ნანა გაფრინდაშვილი

მარიამ მირესაშვილი

ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები

მეორე შევსებული გამოცემა

გამომცემლობა „მერიდიანი“
თბილისი 2014

წინამდებარე სახელმძღვანელოს მიზანია, სტუდენტებს მისცეს მყარი საბაზო ცოდნა ლიტერატურათმცოდნეობის შესახებ. იგი დაეხმარება მათ ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი ასპექტების სისტემატიზაციაში, სიტყვაკაზმული მწერლობის არსის ღრმად გააზრებასა და შემეცნებაში, მხატვრული ნაწარმოების ძირითადი ასპექტების, მისი ჟანრული სპეციფიკის, მხატვრული მეთოდის, სტილის გაანალიზებაში, ტექსტოლოგიური პრობლემების, ლექსთწყობის საკითხების და სხვ. შესწავლაში.

სახელმძღვანელო განკუთვნილია არა მხოლოდ ფილოლოგებისა და ფართო პროფილის მქონე ჰუმანიტარებისათვის, არამედ ლიტერატურის საკითხებით დაინტერესებული ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვისაც.

რედაქტორი: პროფესორი იუზა ევგენიძე

რეცენზენტები: პროფესორი ირაიდა კროტენკო
პროფესორი ოლღა პერტიაშვილი

ყველა უფლება დაცულია. ამ წიგნის არც ერთი ნაწილი არ შეიძლება იქნეს გადაბეჭდილი, გავრცელებული ან გამოქვეყნებული ელექტრონული, ფოტოგრაფიული, მექანიკური ან რაიმე სხვა საშუალებით გამომცემლის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

© ნ. გაფრინდაშვილი, მ. მირესაშვილი
© გამომცემლობა „მერიდიანი", 2014

"ლიტერატურათმცოდნეობის საფუძვლები" – ნ. გაფრინდაშვილი, მ.მირესაშვილი; 480 გვ.

ISBN 978-9941-10-911-9

შინაარსი

წინათქმა 5

შესავალი (ლიტერატურათმცოდნეობა როგორც სამეცნიერო დისციპლინა) 8

თავი I. ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები 17

თავი II. მხატვრული ლიტერატურა, როგორც შემოქმედებითი მოღვაწეობის სპეციფიკური ფორმა

1. მხატვრული ლიტერატურა როგორც ხელოვნების დარგი 55

2. ლიტერატურის კავშირი მეცნიერებასთან და ხელოვნების სხვა დარგებთან 61

3. მხატვრული სახე 68

თავი III. ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ძირითადი კატეგორიები

1. მხატვრული შინაარსის კატეგორიები

ჩანაფიქრი და მისი განხორციელება 80

იდეა 86

თემატიკა 90

პრობლემატიკა 95

2. მხატვრული ფორმის კატეგორიები

სიუჟეტი და ფაბულა 99

კომპოზიცია 103

არასიუჟეტური ელემენტები 108

კონფლიქტი 122

მხატვრული დეტალი 124

პეიზაჟი 126

3. ლიტერატურული სუბიექტის ტიპოლოგია 128

გმირი 129

პერსონაჟი 132

ხასიათი 133

ტიპი 135

პროტოტიპი 143

პორტრეტი 145

4. ლიტერატურის ეროვნულობა და ხალხურობა 152

5. მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო 157

თავი IV ლიტერატურული პროცესი და მისი კატეგორიები 166

1. მხატვრული მეთოდი, ლიტერატურული მიმართულება, ლიტერატურული მიმდინარეობა, ლიტერატურული სკოლა 167

2. მხატვრული სტილი 173

3. ლიტერატურის თეორიული ისტორია

ლიტერატურის განვითარების ადრეული ეტაპები 177

შუასაუკუნეების ეპოქა 180
აღორძინების ეპოქა 187
კლასიციზმი 192
სენტიმენტალიზმი 195
რომანტიზმი 197
რეალიზმი 211
კრიტიკული რეალიზმი 212
ქართული რეალიზმის ტიპოლოგია 217
ქართული განმანათლებლური რეალიზმი 217
ქართული კრიტიკული რეალიზმი 219
სოციალისტური რეალიზმი 224
ავანგარდიზმი 240
პრედმოდერნიზმის პერიოდი 243
მოდერნიზმის პერიოდი 249
ნეომოდერნიზმის პერიოდი 254
პოსტმოდერნიზმის პერიოდი 258
თავი V. მხატვრული ლიტერატურის გვარსახეობრივი თავისებურებანი
1. ეპოსი და მისი სახეები 278
მითი 279
ზღაპარი 282
ლეგენდა 286
იდილია 287
ესე 291
ნოველა 292
მოთხრობა 298
რომანი 299
დოკუმენტური ეპიკური ჟანრები 309
ეპოპეა 313
2. ლირო-ეპიკური ჟანრი და მისი სახეები 320
ახალი პოემა 322
ბალადა 323
იგავ-არაკი 325
3. ლირიკა და მისი სახეები 327
ელეგია 329
ოდა 332
ჰიმნი 335
მადრიგალი 336
ეპიტაფია 336
ეპიგრამა 338
პამფლეტი 339
4. დრამა და მისი სახეობრივი თავისებურებანი 340

ძველი ბერძნული დრამა 341
რომაული დრამა 344
შუასაუკუნეების დრამა 345
რენესანსის დრამა 347
ელისაბედის ეპოქის ინგლისური დრამა 348
ესპანური დრამა 350
კლასიკური დრამა 353
ბურჟუაზიული დრამა 356
რომანტიული დრამა 358
რეალისტური დრამა 361
ნატურალისტური დრამა 363
იმპრესიონისტული დრამა 365
სიმბოლისტური დრამა 366
ტრაგედია 368
კომედია 378
ფარსი 383
მელოდრამა 383
ვოდევილი 384
თავი VI. მხატვრული ენის თავისებურებანი
პოეტური ენა 386
პოეტური ფიგურები 390
სინტაქსური ფიგურები 394
ტროპები 403
ლიტერატურული რემინისცენციები 414
თავი VII. ლექსთმცოდნეობის ძირითადი საკითხები
მეტრული წყობა 426
პაუზა, ცეზურა, გადატანა 429
რითმა 432
ლექსთწყობის სისტემები 437
მყარი სალექსო ფორმები 441
თავი VIII. ტექსტოლოგიის ძირითადი საკითხები
ტექსტოლოგიის საგანი და ამოცანები 455
ტექსტოლოგიური მეცნიერების ჩასახვა და განვითარება 456
ტექსტოლოგიის საკვანძო ცნებები 462
ტექსტის ისტორია და კრიტიკა 465
შემოქმედებითი ისტორია 468
ტექსტოლოგიის ედიციური საკითხები (ტექსტის გამოცემა) 473

წინათქმა

წინამდებარე სახელმძღვანელო განკუთვნილია ფილოლოგიისა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტების სტუდენტებისათვის. სახელმძღვანელოს მიზანია, სტუდენტს მისცეს მყარი საბაზო ცოდნა ლიტერატურათმცოდნეობის, როგორც მნიშვნელოვანი ფილოლოგიური დისციპლინის შესახებ. წიგნი დაეხმარება სტუდენტს ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი ასპექტების სისტემატიზაციაში, სიტყვაკაზმული მწერლობის, როგორც ადამიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის განსაკუთრებული პროდუქტის, არსის ღრმად გააზრებასა და შემეცნებაში, მხატვრული ნაწარმოების ძირითადი ასპექტების, მისი ჟანრული სპეციფიკის, მხატვრული მეთოდის, სტილის პროდუქტიულად გაანალიზებაში, ტექსტოლოგიური პრობლემების, ლექსთწყობის საკითხების და სხვ. შესწავლაში.

სახელმძღვანელოში განმარტებულია ლიტერატურათმცოდნეობის ძირითადი ცნებები და კატეგორიები, რომლებიც აუცილებელი ინსტრუმენტია და მნიშვნელოვანია ნებისმიერი მხატვრული ტექსტის ანალიზისათვის. თეორიული მსჯელობის საილუსტრაციოდ ძირითადად ვეყრდნობოდით ქართულ ფაქტოლოგიურ მასალას, ვცდილობდით, სანიმუშოდ აგვეღო ყველასათვის მეტნაკლებად ცნობილი ტექსტები, რათა სტუდენტებისათვის გაგვეიოლებინა თეორიული მასალის აღქმა. სახელმძღვანელოს ფორმატი არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ ყველა საკითხზე ფართო და ყოველმხრივ ამომწურავი ინფორმაცია მიგვეწოდებინა სტუდენტებისათვის, ამიტომ საკითხები ძირითადად განხილულია პოზიტიური თვალსაზრისით, უმეტეს შემთხვევაში არ არის მოცემული ამა თუ იმ საკითხის შესახებ არსებული აზრთა სხვადასხვაობა და პოლემიკა. თუმცა, ყოველ თავს დავურთეთ ვრცელი ბიბლიოგრაფია, რომელიც დაინტერესებულ მკითხველს საშუალებას მისცემს, საბაზო ცოდნის საფუძველზე დამოუკიდებლად გაიღრმავოს ცოდნა.

წიგნი რვა თავისაგან შედგება: თავი I. ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები (მ. მირესაშვილი); თავი II. მხატვრული ლიტერატურა, როგორც შემოქმედებითი მოღვაწეობის სპეციფიკური ფორმა (მ. მირესაშვილი); თავი III. ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ძირითადი კატეგორიები (მ. მირესაშვილი); თავი IV ლიტერატურული პროცესი და მისი კატეგორიები (ნ. გაფრინდაშვილი); თავი V. მხატვრული ლიტერატურის გვარსახეობრივი თავისებურებანი (მ. მირესაშვილი); თავი VI. მხატვრული ენის თავისებურებანი (ნ. გაფრინდაშვილი); თავი VII. ლექსთმცოდნეობის ძირითადი საკითხები (მ. მირესაშვილი); თავი VIII. ტექსტოლოგიის ძირითადი საკითხები (ნ. გაფრინდაშვილი).

დღევანდელი რეალობა ახალ მოთხოვნებს უყენებს ლექტორსაც და სტუდენტსაც. სამწუხაროდ, ჩვენი სტუდენტები განებივრებულები არ არიან ახალი სახელმძღვანელოებით, რომელთა დიდი ნაწილი საბჭოთა პერიოდშია გამოცემული. მოგეხსენებათ, საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობა ისევე იყო იდეოლოგიზებული, როგორც თავად საბჭოთა ლიტერატურა: სისტემატური ხასიათი ჰქონდა მხატვრულ-ესთეტიკური ფაქტებისა და მოვლენების ცალმხრივ გაშუქებას, დამახინჯებას, ჭეშმარიტი ესთეტიკური ფასეულობების მიჩქმალვასა და საეჭვო ღირებულების მქონე ნაწარმოებების პროპაგანდას. საბჭოთა იმპერიის დაშლის შემდეგ უკვე საკმაო დრო გავიდა, შეიცვალა როგორც მკვლევარ-ფილოლოგთა, ასევე მკითხველთა თაობა. მათ

მრავალი კითხვა უჩნდებათ საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურის ძეგლებთან, მათი ინტერპრეტაციის პრობლემებთან დაკავშირებით. როგორც წესი, ამ კითხვებზე ადეკვატური პასუხის პოვნა შეუძლებელია საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნეობით ნაშრომებში, რომელთა მრავალი ნიმუში დღეს უკვე ანაქრონიზმს წარმოადგენს.

ახალი თაობისათვის, ბუნებრივია, სახელმძღვანელოდ ვერ გამოდგება მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიული პოსტულატებით გაჯერებული ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევები და სახელმძღვანელოები, რომლებიც დღეს მოძველებულია მორალურად, მეცნიერულად და მეთოდოლოგიურად. საქართველოს განვითარების დღევანდელ ეტაპზე, როდესაც უპირველეს ფასეულობად მიჩნეულია დემოკრატიული ღირებულებები და სამეცნიერო კვლევების მიმართულებას აღარ განსაზღვრავს ცენზურა, არსებობს საზოგადოების დაკვეთა ამ ტიპის სახელმძღვანელოებზე და ყველა პირობა, რათა ლიტერატურათმცოდნეობამ ახალი სიტყვა თქვას, ახლებურად დაანახვოს ახალგაზრდებს სალიტერატურო პროცესები.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს მეცნიერებაში არსებობს გამოკვლევები, რომლებშიც წარმოჩენილია ცალკეული მწერლებისა და მათი ნაწარმოებების დეიდეოლოგიზებული ანალიზი, ლიტერატურათმცოდნეობის თანამედროვე სახელმძღვანელო, რომელიც სისტემატიზებულ ცოდნას მისცემს სტუდენტს ლიტერატურათმცოდნეობის, მისი თეორიული და პრაქტიკული ასპექტების შესახებ, სამწუხაროდ, დღემდე არ გვქონდა. ამ ტიპის სახელმძღვანელოების შექმნა პრიორიტეტულ ამოცანად მიგვაჩნია, რადგან მხოლოდ თანამედროვე ცოდნით აღჭურვილი ახალგაზრდები შეძლებენ შექმნან ქართული ლიტერატურის ისტორიის სრულყოფილი სურათი და მიუკერძოებლად, ღრმად და პროფესიულ დონეზე გააანალიზონ და შეაფასონ ლიტერატურული პროცესები, კონკრეტული მწერლების შემოქმედება, მათი ცალკეული ნაწარმოებები. წიგნის გამოცემის აუცილებლობა ამ გარემოებით არის ნაკარნახევი.

როგორც ყოველი სახელმძღვანელო, არც წინამდებარეა მთლიანად ორიგინალური, თუმცა, მას კომპილაციურთან ერთად ანალიტიკური ხასიათიც აქვს. იგი ავტორების მრავალწლიანი შრომის შედეგია. სახელმძღვანელოს საფუძვლად უდევს სალექციო კურსები, რომლებსაც ავტორები წლების განმავლობაში კითხულობდნენ საქართველოს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში.

იმედი გვაქვს, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, სახელმძღვანელო საინტერესო იქნება არა მხოლოდ ფილოლოგებისა და ფართო პროფილის მქონე ჰუმანიტარებისათვის, არამედ ლიტერატურის საკითხებით დაინტერესებული ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვისაც.

ავტორები მადლიერებით მიიღებენ საქმიან შენიშვნებსა და წინადადებებს.

შესავალი

ლიტერატურათმცოდნეობა, როგორც სამეცნიერო დისციპლინა

ლიტერატურათმცოდნეობა არის მეცნიერება მხატვრული ლიტერატურის, მისი წარმოშობის, არსისა და განვითარების შესახებ.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა შედგება სამი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი, თუმცა, მჭიდროდ დაკავშირებული დისციპლინისგან (დარგისგან): ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ისტორია და ლიტერატურის კრიტიკა. ზემოაღნიშნულ დარგებს აქვთ თავიანთი შესწავლის ობიექტი და მეთოდიკა.

ლიტერატურის თეორია სწავლობს სიტყვაკაზმული მწერლობის ბუნებას. იგი ტრადიციულად ორ ასპექტს მოიცავს: ზოგად მოძღვრებას ლიტერატურის შესახებ და პოეტიკას. პირველი მათგანის ყურადღების ცენტრშია:

- სწავლება მხატვრული ლიტერატურის, როგორც ადამიანთა სულიერი შემოქმედების განსაკუთრებული ფორმის, შესახებ, რომელსაც მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი ფუნქცია ენიჭება;
- მხატვრული ნაწარმოების და, საერთოდ, ლიტერატურის სემიოტიკური, ესთეტიკური და კომუნიკაციური ბუნებისა და ფუნქციის პრობლემები.

რაც შეეხება პოეტიკას, ტრადიციულად მას თეორიულ და ისტორიულ ნაწილებად ყოფენ.[1] ასეთი დაყოფა ხდება *სინქრონია/დიაქრონიის* პრინციპის გათვალისწინებით. მხატვრული ლიტერატურა, რომელიც სიტყვაკაზმული მწერლობის სისტემურად ორგანიზებულ და, იმავდროულად, ისტორიულად განვითარებად "ენას" წარმოადგენს, ლიტერატურის თეორიის ფარგლებში განიხილება სინქრონულ და დიაქრონულ ასპექტებში. პოეტიკა, როგორც ლიტერატურის თეორიის ერთ-ერთი ნაწილი, მოწოდებულია, შეიმუშავოს, სისტემაში მოიყვანოს, შეისწავლოს:

- თეორიული პოეტიკის პრობლემები (ლიტერატურული ნაწარმოები და ლიტერატურა, როგორც სისტემები, სინქრონულ ასპექტში);
- ისტორიული პოეტიკის პრობლემები (მხატვრული სტრუქტურებისა და მათი ფუნქციების შეცვლა დიაქრონულ ჭრილში დიდი კულტურული ეპოქების მონაცვლეობისას).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, თეორიული პოეტიკა სწავლობს:

- ლიტერატურის განვითარების ზოგად კანონზომიერებებს (გვარებსა და ჟანრებს, მიმართულებებსა და მიმდინარეობებს, ცხოვრების ასახვის პრინციპებს, მხატვრულ მეთოდს და სტილს);
- ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის სხვადასხვა მხარეს (მხატვრულ სახეს, კონფლიქტს, სიუჟეტსა და კომპოზიციას, პოეტურ ენას, ლექსთწყობას...).

ისტორიული პოეტიკა იფარგლება ზემოთ ჩამოთვლილი კანონზომიერებების გამოვლენის შესწავლით კონკრეტულ სოციალურ-კულტურულ ეპოქებში, ამა თუ იმ მიმდინარეობებში, ამა

---

1. ამგვარი ტრადიცია წარმოდგენილია ისეთი ავტორიტეტული სპეციალისტების შრომებში, როგორებიც არიან: ბ. ტომაშევსკი, მ. ბახტინი, ვ. ჟირმუნსკი, ვ. ტიუპა, ნ. ტამარჩენკო, ს. ბროიტმანი და სხვები.

თუ იმ ერის ლიტერატურაში. ისტორიული პოეტიკა აანალიზებს, თუ როგორ იჩენს თავს მხატვრული სტილის ინდივიდუალობით აღბეჭდილი ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში (ერის ლიტერატურაში, გარკვეულ მიმდინარეობაში...) ისტორიულად მყარი მხატვრულ-ლიტერატურული ფორმები (რომანი, დრამა, ლირიკა...), ნაწარმოების კომპოზიციის თავისებურებანი, მხატვრული ენა, ისტორიული, ეპოქისეული, ეროვნული ნიშნები და ა. შ.

ლიტერატურის ისტორია იკვლევს მსოფლიო და ეროვნულ ლიტერატურებში მიმდინარე პროცესებს, იმ თავისებურებებს, რომლებიც აღნიშნული პროცესების განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე იჩენენ თავს. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურის ისტორია, უპირველესად, დაინტერესებულია კონკრეტული, თვითმყოფადი მასალით და არა ლიტერატურული პროცესის კანონზომიერებების, ზოგადი ტიპოლოგიური ნიშნების წარმოჩენით.

ლიტერატურის ისტორია შეისწავლის სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვა ეროვნულ მწერლობაში ლიტერატურული მიმართულებებისა და მიმდინარეობების აღმოცენებასა და განვითარებას, მხატვრული მეთოდებისა და სტილის მონაცვლეობას. ამასთან, ლიტერატურის ისტორიის კვლევის სფერო მოიცავს ცალკეულ მწერალთა შემოქმედების, როგორც გარკვეული ისტორიულ-ესთეტიკური კანონზომიერებებით განპირობებული პროცესის შესწავლასაც. მაგალითად, თექვსმეტსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარი განიხილავს ჩვენი ეროვნული ლიტერატურის განვითარების ეტაპებს, იმ ისტორიულ და ესთეტიკურ ფაქტორებს, რომლებიც ცალკეულ პერიოდებში განაპირობებდნენ ქართული ლიტერატურის განვითარების მიმართულებებს. ამავე თვალსაზრისით შეისწავლის ქართული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარი ცალკეულ მწერალთა შემოქმედებას; თუ რამდენად აისახა ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებაში ეპოქის მოთხოვნები, მხატვრული მეთოდი, სტილი და ა.შ. ამავე პრინციპებითა და ისტორიულ-ესთეტიკური ორიენტირებით ხელმძღვანელობენ სხვა ეროვნული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევრებიც.

ლიტერატურის ისტორია ნებისმიერ ლიტერატურულ მოვლენას განიხილავს ისტორიულ განვითარებაში. მაგალითად, ლიტერატურის ისტორიკოსს აინტერესებს რენესანსისა თუ კლასიციზმის არა უცვლელი, არსებითი, ნიშანდობლივი თვისებების დადგენა, არამედ მათი სპეციფიკა, რენესანსისა თუ კლასიციზმის ჟანრების თავისებურებანი და მათი გამოვლენა ფრანგულ, გერმანულ, რუსულ თუ ქართულ ლიტერატურებში. ლიტერატურული ნაწარმოების ან მწერლის შემოქმედების გაგება შეუძლებელია ლიტერატურული "მოძრაობის" ერთიანი პროცესის, ეპოქის სპეციფიკური თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე. ამა თუ იმ ეროვნული ლიტერატურის ისტორიის შესახებ მსჯელობისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ლიტერატურის განვითარების შინაგანი კანონზომიერებების მიმართება საზოგადოების, ქვეყნის, კაცობრიობის ისტორიული განვითარების საერთო კანონზომიერებებთან.

ლიტერატურის კრიტიკა, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი დარგი, მოწოდებულია, რომ შეაფასოს და გააანალიზოს მიმდინარე ლიტერატურული პროცესები, უპირატესად კი ახალი, თანამედროვე მხატვრული ნაწარმოებები.აღსანიშნავია ლიტერატურის კრიტიკის ისტორიული მორფოლოგიის მრავალფეროვნება. გარდა დოგმატური ესთეტიკის პრინციპებზე დაფუძნებული კრიტიკისა (ბუალო, გოტშედი), ცნობილია ფორმალისტური

(შკლოვსკი, ეიხენბაუმი, ტინიანოვი), ფსიქოლოგიური (გორნფელდი), იმპრესიონისტული (აიხენვალდი, ლემეტრი), განმანათლებლურ-პუბლიცისტური (ხალხოსნები), დაბოლოს, მარქსისტული კრიტიკაც. თითოეული მათგანი ამა თუ იმ ეპოქაში გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური იდეალებიდან გამომდინარე წარმოადგენდა საზოგადოებრივი აზრის, ინტერესების ჩამოყალიბებისა და პროპაგანდის ერთ-ერთ ქმედით საშუალებას.

ლიტერატურული კრიტიკის ავანგარდულ როლზე ლიტერატურათმცოდნეობაში დღეს უკვე აღარ დავობენ; მას მეცნიერული ანალიზის ერთგვარ პიონერადაც აღიარებენ. თუმცა, არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, რომლის თანახმად, ლიტერატურული კრიტიკა განიხილება არა ლიტერატურათმცოდნეობის დისციპლინად, არამედ პუბლიცისტიკად. აღნიშნული მოსაზრება, თავისთავად, არ არის ლოგიკას მოკლებული, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კრიტიკა (ბერძ. kritike—შეფასება, გარჩევა) საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებისა და პროპაგანდის ერთგვარ საშუალებას წარმოადგენს. თუმცა, მეორე მხრივ, გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ მეცნიერული კრიტიკა ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის საფუძვლიანი ცოდნის გარეშე შეუძლებელია. ამდენად, ლიტერატურის კრიტიკის წარმოდგენა ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ დარგად (ლიტერატურის თეორიასა და ლიტერატურის ისტორიასთან ერთად) სავსებით მართებულია.

ლიტერატურის კრიტიკას, როგორც სამეცნიერო და, იმავდროულად, მხატვრული აზროვნების სფეროს, აქცენტი გადააქვს კონკრეტულ ნაწარმოებებზე, შეფასებას აძლევს ლიტერატურული ცხოვრების "ახალ" მოვლენებს, "ახალ" სახელებს, ცდილობს ამა თუ იმ ეროვნული ლიტერატურის "დღევანდელი" მდგომარეობის გარკვევას მსოფლიო სალიტერატურო პროცესთან მიმართებაში. მიმდინარე ლიტერატურული პროცესების ანალიზისა თუ ახალი მხატვრული ნაწარმოებების გარჩევა-შეფასების მიზნით ლიტერატურის კრიტიკა ხშირად მიმართავს საყოველთაოდ აღიარებული ავტორიტეტების ნააზრევს, უკვე ჩამოყალიბებულ ესთეტიკურ შეხედულებებს. მიმდინარე პროცესის მხატვრული ამოცანებიდან გამომდინარე და საზოგადოებრივი მოთხოვნების გათვალისწინებით კრიტიკოსები ახდენენ ზემოაღნიშნული მასალის ინტერპრეტაციას და იყენებენ მას ახალი მხატვრული ნაწარმოებების ანალიზისა და შეფასებისთვის.

ცხადია, ლიტერატურის კრიტიკაში დიდ როლს თამაშობს თავად კრიტიკოსის პიროვნება: მისი ტალანტი, ინდივიდუალობა, მხატვრული კულტურა, ინტელექტუალური პოტენციალი. ზემოაღნიშნული, თავის მხრივ, ეფუძნება როგორც სიღრმისეულ, საბაზო ცოდნას, ასევე შემოქმედებით ინტუიციას. აღსანიშნავია, რომ ზოგჯერ კრიტიკოსი შეიძლება ცდილობდეს დაადგინოს არა ლიტერატურულ ფაქტებს შორის არსებული შინაგანი კავშირები, არამედ გამოიკვლიოს მათი იდეოლოგიური ან პოლიტიკური მნიშვნელობა. ზოგჯერ კრიტიკოსს შეიძლება არც აინტერესებდეს თავად ლიტერატურული ნაწარმოები (მიაჩნდეს იგი მდარე, მეორეხარისხოვან ნამუშევრად) და იგი მისთვის წარმოადგენდეს არა მიზანს, არამედ საშუალებას, რათა მკითხველის წინაშე წარმოაჩინოს აქტუალური პუბლიცისტურ-საზოგადოებრივი პრობლემები. აღნიშნული თვალსაზრისის საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ ლიტერატუ-

რული კრიტიკის ისეთი შესანიშნავი ნიმუში, როგორიცაა ილია ჭავჭავაძის "ორიოდე სიტყვა თავად რევაზ შალვას ძის ერისთავის მიერ კოზლოვიდან "შეშლილის" თარგმანზედა".

ლიტერატურული ნაწარმოების ანალიზისას კრიტიკოსი ორიენტირებულია როგორც მკითხველზე, ასევე მწერალზე (ავტორზე), რადგან იგი ერთგვარი შუამავალია ავტორსა და მკითხველს შორის. ერთი მხრივ, მწერლისთვის მნიშვნელოვანია იმის გაცნობიერება, თუ როგორ იქნება აღქმული მისი ნაწარმოები მკითხველის მიერ (იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იგი უარყოფითად იქნა შეფასებული). მეორე მხრივ, კრიტიკოსი გარკვეულ მეგზურობას უწევს მკითხველს მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებში გასარკვევად, კვალიფიციური შენიშვნებით ეხმარება მას ნაწარმოების ღირსებებისა თუ ნაკლოვანებების დანახვაში.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ლიტერატურის თეორიასა და ისტორიას აერთიანებთ ის გარემოება, რომ ორივეს ევალება ლიტერატურის ევოლუციური პროცესის ახსნა, თუმცა, აღნიშნული პრობლემის გადასაწყვეტად ისინი განსხვავებულ საშუალებებსა და ხერხებს მიმართავენ.

ლიტერატურის თეორია მოწოდებულია:

- უზრუნველყოს ლიტერატურათმცოდნეობის, როგორც სამეცნიერო სფეროს, მეცნიერული აზროვნების ისტორიული მასშტაბურობა;
- განსაზღვროს განვითარებადი ესთეტიკური სისტემის არსი;
- წარმოაჩინოს მხატვრული პროცესის განვითარების ზოგადი პერსპექტივები.

ლიტერატურის თეორიისგან განსხვავებით, ლიტერატურის ისტორია:

- ახასიათებს თავად სისტემის ჩამოყალიბების პროცესს და მისი განსხვავებული ფორმების განვითარებას;
- აანალიზებს მათ ცალკეულ, კერძო გამოვლინებებს;
- უზრუნველყოფს აზროვნების კონკრეტულობას.

რაც შეეხება ლიტერატურის კრიტიკისა და ლიტერატურის ისტორიის ურთიერთმიმართებას: ლიტერატურის კრიტიკა მხატვრული ნაწარმოების შეფასებას "დღევანდელი" გადასახედიდან იძლევა, ხოლო ლიტერატურის ისტორია მხატვრულ ნაწარმოებს გარკვეული დისტანციის დაცვით, ისტორიულ პერსპექტივაში განიხილავს. ამიტომ ის, რაც დღეს "უჩინარია" კრიტიკოსისთვის, შესაძლოა მომავალში კონსტატირებულ იქნეს ლიტერატურის ისტორიკოსის მიერ და, პირიქით, ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტს შეიძლება გამორჩეს ნაწარმოების ის არსებითი დეტალი, ის თავისებურება, რომელსაც მწერლის თანამედროვე კრიტიკოსი შეუიარაღებელი თვალითაც აღიქვამს.

როგორც ვხედავთ, ლიტერატურის ისტორიაში თეორია პოულობს თავისი განყენებული მსჯელობის რეალურ, ხელშესახებ დასაყრდენს, საფუძველს, რის გარეშეც შეუძლებელია პერსპექტიულობაზე, მთლიანობაზე პროეცირებული ისტორიული აზროვნება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურის თეორია, ერთი მხრივ, შეიმუშავებს ლიტერატურის ისტორიის მეთოდოლოგიას, ხოლო, მეორე მხრივ, მასში პოულობს თავისი განზოგადებებისთვის საჭირო კონკრეტულ მასალას. თავის მხრივ, ლიტერატურის კრიტიკა ეფუძნება ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიის მონაცემებს, ხოლო ეს უკანასკნელნი ითვალისწინებენ და იზიარებენ კრიტიკის გამოცდილებას.

ამგვარად, ლიტერატურათმცოდნეობა, როგორც სამეცნიერო აზროვნების სფერო, ორიენტირებულია მხატვრულ პროცესზე. იგი შეიმეცნებს, სწავლობს ჩამოყალიბებულ ლიტერატურულ მოვლენებს, აანალიზებს როგორც მიმდინარე ლიტერატურულ პროცესებს, ასევე საზოგადოებისთვის ცნობილ, მის მიერ უკვე შეფასებულ ლიტერატურულ ფაქტებს. აღნიშნული ამოცანების გადაწყვეტისას იკვეთება სამივე დარგის (ლიტერატურის თეორია, ლიტერატურის ისტორია, ლიტერატურის კრიტიკა) მჭიდრო ურთიერთკავშირი. ლიტერატურის კრიტიკა და ლიტერატურის ისტორია ქმნიან პრაქტიკული ლიტერატურათმცოდნეობის ერთგვარ სექტორს; მათ მოქმედებას კი წარმართავს ლიტერატურის თეორია, რომელიც ეფუძნება ლიტერატურის ისტორიისა და კრიტიკის მონაცემებს და, თავის მხრივ, აწვდის მათ სახელმძღვანელო იდეებსა და პრინციპებს.

ლიტერატურის ისტორიის, თეორიისა და კრიტიკისთვის წყაროთმცოდნეობით ბაზას წარმოადგენენ *ლიტერატურათმცოდნეობის დამხმარე დისციპლინები,* უპირველეს ყოვლისა: ტექსტოლოგია და ბიბლიოგრაფია.

ტექსტოლოგია **(ლათ. textum—ქსოვილი, კავშირი, logos—სიტყვა, სწავლება)** არის ლიტერატურული ნაწარმოების ტექსტის შემსწავლელი მეცნიერება. კანონიკური ტექსტის დადგენის მიზნით ტექსტოლოგია სწავლობს ნაწარმოების შემოქმედებით ბიოგრაფიას, სხვადასხვა ავტორისეულ ხელნაწერს, ბეჭდურ რედაქციებს; კრიტიკულად იკვლევს პირველწყაროსგან პრინციპულად განსხვავებული ვერსიებისა და ვარიანტების ურთიერთმიმართების საკითხს; ადგენს რედაქციულ ცვლილებებს; საჭირო კომენტარებსა და შენიშვნებს დაურთავს გამოცემებს; იკვლევს ატრიბუციულ საიდუმლოებებს და ა. შ. ზემოაღნიშნული სამუშაოს ჩატარების გარეშე შეუძლებელია კანონიკური და დეფინიციური ტექსტის დადგენა, შემდგომი შესწავლა, კომენტირება, პუბლიკაცია და სხვა. ტექსტოლოგიური კვლევა მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში ჩახედვის, შემოქმედის ნააზრევის სილრმისეული წვდომისა და გაცნობიერების საშუალებას იძლევა, რაც მნიშვნელოვანია მწერლის ლიტერატურული მემკვიდრეობის სრული სურათის შესაქმნელად.[2]

ბიბლიოგრაფია **(ბერძ. βιβλιον–წიგნი, γραφο–ვწერ)** არის პრაქტიკული საქმიანობის დარგი, რომელიც მოწოდებულია მეცნიერულად აღწეროს და სისტემაში მოიყვანოს ნაბეჭდი და ხელნაწერი ნაწარმოებების შესახებ არსებული ინფორმაცია. ბიბლიოგრაფია შეიძლება იყოს სხვადასხვა ხასიათისა: სამეცნიერო-დამხმარე, სარეკომენდაციო და სარეგისტრაციო-აღწერილობითი. შესაბამისად, ბიბლიოგრაფიულმა აღწერილობამ შეიძლება მოიცვას არა მარტო ფაქტობრივი მონაცემები ამა თუ იმ ნაშრომის შესახებ (ავტორი, სათაური, გამოცემის დრო და ადგილი, ნაშრომის მოცულობა), არამედ სხვა ინფორმაციაც. მაგალითად, მეცნიერებისა თუ ხელოვნების რომელ განყოფილებას მიეკუთვნება ნაშრომი, დამატებითი მონაცემები გამოცემის შინაარსსა და ძირითად დებულებებზე, ასევე, კრიტიკულ ლიტერატურაზე, რომელიც ეძღვნება აღნიშნულ ნაშრომს და სხვა.

აუცილებელია, აღინიშნოს ლიტერატურათმცოდნეობის *ესთეტიკასთან* კავშირის შესახებ. როგორც ვიცით, ესთეტიკა მოწოდებულია შეისწავლოს ხელოვნებისა და მშვენიერების რაობა,

---

2. დანვრილებით ტექსტოლოგიის აქტუალური საკითხების შესახებ იხ. თავი VIII — "ტექსტოლოგიის ძირითადი საკითხები".

მათი კავშირი და ესთეტიკურის, როგორც სამყაროსთან ადამიანის შეფასებითი დამოკიდებულების, გამოვლენის ფორმა. ამდენად, ესთეტიკა შეისწავლის ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების ყველა დარგისთვის დამახასიათებელ ზოგად კანონზომიერებებს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლიტერატურის თეორია სწავლობს სიტყვაკაზმული მწერლობის ბუნებას, შეიმუშავებს და სისტემაში მოყავს მხატვრული ლიტერატურის კანონები და ზოგადი ცნებები. ამგვარად, ის, რაც ხელოვნების ყველა დარგისთვის არის საერთო, დამახასიათებელი, ნიშანდობლივი, კანონზომიერად ვლინდება სიტყვიერი ხელოვნების სფეროშიც. ამასთან ერთად წარმოჩნდება ის სპეციფიკურიც, რომელიც სიტყვაკაზმულ მწერლობას განასხვავებს ხელოვნების, მხატვრული შემოქმედების სხვა დარგებისგან. ზემოთქმულის გათვალისწინებით ხელოვნების სხვა დარგების თეორიის მსგავსად ლიტერატურის თეორიაც ესთეტიკიდან იღებს ზოგად სახელმძღვანელო პრინციპებს.[3] თავის მხრივ კი ესთეტიკა ეფუძნება ხელოვნების ცალკეული დარგების (მათ შორის ლიტერატურის) თეორიებს. ზემოაღნიშნული ურთიერთკავშირის გარეშე შეუძლებელია ჭეშმარიტი ესთეტიკური აზროვნების არსებობა.

ლიტერატურულ-ესთეტიკური განვითარების კანონზომიერებებზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია ლიტერატურათმცოდნეობის კავშირი ისეთ ***მომიჯნავე მეცნიერებებთან,*** როგორებიც არიან: ფილოსოფია, ენათმეცნიერება (ლინგვისტიკა) და ფსიქოლოგია. სწორედ ***ფილოსოფიასთან*** კავშირში შეიმეცნებს ლიტერატურათმცოდნეობა მხატვრული აზროვნების, როგორც სინამდვილის აღქმის განსაკუთრებული ფორმის, ბუნებას. საკითხთა ერთი წყება, რომელთაც საუკუნეების განმავლობაში სწავლობდნენ ფილოსოფოსები (მშვენიერების, ჭეშმარიტების, სიკეთის და სხვა კატეგორიები) მსოფლმხედველობრივი და მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით აახლოებს ლიტერატურათმცოდნეობასა და ფილოსოფიას. თავის მხრივ, შეუძლებელია ლიტერატურის ისტორიისა თუ თეორიის მთელი რიგი კონკრეტული საკითხების გადაწყვეტა ზოგადი, ფილოსოფიური საკითხების გათვალისწინების გარეშე. მაგალითად, სანამ დავიწყებდეთ მსჯელობას იმის შესახებ, თუ რა წარმოადგენს ლიტერატურული განვითარების მამოძრავებელ ძალებს, ანდა როგორ და რაში ვლინდება მეთოდისა და მსოფლმხედველობის თანაფარდობა კონკრეტული მწერლის შემოქმედებაში, უპირველესად, უნდა ჩამოვყალიბდეთ იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორ უნდა იქნეს გაგებული თავად განვითარების კატეგორია, როგორია, ზოგადი თვალსაზრისით, მეთოდისა და მსოფლმხედველობის სტრუქტურა და ა. შ.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ფილოსოფიაშიც და ლიტერატურათმცოდნეობაშიც არსებობს განსხვავებული მიმდინარეობანი. თუმცა, იდეურ-ესთეტიკური შეხედულებებითა და მხატვრული გემოვნებით ერთმანეთისგან განსხვავებული მწერლებიც კი ერთხმად აღიარებენ რაციონალური, ფილოსოფიური საწყისის მნიშვნელობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რაც ორგანულად უკავშირდება მათ მიერ საკუთარი შემოქმედების დანიშნულების ფილოსოფიურ გააზრებას.

რაც შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობის კავშირს ***ენათმეცნიერებასთან,*** მას, რა თქმა უნდა, განაპირობებს ის ფაქტი, რომ ორივეს კვლევის საერთო ობიექტი გააჩნია: ერთი მხრივ, ენა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება და, მეორე მხრივ, ენა, როგორც ლიტერატურის "პირველადი, საშენი ელე-

3. ლიტერატურის თეორია დამოუკიდებელ მეცნიერებად მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა. მანამდე იგი განიხილებოდა ესთეტიკურ აზროვნებასა და ლიტერატურულ კრიტიკასთან ერთად.

მენტი". ამასთან, მათ კავშირს განაპირობებს სიტყვისა და მხატვრული სახის გნოსეოლოგიურ (შემეცნებით) ფუნქციათა გარკვეული სიახლოვე, მათი სტრუქტურის ანალოგიურობა. ლიტერატურათმცოდნეობა მიმართავს ლინგვისტიკას მწერლის ლიტერატურული ენის შესწავლის მიზნითაც. მას აინტერესებს მხატვრული ნაწარმოების, მისი სტილის გამოხატვის ენობრივ საშუალებათა ანალიზი. ის გარემოება, რომ ლინგვისტიკას და ლიტერატურათმცოდნეობას კვლევის ობიექტი ერთი აქვთ — ტექსტი — სულაც არ ნიშნავს, რომ მათი შესწავლის საგანიც ერთი და იგივეა. ენათმეცნიერება ადგენს კანონებს, რომლებიც მიემართება ნებისმიერ ტექსტს. რაც შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობას, მას საქმე აქვს მხატვრულ ტექსტთან, როგორც მთლიანობასთან, მის ჟანრულ სახესხვაობებთან. ლიტერატურათმცოდნეს აინტერესებს ტექსტის, როგორც სახეობრივი სისტემის, შინაარსი და ტექსტის სტილისტური ანალიზი.

ლიტერატურათმცოდნეობის კავშირი ***ფსიქოლოგიასთან*** ელინდება იმდენად, რამდენადაც მწერალი ღრმად სწვდება და მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოაჩენს ადამიანის ბუნებას, მის შინაგან სამყაროს. საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ადამიანის ფსიქიკას განაპირობებს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა სისტემა; რომ ადამიანი მემკვიდრეობით იძენს წინა თაობების საზოგადოებრივ გამოცდილებას. უკანასკნელ ხანს განსაკუთრებით გამოიკვეთა ინტერესი შემოქმედებითი პროცესის ფსიქოლოგიის მიმართ. ეს უკანასკნელი სწავლობს ავტორის, როგორც შემოქმედის, ფსიქოლოგიას, მხატვრული ნაწარმოების შექმნის დინამიკურ პროცესს (ჩანაფიქრიდან საბოლოო სახედ ჩამოყალიბებამდე).

ყოველი ლიტერატურული გვარი განსხვავებულ ხერხებსა და საშუალებებს მიმართავს ადამიანის შინაგანი ცხოვრების, მისი "სულის დიალექტიკის", ხასიათის წარმოსაჩენად; მათ შორის: შინაგან მონოლოგს, ფსიქოლოგიურ ანალიზს, თვითანალიზს და სხვა. ცხადია, მწერლის მიერ მხატვრული პერსონაჟების ფსიქოლოგიურად მოტივირებული, გააზრებული ქმედებების წარმოჩენა უფრო საინტერესოს ხდის ლიტერატურულ ნაწარმოებს და უფრო მეტ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს მკითხველს. ასევე აღსანიშნავია, რომ ფსიქოლოგიზმის გადმოცემის თავისებურებანი გარკვეულწილად განსაზღვრავენ იმას, რასაც შემოქმედებით მანერას, მწერლის შემოქმედებით ინდივიდუალობას უწოდებენ.

მხატვრული ლიტერატურის ისტორიული განვითარების კანონზომიერებების გარკვევაში დახმარებას გვიწევს ***თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდოლოგია.*** მისი საშუალებით შესაძლებელია ავხსნათ:

- რა მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვაკაზმულ მწერლობას ერისა თუ მთელი კაცობრიობის ცხოვრებაში;
- რატომ განიხილება სხვადასხვა ეპოქაში სიტყვაკაზმული მწერლობა საზოგადოებრივი შემეცნების ერთ-ერთ დარგად;
- რაში მდგომარეობს სიტყვაკაზმული მწერლობის არსი, რა არის მისი ნიშანდობლივი თვისებები; რა ფაქტორები განაპირობებს მათ აღმოცენებას;
- რა ფაქტორები განაპირობებს სიტყვაკაზმული მწერლობის ისტორიულ ცვლილებებსა და ევოლუციას და სხვა.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის მეთოდოლოგია მოიცავს ლიტერატურის შესწავლის სხვადასხვა მეთოდს, განსხვავებულ პრინციპებს, ხერხებს. მაგალითად, ***სისტემურ-ტიპოლოგიური პრინციპი***, რომელიც XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დამკვიდრდა ლიტერატურათმცოდნეობაში, გულისხმობს მეცნიერულ კვლევას, რომელმაც უნდა გამოავლინოს:

- ლიტერატურათა ეროვნული ტიპები;
- ისტორიულად განპირობებული სტადიები;
- განვითარების ზოგიერთი მაგისტრალური ხაზი და სხვა.

აღნიშნულმა პრინციპმა (რომელიც, თავის მხრივ, ეყრდნობა ისტორიულ-გენეტიკურ მეთოდს) შეცვალა XX ს-ის 60-იან წლებამდე არსებული წარმოდგენა, ისტორიულ-ლიტერატურული პროცესის დიქოტომიური დაყოფის შესახებ: (მატერიალიზმი / იდეალიზმი; რეალიზმი / ირეალიზმი / ანტირეალიზმი; რეალიზმი / რომანტიზმი და სხვა). ისტორიულ-ლიტერატურულ პროცესზე წარმოდგენის გართულებამ, ახალი ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინების შემოღებამ, ახალი კლასიფიკაციების ჩამოყალიბების შესაძლებლობამ ხელი შეუწყო "ტიპოლოგიის", როგორც ტერმინის, დამკვიდრებას. იგი გამოიყენება იმ სახის კვლევის აღსანიშნავად, რომლის მიზანს წარმოადგენს არა მარტო ლიტერატურული განვითარების ფორმებისა და ტიპური ნიშნების წარმოჩენა, არა მარტო მხატვრული პროცესისა და ცალკეული ნაწარმოებების არსებითი მხარეებს ჩვენება, არამედ მათ შორის არსებული ურთიერთკავშირის წარმოჩენა, რომლის საშუალებითაც უფრო ღრმად შევიმეცნებთ აღნიშნული პროცესის სპეციფიკას.

სისტემურ-ტიპოლოგიური კვლევის პრინციპი, თავის მხრივ, ***კონკრეტულ-ისტორიული მეთოდოლოგიის*** პრინციპების განვითარების კანონზომიერ შედეგს წარმოადგენს, რომელიც მონოდებულია მხატვრული და ლიტერატურულ-კრიტიკული მემკვიდრეობის ობიექტური არსის შესამეცნებლად. ამ მხრივ იგი უპირისპირდება შედარებით-ისტორიული კვლევის მეთოდს, რომელიც იფარგლება შესასწავლი მასალის აღწერითა და ურთიერთშეპირისპირებით მხოლოდ ერთ რომელიმე ასპექტში. მისგან განსხვავებით, ტიპოლოგიური ანალიზი გულისხმობს ლიტერატურულ მოვლენათა არა ინდივიდუალურ თავისებურებათა წარმოჩენას (და არც უბრალოდ მსგავსი თვისებების შესწავლას), არამედ იმ პრინციპებისა და საწყისების გახსნას, რომელთა საშუალებით შეგვიძლია ვისაუბროთ გარკვეულ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ერთობაზე. აღსანიშნავია, რომ კონკრეტულ-ისტორიულ მეთოდოლოგიას უკავშირდება ისტორიზმის პრინციპი, რომელიც მოითხოვს მხატვრული ნაწარმოების არა განკერძოებით შესწავლას, არამედ მის განხილვას სხვა ლიტერატურული მოვლენებისა და სინამდვილის გათვალისწინებით. ისტორიზმი დამახასიათებელია ყველა ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებისთვის იმის მიუხედავად, მასში წარსულის მოვლენებია გადმოცემული თუ თანამედროვე ცხოვრების სურათებია ასახული. ისტორიზმის პრინციპი გულისხმობს ლიტერატურის შესაძლებლობას, კონკრეტული მოვლენებისა თუ კონკრეტულ ადამიანთა ბედის, ცხოვრების ასახვის გზით წარმოჩნდეს ამა თუ იმ ისტორიული ეპოქის განუმეორებელი სული, კოლორიტი, თავისებურებანი. სწორედ ისტორიზმის საშუალებით ხდება შესაძლებელი ეპოქის დამახასიათებელი ნიშნების, საზოგადოებრივი განვითარების წამყვანი ტენდენციების წარმოჩენა.

ტიპოლოგიური კვლევის მიღნევების გათვალისწინებით უკანასკნელ პერიოდში გამოიკვეთა ლიტერატურული პროცესისა და ლიტერატურული ნაწარმოების შესწავლის ***ისტორიულ-***

ფუნქციონალური პრინციპი. აღნიშნული სამეცნიერო მეთოდის საშუალებით შესაძლებელი ხდება ლიტერატურული ნაწარმოების "ცხოვრების" შესწავლა მომდევნო პერიოდის (თუ ეპოქის) მკითხველთა შეგნებაში, ავტორისა და მკითხველის ურთიერთობათა შესწავლა ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე. ამდენად, ისტორიულ-ფუნქციონალური პრინციპი ხელს უწყობს მხატვრული მიღწევების ისტორიული ფუნქციის კვლევას, რომელიც გადაეცემა თაობიდან თაობას, ეპოქიდან ეპოქას, რითაც ამდიდრებს თანამედროვე მხატვრულ-შემეცნებით გამოცდილებას.

XX საუკუნის 70-80-იანი წლებიდან ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრდა ***"მხატვრული სისტემის"*** ცნება, რომელიც საკმაოდ ფართო და უნივერსალურია; მას შეუძლია გააერთიანოს, დააკავშიროს შემოქმედებითი მეთოდის, საზოგადოებრივი პირობების, მსოფლმხედველობის ერთიანობის საფუძველზე ხელოვნების სხვადასხვა დარგი: მუსიკა, ფერწერა, ლიტერატურა და სხვა. პრაქტიკულად სისტემური მიდგომა ხშირად არც განსხვავდება ტიპოლოგიური მიდგომისგან; განსხვავება მათ მიზნებში მდგომარეობს: სისტემური მიდგომისას (განსხვავებით ტიპოლოგიურისგან) დასაშვებია შესასწავლი სისტემიდან "გადასვლა", რათა შევუპირისპიროთ იგი სხვა მონათესავე სისტემას (მაგალითად, ისტორიულ- ლიტერატურული და ფერწერის განვითარების პროცესები, ან რეალიზმისა და რომანტიზმის სისტემები), ტიპოლოგიური შესწავლისას კი საბოლოო მიზანს წარმოადგენს შესასწავლი ობიექტის დანაწევრება და მისი ცალკეული ნაწილების სპეციფიკის გამოვლენა, მათი თავისებურებების, დამახასიათებელი ნიშნების განსაზღვრა.

როგორც ვხედავთ, ისტორიულ-ტიპოლოგიური კვლევის შემდგომი განვითარება სისტემურ-ტიპოლოგიურ და ისტორიულ-ფუნქციონალურ კვლევასთან ერთად, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების მაგისტრალურ ხაზს წარმოადგენს. აღნიშნული მეთოდები საშუალებას იძლევა "ზოგადსა" და "განსაკუთრებულს" შორის დიალექტიკური თანაფარდობის წარმოსაჩენად, რაც, თავის მხრივ, ეფუძნება მწერლის შემოქმედებით ინდივიდუალობასა და ლიტერატურული პროცესის მრავალფეროვნებას.

ლიტერატურათმცოდნეობამ განვითარების დიდი გზა განვლო. ქვემოთ ზოგადად შევეხებით ევროპული და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითად ეტაპებს (XX საუკუნემდე) და მოკლედ მიმოვიხილავთ იმ ნაწარმოებებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ლიტერატურის შესახებ სამეცნიერო აზრის განვითარებაში.[4]

---

4. სახელმძღვანელოს ფორმატიდან გამომდინარე, ჩვენ ვერ შევეხებით ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის განვითარებას ძველ აღმოსავლეთში, თუმცა, შევნიშნავთ, რომ აღმოსავლეთის მოაზროვნეთა შემოქმედებით მემკვიდრეობაში პოეტიკას მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა, რაც დასტურდება ჩვენამდე მოღწეული ვედების წიგნებით, ბპარატას "ნატიაშასტრას", ანანდავარდჰანას დჰვანის სწავლებისა და სხვათა სახით.

თავი I

ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები

ევროპული ლიტერატურათმცოდნეობის სათავეებს ანტიკურობამდე მივყავართ. ანტიკურმა ესთეტიკურმა აზროვნებამ საფუძველი ჩაუყარა მხატვრული შემოქმედების წვდომის ხელოვნებას. ჯერ კიდევ არისტოტელემდელ ესთეტიკაში გვხვდება მსჯელობა პოეტური შემოქმედების, ხელოვნებისა და არსებული სინამდვილის ურთიერთობის საკითხებზე, პოეტის როლსა და მის ადგილზე საზოგადოებაში (პითაგორა, დემოკრიტე, სოკრატე, პლატონი). თუმცა, პირველ სისტემურ სამეცნიერო ნაშრომს პოეტური ხელოვნების რაობის შესახებ წარმოადგენს **არისტოტელეს "პოეტიკა"** — Περι ποιετικε (ძვ.წ. IV საუკუნის შუა ხანები), რომელმაც, მართალია, არასრული სახით მოაღწია ჩვენამდე, მაგრამ ეს სულაც არ აკნინებს მის მნიშვნელობას, რადგანაც მასში:

- პირველად განისაზღვრა ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების დარგის თავისებურება;
- პირველად დაისვა საკითხი ლიტერატურის ცალკეულ გვარებსა და ჟანრებს შორის არსებული საზღვრების შესახებ (ეპოსი და დრამა, ტრაგედია და კომედია...);
- ერთმანეთისაგან გაიმიჯნა ხელოვნება და მეცნიერება;
- განისაზღვრა ხელოვნების აღმზრდელობითი და ესთეტიკური ღირებულება.

პლატონისგან განსხვავებით, არისტოტელე პოეზიას განიხილავს არა როგორც ექსტატურ, მხოლოდ გრძნობებზე ორიენტირებულ საგანს, რომელსაც "დიონისურად შეპყრობილი" პოეტები ქმნიან, არამედ როგორც ინტელექტუალურ-შემეცნებით აქტს, რომელიც ეფუძნება ადამიანის თანდაყოლილ თვისებას — რეალობის ბაძვას. ამდენად, არისტოტელეს თანახმად, ხელოვნება არის **სინამდვილის ბაძვა,** ანუ **მიმესისი.**[5] სწორედ მიბაძვის საშუალებით გვანიჭებს ხელოვანი ესთეტიკურ სიამოვნებას. არისტოტელე ასახელებს ლიტერატურის ჟანრების განმასხვავებელ ნიშნებს. "ეპოპეა და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დითირამბული პოეზია... ყველა ესენი საზოგადოდ მიბაძვები არიან. განირჩევიან კი ისინი ერთმანეთისგან **სამი რამით**: სხვადასხვა საშუალებით ბაძავენ, სხვადასხვა საგანს ბაძავენ და სხვადასხვაგვარად ბაძავენ".

არისტოტელეს აზრით, ადამიანები ერთმანეთისგან განირჩევიან სათნოებითა და სიავით, შესაბამისად, ხელოვანიც ასახავს ისეთ პირებს, რომლებიც ან კარგები არიან, ან — ცუდები (უვარგისები). ხელოვანი ადამიანებს წარმოაჩენს ან უკეთესებად, ან უარესებად, ან ისეთებად, როგორებიც ისინი სინამდვილეში არიან. აღნიშნული მოსაზრების საილუსტრაციოდ არისტო-

---

5. მიმესისი (ბერძ. μιμεσιζ – მიბაძა) ანტიკური ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთ საკვანძო ცნებას წარმოადგენს. პლატონის და არისტოტელეს ესთეტიკაში იგი განიხილება მხატვრული კულტურის სხვადასხვა ჟანრის წარმოქმნის საფუძვლად. ორივე ფილოსოფოსი არსებულ სამყაროს, მის შემადგენელ საგნებსა და მოვლენებს მიიჩნევს ასახვის//მიბაძვის ობიექტად, თუმცა, განსხვავება თავს იჩენს იმაში, თუ რას წარმოადგენენ თავად ეს საგნები. არისტოტელეს მტკიცებით, ეს საგნები რეალურად არსებულნი არიან, ამდენად, მიმესისი ობიექტური სამყაროს შემეცნებისკენ სწრაფვას გულისხმობს. სანინააღმდეგო თვალსაზრისს ავითარებს პლატონი, რომლის თანახმად, მიბაძვის ობიექტები (ანუ საგნები) მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტურად არსებულ ზოგად იდეათა ლანდებს წარმოადგენენ.

ტელე მხატვრებს იშველიებს: მისი აზრით, პოლიგნოტე ასახავდა ადამიანებს უკეთესებად, პავსონი — უარესებად, ხოლო დიონისე — ისეთებად, როგორებიც სინამდვილეში იყვნენ.[6]

არისტოტელე მიიჩნევს, რომ ტრაგედიასა და კომედიას შორის ერთ-ერთ განმასხვავებელ ნიშანს სწორედ ეს ფაქტორი ქმნის: ერთს (კომედიას) სურს ადამიანები წარმოადგინოს უარესებად, ვიდრე სინამდვილეში არიან, ხოლო მეორეს (ტრაგედიას) — უკეთესებად.

არისტოტელეს აზრით, პოეტსა და ისტორიკოსს ერთმანეთისგან განასხვავებს არა ის გარემოება, რომ ერთი ჰექსამეტრით[7] სარგებლობს, ხოლო მეორე — არა, არამედ ისტორიკოსი და პოეტი ერთმანეთისგან იმით განსხვავდებიან, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, ხოლო მეორე — რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო. ჰეროდოტეს ჰექსამეტრითაც რომ გაემართა თავისი ნაწერები, ისინი მაინც ისტორიულ თხზულებებად დარჩებოდნენ. არისტოტელე თვლის, რომ **პოეზიას მხედველობაში აქვს უფრო ზოგადი, ისტორიას კი — ცალკეული.** ამიტომაც პოეზია უფრო ფილოსოფიურია და უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ისტორია. არისტოტელე ეხება აგრეთვე საკითხს, თუ როგორი უნდა იყოს პოეზიის (ხელოვნების) დამოკიდებულება რეალური სინამდვილისადმი; მაგალითისთვის, დასაშვებია თუ არა, რომ კომედიის ავტორმა თავისი გმირის პორტრეტი რეალური პიროვნებისგან "გადმოიწეროს" და მისივე სახელი მისცეს. არისტოტელეს ასეთი რამ დაუშვებლად მიაჩნია როგორც პოეზიაში, ასევე კომედიაშიც. იგი თვლის, რომ პოეზია უნდა წარმოაჩენდეს განზოგადებას, უნდა იძლეოდეს ტიპს და არა დეგეროტიპს. აღსანიშნავია, რომ ამ თვალსაზრისით არისტოტელე ემიჯნება თავის მასწავლებელს, პლატონს.

არისტოტელეს აზრით, **პოეზიის შექმნა ორმა ბუნებრივმა მიზეზმა განაპირობა:**

- უპირველესად, **მიბაძვამ (მიმესისმა),** რომელიც ადამიანს ბავშვობიდანვე აქვს თანდაყოლილი (თავის პირველ უნარ-ჩვევებს და ცოდნას ადამიანი მიბაძვის საშუალებით იძენს);
- ასევე, **ჰარმონიისა და რიტმის** ბუნებრივმა გრძნობამ ("ლექსის ზომები ხომ, როგორც ეს ნათელია, რიტმის ნაწილებია").

არისტოტელეს თანახმად, ადამიანებმა, რომლებსაც თავიდანვე მომადლებული ჰქონდათ ეს თვისებები, იმპროვიზაციული ხასიათის ცდებით განავითარეს ისინი და შექმნეს პოეზია. იმისდა მიხედვით, თუ როგორი ზნე ჰქონდათ მთხზველებს, ჩამოყალიბდნენ საგმირო თხზულებათა ავტორები, რომლებიც კეთილ საქმეებსა და მათ ჩამდენ ადამიანებზე წერდნენ, და იამბების ავტორები, რომლებიც უკეთური ადამიანების საქმეებს ასახავდნენ. პირველნი წერდნენ ეპოპეებს, ჰიმნებს, ოდებს, ხოლო მეორენი — სატირებს (ეს უკანასკნელი, როგორც ცნობილია, იამბიკური საზომით იწერებოდა). ამგვარად, არისტოტელეს თანახმად, **როგორც ტრაგედია, ისე კომედია, წარმოიშვა იმპროვიზაციული საწყისიდან:** ტრაგედია მომდინარეობს დიონისეს სადიდებელი რიტუალებიდან, დითირამბის მომღერლების (ექსარქონტების) იმპროვიზაციებიდან, ხოლო კომედია — ფალიკური სიმღერების მომღერლების იმპროვიზაციებიდან.

---

6. პოლიგნოტე, პავსონი, დიონისე — ძველი ბერძენი მხატვრები.
7. ჰექსამეტრი — ანტიკურ მეტრიკაში გავრცელებული ექვსტერფიანი ტაეპი, რომლის ყოველი ტერფი დაქტილურია, ხოლო ბოლო ტაეპი — მოკვეცილი. ჰექსამეტრით არის დაწერილი ჰომეროსის "ილიადა" და "ოდისეა".

არისტოტელე აღნიშნავს, რომ ძველ პოეტთაგან თავისი სიდიადით ჰომეროსი გამოირჩევა, რადგან მან "შექმნა სახეები არა მარტო მშვენიერი, არამედ დრამატულიც. ამნაირადვე, მან პირველად მოხაზა კომედიის ფორმები, წარმოადგინა მოქმედებაში არა სამარცხვინო, არამედ სასაცილო საქმეები".

არისტოტელე საგანგებოდ მსჯელობს, თუ **რა საზომით უნდა იწერებოდეს ტრაგედია.** ამასთან დაკავშირებით იგი ეხება სატირული დრამის საკითხს. არისტოტელე სატირულ დრამას "დარბაისლურ სახილველს დამატებულ ოხუნჯობას" უწოდებს. როგორც ცნობილია, ძ.წ. IV-V საუკუნეების ბერძნულ თეატრში სატირული დრამა დრამატული ნარმოდგენების — ტეტრალოგიების — აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა. სატირული დრამა ერთვოდა ტრილოგიას მეოთხე პიესის სახით. არისტოტელეს მოძღვრების თანახმად, სატირული დრამა უაღრესად მჭიდრო კავშირში იყო ტრაგედიასთან: "ტრაგედიამ შედარებით გვიან აიღო ხელი მოკლე მითების დამუშავებასა და თავისი პირველსაწყისის — სატირული პოეზიისათვის — დამახასიათებელ სახუმარო სტილზე, შედარებით გვიან მიაღწია ანინდელ სიდიადეს, ხოლო მისი სალექსო საზომი ტეტრამეტრის ნაცვლად იამბიკური ტრიმეტრი გახდა. ტრაგიკოსები სწორედ ტეტრამეტრს იყენებდნენ თავდაპირველად, ვინაიდან, თვითონ პოეზია სატირული იყო და უფრო მეტად ეხამებოდა ცეკვას". არისტოტელეს მიაჩნია, რომ აღნიშნულ საკითხში გარკვეული კორექტურა შეიტანა ესქილესა და სოფოკლეს მიერ ჯერ ორი, ხოლო მოგვიანებით სამი მსახიობის შემოყვანამ. ამას მოჰყვა ტრაგედიაში დიალოგური პრინციპის დამკვიდრება და, შესაბამისად, ტეტრამეტრს (რომლითაც ადრე იწერებოდა ტრაგედიები) ჩაენაცვლა იამბიკური მეტრი, რომელიც უფრო მოსახერხებელი იყო დიალოგების გადმოსაცემად.

"პოეტიკაში" არისტოტელე მსჯელობს **ლიტერატურის ცალკეულ გვარებსა და ჟანრებს შორის არსებულ საზღვრებზე.** მისი აზრით, ეპოპეა ემსგავსება ტრაგედიას იმით, რომ ისიც დიადი საქმეების შესახებ მოგვითხრობს, მაგრამ განირჩევა მისგან იმით, რომ ეს ამბები ეპოსში თხრობით არის გადმოცემული, ხოლო ტრაგედიაში მოქმედებით არის წარმოდგენილი. გარდა ამისა, **ტრაგედიასა და ეპოპეას შორის განსხვავებას ქმნის "დროის ხანგრძლივობა":** ტრაგედიაში მოქმედება "მზის ერთი შემობრუნების" ფარგლებში უნდა ჩაეტიოს (დროის ერთიანობის პრინციპი), ხოლო ეპოპეა დროის თვალსაზრისით შეზღუდული არ არის.

"პოეტიკაში" არისტოტელე **მხატვრული ნაწარმოების მთლიანობის, ერთიანობის საკითხს ეხება;** კერძოდ, იგი აღნიშნავს, რომ ტრაგედია "არის ასახვა დასრულებული და მთელი მოქმედებისა, რომელსაც აქვს რაღაც სიდიადე". ავტორის აზრით, "მთელი" არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო. ამიტომაც, კარგად შედგენილი ამბავი (ფაბულა) უნდა იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც ავტორს მოესურვება, არამედ უნდა შეეფარდებოდეს ზემოაღნიშნულ ნაწილებს. არისტოტელეს თანახმად, ამბავში გადმოცემულია ერთი მოქმედების მიბაძვა, ერთი მთელია ასახული, ამიტომაც მისი ნაწილები ისე არიან ურთიერთშეწყობილნი, რომ ერთი მათგანის ამოღებით ან გადასმით "მთელი" იცვლება ან "წაბორძიკდება"; ხოლო თუ რაღაცის მიმატება ან გამოკლება არ ცვლის ნაწარმოებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი "მთელის" ნაწილი არ ყოფილა. არისტოტელე ტრაგედიის ოთხ სახეს გამოყოფს: მარტივი (ე. ი. მარტივფაბულიანი), რთული, საყოფაცხოვრებო და პათეტიკური.

ტრაგედიაზე მსჯელობისას, არისტოტელე აღნიშნავს, რომ მასში გადმოცემული ამბავი არა მხოლოდ "მთელი და დასრულებული" უნდა იყოს, არამედ შიშისა და სიბრალულის გრძნობას უნდა აღძრავდეს მაყურებელში და ამ გრძნობათა საშუალებით იგი ვნებათაგან უნდა განიწმინდოს. აქედან გამომდინარე,არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის საბოლოო ესთეტიკურ მიზანს წარმოადგენს **კათარსისი,**[8] ანუ "შიშითა და თანაგრძნობით" გამოწვეული მშვენიერების შეგრძნება. "პოეტიკაში" ავტორი დაწვრილებით გადმოგვცემს, თუ როგორი უნდა იყო ის ადამიანი, რომლის მიერ ჩადენილი საქმეები "შიშსა და თანაგრძნობას" აღძრავს მაყურებელში. მისი აზრით, ასეთად არ გამოდგება უკეთური ადამიანი, რომელიც "უბედურებიდან ბედნიერებაში გადადის", რადგან იგი თანაგრძნობას არ გამოიწვევს მაყურებელში. ტრაგედიაში გადმოცემული ამბავი უფრო ბედნიერებიდან უბედურებაში "გადასვლას" უნდა ასახავდეს და ადამიანს უბედურება თავისი სიავისა და სიმდაბლის გამო კი არ უნდა დაემართოს, არამედ რაღაც საბედისწერო შეცდომის გამო. არისტოტელეს მაგალითად მოჰყავს ოიდიპოსი, თიესტესი და "ამდაგვარი გამოჩენილი კაცები".

აქვე ეხება არისტოტელე **გმირთა განცდების გადმოცემის საკითხს.** იგი თვლის, რომ "პოეტს ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი გმირთა განცდები. ამა თუ იმ განცდის გადმოცემისას ყველაზე დამაჯერებელია ის, ვინც თვითონაც გულშეძრულია ამავე გრძნობით. გვაღელვებს ის, ვინც თვითონაც ღელავს, ხოლო ჩვენს რისხვას იწვევს რისხვით გულანთებული".

არისტოტელე განიხილავს, თუ რა სახის მოვლენებია "საშინელი" ან "საწყენი". მისი აზრით, თუ მტერი აპირებს მტრული საქმის ჩადენას ან უკვე ჩაიდინა ასეთი რამ, ამაში არაფერია სიბრალულის აღმძვრელი. სიბრალულის გრძნობას არც იმ ადამიანების ურთიერთდაპირისპირება იწვევს, რომლებიც ერთმანეთისთვის არც მეგობრები არიან და არც ახლობლები. სულ სხვა საქმეა, როდესაც ძლიერი ვნებები მოყვარეთა შორის ურთიერთდაპირისპირების მიზეზად იქცევა; როდესაც ძმა ძმას ან შვილი მამას, ან დედა შვილებს, ან შვილი დედას კლავს (ან უპირებს მოკვლას). ასეთი ამბები მზამზარეული სახით გვხვდება მითებში, რომლითაც პოეტმა "კარგად უნდა ისარგებლოს"; ანუ მას არა აქვს უფლება შეცვალოს მითის სიუჟეტი (მაგ., არ შეუძლია ისეთი ოიდიპოსის წარმოჩენა, რომელიც თავის დედას არ მოიყვანს ცოლად ან ისეთი კლიტემნესტრას წარმოჩენა, რომელიც თავის ქმარს არ კლავს). არისტოტელეს თანახმად, მითებში წარმოდგენილია რამდენიმე ტიპური შემთხვევა:

- როდესაც მოქმედი პირი გააზრებულად ჩადის ქმედებას (მაგალითად, მედეას მიერ შვილების დახოცვა);
- როდესაც მოქმედმა პირმა არ იცის, რომ მისი ქმედება ახლობლების წინააღმდეგ არის მიმართული (მაგალითად, ოიდიპოსის მიერ საკუთარი მამის მოკვლა);
- როდესაც მოქმედმა პირმა დასაწყისში არ იცის, რომ მისი ქმედება ახლობლების წინააღმდეგ არის მიმართული. იგი მხოლოდ უკანასკნელ მომენტში იგებს ამის შესახებ და

---

8. კათარსისი (ბერძ. χαθαρσίς—განწმენდა) ანტიკური ფილოსოფიის ერთ-ერთი საკვანძო ცნება; პლატონის თანახმად კათარსისი ადამიანური სულის ღვთაებასთან მიახლოების ერთ-ერთი წინაპირობაა. არისიტოტელეს თანახმად, კათარსისს "ძრნოლის ეფექტი" იწვევს, იგი ტრაგედიაში იჩენს თავს და "შიშითა და თანაგრძნობით" ახდენს "ვნებათა განწმენდას".

თავიდან აიცილებს მოსალოდნელ ტრაგედიას (მაგალითად, "კრესფონტში" მეროპე აპირებს შვილის მოკვლას, მაგრამ "გამოცნობის" შემდეგ, ცხადია, არ კლავს).

არისტოტელეს აზრით, ზემოაღნიშნული სამივე შემთხვევა შიშსა და თანაგრძნობას იწვევს მაყურებელში.

არისტოტელე ყოველგვარ ამბავში (ფაბულაში) გამოყოფს ნაწილებს, ესენია: პერიპეტია, გამოცნობა და განცდა. **პერიპეტიას** არისტოტელე უწოდებს ტრაგედიის განვითარებაში მოვლენების უეცარ შემობრუნებას, "მოქმედების გადასვლას საწინააღმდეგოში" (მაგ., როცა გაცხადდება ოიდიპოსის წარმომავლობის საიდუმლო და ის ფაქტი, რომ მას საკუთარი მამა მოუკლავს და დედა მოუყვანია ცოლად). არისტოტელეს თანახმად, მოულოდნელობის ეფექტის მიუხედავად, "გადასვლა" უნდა მოხდეს "ალბათობის ან აუცილებლობის" გათვალისწინებით, ანუ ლოგიკურად უნდა იყოს დაკავშირებული წინარე მოვლენებთან.

ხშირად პერიპეტიიდან გამომდინარეობს **გამოცნობა (ანაგნორისი),** რომლის საშუალებით მოქმედი პირები "უცოდინარობიდან ცოდნაში გადადიან", უმეცრების მდგომარეობიდან — შემეცნებაში. გამოცნობას შედეგად შეიძლება მოჰყვეს როგორც ბედნიერების განცდა (მაგ., ყოფილი მტრები მეგობრებად იქცევიან), ასევე უბედურებისა (მაგ., ოიდიპოსის შემთხვევაში). არისტოტელე გამოყოფს გამოცნობის სხვადასხვა სახეს:

- გამოცნობა რაიმე ნიშნით (მაგალითად, ძიძის მიერ ოდისევსის ამოცნობა ძველი ჭრილობების საშუალებით);
- თავად მოქმედი პირის განცხადებაზე დაყრდნობით (მაგ., ორესტემ აღიარა "იფიგენიაში", რომ იგი ორესტეა);
- გამოცნობა წარსულის გახსენების საშუალებით (მაგ., მოქმედი გმირი რაიმე საგნის ნახვისას იხსენებს მასთან დაკავშირებულ ისტორიას);
- გამოცნობა ლოგიკური დასკვნების საფუძველზე (მაგ., "ქოეფორებში" ორესტეს ამოცნობა).

ზემოთ ჩამოთვლილ გამოცნობათა სახეებიდან არისტოტელე უპირატესობას ანიჭებს იმას, "რომელიც გამომდინარეობს თვით მოქმედებიდან, როდესაც მაყურებელი გაოცებულია ბუნებრიობით". ასეთებად კი იგი მესამე და მეოთხე სახეებს მიიჩნევს. რაც შეეხება **განცდას,** იგი არის "დამღუპველი ან მტანჯველი მოქმედება", როგორიცაა, მაგალითად, სცენაზე წარმოდგენილი სიკვდილი, ძლიერი მწუხარება და სხვა.

კომპოზიციური თვალსაზრისით, არისტოტელე ნაწარმოებში (როგორც დრამაში, ასევე ეპოპეაში) გამოყოფს **ეპიზოდებს,** რომელთა საშუალებით ავტორი უფრო ვრცლად გადმოგვცემს თავის სათქმელს. მისი აზრით, დრამაში ეპიზოდები შემოკლებულია, ხოლო ეპოპეაში — გავრცობილი. არისტოტელე წერს: "ოდისეას" შინაარსი ხომ მოკლეა: ერთი კაცი მრავალი წლის განმავლობაში მოგზაურობს. მას არ ასვენებს პოსეიდონი. იგი მარტოხელაა. გარდა ამისა, სახლშიც მისი საქმე ისეა, რომ სასიძოები ანიავებენ ქონებას და ცუდ საქმეს უპირებენ მის შვილს. მრავალი უბედურების გადატანის შემდეგ იგი ჩამოდის, გამოიცნობს ზოგიერთებს და შეუტევს რა (სასიძოებს), თვით გადარჩება, მტრებს კი გაანადგურებს. აი, ეს არის "ოდისეას" შინაარსი, დანარჩენი კი ეპიზოდებია".

"პოეტიკაში" არისტოტელე ეხება **ეპოპეის საკითხსაც**. მისი აზრით, იგი ჰექსამეტრით უნდა დაიწეროს და შედგებოდეს იმავე ნაწილებისგან, რომლებისგანაც ტრაგედია: დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო. კომპოზიციის მიხედვით, ეპოპეა არ უნდა ემსგავსებოდეს მატიანეს, რომელშიც გაშუქებულია არა მოქმედება, არამედ დროის ერთი მონაკვეთი. არისტოტელე ღვთაებრივ მგოსანს უწოდებს ჰომეროსს მისი ერთ-ერთი მიგნების გამო; კერძოდ, ჰომეროსს არც უცდია "ილიადაში" მთელი ტროას ომის წარმოდგენა (თუმცა, ამ ომს ჰქონდა დასაწყისიც და დასასრულიც), რადგან ასეთ შემთხვევაში პოემა უზომოდ დიდი და "დახლართული" გამოვიდოდა. ავტორმა ათწლიანი ომის მხოლოდ ერთი ეპიზოდი — აქილევსის რისხვა — აღწერა. მას დაუკავშირა სხვა ეპიზოდებიც და მოახერხა პოემის ფაბულური მთლიანობის შენარჩუნება. არისტოტელეს აზრით, ეპოპეას ამბის (ფაბულის) თვალსაზრისით იგივე სახეები უნდა ჰქონდეს, რაც ტრაგედიას (მარტივი, რთული, საყოფაცხოვრებო, პათეტიკური) და უნდა შედგებოდეს იმავე ნაწილებისგან (პერიპეტია, გამოცნობა, განსჯა და სხვა).

არისტოტელე აღნიშნავს, რომ პოეტურ ქმნილებათა წინააღმდეგ ძირითადად შემდეგი სახის ბრალდებებია წამოყენებული:

- პოეტების მიერ ნაწარმოებში დაუჯერებელი ამბავია წარმოდგენილი (ე. ი. რეალობაში ასეთი რამ არ მოხდებოდა);
- პოეტების მიერ ნაწარმოებში აღწერილი ამბავი არალოგიკურია, წინააღმდეგობის შემცველია;
- პოეტების მიერ ნაწარმოებში აღწერილი ამბავი ზნეობრივად გაუმართლებელია (მავნებელია);
- პოეტი არღვევს ხელოვნებაში მიღებულ წესებს.

არისტოტელე ჰომეროსის შემოქმედებაზე დაყრდნობით უგულებელყოფს ზემოაღნიშნულ ბრალდებებს. იგი არ იზიარებს გავრცელებულ შეხედულებას, თითქოს ჰომეროსმა ტყუილების თქმა ასწავლა ბერძნებს. მისი აზრით, ჰომეროსის ტყუილი (ანუ გამონაგონი, შემოქმედებითი ფანტაზია) გამართლებულია, რადგან იგი მიზანს აღწევს. მთავარია იმის სწორად განსაზღვრა, თუ რა მიზნით ამბობს მწერალი ტყუილს: სიკეთის, ზნეობრიობის თუ ბოროტებისა და უზნეობის დასამკვიდრებლად. არისტოტელეს აზრით, კრიტიკოსთა ბრალდებები ზოგჯერ იმითაც არის გამოწვეული, რომ მათ უჭირთ ტექსტის სწორი ინტერპრეტაცია სხვადასხვა მიზეზის გამო (ტექსტის ორაზროვნება, მეტაფორულობა, არასწორად დასმული სასვენი ნიშნები და სხვა).

"პოეტიკის" ბოლო თავში არისტოტელე სვამს კითხვას: რა სჯობს, ეპოსი თუ ტრაგედია? არისტოტელეს აზრით, ეპოპეა იმდენად დიდია მოცულობით, რომ მისგან რამდენიმე დრამა შეიძლება გამოვიდეს. ეპიკოსების ფაბულა ან "უკუდოა", ან მოკლე, ან "წყალწყალა". მისგან განსხვავებით, ტრაგედია უფრო კონცენტრირებული და სასიამოვნოა. ტრაგედია ამბის ერთ მნიშვნელოვან, გამორჩეულად საინტერესო ნაწილს ასახავს და მიზანსაც (მაყურებელზე ზემოქმედებას) უფრო ეფექტურად აღწევს.

ამგვარად, ხელოვნების თეორია პირველად არისტოტელეს "პოეტიკაში" გამოიყო ცალკე დისციპლინად. "პოეტიკაში":

- აღინიშნა, რომ ხელოვანი მიბაძვის საშუალებით იწვევს ადამიანებში სიამოვნებას;

- განისაზღვრა ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების დარგის თავისებურება;
- დაისვა საკითხი ლიტერატურის სინამდვილისადმი დამოკიდებულების, ლიტერატურის ცალკეული გვარებისა და ჟანრების ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ;
- დაისვა საკითხი ხელოვნების აღმზრდელობითი და ესთეტიკური ღირებულების შესახებ.
- არისტოტელეს "პოეტიკამ" მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია მომდევნო საუკუნეებში ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის განვითარებაზე.

ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წელილი შეიტანა დიდმა რომაელმა პოეტმა **კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსმა (ძვ. წ. 65-8წ.წ.).** იგი ავგუსტუსის ეპოქის პრინციპატის, ანუ "ოქროს ხანის", ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი იყო, რომელმაც ვერგილიუსსა და ოვიდიუსთან ერთად შექმნა რომაული პოეზიის კორიფეთა კოლეგიუმი. ამ უკანასკნელმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შემდგომი პერიოდის ევროპული მწერლობის განვითარებაში. ჰორაციუსის დამსახურებად ითვლება ეპისტოლეს პოეტური დამუშავება. ლიტერატურათმცოდნეობის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანია ერთ-ერთი ასეთი ეპისტოლე ***"წერილი პიზონებისადმი"*** **(Epistula ad Pisones),** რომელსაც მოგვიანებით კვინტილიანუსმა[9] უწოდა "წიგნი პოეტური ხელოვნებისათვის" **(Ars poetica).**

ჰორაციუსის "პოეტური ხელოვნების" ადრესატები რომაული არისტოკრატიის წარმომადგენლები, პიზონები არიან (მამა და ორი ვაჟიშვილი, რომელთაგან უფროსი, როგორც ჩანს, დრამატულ ნაწარმოებებს წერდა). ეპისტოლე მოცულობით არ არის დიდი. იგი 476 ჰექსამეტრული კარედისგან შედგება და თავისი ხასიათით ისეთ თეორიულ გამოკვლევას კი არ წარმოადგენს, როგორიც არისტოტელეს "პოეტიკაა", არამედ პრაქტიკული დანიშნულების მქონე ნორმატიული ტრაქტატია. "პოეტურ ხელოვნებაში" ჰორაციუსი რომაული კლასიციზმის პოზიციებიდან აწვდის მკითხველს პოეტურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ ნორმატიული ხასიათის წესებს, თავისებურ ლიტერატურულ პროგრამას, რომელიც მიზნად ისახავს რომაული ლიტერატურის დონის ამაღლებას.

"პოეტური ხელოვნების" ტექსტს, ტრადიციულად, სამ ნაწილად ყოფენ (მ. გასპაროვი, აკ. ურუშაძე...). **პირველ ნაწილში (1-152 კარედები)** ჰორაციუსი განიხილავს **მხატვრული ქმნილების ერთიანობის, მთლიანობის საკითხს**. არისტოტელეს მსგავსად, მასაც მიაჩნია, რომ ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილები ურთიერთშეხამებულნი უნდა იყვნენ. ჰორაციუსი პიზონებს მიმართავს: "მხატვარმა რომ ადამიანის თავს ცხენის კისერი გამოაბას, ყოველგნით შეკრებილი ასო-ნაწილნი ნაირგვარად შეუბუმბულოს, მერმე კი ლამაზი დიაცის გამოსახვით დაწყებული ეს ნახატი საზარლად დაასრულოს შავი თევზის კუდით, სახილველად მიხმობილნი, შეიკავებდით თავს სიცილისგან, ჩემო მეგობრებო? მენდეთ, პიზონებო, სწორედ ასეთ სურათს დაემსგავსება წიგნი...სადაც არც თავი და არც ფეხი ერთი მთლიანი იერის შესაბამისი არ იქნება".

ჰორაციუსის აზრით, ყოველმა შემოქმედმა ისეთი ამოცანა უნდა დაისახოს მიზნად, რომლის გადაწყვეტა მის ძალებს არ აღემატება. ამასთან, იგი არ ინონებს ტექსტში ყოველგვარი

---

9. კვინტილიანუსი (Quintiliani) — I საუკუნეში მოღვაწე ცნობილი რომაელი ორატორი, ავტორი ტრაქტატისა "ორატორის განათლების შესახებ", რომელშიც განხილულია რიტორიკისა და სტილისტიკის საკითხები.

"ზედმეტი" დეტალების ჩართვას, რომელთაც პირდაპირი კავშირი არა აქვთ პოეტის ძირითად სათქმელთან. "მნიშვნელოვანი განზრახვით წამოწყებულ ქმნილებას, რომელიც... რაღაც დიადს გვპირდება, მეტად რომ გაბრწყინდეს, ხშირად ძოწისფერ ნაკერებს დაადებენ აქა-იქ: ან დიანას ჭალასა და საკურთხეველს აღწერენ, ან მჩქეფარე ნაკადულის ლაღ დინებას თვალწარმტაც მდელოზე, ანდა მდინარე რენუსსა და ნვიმის მაუწყებელ ცისარტყელას; და ეს მაშინ, როცა არ-ცერთი მათაგანის ადგილი არ გახლავთ აქ! ... შენ ეგებ კვიპაროსის ხის დახატვა ხელგეწიფების, მაგრამ რის მაქნისია კვიპაროსი, როცა ჩაძირული ხომალდიდან ცურვით ძლივს გამოღწეული, უკვე იმედდაკარგული კაცი უნდა დაიხატოს... საქმე ისაა, **რასაც ქმნი, იყოს მარტივი და მთლიანი,**" — ამბობს ჰორაციუსი.

ჰორაციუსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს **სიტყვების სწორად შერჩევის საკითხს** და მიიჩ-ნევს, რომ კარგი სტილის მისაღწევად მხოლოდ ენობრივი პურიზმის დაცვა არ არის საკმარისი. მწერალი ცოცხალი ენის განვითარების კანონებს უნდა ემორჩილებოდეს, დავიწყებული სიტყ-ვების აღდგენაც უნდა შეეძლოს და ახლის შექმნაც; "ბევრი გარდასული სიტყვა კვლავ აღდგება ხოლმე, ხოლო ის სიტყვა-თქმანი, ახლა რომ ღირსება-პატივშია, დავიწყებას მიეცემა, თუ ეს მოისურვა ჩვეულებამ, რომლის ხელთაა ძალა, სამართალი და მეტყველების წესი და რიგი". რაც შეეხება ახალ სიტყვებს, ჰორაციუსი ურჩევს პოეტებს, რომ ბერძნულ წყაროებს დაეყრდნონ, იქიდან გადმოიღონ ახალი სიტყვები; "ვით ტყე მოისხამს წელთა სრბოლაში ნორჩ ფოთლებს ძველთა ცვენის შემდეგ, ისე ენა შეიმოსება ხოლმე ახლადშობილი და ღონიერი სიტყვებით, როს მოძველებულთ გაუდით ყავლი".

არისტოტელეს მსგავსად, ჰორაციუსიც ამახვილებს ყურადღებას **სალექსო საზომის შერ-ჩევის საკითხზე**. იგი ჰომეროსის მსგავსად თვლის, რომ "მეფეთა და გმირთა მიერ აღსრულე-ბულ საქმეებზე", დაქტილური ჰეგზამეტრით უნდა იწერებოდეს. ასევე, ჰომეროსის დამსახურებად მიიჩნევს ჰორაციუსი ელეგიური დისტიქის დამკვიდრებასაც. რაც შეეხება იამბს, მისი შემოტანა პოეზიაში არქილოქე პაროსელის სახელს უკავშირდება. დრამატული ჟანრები კი, რომაელი მეტრის თანახმად, მიმართავენ იამბური და ქორეული ტერფებით გამარ-თულ სალექსო კარედებს.

ჰორაციუსი თვლის, რომ სათქმელი უნდა შეირჩეს **შინაარსისა** და **მთქმელის ვინაობის** გათვალისწინებით. კერძოდ, "კომიკურ ამბავს როდი მოუხდება, ტრაგედიის ენით გადმოიცეს; ასევე აუტანელია, თქმულება თიესტეს ნადიმზე კომედიისთვის განკუთვნილი ლაღი ლექსით აღიწეროს".[10] თუმცა, ჰორაციუსი ხანდახან დასაშვებად თვლის ტრაგედიაში მაღალფარდოვნე-ბის უკუგდებას და ბუნებრივად მიიჩნევს, რომ სამშობლოდან გაძევებული ტელეფუსი და პე-ლევსი* "უბრალო სათქმელით გოდებენ, რამეთუ მათი ჩივილი მხოლოდ და მხოლოდ მაყურე-ბელთა გულების შეძვრას ლამობს".[11] მთქმელის ვინაობის შესახებ ჰორაციუსი წერს: "მეტად

---

10. თიესტესის ნადიმი — ანტიკური ტრაგედიების ერთ-ერთი ცნობილი მითიური სიუჟეტი, რომელშიც გადმოცემულია პელოპსისა და პიროდამიას ვაჟების, ატრეესისა და თიესტესის ერთმანეთისადმი მტრობა. ატრეესმა თიესტესის შვილები დახოცა და მათი ხორცისგან დამზადებული კერძი აჭამა ძმას მიკენში გამართულ ნადიმზე.

11. ტელეფუსი და პელევსი — სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიების გმირები; ტელეფუსი იყო მიზიის მეფე, რომელიც ერთ-ერთ ბრძოლაში დაჭრა აქილევსმა; პელევსი იყო აქილევსის მამა, რომელიც სამ-შობლოდან გააძევეს.

მნიშვნელოვანია, ვინ გამოგყავს სალაპარაკოდ: ღვთაება თუ გმირი, სიბერეში შესული კაცი თუ ჯერხნობით ყვავილობაში მყოფი მგზნებარე ახალგაზრდა, მამულის მფლობელი ქალბატონი თუ ერთგული ძიძა, მოხეტიალე ვაჭარი თუ აბიბინებულ მინის ნაკვეთზე მზრუნველი მეურნე, კოლხი თუ ასირიელი, თებესა თუ არგოსში გამოზრდილი მოქალაქე. ასეთ შემთხვევაში ან დამკვიდრებულ გადმოცემას უნდა მიჰყვე, ან ცხოვრებისეულ ჭეშმარიტებას უნდა დაეყრდნო".

ნაწარმოების წარმატების ერთ-ერთი საწინდარი, ჰორაციუსის აზრით, **საინტერესო მასალა (ფაბულა) და მისი დამუშავების დონეა**. რომაული ტრადიციის თანახმად, ჰორაციუსის ეპოქაში არ იყო აუცილებელი, რომ დასამუშავებელი მასალა ორიგინალური, ავტორისეული ყოფილიყო. ამდენად, ჰორაციუსს დასაშვებად მიაჩნია სესხება მითოლოგიიდან, სხვა ავტორთა თხზულებებიდან, თუმცა, შენიშნავს, რომ "საყოველთაოდ ცნობილი საგნის დაპატრონება საკუთარი ახალი თქმით მეტისმეტად ძნელი საქმეა". სესხების შემთხვევაში პოეტმა არ უნდა "ილიადა" ყველასათვის ცნობილ და გაცვეთილ წრეში; იგი უნდა შეეცადოს მასალისთვის საკუთარი ინტერპრეტაციის მიცემას, ცნობილი ამბის საშუალებით თავისი სათქმელის გამოხატვას. ამასთან, პოეტი უნდა მოერიდოს ისეთი მასალის დამუშავებას, რომელიც აღემატება მის შემოქმედებით ძალებს; ნინაალმდეგ შემთხვევაში, მივიღებთ შედეგს, რომელსაც კარგად მიესადაგება ცნობილი ფრაზა: "სამშობიარო ტკივილით ეწამებიან მთები, დაიბადება კი სასაცილო თაგუნა".

ჰორაციუსი მიიჩნევს, რომ მკითხველი იმთავითვე უნდა მოაქციო ნაწარმოებში გადმოცემულ მოვლენათა ეპიცენტრში. ამ თვალსაზრისით რომაელ პოეტს სანიმუშოდ ესახება არა კიკლიკოსი პოეტი,[12] არამედ ჰომეროსი. ამ უკანასკნელმა ტროას ომის მოვლენების გადმოცემა ლედას კვერცხიდან[13] კი არ დაიწყო, არამედ პირდაპირ მოვლენათა ეპიცენტრში **(in medias res)** შეგვიყვანა: "მუზავ, მიამბე ვაჟკაცზე, რომელმაც ტროას დატყვევნის შემდეგ მრავალი ტომის ქალაქნი ნახა და ზნენი შეიტყო". არისტოტელეს მსგავსად ჰორაციუსიც არ უარყოფს მხატვრულ ნაწარმოებში **გამონაგონის** როლს. მისი თქმით, ჰომეროსი "... ისე ცრუობს და მოგონილს ჭეშმარიტებაში ისე შეურევს, რომ დასაწყისსა და შუანაწილს შორის, ისევე, როგორც შუანაწილსა და დასასრულს შორის, თანხმობა არ ირღვევა".

"პოეტური ხელოვნების" მეორე ნაწილი (153-294 კარედები) ეძღვნება დრამას. რომაული ლიტერატურის ისტორიიდან ცნობილია, რომ პრინციპატის ხანაში დრამატურგია დიდ პატივში არ იყო. აღნიშნულ პერიოდში თეატრალურ წარმოდგენებს ჩაენაცვლა ცირკი, გლადიატორთა ბრძოლა, მიმები. შესაძლოა, ასეთი დამოკიდებულება მომდინარეობდა რომაული დრამატურგიის ეპიგონური ხასიათიდანაც. რომაელი პოეტების ერთი ჯგუფი ცდილობდა თეატრალურ სცენაზე ტრაგედიის დაბრუნებას (ვარიუსი, აზინუს პოლიონი...). მათთან ერთად ჰორაციუსიც იზიარებდა კლასიკური ტრაგედიის აღდგენისა და დამკვიდრების იდეას. ამიტომ "პოეტურ ხელოვნებაში" იგი საგანგებოდ განიხილავს ტრაგედიის ჟანრს, მის კანონებსა და ფორმებს, მაყურებელზე გავლენის ემოციურ ძალას.

---

12. ეპიკური კიკლოსი შედგებოდა ჰომეროსის "ილიადისა" და "ოდისეას" შემავსებელი პოემებისგან, რომლებიც მოკლებულნი იყვნენ კომპოზიციურ მთლიანობას და გამოსახვის სიძლიერეს.

13. ჰორაციუსი გულისხმობს ძველ ბერძნულ მითს, რომლის თანახმად ზევსი გედის სახით მოევლინა სპარტის მეფის, ტინდარეოსის მეუღლეს — ლედას. მათი კავშირის შედეგად ორი კვერცხიდან გაჩნდნენ ტროას ომის მიზეზი, მშვენიერი ელენე, და მისი ტყუპი ძმები — კასტორი და პოლიდევკე.

ჰორაციუსის აზრით, თუ დრამატურგს სურს, რომ მაყურებელი წარმოდგენის ბოლომდე დარჩეს, სანამ კანტორი[14] არ იტყვის "დაუკარით ტაში", უპირველეს ყოვლისა, უნდა **გაითვალისწინოს მოქმედი პირის ასაკი** და ყოველ ასაკს მისთვის დამახასიათებელი ზნე-ჩვეულება მიუსადაგოს. "გახსოვდეს: ახალგაზრდას არ დაეკისროს ის, რაც ხანდაზმულს ევალება, ხოლო ვაჟკაცის საქმე არ დაეკალოს ყრმას".

ჰორაციუსს მიაჩნია, რომ ამბავი შეიძლება თხრობითაც გადმოსცე და სცენაზეც წარმოადგინო მოქმედების საშუალებით, თუმცა, ყურით გაგონილი ისე ვერ დაიპყრობს ადამიანის სულსა და გულს, როგორც თვალით ნანახი და გონებაში აღბეჭდილი. იმავდროულად, ჰორაციუსს **დაუშვებლად მიაჩნია სცენაზე ყველაფრის წარმოდგენა,** რადგან ამას შეიძლება უკურეაქცია მოჰყვეს მაყურებლის მხრიდან: "ყოველი საქმე... სცენაზე არ უნდა გამოიტანო; მაყურებლის თვალს უნდა მოაცილო ბევრი რამ, რაც მერმე, ჯობს მაცნემ გადმოსცეს დახვეწილი მჭევრმეტყველებით. დაე, ნუ დახოცავს მედეა თავის ბალღებს ხალხის თვალწინ და უწყალო ატრეევსი ნუ მოხარშავს ადამიანის შიგნეულს... თუ მაინცადამაინც მაჩვენებ მსგავსს რასმე ... ზიზღით შეეაქცევ ზურგს!"

ჰორაციუსი თვლის, რომ დრამატულ თხზულებაში დაცული უნდა იყოს **მოქმედებათა რაოდენობა** ("ხუთ მოქმედებაზე არც მეტი და არც ნაკლები"). რაც შეეხება **მოქმედ პირთა რაოდენობას,** ჰორაციუსი იზიარებს სოფოკლეს მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციას, რომლის თანახმად სცენაზე ერთდროულად შეიძლება სამი მსახიობი იმყოფებოდეს ("მოსაუბრე პირი ოთხი არ უნდა იყოს. მეოთხე მოქმედ პირს გუნდი შეენაცვლოს"). აქვე ჰორაციუსი განსაზღვრავს გუნდის როლს, მის კავშირს მუსიკასთან; გამოყოფს ფლეიტის როლს, რომლის აკომპონიმენტით სრულდებოდა გმირის მონოლოგი.

ჰორაციუსს არ მიაჩნია სავალდებულოდ დრამატულ მოქმედებაში ღმერთის შემოყვანა, თუმცა, უკიდურეს შემთხვევაში, კვანძის გახსნისას, შეიძლება "მისი ღირსების მოშველიება". როგორც ჩანს, ჰორაციუსი იზიარებს ევრიპიდეს მიერ ტრაგედიის ფინალური ნაწილისთვის დამკვიდრებულ ხერხს — **dues ex machine.**[15]

ჰორაციუსი საგანგებოდ ეხება სალექსო საზომების გამოყენების საკითხს. მას მიაჩნია, რომ დრამის უმთავრესი საზომი არის იამბური ტრიმეტრი. ტრაგედიის ჟანრის წარმოშობასა და განვითარებაზე მსჯელობისას ჰორაციუსი ასახელებს თესპისეს, რომელსაც მსახიობები ფორნით გადაჰყავდა და ისინიც "თხლით სახემოთხუპნულები გალობდნენ და მოქმედებდნენ". მნიშვნელოვნად მიაჩნია ჰორაციუსს ესქილეს დამსახურება, რომელმაც "კეთილშობილ პირთა ნიღბები და საგანგებო შესამოსელი შემოიღო; მანვე დაადგა მოზომილ ძელებზე სცენა და მსახიობებს ხმამაღლა ლაპარაკი და კოთორნებზე[16] დგომა ასწავლა. რომაელი პოეტების დამსახურებად მიიჩნევს ჰორაციუსი იმ ფაქტს, რომ მათ გადაუხვიეს ბერძნების გზას და საფუძველი ჩაუყარეს რომაული ეროვნული დრამის შექმნას.

---

14. კანტორი — სპექტაკლში მონაწილე მსახიობი, რომელიც წარმოდგენის ბოლოს მაყურებელს მიმართავდა: Vos plaudite — ტაში დაუკარით.

15. **dues ex machine** — ევრიპიდეს ტრაგედიებში ღმერთები დასკვნით ნაწილში ჩნდებოდნენ და მათი დახმარებით დახლართული სიუჟეტური კვანძი იხსნებოდა. ღმერთების ზეცაში გამოჩენის სასცენო ეფექტისთვის გამოიყენებოდა სპეციალური ტექნიკური საშუალება — მანქანა. ამიტომაც, მოგვიანებით, დრამის ბოლოს ღმერთის გამოჩენის მოულოდნელ ხერხს ლათინელებმა **dues ex machina** (ღმერთი მანქანიდან) უწოდეს.

16. კოთორნები (ლათ. cotumus) — ანტიკურ ტრაგედიაში მონაწილე მსახიობებს ეცვათ ხის მაღალძირიანი ფეხსაცმელები, რათა უფრო მაღლები გამოჩენილიყვნენ.

"პოეტური ხელოვნების" მესამე ნაწილში (295-476 კარედები) ჰორაციუსი მსჯელობს პოეტის პიროვნულ ღირსებებზე, მის ადგილზე საზოგადოებაში. იგი კრიტიკოსს სალეს ქვას ადარებს, რომელიც, მართალია, თვითონ არაფერს კვეთს, მაგრამ მისი დახმარებით რკინა ბასრი ხდება. ანალოგიურია კრიტიკოსის დანიშნულებაც: იგი თვითონ არაფერს წერს, მაგრამ სხვებს ასწავლის "პოეტის საქმესა და ვალდებულებას; იმას, თუ საიდან მოდის ძალა შემოქმედებისა, რა კვებავს და აყალიბებს პოეტს, რა შეეფერის და რა არა".

ჰორაციუსს მხატვრული შემოქმედების საფუძვლად **"სწორი და დაკვირვებული აზროვნება"** მიაჩნია, რისთვისაც შემოქმედს ფილოსოფიური განათლება უნდა ჰქონდეს მიღებული. მისი აზრით, პოეტი უნდა აცნობიერებდეს, რა მოვალეობა აკისრია მას ქვეყნისა და საზოგადოების წინაშე. იგი უნდა აკვირდებოდეს ცხოვრებასა და სინამდვილეს და მართლად ასახავდეს მათ. ზოგჯერ დრამატული თხზულება შეიძლება არც დიდი ოსტატობითა და ხელოვნებით გამოირჩეოდეს, მაგრამ ზუსტად ასახავდეს არსებულ რეალობას. ასეთი ნაწარმოები უფრო მოხიბლავს მაყურებელს, ვიდრე "შინაარსისგან დაცლილი და მხოლოდ შიშველი ჰანგებით შემკობილი".

ჰორაციუსი თვლის, რომ **პოეზიის მოწოდებაა** როგორც მსმენელთა (მკითხველთა) **გართობა**, ასევე მათთვის **სარგებლობის მოტანა**. პოეტის დარიგება უნდა იყოს ლაკონური, კონკრეტული, რათა მკითხველმა ადვილად გაიგოს და გაითვალისწინოს იგი. ის წიგნები, რომლებშიც შერწყმულია "სასარგებლო" და "საამო", მკითხველთა მოწონებასაც დაიმსახურებენ, სოსიუსებსაც[17] შესძენენ ფულს და მწერალსაც მოუხვეჭენ სახელს. ჰორაციუსი აქვე შენიშნავს, რომ სიხარბე და ქონების დაგროვების სურვილი შეუთავსებელია ჭეშმარიტ პოეზიასთან; რომ რომაელთა შემოქმედებითი უნარი, ბერძნებთან შედარებით, ანგარებამ და გამორჩენისკენ სწრაფვამ დააკნინა.

ჰორაციუსს მიაჩნია, რომ **შემოქმედებითი პროცესი არ არის დაზღვეული შეცდომებისგან.** როგორც მშვილდიდან გასროლილი ისარი ყოველთვის ვერ მოხვდება მიზანს, ასევე პოეტურ სიმებს ყოველთვის ისე ვერ ააჟღერებ, როგორც გსურს. თუმცა, არსებობს მისატევებელი შეცდომებიც და მიუტევებელიც. მაგალითისთვის ჰორაციუსი ასახელებს ელინისტური ხანის ეპიკოს პოეტს, ქერილეს, რომლის ნაწარმოებებში "ორი-სამი კარგი ადგილი თუ გამოერევა" (ეს მიუტევებელია). მართალია, ხანდახან "დიდებულ ჰომეროსსაც ჩაეძინება", მაგრამ მის ეპოპეებში "ძილის შემოპარვა", ჰორაციუსის აზრით, მისატევებელია.

ჰორაციუსის აზრით, არსებობს პროფესიები, რომლებშიც **საშუალო დონე** დასაშვებია, ასატანია. მაგალითად, ყველა ორატორი და ვექილი ვერ გაუტოლდება მესალას და ავლუსს.[18] "პოეტებს კი საშუალო დონეზე ყოფნის უფლებას არც ღმერთები აძლევენ, არც ჩვეულებრივი ადამიანები და არც წიგნით მოვაჭრენი". ჰორაციუსის დაკვირვებით, ვინც განვრთნილი არ არის, ის თავს არიდებს ასპარეზობას — ბურთს, ბადროს, რკინის რგოლს — რათა ხალხმა სასაცილოდ არ აიგდოს. მაშ, რატომ თხზავენ ლექსებს ისინი, ვისაც ეს საქმე არ უსწავლიათ?

---

17. სოსიუსები — ცნობილი რომაელი წიგნებით მოვაჭრენი.
18. მესალა — გამოჩენილი რომაელი ორატორი; ავლუსი — ცნობილი რომაელი იურისტი.

ჰორაციუსი ურჩევს პოეტებს, **მინერვას**[19] დაუმორჩილონ განსჯა და გონება; იმავდროულად, კრიტიკოსებსაც დაუგდონ ყური.

ჰორაციუსს მიაჩნია, რომ პოეტმა არ უნდა იჩქაროს ნაწარმოების ხალხის სამსჯავროზე გამოტანა. იგი ცხრა წლის განმავლობაში ტყავის ბუდეში უნდა ჰქონდეს შენახული, რადგან ის, რაც ხალხის სამსჯავროზე ჯერ არ გამოგიტანია, ადვილად გასწორდება, ხოლო "ლაღად გაშვებულმა სიტყვამ უკან დაბრუნება არ იცის". ჰორაციუსის რწმენით, ნამდვილ პოეტში ორი კომპონენტი უნდა იყოს შერწყმული: ღვთისგან ბოძებული, ბუნებრივი ნიჭი **(ingenium)** და საგულდაგულო წვრთნა. ცალ-ცალკე აღებული ეს კომპონენტები სასურველ შედეგამდე ვერ მიიყვანს შემოქმედს.

"პოეტურ ხელოვნებაში" ავტორი მსჯელობს **პოეზიაზე, როგორც ღვთაებრივი წარმოშობის დარგზე.** იგი იხსენებს ძველ ბერძნულ მითს ლეგენდარულ ორფეოსზე, რომელმაც თავისი სიმღერებით ადამიანები ველური ყოფისგან იხსნა; თებეს დამაარსებელ ამფიონს, რომლის ჩანგის წკრიალზე ქალაქის გალავნის ლოდები გადაადგილდებოდნენ; დიდებულ ჰომეროსსა და ტირტეოსს. ჰორაციუსი პოეზიას საზოგადოებრივი განვითარების საქმეში უდიდეს როლს აკისრებს.

ტრაქტატის დასასრულს ჰორაციუსი კიდევ ერთხელ უბრუნდება კრიტიკოსის საკითხს, მსჯელობს **პირუთვნელი კრიტიკოსის მოვალეობაზე.** იგი ურჩევს პიზონებს, არ ენდონ მლიქვნელებს, რადგან ყალბ და დაუმსახურებელ ქებას საბოლოოდ, სიკეთე არ მოჰყვება; "შენ, ჩემო პიზონო, თუ ვინმეს საჩუქარი უბოძე, ანდა განზრახული გაქვს მისცე, ნუ მიიწვევ ასეთ პირს ახლახან შეთხზული შენეული ლექსის კითხვისადმი მიძღვნილ სასიხარულო ზეიმზე. მიიწვევ და მაშინვე მორთავს ყვირილს: მშვენიერია! საუკეთესოა!". ასეთი "შემფასებლისგან" ქების მოსმენას სჯობს კვინტილიუსის[20] შენიშვნების მოსმენა. იგი სასარგებლო რჩევებსა და დარიგებებს მოგცემს, რომელიც შემდგომ საქმიანობაში სასიკეთოდ წაგადგება.

ჰორაციუსის "პოეტურმა ხელოვნებამ" არისტოტელეს "პოეტიკასთან" ერთად საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა მომდევნო ეპოქების სალიტერატურო ცხოვრებაში. ევროპული კლასიციზმის პოეტიკისთვის მას კანონიკური მნიშვნელობა ჰქონდა. სწორედ ჰორაციუსის გავლენით დაიწერა ფრანგული კლასიციზმის აღიარებული კოდექსი — ბუალოს "პოეტური ხელოვნება".

ქართულ სინამდვილეში, ლიტერატურის შესახებ სამეცნიერო აზრის განვითარებაში, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა **შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანმა"**, რომლის ლიტერატურულ-ესთეტიკური კონცეფცია ჰუმანიზმის იდეალებს ეფუძნება. შუასაუკუნეების სქოლასტიკური აზროვნების შემდეგ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რუსთველის ლიტერატურულ-ესთეტიკურ ნააზრევს, რომელიც შემოქმედის უპირველეს მოვალეობად მიიჩნევს, ასახოს ადამიანის ამქვეყნიური ცხოვრება თავისი სიხარულითა და ტკივილებით და უჩვენოს, რომ ადამიანი ამქვეყნადაც შეიძლება იყოს ბედნიერი, რომ სრულყოფილი და ჰარმონიული შეიძლება იყოს ერისკაციც, რომ ადამიანმა ამქვეყნად საკუთარი ძალისხმევისა და მონდომების შედეგად შეიძლება მიაღწიოს დასახულ მიზანს (რასაკვირველია, ღვთის დახმარებით, ნებით). რუსთველის პოემიდან მნერლის ლიტერატურულ-ესთეტიკური პოზიციის შესწავლის თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვ-

19. მინერვა (Minerva) - რომაულ მითოლოგიაში სიბრძნის, გონიერების, პოეზიის ქალღმერთი.

20. კვინტილიუს ვარუსი — ცნობილი რომაელი პოეტი, ვერგილიუსისა და ჰორაციუსის მეგობარი.

ლისა, მნიშვნელოვანია **პროლოგი**, რომელშიც ავტორმა გადმოგვცა თავისი შეხედულებანი პოეზიისა და პოეტის დანიშნულების შესახებ. იგი მოკლედ და ღრმაშინაარსიანად განსაზღვრას პოეზიას. რუსთველი აღნიშნავს, რომ პოეზია სიბრძნის ერთ-ერთი დარგია, ღვთიური დანიშნულებისაა. პოეტი ლაპარაკობს შაირობის ესთეტიკურ და შემეცნებით ღირებულებაზე, რასაც მოსდევს ავტორის უპირველესი პრინციპი: "გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი". ცხადია, ამ სიტყვებში რუსთველი გულისხმობს არა ნაწარმოების მოცულობას, არამედ სათქმელის მოკლედ, ლაკონურად ჩამოყალიბებას. იგი ჭარბსიტყვაობის წინააღმდეგია:

"შაირობა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი,

საღმრთო, საღმრთოდ გასაგონი, მსმენელთათვის დიდი მარგი.

კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი;

გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირია ამად კარგი".

"ვეფხისტყაოსნის" ავტორი გამოყოფს პოეტურ ნაწარმოებთა სამ კატეგორიას. პირველ რიგში, რუსთველი ახასიათებს ეპიკური ნაწარმოებების ავტორებს, ე. ნ. "გრძელი ლექსის" შემქმნელებს. მისი აზრით, როგორც ცხენი გამოიცდება გრძელ შარაგზაზე სირბილით, ხოლო მობურთალი — მოედანზე გაკეთებული ზუსტი დარტყმებითა და ჩოგნის მარჯვე მოქნევით, ასევე, პოეტის ოსტატობა გრძელი ლექსების თქმით შეფასდება:

"ვითა ცხენსა შარა გრძელი და გამოსცდის დიდი რბევა,

მობურთალსა — მოედანი, მართლად ცემა, მარჯვედ ქნევა,

მართ აგრეთვე მელექსესა — ლექსთა გრძელთა თქმა და ხევა,

რა მისჭირდეს საუბარი და დაუწყოს ლექსმან ლევა".

პოეტური ნაწარმოებების მეორე სახეობას, რუსთველის აზრით, უნდა მივაკუთვნოთ პატარა ლექსები, ანუ ლირიკული ნაწარმოებები. მოშაირეთა ერთ ნაწილს არ შეუძლია ადამიანთა გრძნობებზე დიდი ზემოქმედების მომხდენი ნაწარმოებების შექმნა; ისინი მცირე ფორმის ლექსებს წერენ. რუსთველი ასეთ პოეტებს ადარებს მონადირეებს, რომლებიც დიდ ნადირს ვერ კლავენ და პატარა ცხოველთა დახოცვით ირთობენ თავს:

"მეორე ლექსი ცოტაი, ნაწილი მოშაირეთა,

არ ძალ-უც სრულ-ქმნა სიტყვათა, გულისა გასაგმირეთა,

ვამსგავსე მშვილდი ბედითი ყმაწვილთა მონადირეთა:

დიდსა ვერ მოჰკვლენ, ხელად აქვს ხოცა ნადირთა მცირეთა".

რუსთველი ასახელებს პოეზიის მესამე ჟანრსაც, რომელშიც იგი მოიაზრებს საზოგადოების ყოფა-ცხოვრების ამსახველ სანადიმო, სასიმღერო, სახუმარო და სხვა ლექსებს. ისინი ზოგჯერ სიამოვნებასაც ანიჭებენ ადამიანს, მაგრამ, რუსთველის აზრით, პოეტი მაინც არ შეიძლება ენოდოს იმ პიროვნებას, რომელიც "გრძელ ლექსს" ვერ იტყვის:

"მესამე ლექსი კარგი არს — სანადიმოდ, სამღერელად,

სააშიკოდ, სალაღობოდ, ამხანაგთა სათრეველად;

ჩვენ მათიცა გვეამების, რაცა ოდენ თქვან ნათელად.

მოშაირე არა ჰქვიან, ვერას იტყვის ვინცა გრძელად".

როგორც ვხედავთ, რუსთველი უპირატესობას ანიჭებს "გრძელი", ეპიკური ნაწარმოებების შემქმნელთ. აქვე იგი გამოთქვამს თავის აზრს იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს ჭეშმარიტი პოეტი, მოშაირე.

"ვეფხისტყაოსნის" ავტორი თვლის, რომ არ შეიძლება ნამდვილი პოეტი ეწოდოს კაცს, რომელიც მხოლოდ ერთ-ორ ლექსს იტყვის. მას თავი არ უნდა მიაჩნდეს კარგ მელექსეთა სწორად, მაგრამ ზოგი ჯიუტობს და ამტკიცებს, ჩემი შექმნილი ნაწარმოები ყველას სჯობსო:

"მოშაირე არა ჰქვიან, თუ სადმე თქვა ერთი, ორი;

თავი ყოლა ნუ ჰგონია მელექსეთა კარგთა სწორი;

განაღა თქვას ერთი, ორი, უმსგავსო და შორი-შორი,

მაგრამ იტყვის: "ჩემი სჯობსო", უცილობლობს ვითა ჯორი".

რუსთველის აზრით, პოეტს ერთი პიროვნება უნდა ჰყავდეს ამორჩეული სამიჯნუროდ; მას უნდა ამკობდეს, მას უნდა უძღვნიდეს მთელ თავის შემოქმედებას:

"ხამს, მელექსე ნაჭირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკმობდეს,

ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმე აშიკობდეს,

ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს,

მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა — მუსიკობდეს".

"ვეფხისტყაოსნის" ავტორს მაგალითად თავისი თავი მოპყავს და აღნიშნავს, რომ მუდამ ერთს აქებს:

"ჩემი ან ცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია,

ესე მიჩს დიდად სახელად, არ თავი გამიქიქია;

იგია ჩემი სიცოცხლე უნყალო ვითა ჯიქია;

მისი სახელი შეფარვით ქვემორე მითქვამს, მიქია".

რუსთველის "ვეფხისტყაოსნის" პროლოგი იმის დასტურია, რომ ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკური აზროვნების საკითხები ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში იქცევდა ქართველ მოაზროვნეთა ყურადღებას.

ლიტერატურათმცოდნეობითი აზრის განვითარებაში საეტაპო ნაწარმოებს წარმოადგენს **ნიკოლა ბუალო დეპრეოს (1636-1711) თეორიული ტრაქტატი "პოეტური ხელოვნება" (L'art poetique).** ბუალო პარიზში დაიბადა. მამამისი ვერსალის კანცელარიის მდივანი იყო. ამდენად, ბუალო ბავშვობიდანვე კარგად იცნობდა სასახლეს, მისი ცხოვრების წესს. სწორედ აქ შეისწავლა მან ფილოსოფია, ლიტერატურა, გაეცნო ანტიკურ კლასიციზმს. ლუი XIV-ის კარზე იგი ერთ-ერთ აღიარებულ ავტორიტეტად ითვლებოდა. მასთან თავს იყრიდა იმ პერიოდის ლიტერატურული ელიტა: რასინი, კორნელი, მოლიერი, ლაფონტენი და სხვ. როგორც ცნობილია, ბუალო სპეციალობით ვექილი იყო, მაგრამ ლუი XIV-ის კარზე მან ყურადღება მიიქცია, როგორც პოეტმა და კრიტიკოსმა. ბუალოს კალამს ეკუთვნის სატირები, წერილები (**Epitres**), სიმღერები (**Lutrin**). თუმცა, ფრანგული კლასიციზმის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენს ბუალოს თეორიული ტრაქტატი "პოეტური ხელოვნება" (1674). მართალია, ბუალო ბურჟუაზიის წარმომადგენელი იყო, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იგი არისტოკრატებს შორის გაიზარდა. ამი-

ტომაც არ არის გასაკვირი, რომ იგი ცდილობდა, ერთი მხრივ, მეფის აბსოლუტიზმის განმტკიცებას, და, მეორე მხრივ, ორი მოწინააღმდეგე ნოდების შეთანხმებას.

ფრანგული კლასიციზმი აღორძინდა სამეფო კარზე და თავისი განვითარების აპოგეას კორნელისა და რასინის შემოქმედებაში მიაღწია. კლასიციზმი იყო სტილი მონარქისტული თავადაზნაურობისა, რომელიც ლუი XIV-ის დროს პროგრესულ წოდებად ითვლებოდა. ფრანგი კლასიკოსები ლუი XIV-ის სასახლეს ავგუსტუსის სასახლეს ადარებდნენ. თავის მხრივ, ფრანგული კლასიციზმის კანონმდებელი ბუალო თავს ჰორაციუსისა და იუვენალისის მემკვიდრედ თვლიდა და ეყრდნობოდა მათ თეორიულ ნააზრევს. ამავე დროს, იგი იზიარებდა ფრანგული რაციონალიზმის, კერძოდ, დეკარტეს ფილოსოფიურ იდეებს.[21]

"პოეტური ხელოვნება" დაწერილია რითმიანი ალექსანდრიული ლექსით (შუაში ცეზურით გაყოფილი თოთხმეტმარცვლიანი საზომი) და შედგება ოთხი სიმღერისგან, რომელნიც ერთმანეთთან არ არიან დაკავშირებულნი.

პირველ სიმღერაში ბუალო ასწავლის პოეტებს, თუ როგორ უნდა წერონ ლექსები, როგორ გამოიყენონ გონების ავტორიტეტი, როგორ შესძინონ სიზუსტე და სიცხადე პოეტურ ქმნილებებს. იგი აღნიშნავს:

"მაშ, გიყვარდეთ გონება, რომ თქვენმა ნაწერებმა
გონებისგან მიიღოს ბრწყინვალება, ღირსება.
ბევრნი, გატაცებულნი გახელებულ სიფიცხით,
საღი აზრის გარეშე ქმნიან ნაწარმოებებს...
ყველა საღი აზრისკენ უნდა მიისწრაფვოდეთ;
ძნელია იქ მიღწევა — გზა არის გალესილი;
თუ მას ოდნავ მოშორდით, წამსვე დაიღუპებით,
არის მხოლოდ ერთი გზა გონებისკენ სავალი".

ბუალო აფრთხილებს პოეტებს იმ საშიშროების შესახებ, რომელიც მოსდევს საღი აზრისგან დაცილებას, გადაჭარბებულ ყურადღებას წვრილმანების მიმართ. იგი წერს, რომ ზოგჯერ პოეტები მეტისმეტად ამომწურავად ცდილობენ მასალის მიწოდებას მკითხველისთვის. მაგ., თუ მოქმედება სასახლეში ხდება, დანვრილებით აღწერენ ტერასების რაოდენობას, კოლონებსა და ფესტონებს, უაზროდ მოგატარებენ დერეფნებს, ზუსტად დაგითვლიან თაღების რაოდენობას ჭერზე და ა. შ. ასეთ შემთხვევაში მკითხველს სურვილი უჩნდება, ოცი გვერდი ერთბაშად გადაფურცლოს, რომ როგორმე სასახლიდან დროზე გამოაღწიოს.[22] ბუალო გვმოძღვრავს:

"მოშორდით ამ მგოსანთა უნაყოფო სიჭარბეს,
არასოდეს მიენდოთ უსარგებლო წვრილმანებს.
ზედმეტი უგემოა და საზიზღარი ჩვენთვის...
ვინც საზღვარი არ იცის, წერაც არ შეუძლია".

ბუალო აკრიტიკებს იმ პოეტებს, რომლებიც ზომიერების გრძნობას არ იჩენენ. ხუმრობაც კი, მისი აზრით, უნდა იყოს კეთილშობილი და ელეგანტური, სწორედ ისეთი, როგორიც კლემან

---

21. დაწვრილებით კლასიცისტური მიმართულებისა და ფრანგული რაციონალიზმის შესახებ იხ. თავი IV — "ლიტერატურული პროცესი და მისი კატეგორიები".
22. აღნიშნულ მონაკვეთში ბუალოს მხედველობაში პყავს XVII საუკუნის პოეტი და რომანისტი ჟორჟ სკიუდერი, რომელსაც გაჭიანურებული აღწერები ახასიათებს.

მაროს[23] ახასიათებს და არა ისეთი ყალბი და ბანალური, როგორიც ტაბარენისა და დასუსისთვის[24] არის ნიშანდობლივი.

პირველ სიმღერაში ბუალო ასევე ეხება ტაქტს, ცეზურასა და სხვა საკითხებს. ბუალო საგანგებოდ მსჯელობს ფრანსუა მალერბის[25] პოეზიის ღირსებებზე. სწორად შერჩეული რიტმი, სიტყვებისთვის შესაფერისი ადგილის მოძებნა, ლექსის დახვეწილობა, სიცხადე, ლამაზი გამოთქმა — აი, ის ნიშნები, რომლებითაც მალერბმა გაამრავალფეროვნა და ახალ საფეხურზე აიყვანა ფრანგული პოეზია.

პირველი სიმღერის დასასრულს ბუალო კრიტიკის მნიშვნელობაზე საუბრობს. ჰორაციუსის მსგავსად იგი ურჩევს პოეტებს, რომ ისწავლონ მეგობრების გარჩევა მლიქვნელებისგან; სჯობს, ყური დაუგდო არა მლიქვნელებსა და პირმოთნეებს, რომლებიც პირში გაქებენ, ხოლო ზურგს უკან კი ქირქილებენ და დაგცინიან, არამედ ჭკვიან, მკაცრ და ულმობელ მეგობარს, რომელიც

"არ გასვენებს, სანამ არ გაასწორებ შეცდომებს;

უბოდიშოდ გიჩვენებს იგი უხეშ სტრიქონებს,

უხეიროდ აწყობილს ლექსებს ადგილს მიუჩენს.

სიტყვებს აცლის ამრეზილს, გაზვიადებულ სახეს,

აქ აზრი და იქ ფრაზა მას არ აკმაყოფილებს".

ბუალო იმასაც აღნიშნავს, რომ ზოგიერთი ავტორი პირად შეურაცხყოფად იღებს კრიტიკას, ყველა შენიშვნას უარყოფს, ჯიუტად იცავს თავის პოზიციას. ასეთ ავტორებთან ვერაფერს გახდები, რადგან "რეგვენი მუდამ ჰპოვებს უფრო რეგვენ მაქებარს".

მეორე სიმღერაში ბუალო ახასიათებს სხვადასხვა ჟანრს. იგი ჯერ იდილიას ეხება; აღნიშნავს, რომ იდილიების თანამედროვე ავტორები ხან ტლანქ, მდაბალ გამოთქმებს მიმართავენ, ხან კი ძალზე ამაღლებულ, პათეტიკურ ტონს. აღნიშნული სიტუაციიდან ბუალო შემდეგ გამოსავალს სთავაზობს პოეტებს:

"ძნელი არის გზის პოვნა ამ ორ სიჭარბეს შორის,

რომ იპოვოთ, მიჰყევით თეოკრიტეს და ვირგილს.

მათი ნაზი შრომები აღსავსენი გრაციით

დღე და ღამე იკითხეთ, არ გაუშვათ ხელიდან".

ელეგიის მთავარ ღირსებად ბუალო ფაქიზი გრძნობების გადმოცემას მიიჩნევს და ამ თვალსაზრისით ოვიდიუსს ანიჭებს პირველობას:

"როცა ნაზი ოვიდი ტკბილ ხმებს აცხოველებდა,

გვაძლევდა ხელოვნების მშვენიერ გაკვეთილებს".

ბუალო ასევე იძლევა ოდის, სონეტის, ეპიგრამის, რონდოს, მადრიგალის, ეპიგრამის დახასიათებას. როგორც ლიტერატურის თეორეტიკოსები აღნიშნავენ, ბუალო შეცდომას უშვებს, როდესაც ბალადის, ელეგიისა და რონდოს აღმოჩენას მაროს მიაწერს:

"შემდეგ მარომ მაშინვე ააყვავა ბალადა,

---

23. კლემან მარო (1496-1544) — რენესანსის ეპოქის გამოჩენილი ფრანგი პოეტი; ბუალოს მოსწონდა მისი მადრიგალები, რონდოები, ბალადები ლექსის სიმსუბუქის გამო.
24. ტაბარენი (1584 -1633) – ნაკლებად აღიარებული ფრანგი პოეტი, იგავებისა და ფარსების ავტორი; დასუსი (1605-1674) — ფრანგი პოეტი, თანამედროვენი მას უნიჭოდ თვლიდნენ.
25. ფრანსუა მალერბი (1555 -1628) ფრანგული პოეზიის რეფორმატორი, რომელმაც ფრანგული ენა და პოეზია განმინდა არქაიზმებისგან.

ტრიოლეტი გამართა, მასკარადი გარითმა,
რონდო დაუმორჩილა სასიმღერო რეფრენებს,
გარითმვის სულ ახალი გზები წარმოაჩინა".

აქვე შევნიშნავთ, რომ ბუალოს კომენტატორები (ბრიუნეტიერი, ჟერუზიე) აღნიშნულ თვალსაზრისს არ იზიარებენ. მათ მიაჩნიათ, რომ ზემოაღნიშნული ლექსის ფორმები საფრანგეთში მარომდეც არსებობდა.

ბუალო საგანგებოდ აღნიშნავს სატირის როლს ვოდევილის განვითარებაში, თუმცა, აქაც მიუთითებს ზომიერების დაცვის საჭიროებაზე:

"მე მოვითხოვ სატირის გულწრფელ სულისკვეთებას,
გავურბივარ ურცხვს, ვინაც სათნოებას ქადაგებს".

ჟანრების დახასიათებისას, ბუალო ყოფს მათ "მაღალ" და "დაბალ" ჟანრებად, რომელთაგან პირველი (ოდა, ელეგია, ტრაგედია...) სასახლისა და არისტოკრატიისთვის არის განკუთვნილი, ხოლო მეორე (ეპიგრამა, მადრიგალი, კომედია...) — ქალაქისა და ბურჟუაზიისთვის. ამასთან, ბუალო სალიტერატურო ენაშიც გამოყოფს "მაღალ" და "დაბალ" სტილს და მიუთითებს, რომელი ჟანრი რომელ სტილს შეესაბამება.

კლასიციზმის ძირითად დოქტრინას ბუალო **მესამე სიმღერაში** აყალიბებს. ტრაქტატის აღნიშნულ მონაკვეთში ტრაგედიის, ეპიკური პოეზიისა და კომედიის განხილვისას იგი ავითარებს არისტოტელესა და ჰორაციუსის პოეტიკის ჩვენთვის უკვე ცნობილ დებულებებს. ბუალო აღნიშნავს, რომ ტრაგედია უნდა აღძრავდეს მაყურებელში "ტკბილ საშიშროებას" და "მშვენიერ შებრალებას" (**"Douce terreur et pitie charmante"**). იგი ასევე იზიარებს არისტოტელესეულ დებულებას სამი ერთიანობის (დროის, ადგილისა და მოქმედების) კანონის შესახებ. თუმცა, არისტოტელეს კათარსისის თეორიას (რომ ტრაგედია საშიშროებისა და სიბრალულის დახმარებით განწმენდს ადამიანს) ბუალო არ ეხება.[26]

ბუალო აფრთხილებს ფრანგ ავტორებს, რომ ანტიკური სიუჟეტისა და გმირების დახატვისას სასურველია იტალიის ეროვნული სული და სპეციფიკა შეინარჩუნონ და არ ჩაანაცვლონ იგი ფრანგულით. კლასიციზმის ფალსიფიკაციის ნიმუშად ბუალომ თავისი თანამედროვის, ქ-ნ სკიუდერის რომანი "კლელია" (**Clelie**) დაასახელა, რომლის გმირები — ბრუტუსი და კატონი — თავიანთი ლაპარაკითა და მოქმედებით უფრო თანამედროვე ფრანგებს გვანან, ვიდრე რომაელებს:

"რომაელთა ნიღაბქვეშ ნუ გვაწოდებთ პორტრეტებს,
კატონს და ბრუტს ნუ კაზმავთ ფრანგული ტანსაცმლით".

ბუალოს თანახმად, აქილევსმა, აგამემნონმა და ენეასმა უნდა შეინარჩუნონ ის ხასიათი, რომელიც მათ ანტიკურ სინამდვილეში ჰქონდათ. თუმცა, არც ამ პირობის დაცვა არის საკმარისი დრამატურგისთვის. ძალზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევს ბუალო გმირების სულიერი განცდების სწორად და დამაჯერებლად გადმოცემას. ბუალო წინააღმდეგია ტრაგედიაში ტკივილების გაზვიადებული, პათეტიკური სიტყვებით გამოხატვისა. იგი სავსებით იზიარებს ჰორაციუსის აზრს, რომ ხანდახან დასაშვებია ტრაგედიაში მაღალფარდოვნებაზე უარის თქმა და სათქმელის ჩვეულებრივი სიტყვებით გამოხატვა.

---

26. მოგვიანებით კორნელიმ საშიშროებასა და სიბრალულს მესამე ელემენტი – გაკვირვება - დაუმატა.

ბუალოს აზრით, მუსიკასაც თავისი დატვირთვა აქვს ტრაგედიაში. იგი უნდა მისდევდეს განცდებისა და მოქმედებების ცელას. ავტორს დასაშვებად მიაჩნია ანტიკური ქოროს შეცვლა ვიოლინოთი, რაც შესანიშნავად განახორციელა რასინმა თავის "ესთერსა" და "ათალიაში". ბუალო სამართლიანად მიუთითებს ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს დამსახურებაზე ტრაგედიის ჟანრის განვითარებაში.

ეპიკური პოეზიის განხილვისას ბუალო ხოტბას ასხამს იმ ავტორებს, რომელთა სახელებს უკავშირდება აღნიშნული ჟანრის მიღწევები. კერძოდ, იგი საუბრობს ჰომეროსზე და მის "ილიადასა" და "ოდისეაზე", ვერგილიუსის "ენეიდაზე". ბუალო მიიჩნევს, რომ ეპიკოსებმა უნდა ისარგებლონ ანტიკური მითით, რადგან იგი უდიდეს განძს წარმოადგენს:

"მითი აძლევს ჩვენს სულსა მრავალს კმაყოფილებას,
ბევრი სახელებია აქ წარმტაცი ლექსთათვის,
ულის, აგამემნონი, ორესტ, იდომენეი,
მენელაო, პარისი, ჰექტორი და ენეი".

ბუალოს მიაჩნია, რომ ტრაგედიის წარმატებამ განაპირობა კომედიის წარმოშობა:

"ტრაგიკულ წარმოდგენის ბრნყინვალე წარმატებამ
ათენში ანტიკური კომედია დაბადა".[27]

ბუალო განიხილავს კომედიის წარმოშობა-განვითარებას, აღნიშნავს არისტოფანესა და მენანდროსის დამსახურებას აღნიშნული ჟანრის წინაშე და პოეტებს ურჩევს, რომ კომედიაში განზოგადებული ტიპები წარმოაჩინონ: ძუნწი, მფლანგველი, ფუქსავატი და ა.შ.:

"ძუნწი ძუნწის სურათმა გააცინა და იგი
ვერ მიხვდა, რომ თვით იყო ამ პორტრეტის ნიმუში.
ფუქსავატი უცქერდა სურათს ზუსტად დახატულს,
მაგრამ მაინც ვერ იცნო მასზე სახე თავისი.
თუ გსურთ კომედიაში მოიპოვოთ დიდება
ობიექტად სწავლების აირჩიეთ ბუნება".

ბუალოს მიაჩნია, რომ კომედიოგრაფმა ამა თუ იმ ხასიათის წარმოჩენისას უნდა გაითვალისწინოს პიროვნების ასაკი, მისწრაფებანი და, რაც მთავარია, მოერიდოს ბილწ და მდაბალ ხუმრობებს. ბუალო მოუწოდებს პოეტებს:

"შეისწავლეთ სასახლე და ქალაქს გაეცანით,
იქ საკმაოდ ბევრია საჭირო ნიმუშები".

ბუალო აღნიშნავს, რომ მან "სკაპენის ოინებში" ველარ იცნო "მიზანთროპის" ავტორი, რადგან ამ შემთხვევაში მოლიერმა "გადააჭარბა" და მისი კეთილშობილური ხუმრობა გახდა ტრივიალური. კერძოდ, ბუალო ინუნებს მოლიერის "სკაპენის ოინებში" ერთ-ერთ ეპიზოდს, როდესაც ლაქია სკაპენი ატყუებს მოხუც ჟერონტს, ტომარაში ახვევს მას და ფულს ააცინ-

27. ცხადია, ბუალოს აზრი მცდარია, რადგან კომედიის წარმოშობა უკავშირდება დიონისეს დღესასწაულებს და არა ტრაგედიის წარმატებას. დაწვრილებით კომედიის წარმოშობასთან დაკავშირებით იხ. თავი V — "მხატვრული ლიტერატურის გვარსახეობრივი თავისებურებანი".

ცლავს. ბუალო აქვე შენიშნავს, რომ კომედიაში ტრაგიკული ელემენტების შეტანა ყოვლად დაუშვებელია.

დასასრულს, ბუალო აღნიშნავს, რომ თეატრი "სანდომიანი ავტორების" ასპარეზის ადგილია:

"მიყვარს ხილვა თეატრში სანდომიან ავტორის,
გვატკბობს მისი ლექსები, გვხიბლავს გონების ძალით,
არც მას, არც მაყურებელს არ უკარგავს სიმშვიდეს".

ბილწი და უხამსი ხუმრობების მოყვარულმა ავტორებმა კი თავიანთი "ნიჭის" ასპარეზად მასკარადები და ბალაგანები გამოიყენონ:

"ვინც ნიადაგ მზად არის გვართოს მხოლოდ სიბილწით,
იგი უნდა ავიდეს ამართულ ბალაგანზე,
რომ **Pont-Neuf**-ი[28] გაართოს უზრდელური ხუმრობით,
მასკარადზე გამოჩნდეს ლაქიების კრებულში".

მეოთხე სიმღერას ბუალო იწყებს იგავით ფლორენციელი ექიმის შესახებ, რომლის უვიცობას მრავალი პაციენტი ემსხვერპლა. საბოლოოდ, ექიმი იძულებული გახდა დაეტოვებინა ფლორენცია და თავის ლამის ერთადერთ გადარჩენილ პაციენტს - მდიდარ აბატს - შეპკედლებოდა. სწორედ მის სასახლეში პოვა გალენოსის[29] უნიჭო მოწაფემ თავისი ჭეშმარიტი მისწრაფება — არქიტექტურის სიყვარული. ბუალო ასკვნის:

"ჩვენთვის მცნება, სწავლაა ექიმის მაგალითი:
იყავით კალატოზი, თუ ამისი ნიჭი გაქვთ,
მუშა, დაფასებული თავის ხელოვნებაში,
ვიდრე სუსტი მწერალი, გაუთლელი პოეტი".

მსგავსად ჰორაციუსისა, ბუალოც მიიჩნევს, რომ პოეზია საშუალო ნიჭს ვერ იტანს. უმჯობესია, რაიმე ხელობა ისწავლო, ვიდრე იყო სუსტი ან საშუალო დონის პოეტი. ამასთან, ბუალოს აზრით, პოეტს უნდა ახასიათებდეს სიდინჯე, სერიოზულობა. ლექსის დაწერისთანავე არ უნდა მოსდო მთელ ქვეყანას ეს ამბავი; ისედაც ყველანი გაიგებენ, როცა ლექსი გამოქვეყნდება.

პირველი სიმღერის ზოგიერთ დებულებას ბუალო მეოთხე სიმღერაში კვლავ იმეორებს; კერძოდ, იგი კიდევ ერთხელ მიუთითებს პოეტებს კრიტიკის საჭიროებაზე:

"მოსძებნეთ კრიტიკოსი ჭკვიანი, სასარგებლო,
გონებას რომ მიპყავს წინ და ცოდნა ასხივოსნებს,
რომლის სანდო ფანქარი ჯერ საძებრად გაქანდეს
სუსტი ადგილისაკენ, რომელსაც გრძნობთ და მალავთ".

ბუალო კიდევ ერთ საკითხზე ამახვილებს ყურადღებას, რომელსაც ჰორაციუსიც შეეხო თავის ტრაქტატში. იგი აღნიშნავს, რომ ყოველი პოეტი, ცხადია, უნდა ისწრაფოდეს დიდებისა და სახელის მოსახვეჭად, მაგრამ ლექსის წერა არ უნდა გაიხადოს საარსებო წყაროდ:

---

28. Pont-Neuf — პარიზში XVII საუკუნეში აგებული ხიდი, რომელზეც განლაგებული იყო დუქნები. აღნიშნული ადგილი მდაბიო ფენებისთვის იყო განკუთვნილი.
29. გალენოსი — ცნობილი ბერძენი ექიმი, ჰიპოკრატეს მონაფე, ცხოვრობდა II საუკუნეში მარკუს აურელიუსის მეფობის დროს.

"დიდებისთვის იშრომეთ, მაგრამ ბილწი მოგება
ნუ იქნება მიზანი სახელოვანი მწერლის,
კეთილშობილ გონებას შეუძლია უვნებლად,
რომ შრომით მოიპოვოს ჯილდო კანონიერი".

"პოეტური ხელოვნების" დასასრულს ბუალო ზოგად დასკვნებს იძლევა.

ამგვარად, ბუალომ "პოეტურ ხელოვნებაში" არა მარტო ჩამოაყალიბა კლასიციზმის თეორია, არამედ გადმოგვცა ის პოზიტიური ელემენტები, რომლებიც საზოგადოდ ლიტერატურის სახელმძღვანელო დებულებებს წარმოადგენენ: აზრის სიცხადე და სიმკვეთრე, რითმის სიუხვე და ჰარმონიულობა, შინაარსისა და ფორმის შესაბამისობა, ზომიერების გრძნობის დაცვა და სხვა. ბუალოს ტრაქტატი ათწლეულების განმავლობაში ევროპის არაერთ ქვეყანაში ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების მნიშვნელოვან მონაპოვრად ითვლებოდა.

ქართულ სინამდვილეში, განსაკუთრებით ნეოკლასიკურ ხანაში, ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების საკითხები კვლავ აქტუალური გახდა. ამას ადასტურებს ამ პერიოდში შექმნილი თეორიული ტრაქტატები: ანტონ კათალიკოსის "წყობილსიტყვაობა", მამუკა ბარათაშვილის "ჭაშნიკი" მოგვიანებით, XIX საუკუნის დასაწყისში შექმნილი იოანე ბატონიშვილის "კალმასობა", რომელშიც ჩართულია პოეზიისა და ლექსთწყობის საკითხები, ასევე, თეიმურაზ ბაგრატიონის ნაშრომი "გვარი, ანუ საზომი ქართულისა ენისა სტიხთა". პოეტიკის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს **მამუკა ბარათაშვილის** სქოლასტიკურ-დიდაქტიკური ხასიათის თხზულება, რომლის სათაურია **"ჭაშნიკი ანუ სწავლა ლექსის თქმისა, პოვნილი მამუკა ბარათაშვილის მიერ".** ნაშრომი დაწერილია მოსკოვში, ემიგრაციაში ყოფნისას, 1731 წელს.

XVI-XVIII საუკუნეებში ეროვნული ლიტერატურებისა და ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნების წიაღში გაჩნდა მოთხოვნილება, რომ კაცობრიობის მიერ შექმნილი მთელი ლიტერატურათმცოდნეობითი მემკვიდრეობა შეედარებინათ და შეეფარდებინათ ეროვნულისათვის. ამ გზას XVI საუკუნეში დაადგნენ იტალია და ინგლისი, XVII საუკუნეში — საფრანგეთი, გერმანია, პოლონეთი, ხოლო XVIII საუკუნეში — რუსეთი და საქართველო. რუსეთში ეს პრობლემა ნამოჭრეს ტრედიაკოვსკიმ და ლომონოსოვმა, ხოლო ჩვენში რამდენადმე უფრო ადრე — არჩილმა და მამუკა ბარათაშვილმა.[30] არ იქნება სწორი, რომ მამუკა ბარათაშვილის "ჭაშნიკის" წყაროდ მივიჩნიოთ მის დროს არსებული პოეტიკის რომელიმე კონკრეტული "სახელმძღვანელო". "ჭაშნიკი" არის მამუკა ბარათაშვილის წინადროინდელ ავტორთა თეორიულ-ნორმატიული ტრაქტატებით იმპულსირებული და ეროვნული მოთხოვნებითა და მონაცემებით შეპირობებული ნაშრომი[31] იგი ორი ნაწილისგან შედგება: პირველი წარმოადგენს ნაშრომის თეორიულ ნაწილს, მეორეში კი თავმოყრილია ქართული ლექსის სხვადასხვა ნიმუში.

---

30. ტრედიაკოვსკის ტრაქტატი საზოგადოებისთვის ცნობილი გახდა "ჭაშნიკის" დაწერიდან ოთხი წლის შემდეგ, ხოლო ლომონოსოვისა — რვა წლის შემდეგ.

31. მაგ., აკ. გაწერელიას და გ. მიქაძის აზრით, მ. ბარათაშვილს უცილობლად უნდა სცოდნოდა არაბულ-სპარსული პოეტიკის სახელმძღვანელოებში გავრცელებული ლექსის საზომის განხილვის მეთოდი, რაც შესაბამისად აისახა მის "ჭაშნიკში".

მამუკა ბარათაშვილი თავისი ტრაქტატის დანიშნულებას ასე განსაზღვრავს: "ეს სწავლა დავსწერე, რომ ლექსი ურიგოდ არავის მოუვიდეს". ნაშრომის დასაწყისში ავტორი განსაზღვრავს პოეზიის დანიშნულებას და ხაზს უსვამს მის აღმზრდელობით, დიდაქტიკურ ხასიათს. იგი წერს: "თუ კარგს იტყვი სიტყვის სიმარჯვითა და ცოდნის ძალითა, სულიერის ცოდნითა და სამხედროს ცოდნით, მთქმელი მოიგონება და მსმენი ისწავლის... მაგრამ თუცა ავზედა თქვა, ურიგოდ თქვა, ქებისა და მოგონების ნაცვლად, საძრახავი და საგმობელი იქნება და ცოდვაც მძიმე, რომე კაცი ცოდვაზედ აღძრავს და ავს ასწავლის".

ნაწარმოების ფორმის სრულყოფილების გარდა, მამუკა ბარათაშვილი სათანადო ყურადღებას აქცევს ნაწარმოების შინაარსობრივ მხარეს. იგი მწერლებისგან მოითხოვს აქტუალურ თემებზე წერას, ისეთი თემების შერჩევას, რომელიც ზნეობრივად განვრთნის ადამიანს. ასეთებად მას ესახება საღმრთო, საფალავნო და მორალური თემები. ამასთან დაკავშირებით ავტორი წერს: "მართებს, კაცმა ავი ამბავი არ გალექსოს; თუ სააშიყო ლექსი უნდა, ღმრთის სააშიყო, ეკლესიისა წმინდანთა ამბავი გალექსოს, როგორც რუსთველს უთქვამს... და თუ ქალის აშიყობაზე გინდა, ცოლ-ქმრობის სიყვარულზედა თქვი და იმის, როგორც პავლე დიდი მოციქული ისწავლება და რუსთველი ცოლქმრობის სიყვარულს ისწავლება და აქებს... ან კაი იგავები მოიყვანე და იმაზედა თქვი. ან კაი სწავლის ამბებით კაი ამბები გალექსე, ან ომებისა და ფალავნების ამბავზედ თქვი, ამისთვის, რომ კაცს გააგულოვნებს, ომს მოანდომებს, იარაღის ხმარებას ასწავლის და რჯულისა და მეფის და ქვეყნის მტერზე გამოსაყენებელია".

ავტორის აზრით, მწერალმა "ამბავი" უნდა გადმოგვცეს ერთი საზომით დაწერილი ლექსით. მამუკა ბარათაშვილი მიიჩნევს, რომ "ლექსის წერა შეიძლება ან ნიჭით ან სხვა პოეტების ლექსების მიბაძვით". იგი ეხება ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის საკითხსაც და აღნიშნავს, რომ შეიძლება ლექსი იყოს კარგად გაწყობილი რომელიმე სალექსო საზომით, მაგრამ თუ შინაარსს მოკლებულია, გამოუსადეგარი იქნება.

მამუკა ბარათაშვილი გამოყოფს შაირის, გრძელშაირის, ჩახრუხაულის, გრძელჩახრუხაულის, შეწყობილის, მდენარის, წყობილი მრავალმუხლის, გრძლედი შაირის, სამკვეთის სალექსო ზომებსა და აგებულებას. ზემოთ დასახელებული სალექსო ზომების ანალიზის დროს მას საილუსტრაციოდ მოაქვს როგორც საკუთარი, ასევე სხვა პოეტთა ლექსები და აღნიშნავს: "ესენი უმჯობეს იყვნენ ჩემისა და ამისთვის ესენი დავსწერე და ჩემი ნათქვამიც ამათ ეაახელი".

ცნობილია, რომ ვახტანგ მეფე და მისი ლიტერატურულ-ესთეტიკური პოზიციის მომხრეები ერთმანეთისგან მიჯნავდნენ სასულიერო და საერო მწერლობას. ბუნებრივია, "ჭაშნიკის" ავტორი იზიარებდა ამ პოზიციას. საეკლესიო-რელიგიური განწყობილებანი მამუკა ბარათაშვილის თხზულებაში ნათლად გამოჩნდა "ღვთიური სიყვარულის" თეორიის დასაბუთებისას. იგი პირდაპირ მიუთითებს პოეტს, რომ თუ ეს უკანასკნელი სატრფიალო-სამიჯნურო ლექსების დაწერას მოინდომებს, თავის ლექსებში ღვთისა და წმინდანების სიყვარული უნდა იგულისხმოს, ხოლო სატრფოს სახით — ღმერთი უნდა წარმოიდგინოს. ამდენად, მამუკა ბარათაშვილის ტრაქტატის მიხედვით, სატრფიალო ლირიკა ალეგორიულ-მისტიკური უნდა იყოს.

"ჭაშნიკში" მამუკა ბარათაშვილი გვევლინება სპარსული ლიტერატურული გაელენის მოწინააღმდეგედ. იგი გმობს იმ პოეტს, რომელსაც "თათრის ზღაპრები გაულექსავს მსმენთ სა-

ზიანოდ და მთქმელთ საურიგოდ". ეს არის არა მარტო მამუკა ბარათაშვილის, არამედ XVIII საუკუნის მთელი მოწინავე ქართული საზოგადოების აზრი.

რაც შეეხება ავტორის შეხედულებებს ქართული ლექსის "სიტყვების გაწყობასთან" დაკავშირებით: იგი იცნობს და აღნიშნავს ყველაზე "ქვედა დონის" სალექსო ერთეულს, რომელსაც დღეს სეგმენტს უწოდებენ. მამუკა ბარათაშვილი მას თავის ტრაქტატში უწოდებს "მუხლს" და ლექსის შემადგენელ უმცირეს ერთეულად მიიჩნევს.[32] იგი შემდეგნაირად შლის ტაეპს:

"ვარდსა ჰკითხეს:/ ეგზომ ტურფა/ რამან შეგქმნა/ თვალად, პირად."

ამრიგად, მამუკა ბარათაშვილმა გააფართოვა ქართული ვერსიფიკაციის ტრადიციული ფორმები. მისი დამსახურებაა:

- ქართულ ლექსთწყობაში ხალხური პოეზიის კილოს შემოტანა;
- ქართული ვერსიფიკაციის გასამდიდრებლად რუსული ხალხური სიმღერების კილოს შემოტანა;
- ქართული ლექსთწყობის მრავალფეროვანი საზომების შემუშავება და სხვა.
- მამუკა ბარათაშვილის ლექსთწყობის საზომები შემდგომში წარმატებით გამოიყენეს დავით გურამიშვილმა და ბესარიონ გაბაშვილმა.[33]

კლასიციზმის მოთხოვნა — ანტიკური საბერძნეთისა და რომის კულტურის უპირობო მიბაძვა — პირველად განმანათლებლებმა გააპროტესტეს (დენი დიდრო, ლესინგი). დენი დიდროს ეკუთვნის ეპოქალური სიტყვები: "ყოველდღიური ბუნება პირველი მოდელია ხელოვნებისა". რაც შეეხება ცნობილ გერმანელ ფილოსოფოსს, პოეტსა და დრამატურგს, **გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგს (1729-1781)**, იგი გერმანიაში ახალი რეალისტური ესთეტიკის მესაძირკველეა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მისი ტრაქტატი **"ლაოკოონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ"**, რომელშიც სხვა საკითხებთან ერთად პირველად გამოითქვა თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ სახვითი ხელოვნების დარგებსა და პოეზიას შეუძლიათ სხეულისა და მოქმედების, ანუ **სივრცითი და დროითი** ურთიერთობების გადმოცემა.

ლესინგის "ლაოკოონის" შექმნას ერთგვარი ბიძგი მისცა გერმანული მეცნიერული არქეოლოგიის შემქმნელის, **ი. ვინკელმანის**, ნაშრომმა "ფიქრები ბერძნული ქანდაკების მიბაძვაზე ფერწერასა და ქანდაკებაში". ავტორი ბერძნულ ქანდაკებებს თვლიდა "მშვიდი სიდიადის", "კეთილშობილური უბრალოების" იდეალად. ამ თვალსაზრისით უდგებოდა იგი მარმარილოსგან გამოკვეთილ ცნობილ ქანდაკებათა ჯგუფს "ლაოკოონი".

ლაოკოონი იყო ტროელი ქურუმი (ერთი ვერსიით, აპოლონის, ხოლო მეორით — პოსეიდონის ტაძრისა). ტროას ომის მეათე წელს მოხერხებულმა ოდისევსმა ოსტატებს დაამზადებინა უზარმაზარი ხის ცხენი, რომელიც შიგნით მყოფ რჩეულ ბერძენ მეომრებთან ერთად დაატოვებინა ქალაქის გალავნის მიღმა. იმავდროულად, ოდისევსის მზაკვრული გეგმის თანახმად, ბერძნულმა ხომალდებმა დატოვეს ტროას სანაპიროები. ტროელებმა ჩათვალეს, რომ ბერძნებმა მათი გამარ-

---

32. აპ. სილაგაძე შენიშნავს, რომ აღნიშნულ ტერმინს ტრაქტატში ფორმალიზება აკლია და სხვა რამესაც აღნიშნავს. დანვრილებით იხ. სილაგაძე აპ., პოეტიკური თეორიის ტრადიციების შესახებ ძველ საქართველოში, კრებული "ჭაშნიკი", თბ., 1984.

33. არსებობს განსხვავებული მოსაზრება მამუკა ბარათაშვილის "ჭაშნიკთან" დაკავშირებით. დანვრილებით იხ აკ. გაწერელიას "მამუკა ბარათაშვილის "ჭაშნიკის" ახალი გამოცემის გამო" წიგნში: "ნარკვევები, პორტრეტები, ლექსთმცოდნეობა". თბ., 1988წ.

ჯვება აღიარეს და სამუდამოდ დატოვეს ქალაქის მისადგომები. ამ ამბით გახარებულებმა, ხის ცხენის ქალაქში შეტანა განიზრახეს. მათი საერთო აღტკინება არ გაიზიარა ლაოკოონმა. იგი აფრთხილებდა თანამემამულეებს: არ ენდოთ აქაველთა საჩუქარსო. ტროელები შეყოყმანდნენ, ვერ გადაეწყვიტათ, როგორ მოქცეულიყვნენ. ამასობაში პერას დაეალებით (რომელიც ტროელებს ემტერებოდა), ზღვიდან ამოცურა ორმა უზარმაზარმა გველმა. ისინი სალტესავით შემოეკვრნენ ქურუმს და მოახრჩვეს. მშობლის საშველად მისულმა ორმა ვაჟმაც მამის ხვედრი გაიზიარა.

1506 წელს იტალიაში, ვინმე ფრედის ვენახში, მიწის სილრმეში აღმოჩენილ იქნა ქანდაკებათა ჯგუფი. იგი წარმოადგენდა სამ ფიგურას: მამა და ორი შვილი, რომელთაც ერთ კომპოზიციურ მთლიანობად კრავენ უზარმაზარი გველები.

ვინკელმანი აღნიშნავდა, რომ გამოქანდაკებული ლაოკოონი სულით ძლიერი პიროვნებაა, რომელსაც შეუძლია განცდათა მოთოკვა. იგი ვაჟკაცურად იტანს ტკივილებს, ფიზიკურსაც და სულიერსაც (შვილების დაღუპვა). ვინკელმანი თვლის, რომ ამაში ჩანს ბერძენთა მორალური სიდიადე, სულიერი ძლიერება და ასეთ ხელოვნებას უნდა მიბაძოს პოეზიამაც: "ეტყობა არავითარი წინააღმდეგობა არ არის იმაში, რომ მხატვრობასაც ისეთივე ფართო საზღვრები ჰქონდეს, როგორც პოეზიას და, აქედან გამომდინარე, მხატვრობას შეეძლოს ფეხდაფეხ მიჰყვეს პოეტს".

ვინკელმანისგან განსხვავებით, ლესინგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ბერძნული სახვითი ხელოვნებისა თუ პოეზიის კარდინალურ კანონს წარმოდგენს **ადამიანური და გმირული სანყისების განუყოფლობა**. ამდენად, ბერძენთა იდეალიზირებული გმირები, იმავდროულად, უბრალო ადამიანური თვისებების მატარებელნი არიან. მართალია, ანტიკურ საბერძნეთში გმირებს ადამიანურ ბუნებაზე უფრო მაღლა მდგომებად წარმოაჩენდნენ (გარეგნობა, ფიზიკური სიძლიერე, ზნეობრივი თვისებები...), მაგრამ, როცა საქმე ეხებოდა ტკივილს, წყენას, შეურაცხყოფას — ამ განცდებს ჰომეროსის გმირებიც კი ყვირილით, კვნესით, ცრემლების ფრქვევით და ლანძღვით გამოხატავდნენ. ამდენად, ლესინგი მიიჩნევდა, რომ ანტიკური გმირები თავიანთი საქმეებით უმაღლესი ღირსების მქონე ადამიანები იყვნენ, ხოლო თავიანთი გრძნობებით — სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანები. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ხორციელი ტკივილის, ტანჯვის გამოხატვა ყვირილით სულაც არ ეწინააღმდეგებოდა ბერძენთა წარმოდგენას "ამაღლებული სულის" შესახებ. რაც შეეხება იმ ფაქტს, რომ მოქანდაკემ თავი აარიდა მყვირალა ლაოკოონის გამოსახვას, ამას სულ სხვა მიზეზი ჰქონდა, რაზეც ლესინგი ტრაქტატის შემდგომ თავში მსჯელობს.

ტრაქტატის II-V თავებში ლესინგი ავითარებს მოსაზრებას, რომ **სახვითი ხელოვნების უმაღლესი კანონი მშვენიერების ასახვაა.** ლესინგი ამბობს, სახვითი ხელოვნების პირველი ნიმუშები (იგულისხმება ანტიკური საბერძნეთი) მოწოდებულნი იყვნენ, რათა მხოლოდ მშვენიერი სხეული გამოესახათ. სწორედ ამ თვალსაზრისიდან მომდინარეობდა თებელთა ცნობილი კანონი, რომელიც მხატვრებს მშვენიერების მიბაძვას უბრძანებდა და სიმახინჯის მიბაძვას ჯარიმით სჯიდა. მშვენიერებისადმი ანალოგიური მიდგომა ჩანს იმავე ჰელადონიკების კანონში, რომლის თანახმად, ოლიმპიურ ასპარეზობაში გამარჯვებულს ჩვეულებრივ ძეგლს უდგამდნენ, ხოლო სამგზის გამარჯვებული კი ღირსი ხდებოდა პორტრეტული გამოსახულებისა. ლესინგი წერს: ზემოაღნიშნული თვალსაზრისი რომ ლაოკოონს მივუსადაგოთ, ნათელი გახდება, თუ რატომ იყო მიუღებელი ბერძენი მოქანდაკისთვის მყვირალა და პირდაღებული ლაოკოონის გამოსახვა. ეს დაარღვევდა პროპორ-

ციულობას, შეცვლიდა სახის სიმეტრიულობას და, ნაცვლად თანაგრძნობისა, მნახველებში მხოლოდ უსიამოვნო შეგრძნებებს აღძრავდა.

ლესინგი მსჯელობს **ხელოვნების საზღვრების** შესახებ. მისი აზრით, ფერწერასა და პოეზიას განსხვავებული შესაძლებლობები აქვთ. **ფერწერულ ტილოზე მოქმედების მხოლოდ ერთი მომენტია დაფიქსირებული,** თუმცა, ყოველი ხელოვანი ცდილობს, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტი შეარჩიოს, რათა მისი საშუალებით საცნაური გახადოს ისიც, რაც წინ უსწრებდა ამ მომენტს. აღნიშნული თვალსაზრისით ლესინგი გამოარჩევს ტიმომაქეს შემოქმედებას (ძვ. წ. IV საუკუნე), რომელიც თავისი სურათების თემად ირჩევდა "ყველაზე დაძაბულ განცდებს" (მძვინვარე აიანტი, მედეა). ლესინგი აქებს ტიმომაქეს, რომელმაც მედეა შვილების მკვლელობის მომენტში კი არ წარმოაჩინა (განსხვავებით დელაკრუასგან), არამედ რამდენიმე წუთით ადრე, "როდესაც დედის სიყვარული ჯერ კიდევ ებრძვის ეჭვს", როდესაც დედობრივი სიყვარული ბორკავს შეურაცხყოფილი ქალის შურისძიების გრძნობას. ტიმომაქეს დამსახურებაა, რომ მან მიაგნო მთავარ სათქმელს: გამოხატა ორი შეუთანხმებელი სანყისი, რითაც სილრმისეულად წარმოგვიჩინა მედეას მდგომარეობის ტრაგიზმი. ანალოგიურად, მხატვარი გაშმაგებულ აიანტს მაშინ კი არ გვიჩვენებს, როდესაც ჯოგში ტრიალებს გამძვინვარებული და თხები და ხარები ადამიანებად ეჩვენება; არც მაშინ გვიჩვენებს, როდესაც თავის მახვილს წამოეგება, არამედ იმ მომენტში, როდესაც აიანტი დაღლილი ზის, საკუთარი სიშმაგის შედეგს ხედავს ირგვლივ დაყრილი გვამების სახით, ნამოქმედარს აცნობიერებს და თვითმკვლელობაზე ფიქრობს. **პოეზიაში** კი, განსხვავებით ფერწერისგან, **შეიძლება მოქმედებათა თანმიმდევრობა აღწერო,** თუმცა, ამ შემთხვევაშიც პოეზიამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტი უნდა შეარჩიოს.

ლესინგი განიხილავს სხვადასხვა მოსაზრებას "ლაოკოონის" შექმნის თარიღთან დაკავშირებით. იგი სრულიად დასაშვებად მიიჩნევს იმ მოსაზრებას, რომ **მოქანდაკეები იცნობდნენ ვერგილიუსის პოეტურ ქმნილებას** ლაოკოონისა და მისი შვილების ტრაგიკული ბედის შესახებ და ეს "სულაც არ ამცირებს მათ ხელოვნებას". ამასთან, იგი აღნიშნავს, რომ მამისა და შვილების მოქცევა გველების სალტეში და ერთ კვანძად შეკვრა იყო ის ბედნიერი აზრი, რომელსაც ვერგილიუსთანაც ვხვდებით და მოქანდაკეებთანაც, რომლებმაც ეს ტრაგიკული მომენტი დინამიკაში წარმოგვიდგინეს. რაც შეეხება წინააღმდეგობას, რომელიც თავს იჩენს ჩაცმულობასთან დაკავშირებით (ვერგილიუსთან ლაოკოონი ქურუმის სამოსშია, ხოლო ქანდაკებათა ჯგუფში სამივე ფიგურა შიშველია), ლესინგი მიიჩნევს, რომ "ტანსაცმლის უაზროდ გამოყვანილი ნაკეცები" ურიგო შთაბეჭდილებას დატოვებდა მნახველებზე. ამის გამო ოსტატებმა ამჯობინეს "სიმართლიდან გადახვევა" და ქურუმი და მისი ვაჟები ტანსაცმლის გარეშე წარმოადგინეს.

მომდევნო თავებში ლესინგი სვამს საკითხს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია **დეტალების გადმოცემა ფერწერასა და პოეზიაში.** იგი აღნიშნავს, რომ იმ შემთხვევაშიც, როდესაც პოეტსა და ხელოვანს (ფერმწერს ან მოქანდაკეს) აქვთ მიბაძვის ერთი და იგივე საგანი და თუნდაც ერთი კუთხით (თვალსაზრისით) უდგებიან მას, ბევრი დეტალი მათ ნაწარმოებში შეიძლება მსგავსი აღმოჩნდეს, ბევრიც — განსხვავებული. ლესინგის აზრით, პოეტი გარკვეულ უპირატესობას ფლობს, რადგან მას შეუძლია უმნიშვნელო წვრილმანისთვის გვერდის ავლა და ყურადღების გამახვილება საყოველთაოდ ცნობილი ამბისა და გმირების ხასიათების წარმოჩენაზე დინამიკაში, განვითარებაში. მეორე მხრივ, ცნობილი სიუჟეტის, სხვისი ჩანაფიქრის გამოყენების შესაძლებლობა აიოლებს ფერმწერის ან მოქანდაკის საქმიანობას და გარკვეული თვალსაზრისით ზრდის მათი ნამოღვაწარის ზემოქმედების ძალასაც.

საინტერესოა ლესინგის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ჰომეროსმა დაამუშავა **"არსისა და მოქმედების ორმაგი სახეობა"**: ხილული და უხილავი. მაგალითად, როდესაც ღმერთები ტროას ბედის თაობაზე ვერ შეთანხმდნენ და ხელჩართულ ბრძოლაში ჩაებნენ, პოეტისთვის ღმერთების ეს ომი უხილავია და ფართო გასაქანს აძლევს ფანტაზიას. "ეს უხილავობა ქმნის საფუძველს, განავრცოს ბრძოლის ასპარეზი, მოგვცეს ღმერთებისა და მათი მოქმედების ამაღლებული, მნიშვნელოვანი, დიადი, ადამიანებისგან სრულიად განსხვავებული სურათები, როგორც მისი წარმოსახვის თამაშს მოესურვება," — წერს ლესინგი. როგორ უნდა მოიქცეს ამ შემთხვევაში მხატვარი? მას ხომ არ შეუძლია, რომ ღმერთები უფრო დიდი ზომისა გამოსახოს სურათზე და ადამიანები უფრო მცირე ზომისა, რადგან ამ შემთხვევაში დაირღვევა პროპორციულობა.ლესინგი შენიშნავს, რომ მხატვრები ასეთ დროს ღმერთებს თხელი ღრუბლის ქულაში ახვევენ (ესეც ჰომეროსისგან არის ნასესხები) იმის ნიშნად, რომ კომპოზიციაში გამოსახული მოკვდავები მათ ვერ ხედავენ.

"ლაოკოონის" XVI თავში გადმოცემულია ლესინგის მოსაზრება **პოეზიისა და ფერწერის დროსა და სივრცეში განფენილობის შესახებ.** ლესინგი შემდეგნაირად მსჯელობს: "თუ მართალია, რომ ფერწერა (ხელოვნება) თავის მიბაძვაში სულ სხვა საშუალებებსა და ნიშნებს საჭიროებს, ვიდრე პოეზია, სახელდობრ ფიგურებსა და ფერებს სივრცეში, პოეზია კი — დანაწევრებულ ბგერებს დროში; თუ უდავოა, რომ გამოსახვის საშუალებები (ნიშნები) გამოსახული საგნების მიმართ მოხერხებულ და მჭიდრო კავშირში უნდა იყვნენ, — მაშინ ერთიმეორის გვერდით განლაგებული გამოსახვის ნიშნები უნდა აღნიშნავდნენ მხოლოდ იმ საგნებს ან იმავე საგანთა ნაწილებს, რომლებიც ნამდვილად ერთიმეორის გვერდით იმყოფებიან, ხოლო გამოსახვის ნიშნები, რომელნიც ერთიმეორეს მოსდევენ დროში, პირიქით, უნდა ასახავდნენ იმ საგნებს, რომელნიც ნამდვილად ერთიმეორეს მისდევენ, ან მათს ნაწილებს, რომელნიც თანმიმდევრულად მისდევენ ერთმანეთს დროში. პირველია ფერწერა, მეორე — პოეზია.

საგნებს ან საგანთა ნაწილებს, რომელნიც ერთიმეორის გვერდით არსებობენ, სხეულები ეწოდებათ. მაშასადამე, **სხეულები და მათი ხილული თვისებები საკუთრივ მხატვრობის საგნები არიან.**

საგნები, რომელნიც ერთიმეორეს მიჰყვებიან, ან რომელთა ნაწილები ერთმანეთს მისდევენ, მოქმედებებად ინოდებიან. ამრიგად, **მოქმედებანი შეადგენენ პოეზიის საგანს.**

ყველა სხეული არსებობს არა მარტო სივრცეში, არამედ — დროშიც. მათი არსებობა გრძელდება და ამ დროშივე შეიძლება ყოველ წამს სხვანაირი გვეჩვენონ, სხვა ურთიერთკავშირში მოგვევლინონ. ყოველივე ეს წამიერი გამოვლინებანი და ურთიერთკავშირი არის ნინა მოქმედების შედეგი და, თავის მხრივ, შეიძლება გახდეს მიზეზი მომდევნოსი და, მაშასადამე, ახალი მოქმედების შუაგული (ცენტრი). ამრიგად, **მხატვრობაც შეიძლება მოქმედებას ბაძავდეს, ოღონდ მხოლოდ სხეულთა მეშვეობით.** მეორე მხრივ, მოქმედება არ შეიძლება ხდებოდეს თავისთავად, არამედ გარკვეული არსებების, მიზეზის შედეგია. რამდენადაც ეს არსებები სხეულებია ან შეიძლება სხეულებად ვიგულვოთ, **პოეზიაც ასახავს სხეულებს, ოღონდ მოქმედების მეშვეობით.**

ფერწერაში, სადაც თანაარსებულთა კომპოზიციებში მოქმედების მხოლოდ ერთი წამია ნაჩვენები, საამისოდ ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი წამია შერჩეული, რომლის მიხედვითაც საცნაური იქნება წინაც და მომდევნო მომენტებიც.

ასევე, პოეზიაც მოქმედებათა თანმიმდევრობაში (მიმდინარე მოქმედების მიბაძვაში) სხეულის ერთადერთი თვისებით სარგებლობს და ამიტომაც უნდა შეარჩიოს ისეთი თვისება, რომელიც ყველაზე უფრო გამოკვეთილად გამოხატავს სხეულის გრძნობიერ სურათსა და შექმნის წარმოდგენას იმაზე, რაც ამ მომენტში საჭიროა." აქედან გამომდინარეობს წესები "მხატვრული ენის, ანუ ეპითეტების ერთიანობაზე" და "ხორცშესხმულ სხეულთა ასახვაში აუცილებელ სიძუნწეზე (სიტყვის მომჭირნეობაზე)". თავის თეორიულ მოსაზრებებს ლესინგი ჰომეროსის პოემებიდან მოხმობილი მაგალითებით განამტკიცებს ტრაქტატის მომდევნო თავებში.

ლესინგი მიუთითებს ჰომეროსის ცნობილ მხატვრულ ხერხზე: ერთი შტრიხის გამოყოფაზე ამა თუ იმ გმირთან (ან საგანთან) დაკავშირებით: აქილევსი მასთან ყოველთვის ფეხმარდია, ოდისევსი — მოხერხებული ან ცბიერი, ჰერა — ხარისთვალება, ელენე — მშვენიერი, პენელოპე — ერთგული და ა. შ. თუმცა, ეს ხელს როდი უშლის, რომ დიდი ხნით შეაჩეროს ყურადღება საგანზე, მის აღწერაზე: მაგ., აგამემნონის ჩაცმულობა, აქილევსის ფარი. ეს უკანასკნელი დავის საგანიც კი გახდა მეცნიერებს შორის: ერთნი თვლიდნენ, რომ პოეტის მიერ აღწერილი სურათები ფარზე ვერ დაეტეოდა, ხოლო მეორენი მიიჩნევდნენ (მათ შორის ლესინგიც), რომ ფარზე სულ ათი სურათი იყო გამოსახული და ყოველი მათგანის აღწერილობა იწყებოდა სიტყვებით: მან ფარზე გამოხატა, მან გააკეთა... და ა. შ.

საერთო ჯამში, **ლესინგი წინააღმდეგია აღწერილობაზე დროის დაკარგვისა.** იგი ამბობს, რომ კონსტანტინე მინასეს ლექსის კითხვისას, რომელშიც პოეტი მშვენიერი ელენეს სილამაზეს აღწერს, მას ისეთი შთაბეჭდილება ექმნება, თითქოს მთის მწერეალისკენ ლოდებს მიაგორებენ, რათა იქ მშვენიერი სასახლე ააგონ, მაგრამ ლოდები მთის მეორე მხარეს გორდება (ანუ მინასეს სიტყვების კორიანტელი არანაირ შედეგს არ იძლევა). ლესინგი ჰომეროსის ხერხს უფრო შთამბეჭდავად მიიჩნევს. ეს უკანასკნელი არ აღწერს მშვენიერი ელენეს გარეგნობას. იგი გვიყვება ტროას უხუცესთა საბჭოს შესახებ, სადაც წამოიჭრა დავა, თუ ვინ არის ის ქალი, რომლის გამო უკვე ათი წელია, სისხლს ღვრიან აქაველები და ტროელები. უხუცესების საუბრისას გამოჩნდება ტაძარში მიმავალი ელენე და ერთი პატივცემული უხუცესი მიმართავს მეორეს:

"ვერ გაამტყუნებ, რომ ტროელნი და აქაველნი
ასეთ ქალისთვის ომს და ხანგრძლივ ტანჯვას ითმენენ:
მართლაც რომ ქალღმერთს შეედრება იგი მშვენებით".

თუმცა, ჰომეროსი იქვე იძლევა საუბრის გაგრძელებას: სჯობს ეგზომ მშვენიერი გემზე ავიდეს და შინისკენ გაეშუროს, რათა აღარ დაიღუპონ ჩვენი შვილებიო. როგორც ვხედავთ, მსაჯულთა რეაქციაც ბუნებრივად და ზუსტად ასახა ჰომეროსმა და საუბრის ფინალიც: უხუცესებში გონება (რაციო) სძლევს გრძნობებს (ემოციოს).

ტრაქტატის ბოლო თავებში ლესინგი ეხება ხელოვნებაში **სიმახინჯის ასახვის პრობლემას.** მისი აზრით, სიმახინჯე არ უნდა წარმოადგენდეს პოეზიის საგანს, მაგრამ ჰომეროსმა მაინც მოგვცა მისი უკიდურესი ნიმუში თერსიტეს სახით, თანაც სხეულისა და ხასიათის დეტა-

ლური აღწერით, თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მშვენიერების დეტალურ აღწერას იგი გაურბის. ლესინგს მიაჩნია, რომ სიმახინჯე ნაკლია და იგი არ წარმოადგენს "სასაცილოს" საფუძველს. "სასაცილოს" ეფექტს ქმნის კონტრასტის წარმოჩენა სრულყოფილებასა და ნაკლოვანებებს შორის. მაგალითად, ბრძენი ესოპე თერსიტეს გარეგნობით სასაცილო არ იქნებოდა, "რადგან გონჯი სხეული და მშვენიერი სული ზეთსა და ძმარს ემსგავსებიან, თავთავიანთ გემოს ინარჩუნებენ, თუნდაც ერთმანეთს შევურიოთ, მესამეს არ იძლევიან". სწორედ ამიტომ, მახინჯი და კუზიანი პოპი[34] ინგლისელთათვის უფრო საინტერესო პიროვნება იყო, ვიდრე ჯანმრთელი და წარმოსადეგი უილიამ ვიჩერლეი[35] ლესინგის აზრით, თერსიტე ზიზღს იწვევს მკითხველში არა თავისი გარეგნობის, არამედ თავისი ავყიობის, თავხედური დანაშაულების გამო, რადგან თუ უწყინარი ავყიობა სასაცილოა, ზიანის მომტანი საძაგლობაა.

ლესინგს მიაჩნია, რომ გარეგნული უმსგავსობა, სიმახინჯე არც ფერწერის საგანს უნდა წარმოადგენდეს, რადგან იგი არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. ამ თვალსაზრისით ლესინგი არ იწონებს იტალიელი მხატვრის, პორდენონეს ფერწერულ ტილოში — "ქრისტეს დასაფლავება" — იმ დეტალს, სადაც მაცხოვრის დასაფლავების ერთ-ერთ მონაწილეს ცხვირზე ხელი აქვს მოჭერილი (ობიექტურადაც, გაუხრწნელ გვამს სუნი არა აქვს, ამდენად, ეს დეტალი სრულიად უადგილოა). "ლაოკოონის" ტექსტში ლესინგი იმოწმებს ლეო X-ის მდივნის, იაკოპო სადოლეტოს, ლექსს, რომელიც მან ქანდაკების აღმოჩენას მიუძღვნა.

ამრიგად, ლესინგი "ლაოკოონში" ხაზს უსვამს პოეზიისა და, საერთოდ, ხელოვნების მაღალ დანიშნულებას და ამასთან:

- მიუთითებს პრინციპულ სხვაობაზე სახვით ხელოვნებასა და პოეზიას შორის როგორც გამოსახვის საგნის, ასევე შინაარსის თვალსაზრისით;
- ლოგიკურად ამტკიცებს, რომ ფერწერის საშუალებებია: საგანი, სხეული, საღებავები; ხოლო პოეზიისა — მხატვრული სახე, დანაწევრებული ბგერები;
- ამტკიცებს, რომ მხატვრისა და მოქანდაკის ასახვის საგანია ადამიანის სხეული, პოეზიისა — ადამიანის სულიერი სამყარო;
- ამტკიცებს, რომ პოეზიას აქვს მეტი საშუალება, ვიდრე ფერწერას; პოეზიას შეუძლია ასახოს ადამიანის ცხოვრება მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, ტანჯვითა და სიხარულით, დროში მომხდარი მოვლენებით, ხოლო ფერწერას მხოლოდ ადამიანის ცხოვრების ერთი მომენტის წარმოჩენა შეუძლია.

გერმანული ეროვნული თეატრის ჩამოყალიბების საქმეში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ლესინგის "**ჰამბურგის დრამატურგიასაც**". ცნობილია ლესინგის გამონათქვამი: მიჩვენეთ კორნელის ისეთი საუკეთესო პიესა, რომლის მჯობსაც მე ვერ დავწერდი. ლესინგი აკრიტიკებდა ფრანგულ ფსევდოკლასიცისტურ დრამას და იმ გერმანელ მოღვაწეებს, რომლებიც მის გადმონერგვას ცდილობდნენ გერმანულ ეროვნულ ნიადაგზე. იგი წერდა, რომ ანტიკური ბერძნული თეატრი ეროვნული თეატრი იყო, რადგან თავისი დროის სულისკვეთებას გამოხატავდა, ხოლო ფრანგული თეატრი, რომელიც ბერძნულს ბაძავდა, ყალბია, არაეროვნულია.

---

34. ალექსანდრ პოპი — "ილიადისა" და "ოდისეას" მთარგმნელი ინგლისურ ენაზე.
35. უილიამ ვიჩერლეი — კომედიების ავტორი, პოპის თანამედროვე, ინგლისელთათვის "ქარაფშუტას" სინონიმი.

ლესინგის აზრით, შექსპირი (რომელიც თავის დროს ასახავდა) უფრო ახლოს იდგა სულისკ-ვეთებით სოფოკლესთან, ვიდრე — ფრანგი კლასიცისტები. მოგვიანებით, ანალოგიური თვალ-საზრისი განავითარა სტენდალმა თავის ბროშურაში "რასინი და შექსპირი".

კლასიციზმისა და რომანტიზმის მიჯნაზე მოღვაწე მწერალთა და ესთეტთა შორის მწყობრი ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებებით გამოირჩევა დიდი ფრანგი მწერალი და მოღვაწე **სტენდალი (1783-1842)**. მისი შეხედულებების ფორმირება დაემთხვა ბურჟუაზიის გაბატონების ეპოქას. მწერალი აღნიშნავდა, რომ საფრანგეთის ისტორიის მოკლე პერიოდში, კერძოდ, 1785-დან 1825 წლამდე, საზოგადოების ცხოვრებაში მოხდა ისეთი ცვლილებები, რომელთა მსგავსი მანამდე არცერთ ერს არ განუცდია. ცვლილებები შეეხო არა მარტო ყოფა-ცხოვრებას, არამედ საზოგადოების უდიდესი ნაწილის აზროვნებას, ჩვეულებებს, რწმენას, ესთეტიკურ შეხედულებებს. "ჩვენ სრულებით არ ვგვევართ იმ მარკიზებს, რომლებიც ზოლებიან კამზოლებსა და ათას ეკიუდ ღირებულ პარიკებში გამოწყობილნი, 1670 წლის ახლო ხანებში მსჯელობდნენ რასინისა და მოლიერის პიესებზე... ამიერიდან უნდა წეროთ ტრაგედიები ჩვენთვის — მოაზროვნე, სერიოზული და ცოტათი მოშურნე ახალგაზრდებისთვის და ეს ტრაგედიები პროზად უნდა იწერებოდეს და არა ალექსანდრიული ლექსით, რომლის საფარქვეშ ათასი სისულელე იმალებოდა," — მიმართავდა სტენდალი თავის თანამედროვე ფრანგ მწერლებს. ცხადია, ახალი შეხედულებებისა და გემოვნების მქონე ბურჟუაზიული საზოგადოება ვეღარ ითმენდა ესთეტიკური ფენომენის ტრადიციულ (ფსევდოკლასიციისტურ) გაგებას. სწორედ ეს განწყობა აისახა სტენდალის ბროშურაში **"რასინი და შექსპირი" (1825)**, რომელიც მნიშვნელოვანია რომანტიზმის ეპოქის ლიტერატურულ-ესთეტიკური შეხედულებების გასაგებად.

1822 წლის ზაფხულში პარიზში იმყოფებოდა ინგლისელი მსახიობების დასი, რომელმაც პარიზის თეატრში — "პორტსენ-მარტენში" — წარმოადგინა რამდენიმე ცნობილი ინგლისელი დრამატურგის (მათ შორის, რა თქმა უნდა, შექსპირის) პიესები. პარიზელმა მაყურებელმა ინგლისელები ცივად მიიღო. ამის მიზეზად სტენდალი ასახელებს: ერთი მხრივ, ფრანგების პატრიოტულ მოსაზრებებს (ვატერ-ლოოსთან დამარცხების სიმწარე ჯერ არ განელებულიყო), ხოლო, მეორე მხრივ, იმ ბანალურ ფაქტს, რომ პარტერს არ ესმოდა ინგლისური ენა. ინგლისურენოვანმა პარიზულმა ჟურნალმა **"Paris Monthly Review"** შესთავაზა სტენდალს, დაეწერა სტატია, რომელშიც გააანალიზებდა ინგლისური დასის ჩავარდნის მიზეზებს. ასე დაიწერა სტენდალის სტატია: "საჭიროა თუ არა გავიმეოროთ რასინისა და შექსპირის შეცდომები, რათა მაყურებელი 1823 წელს ტრაგედიით დავაინტერესოთ". სამი თვის შემ-დეგ იმავე ჟურნალში სტენდალმა დაბეჭდა სტატია "სიცილის შესახებ". სწორედ ეს ორი სტატია დაედო საფუძვლად მწერლის ზემოაღნიშნულ ბროშურას.

დასახელებული სტატიების იდეას წარმოადგენს ის მოსაზრება, რომ კლასიციზმის ხელოვნება გა-მოუსადეგარია თანამედროვე საფრანგეთისთვის, რადგან იგი იქმნებოდა რამდენიმე საუკუნით ადრე იმ საზოგადოებისათვის, რომელიც უკვე აღარ არსებობს; იმ ცივილიზაციისთვის, რომელიც უკვე გაქრა. სტენდალის აზრით, იმ დრამატურგებს, რომელთაც აქვთ პრეტენზია, თავიანთი ხელოვნებით დაინტერესონ და ააღელვონ თანამედროვე მაყურებელი, მოუწევთ უარის თქმა სამი ერთიანობის კა-ნონზე, მჭევრმეტყველებაზე, ალექსანდრიულ ლექსზე, რომელიც ასე შორს დგას რიგითი ფრანგი მო-ქალაქის მეტყველებისგან. სტენდალის აზრით, ახალმა დრამამ უნდა ისარგებლოს იმ ლექსიკური

ერთეულებით, რომლითაც თანამედროვე ფრანგი გამოხატავს თავის გრძნობებსა და ფიქრებს. ამიტომაც, სტენდალი ურჩევს დამწყებ დრამატურგებს, მაგალითი აიღონ შექსპირისგან და არ მიბაძონ რასინის (სწორედ აქედან მომდინარეობს მომავალი ბროშურის სათაური: "რასინი და შექსპირი").

1823 წელს დაპირისპირება რომანტიკოსებსა და კლასიცისტებს შორის გამწვავდა. აღნიშნულ პერიოდში რომანტიზმის ესთეტიკური შეხედულებების წინააღმდეგ გაილაშქრა საფრანგეთის აკადემიის მდივანმა – ოჟემ, რომელიც სიტყვითაც გამოვიდა აკადემიის სხდომაზე და ირონიულად ისაუბრა რომანტიზმის თეორიულ შეხედულებებზე. აღნიშნულმა ფაქტმაც განაპირობა სტენდალის მიერ უკვე გამოქვეყნებული სტატიების გადამუშავება, შევსება და 1825 წელს ცალკე ბროშურად გამოცემა.

სტენდალის ბროშურაში გატარებულია რომანტიკოსთა თვალსაზრისი, რომელთათვის ერთნაირად მიუღებელი იყო კლასიციზმიც და რესტავრაციის პერიოდის კულტურაც. სავსებით სამართლიანად შენიშნავდა სტენდალი, რომ საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარ სოციალურ-პოლიტიკურ ცვლილებებს მოჰყვა როგორც ლიტერატურით დაინტერესებული საზოგადოების (მკითხველის), ასევე მაყურებლის შეცვლა. ლუდოვიკო XIV-ის დროს ლიტერატურულ გემოვნებას განსაზღვრავდა ვერსალში ბანქოს თამაშით გართული საზოგადოება, რომელიც შესვენებების დროს ბატონ მოლიერს უნდა გაერთო თავისი პიესებით. სტენდალი აღიარებს, რომ პიესები, რომლებსაც დიდი ფრანგი კომედიოგრაფი ქმნიდა, საუკეთესონი იყვნენ იმ ეპოქისთვის, მაგრამ ისინი აღარ შეესაბამებოდნენ თანამედროვე ფრანგი მაყურებლის ინტერესებს. სტენდალს მიაჩნია, რომ მოცემულ ეტაპზე საფრანგეთის საზოგადოება ორი ძირითადი ლიტერატურული მიმდინარეობის ურთიერთდაპირისპირების მომსწრეა:

- ერთი მხრივ, ბურჟუაზიული ეპოქის კლასიციზმი ცდილობს ძველი ესთეტიკური მხატვრული პრინციპების დაცვას;
- მეორე მხრივ, რომანტიზმი იღვწის ახალი გემოვნებისა და მხატვრული იდეალების დასამკვიდრებლად.

სწორედ აღნიშნული დაპირისპირება წარმოადგენს, მწერლის აზრით, XIX საუკუნის 20-იანი წლების ევროპის ლიტერატურული ცხოვრების შინაარსს.

სტენდალს კლასიციზმის მოძველებული კანონების ყველაზე ერთგულ მიმდევრად რასინი მიაჩნდა, ხოლო ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის მხატვრული პრინციპების გამომხატველ ნაწარმოებებად შექსპირის ტრაგედიებს თვლიდა, რამდენადაც, მისი აზრით, **თანამედროვე ევროპულ მწერლობაში ჯერ არ არსებობდა რომანტიზმის პრინციპების გათვალისწინებით შექმნილი სანიმუშო ლიტერატურული ქმნილებები.** არსებითად, სტენდალი სვამდა კითხვას: შეიძლებოდა თუ არა კლასიციზმის "სამი ერთიანობის" კანონის გათვალისწინებით შექმნილიყო ნაწარმოებები, რომლებიც დააკმაყოფილებდნენ 1825 წლის მაყურებლის ესთეტიკურ მოთხოვნებს, აიძულებდნენ თანამედროვე მკითხველს თუ მაყურებელს, "ეცახცახათ და ეტირათ", მიენიჭებინათ მათთვის ის სიამოვნება, რომელსაც კლასიციზმის საუკეთესო ქმნილებები XVII საუკუნის მაყურებელს (თუ მკითხველს) ანიჭებდნენ.

სტენდალი წერდა: კლასიციზმის მომხრეთა თანახმად, ადგილისა და დროის ერთიანობის პრინციპის დაცვა სავალდებულოა, რადგან შეუძლებელია მაყურებლის დარწმუნება იმაში, რომ

ᲰᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ, ᲠᲝᲛᲔᲚᲛᲐᲪ, ᲕᲗᲥᲕᲐᲗ, ᲡᲐᲛ ᲗᲕᲔᲚ ᲒᲐᲡᲢᲐᲜᲐ, ᲡᲪᲔᲜᲐᲖᲔ ᲛᲮᲝᲚᲝᲠᲒ ᲡᲐᲛ ᲡᲐᲐᲗᲘ ᲒᲠᲫᲔᲚᲓᲔᲑᲝᲓᲔᲡ. ᲙᲚᲐᲡᲘᲪᲘᲖᲛᲘᲡ ᲛᲝᲛᲮᲠᲔᲜᲘ ᲨᲔᲛᲓᲔᲒᲜᲐᲘᲠᲐᲓ ᲛᲡᲯᲔᲚᲝᲑᲔᲓ: ᲠᲐᲓᲒᲐᲜ ᲕᲘᲪᲘᲗ, ᲠᲝᲛ ᲞᲘᲔᲡᲘᲡ ᲞᲘᲠᲕᲔᲚᲔ ᲡᲣᲠᲐᲗᲨᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ ᲛᲘᲛᲓᲘᲜᲐᲠᲔᲝᲑᲡ ᲐᲚᲔᲥᲡᲐᲜᲓᲠᲘᲐᲨᲘ, ᲐᲠ ᲨᲔᲒᲕᲘᲫᲚᲘᲐ ᲓᲐᲕᲘᲯᲔᲠᲝᲗ, ᲠᲝᲛ ᲛᲔᲝᲠᲔ ᲡᲣᲠᲐᲗᲨᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ ᲠᲝᲛᲨᲘ ᲘᲨᲚᲔᲑᲐ, ᲠᲝᲛᲔᲚᲘᲪ ᲡᲐᲛᲐᲝᲠᲔ ᲐᲠᲘᲡ ᲓᲐᲪᲘᲚᲔᲑᲣᲚᲘ ᲐᲚᲔᲥᲡᲐᲜᲓᲠᲘᲐᲡ. ᲙᲚᲐᲡᲘᲪᲘᲖᲛᲘᲡ ᲛᲝᲛᲮᲠᲔᲗᲐ ᲐᲖᲠᲘᲗ, ᲛᲡᲒᲐᲕᲡᲘ ᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ ᲘᲬᲕᲔᲔᲡ "ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲚᲘᲡ �გᲝᲜᲔᲑᲘᲡ ᲐᲦᲨᲝᲗᲔᲑᲐᲡ". ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲛᲐ ᲙᲐᲠᲒᲐᲓ ᲘᲪᲘᲡ, ᲠᲝᲛ ᲛᲘᲡᲘᲜ ᲡᲙᲐᲛᲘ ᲐᲓᲒᲘᲚᲘᲓᲐᲜ ᲐᲠ ᲓᲐᲫᲠᲣᲚᲐ ᲓᲐ ᲕᲘᲦᲐᲪᲔᲑᲡ ᲘᲡᲣᲠᲗ ᲛᲘᲡᲘᲜ ᲓᲐᲠᲬᲛᲣᲜᲔᲑᲐ, ᲠᲝᲛ ᲤᲘᲪᲐᲠᲜᲐᲒᲘ, ᲠᲝᲛᲔᲚᲘᲪ ᲮᲣᲗᲘ ᲬᲣᲗᲘᲡ ᲬᲘᲜ ᲕᲔᲜᲔᲪᲘᲘᲡ ᲬᲛᲘᲜᲓᲐ ᲛᲐᲠᲙᲝᲖᲘᲡ ᲛᲝᲔᲓᲐᲜᲡ ᲬᲐᲠᲛᲝᲛᲐᲦᲒᲔᲜᲓᲐ, ᲐᲮᲚᲐ ᲩᲘᲜᲣᲠ ᲥᲐᲚᲐᲥᲐᲓ ᲒᲐᲓᲐᲘᲥᲪᲐ.

ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ ᲒᲐᲓᲐᲭᲠᲘᲗ ᲐᲙᲠᲘᲢᲘᲙᲔᲑᲡ ᲖᲔᲛᲝᲐᲦᲜᲘᲨᲜᲣᲚ ᲛᲝᲡᲐᲡᲠᲘᲖᲔᲑᲔᲑᲡ, ᲠᲝᲛᲚᲔᲑᲘᲪ, ᲛᲘᲡᲘᲜ ᲐᲖᲠᲘᲗ, ᲘᲪᲔᲓᲐᲠᲐᲓ ᲮᲡᲜᲘᲐᲜ ᲮᲔᲚᲝᲕᲜᲔᲑᲘᲡ ᲑᲣᲜᲔᲑᲐᲡ. ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ, ᲣᲞᲘᲠᲕᲔᲚᲔᲡᲐᲓ, ᲘᲛᲐᲖᲔ ᲛᲘᲐᲜᲘᲨᲜᲔᲑᲡ, ᲠᲝᲛ ᲐᲠ ᲨᲔᲘᲫᲚᲔᲑᲐ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲛᲐ ᲬᲐᲠᲛᲝᲓᲒᲔᲜᲐ ᲡᲘᲜᲐᲛᲓᲒᲘᲜᲚᲔᲓ, ᲠᲔᲐᲚᲝᲑᲐᲓ ᲐᲦᲘᲥᲕᲐᲡ. ᲗᲣ ᲙᲚᲐᲡᲘᲪᲘᲡᲢᲔᲑᲘᲡ ᲚᲝ�გᲘᲙᲐᲡ ᲛᲘᲕᲧᲔᲕᲘᲗ, ᲛᲐᲨᲘᲜ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲡ ᲣᲜᲓᲐ ᲔᲒᲝᲜᲝᲡ, ᲠᲝᲛ ᲙᲐᲠᲔᲢᲐ, ᲠᲝᲛᲔᲚᲨᲘᲪ ᲘᲒᲘ ᲞᲐᲠᲘᲖᲨᲘ, ᲗᲐᲕᲘᲡ ᲡᲐᲮᲚᲘᲡ ᲬᲘᲜ ᲩᲐᲯᲓᲐ ᲓᲐ ᲗᲔᲐᲢᲠᲨᲘ ᲬᲐᲛᲝᲕᲘᲓᲐ, ᲪᲝᲢᲐ ᲮᲐᲜᲨᲘ ᲐᲜᲢᲝᲜᲘᲣᲡᲘᲡ ᲓᲐ ᲙᲚᲔᲝᲞᲐᲢᲠᲐᲡ ᲡᲐᲡᲐᲮᲚᲔᲡᲗᲐᲜ ᲐᲚᲛᲝᲩᲜᲓᲐ ᲐᲚᲔᲥᲡᲐᲜᲓᲠᲘᲐᲨᲘ. ᲓᲐ ᲗᲣ ᲛᲐᲕᲐᲜᲡ ᲐᲛᲘᲡᲐ ᲡᲯᲔᲠᲐ ᲓᲐ ᲐᲦᲐᲛᲝᲡ ᲠᲕᲐ ᲡᲐᲐᲗᲘᲡ ᲗᲐᲕᲘ ᲠᲝᲛᲨᲘ ᲔᲒᲝᲜᲝᲡ. ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲡ ᲛᲘᲐᲩᲜᲘᲐ, ᲠᲝᲛ ᲗᲔᲐᲢᲠᲨᲘ ᲛᲘᲡᲘᲚᲘ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲘ ᲐᲛᲐᲡ ᲘᲛᲘᲗᲝᲛ ᲛᲘᲘᲩᲜᲔᲕᲡ ᲓᲐᲡᲐᲨᲕᲔᲑᲐᲓ, ᲠᲝᲛ **ᲗᲔᲐᲢᲠᲐᲚᲣᲠ ᲘᲚᲣᲖᲘᲐᲡ ᲡᲐᲖᲦᲕᲠᲔᲑᲘ ᲐᲠ ᲒᲐᲐᲩᲜᲜᲐ.** ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ ᲬᲔᲠᲡ, ᲠᲝᲛ ᲛᲐᲨᲘᲜᲐᲪ ᲙᲘ, ᲠᲝᲓᲔᲡᲐᲪ ᲤᲠᲐᲜᲒᲘ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲘ ᲣᲧᲣᲠᲔᲑᲓᲐ ᲔᲕᲠᲘᲞᲘᲓᲔᲡ ᲞᲘᲔᲡᲐᲡ "ᲘᲤᲘ�გᲔᲜᲘᲐ ᲐᲕᲚᲘᲡᲨᲘ", ᲛᲐᲜ ᲫᲐᲚᲘᲐᲜ ᲙᲐᲠᲒᲐᲓ ᲘᲪᲝᲓᲐ, ᲠᲝᲛ 24 ᲡᲐᲐᲗᲘ ᲓᲐᲠᲑᲐᲖᲨᲘ ᲐᲠ ᲛᲯᲓᲐᲠᲐ (ᲗᲣᲛᲪᲐ, ᲞᲘᲔᲡᲐᲨᲘ ᲐᲦᲬᲔᲠᲘᲚᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ ᲡᲬᲝᲠᲔᲓ ᲐᲛᲓᲔᲜ ᲮᲐᲜᲡ �გᲠᲫᲔᲚᲓᲔᲑᲝᲓᲐ).

ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘᲡ ᲗᲐᲜᲐᲮᲛᲐᲓ, ᲗᲔᲐᲢᲠᲐᲚᲣᲠ ᲘᲚᲣᲖᲘᲐᲨᲘ ᲛᲧᲝᲤᲘ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲘ ᲛᲘᲰᲧᲕᲔᲑᲐ ᲬᲐᲠᲛᲝᲛᲓᲒᲔᲜᲘᲡ ᲛᲡᲕᲚᲔᲚᲝᲑᲐᲡ; ᲡᲯᲔᲠᲐ ᲛᲡᲐᲮᲘᲝᲑᲔᲑᲘᲡ ᲛᲘᲔᲠ ᲡᲪᲔᲜᲐᲖᲔ �გᲐᲗᲐᲛᲐᲨᲔᲑᲣᲚᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲘᲡᲐ (ᲗᲣᲛᲪᲐ, ᲨᲘᲜᲐᲒᲜᲐᲓ ᲘᲪᲘᲡ, ᲠᲝᲛ ᲔᲡ ᲛᲮᲝᲚᲝᲓ ᲬᲐᲠᲛᲝᲛᲓᲒᲔᲜᲐᲐ). ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ ᲐᲥᲕᲔ ᲨᲔᲜᲘᲨᲜᲐᲕᲡ, ᲠᲝᲛ ᲐᲠᲘᲡ ᲨᲔᲛᲗᲮᲕᲔᲕᲔᲑᲘ, ᲠᲝᲓᲔᲡᲐᲪ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲘ ᲗᲔᲐᲢᲠᲐᲚᲣᲠᲘ ᲘᲚᲣᲖᲘᲘᲓᲐᲜ **ᲠᲔᲐᲚᲣᲠ ᲘᲚᲣᲖᲘᲐᲨᲘ** ᲕᲐᲠᲓᲔᲑᲐ. ᲐᲛᲘᲡ ᲛᲐ�გᲐᲚᲘᲗᲐᲓ ᲛᲬᲔᲠᲐᲚᲡ ᲛᲝᲰᲧᲐᲕᲡ ᲨᲔᲛᲗᲮᲕᲔᲕᲐ, ᲠᲝᲛᲔᲚᲡᲐᲪ 1822 ᲬᲔᲚᲡ ᲑᲐᲚᲢᲘᲛᲝᲠᲘᲡ �თᲔᲐᲢᲠᲨᲘ ᲰᲥᲝᲜᲘᲐ ᲐᲓᲒᲘᲚᲘ: "ᲝᲗᲔᲚᲝᲡᲘ" V ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲘᲡ ᲛᲡᲕᲚᲔᲚᲝᲑᲘᲡᲐᲡ ᲓᲐᲠᲑᲐᲖᲨᲘ ᲬᲐᲛᲮᲢᲐ ᲝᲤᲘᲪᲘᲠᲘ. ᲛᲐᲜ ᲬᲐᲛᲝᲘᲫᲐᲮᲐ, ᲠᲝᲛ ᲘᲒᲘ ᲐᲠ ᲓᲐᲣᲨᲕᲔᲑᲓᲐ, ᲛᲘᲡᲘᲜ ᲗᲐᲜᲓᲐᲡᲬᲠᲘᲗᲘᲗ ᲨᲐᲕᲙᲐᲜᲘᲐᲜᲡ ᲗᲔᲗᲠᲘ ᲥᲐᲚᲘ ᲓᲐᲔᲮᲩᲠᲗ ᲓᲐ ᲔᲡ-ᲠᲝᲚᲐ ᲝᲗᲔᲚᲝᲡ ᲠᲝᲚᲘᲡ ᲨᲔᲛᲡᲠᲣᲚᲔᲑᲔᲚᲡ. ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ ᲐᲦᲜᲘᲨᲜᲐᲕᲡ, ᲠᲝᲛ ᲛᲡᲒᲐᲕᲡᲘ ᲤᲐᲥᲢᲔᲑᲘᲡ ᲨᲔᲡᲐᲮᲔᲑ ᲒᲐᲖᲔᲗᲔᲑᲘ ᲧᲝᲕᲔᲚᲬᲚᲘᲣᲠᲐᲓ ᲘᲣᲬᲧᲔᲑᲐ. ᲖᲔᲛᲝᲐᲦᲜᲘᲨᲜᲣᲚᲘ ᲨᲔᲛᲗᲮᲕᲔᲕᲔᲑᲘ ᲬᲐᲠᲛᲝᲐᲓᲒᲔᲜᲔᲜ ᲘᲛᲘᲡ ᲓᲐᲓᲐᲡᲢᲣᲠᲔᲑᲐᲡ, ᲠᲝᲛ ᲖᲝ�გᲯᲔᲠ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲚᲔᲑᲡ ᲔᲥᲛᲜᲔᲑᲐᲗ ᲘᲚᲣᲖᲘᲐ, ᲗᲘᲗᲘᲥᲝᲡ ᲛᲐᲗ ᲬᲘᲜᲐᲨᲔ �გᲐᲗᲐᲛᲐᲨᲔᲑᲣᲚᲘ ᲡᲪᲔᲜᲐ ᲠᲔᲐᲚᲝᲜᲐᲐ. ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘᲡ ᲐᲖᲠᲘᲗ, ᲠᲐᲪ ᲣᲤᲠᲝ ᲛᲐᲦᲐᲚᲘᲐ ᲛᲡᲐᲮᲘᲝᲑᲘᲡ ᲝᲡᲢᲐᲢᲝᲑᲐ ᲓᲐ ᲬᲐᲠᲛᲝᲛᲓᲒᲔᲜᲘᲚᲘ ᲞᲘᲔᲡᲘᲡ ᲓᲝᲜᲔ, ᲛᲘᲗ ᲣᲤᲠᲝ ᲮᲨᲘᲠᲘᲐ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲨᲘ "ᲡᲠᲣᲚᲘ ᲘᲚᲣᲖᲘᲘᲡ" ᲨᲔᲒᲠᲫᲜᲔᲑᲐ. ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ ᲬᲔᲠᲡ: "ᲩᲔᲛᲘ ᲐᲖᲠᲘᲗ, ᲐᲡᲔᲗᲘ ᲛᲝᲛᲔᲜᲢᲔᲑᲘ ᲡᲠᲣᲚᲘ ᲘᲚᲣᲖᲘᲘᲡᲐ ᲣᲤᲝᲠᲘ ᲮᲨᲘᲠᲐᲓ ᲒᲕᲮᲕᲓᲔᲑᲐ ᲨᲔᲥᲡᲞᲘᲠᲘᲗᲗᲐᲜ ᲓᲐ ᲐᲠᲐ ᲠᲐᲡᲘᲜᲘᲡᲗᲐᲜ".

ᲡᲢᲔᲜᲓᲐᲚᲘ ᲛᲘᲐᲩᲜᲘᲐ, ᲠᲝᲛ ᲔᲡᲗᲔᲢᲘᲙᲣᲠᲘ ᲒᲐᲜᲪᲓᲔᲑᲘ ᲛᲐᲧᲣᲠᲔᲑᲔᲚᲡ ᲓᲐ ᲛᲙᲘᲗᲮᲕᲔᲚᲡ ᲛᲐᲨᲘᲜ ᲔᲣᲤᲚᲔᲑᲐᲗ, ᲠᲝᲓᲔᲡᲐᲪ ᲘᲡᲘᲜᲘ ᲨᲘᲜᲐ�გᲜᲐᲓ ᲒᲐᲜᲘᲪᲓᲘᲐᲜ ᲛᲮᲐᲢᲕᲠᲣᲚ ᲜᲐᲜᲐᲠᲛᲝᲔᲑᲨᲘ �გᲐᲓᲛᲝᲪᲔᲛᲣᲚ ᲐᲛᲑᲐᲕᲡ; ᲠᲝᲓᲔᲡᲐᲪ ᲐᲪᲜᲝᲑᲘᲔᲠᲔᲑᲔᲜ, ᲠᲝᲛ ᲢᲠᲐ�გᲔᲓᲘᲐᲨᲘ ᲐᲜ ᲓᲠᲐᲛᲐᲨᲘ ᲒᲐᲓᲛᲝᲪᲔᲛᲣᲚᲘ ᲐᲛᲑᲐᲕᲘ ᲨᲔᲘᲫᲚᲔᲑᲝᲓᲐ ᲛᲐᲗ ᲐᲜ ᲛᲐᲗ ᲐᲮᲚᲝᲑᲚᲔᲑᲡ ᲨᲔᲛᲗᲮᲕᲔᲝᲓᲐᲗ; **"ᲢᲠᲐ�გᲔᲓᲘᲘᲡ ᲜᲐᲮᲕᲘᲗ ᲛᲘᲦᲔᲑᲣᲚᲘ ᲡᲘᲐᲛᲝᲕᲜᲔᲑᲘᲡ ᲡᲐᲤᲣᲫᲕᲔᲚᲘᲐ ᲘᲛᲘᲡᲘ ᲠᲬᲛᲔᲜᲐ, ᲠᲝᲛ ᲡᲪᲔᲜᲐᲖᲔ ᲩᲕᲔᲜ ᲗᲕᲐᲚᲬᲘᲜ ᲛᲝᲛᲮᲓᲐᲠᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐ ᲐᲠᲘᲡ �გᲐᲛᲝᲜᲐ�გᲝᲜᲘ, ᲘᲚᲣᲖᲘᲐ....** ᲩᲕᲔᲜ ᲠᲝᲛ ᲔᲠᲗᲘ ᲬᲣᲗᲘᲗᲐᲪ ᲓᲐᲕᲠᲬᲛᲣᲜᲔᲑᲣᲚᲘᲧᲐᲕᲘᲗ ᲢᲠᲐ�გᲔᲓᲘᲔᲑᲨᲘ ᲬᲐᲠᲛᲝᲛᲓᲒᲔᲜᲘᲚᲘ

მკვლელობებისა და უბედურების რეალობაში, მაშინვე დავკარგავდით იმ სიამოვნების შეგრძნებას, რასაც გვანიჭებს ტრაგედიების ნახვა". სტენდალის თანახმად, ხელოვნებაში ასახული სინამდვილის სურათი იწვევს ვნებას, განცდას, ტკივილს, სიხარულს არა იმის გამო, რომ იგი, როგორც კლასიცისტებს ჰგონიათ, ცხოვრების მსგავსად მიგვაჩნია, არამედ იმიტომ, რომ იგი ცოცხლად წარმოგვიდგენს სინამდვილის არსებით შინაარსს; "დიდი მხატვრის პეიზაჟები სიამოვნებას გვგვრის არა იმის გამო, რომ სურათზე წარმოსახული ხეების ჩრდილქვეშ შეგვიძლია დასვენება, არამედ იმიტომ, რომ გვეუფლება განცდა იმ სიამოვნებისა, რომელიც შეიძლება განვიცადოთ წყაროების სიახლოვეს ან ხეების ჩრდილში".

აღსანიშნავია, რომ სტენდალი **კლასიციზმს, როგორც ლიტერატურულ მიმდინარეობას, ისტორიული თვალსაზრისით უდგება.** იგი, ერთი მხრივ, გამოდის კლასიციზმის ძირითადი პრინციპების წინააღმდეგ და თვლის, რომ მათი გამოყენება XIX საუკუნის დასაწყისის ფრანგულ მწერლობაში სრულიად უადგილოა, მაგრამ, მეორე მხრივ, აღიარებს, რომ XVII საუკუნის ფრანგული ლიტერატურის დიდი წარმომადგენლების —კორნელის, რასინის, მოლიერის ლიტერატურული ქმნილებანი იმ ეპოქისთვის მაღალმხატერულნი იყვნენ და სწორედ მათ გაუთქვეს სახელი ფრანგულ ლიტერატურას.

სტენდალი გვთავაზობს ტერმინების — "კლასიციზმი" და "რომანტიზმი" — საკუთარ ინტერპრეტაციას, რომლის თანახმად, მწერლები, რომელთა მხატვრული პრინციპები შეესაბამებიან მათი თანამედროვე საზოგადოების გემოვნებასა და ესთეტიკურ შეხედულებებს, მოთხოვნებს, არიან რომანტიკოსები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, **ყველა ჭეშმარიტი ხელოვანი,** რომლებიც თავიანთი ეპოქის პრობლემებს ასახავენ, **არის რომანტიკოსი.** აღნიშნული თვალსაზრისით, მოლიერიც რომანტიკოსია, რადგან მის შემოქმედებაში XVII საუკუნის საზოგადოებრივი ცხოვრება არის ასახული. რაც შეეხება **კლასიცისტებს,** სტენდალი ამ ტერმინით მოიხსენიებს იმ შემოქმედებს, რომლებიც სახელოვანი მწერლების გარდაცვალებიდან საუკუნეების გასვლის შემდეგ ცდილობენ მათი მხატვრული პრინციპების გამოყენებას, ნაცვლად იმისა, რომ "თვალები გაახილონ და თანამედროვე საზოგადოება და ბუნება წარმოაჩინონ".

თავისი მოსაზრებების საილუსტრაციოდ სტენდალს ხელოვნების ისტორიიდან მოაქვს მაგალითი; კერძოდ, იგი ერთმანეთს ადარებს ძველი რომისა და ლუდოვიკო XIV-ის ეპოქებში აგებული ტრიუმფალური თაღების არქიტექტურულ ნიმუშებს და აღნიშნავს, რომ ლუდოვიკოს-დროინდელი თაღი რომაულის მიბაძვას წარმოადგენს. რომაელები, რომელთა კულტურას სტენდალი ეთაყვანება, თავიანთ შესანიშნავ არქიტექტურულ ნაგებობებზე ჩაფხუტებით, ფარებითა და მახვილებით შეიარაღებულ მეომრებს გამოსახავდნენ, რაც სავსებით ბუნებრივი იყო. სწორედ ასე გამოიყურებოდნენ რომის იმპერიის ძლევამოსილი ჯარისკაცები, რომლებიც იპყრობდნენ გალებს, პართელებს, იუდეველებს, ეგვიპტელებს და ა. შ. რაც შეეხება ტრიუმფალური თაღის ბარელიეფებზე გამოსახულ ფრანგ ჯარისკაცებს, რომლებიც რომაელი მეომრების მსგავსად არიან ჩაცმულნი და შეიარაღებულნი, ისინი მნახველში ბადებენ სრულიად ბუნებრივ კითხვას: როგორ შეიძლება ჯარისკაცმა ზარბაზნის ჭურვისგან თავი ფარით დაიცვას? განა XVII საუკუნეში ჯარისკაცები ერთმანეთს მახვილებითა და შუბებით ებრძოდნენ? სტენდალის დასკვნით, რომაელი ხელოვანნი რომანტიკოსები არიან, რადგან თავიანთი ეპოქის სი-

ნამდვილეს ასახავენ, ხოლო ლუდოვიკო XIV-ის დროინდელი მოქანდაკენი — კლასიცისტები, რადგან მათ მიერ გამოსახული მეომრები მოკლებულნი არიან დამაჯერებლობას სინამდვილესთან შეუსაბამობის გამო.

ცნობილია, რომ კლასიციზმი ასახვის ობიექტად იღებდა არა თანამედროვე სინამდვილის მოვლენებს, არამედ ამუშავებდა ბერძენ და რომაელ ავტორთა მიერ შექმნილ სიუჟეტებს. სტენდალის თანახმად, სწორედ ეს არის კლასიცისტური ხელოვნების ერთ-ერთი არსებითი ნაკლი. თავისი ძირითადი მოთხოვნით (თანამედროვე საზოგადოებრივი სინამდვილის ასახვა) **სტენდალი ემიჯნება არა მარტო კლასიცისტებს, არამედ, გარკვეულწილად, რომანტიკოსების ესთეტიკასაც,** განსაკუთრებით რომანტიზმის იმ განშტოებას, რომელსაც მთელი ყურადღება შუა საუკუნეების ფეოდალური საზოგადოების ცხოვრების ჩვენებასა და იდეალიზაციაზე გადაჰქონდა.

ბროშურაში "რასინი და შექსპირი" წარმოჩენილია სტენდალის შეხედულებანი **კომედიასთან დაკავშირებითაც**. უპირველეს ყოვლისა, მწერალი მიუთითებს კომედიისთვის აუცილებელ ორ ელემენტზე: **სიცხადე** (არ არის საჭირო ჩახლართული სიუჟეტი) **და მოულოდნელობა** (კვანძის მოულოდნელი გახსნა). სტენდალის აზრით, ადამიანს მაშინ ეცინება, როდესაც სცენაზე წარმოჩენილ პერსონაჟთან შედარებით საკუთარ თავს უფრო ჭკვიანად, მოსაზრებულად, მამაცად და ა.შ. მიიჩნევს. თუმცა, ზომიერების დაცვა კომედიაშიც საჭიროა. მაგალითისთვის სტენდალი შემდეგ სიტუაციას აღწერს: ახალგაზრდა გამოპრანჭული ფრანტი მიიჩქარის წვეულებაზე და აი, ჭიშკართან, სადაც ყველაფერი განათებულია და კარისკაცები ელიან მორიგ სტუმარს, ახალგაზრდას ფეხი დაუსრიალდება და გუბეში ჩავარდება. ფეხზე წამომდგარი, იგი საცოდავად გამოიყურება: გაქათქათებული პერანგი და მანჟეტები ტალახშია ამოსვრილი. მსახურები იცინიან, იცინიან მომდევნო ეკიპაჟის ნევრებიც. სტენდალი აღნიშნავს, ახალგაზრდას რომ კოჭლობით გაეგრძელებინა გზა ან დაცემისას ფეხი მოეტეხა — ეს უკვე სასაცილო აღარ იქნებოდა, რადგან მაყურებელს გაუჩნდებოდა თანაგრძნობის ან შიშის გრძნობა (ხომ შეიძლება მასაც იგივე დაემართოს).

სტენდალის აზრით, კომედიას უხდება სიმსუბუქე, ზოგჯერ სიტუაციის **აბსურდულობაც** კი. კომედიას არ უხდება გადაჭარბებული სატირა. ამით ხსნის სტენდალი იმ ფაქტს, რომ ვოლტერი — ბრწყინვალე სატირიკოსი — ვერ შედგა, როგორც კომედიოგრაფი: მის კომედიებზე ხალხი არ იცინოდა. სტენდალი ერთმანეთს ადარებს არისტოფანესა და მოლიერს და უპირატესობას პირველს ანიჭებს იმ მიზეზით, რომ მისი კომედიები ათენის თავისუფალ მოქალაქეებზე იყო ორიენტირებული, ხოლო მოლიერი — მხოლოდ ერთი ადამიანის, ლუი XIV-ის, გემოვნებაზე.

დასასრულს, სტენდალი აღნიშნავს, რომ ზოგჯერ ფრანგები გადაჭარბებულად აფასებენ თავიანთ კულტურას (თეატრალურ ხელოვნებას, ლიტერატურას და სხვ.) და სხვისას უგულებელყოფენ. საჭიროა სხვისი კულტურის აღიარება და ჯეროვნად შეფასება (ავტორს მხედველობაში აქვს ინგლისური ტრაგედიები და შექსპირი).

XIX საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში ლიტერატურის ფორმალისტური თეორია უპირატესად სუბიექტივისტურ პრინციპებს ეყრდნობოდა. აღნიშნულ პერიოდში გაჩნდა სხვადასხვა ვარიაციული სისტემები, რომელთა ამოსავალი დებულება შემდეგნაირად შეიძლება ჩამოყალიბდეს: **ლიტერატურა ნარმოადგენს მნერლის ესთეტიკურ თვითშემეცნებას, თვით-**

განსახოვნებას, მასში წარმოჩენილია შემოქმედის სუბიექტური ესთეტიკური ემოციები. აღნიშნულ შეხედულებათა მომხრენი რამდენიმე მომენტზე ამახვილებდნენ ყურადღებას:

- ლიტერატურა აბსოლუტურად თავისუფალ, სუბიექტურ მხატვრულ გრძნობათა საზღვრებშია მოქცეული;
- მწერალი ყოველმხრივ დამოუკიდებელია, თავისუფალია საზოგადოებრივი ზემოქმედებისგან;
- მხატვრული შემოქმედება თავისუფალ სუბიექტურ მოღვაწეობას წარმოადგენს.

XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე არსებული ლიტერატურული აზროვნების შესასწავლად უაღრესად მნიშვნელოვანია გამოჩენილი ინგლისელი ესეისტისა და მწერლის, **ოსკარ უაილდის (1854-1900),** ესთეტიკური მსოფლმხედველობის გათვალისწინება. უაილდი ჯერ კიდევ ოქსფორდში წმ. მაგდალენას კოლეჯში სწავლის პერიოდში მოექცა მ. არნოლდისა და ჯ. რესკინის ესთეტიკური შეხედულებების გავლენის ქვეშ. იგი "ბუნებრივის" წინაშე "ხელოვნურის" პრიმატს აღიარებდა და ხელოვნების ზნეობრივი ინდიფერენტიზმის პრინციპს იცავდა. მისი პოზიცია აისახა ცნობილ ზღაპრებში ("ბედნიერი უფლისწული", "ვარსკვლავბიჭუნა"), კომედიებში ("ლედი უინდერმირის მარაო", "იდეალური ქმარი"), დიალოგებში ("სიცრუის დაკნინება", "კრიტიკოსი, როგორც ხელოვანი"), სპეციალურად სარა ბერნარისთვის ფრანგულ ენაზე დაწერილ ერთმოქმედებიან დრამაში "სალომეა" და რომანში "დორიან გრეის პორტრეტი". ქვემოთ განვიხილავთ ოსკარ უაილდის ერთ-ერთ ცნობილ დიალოგს — **"კრიტიკოსი, როგორც ხელოვანი" (1890),** რომელშიც, გარკვეულწილად, ასახულია სიმბოლისტური ესთეტიკის ძირითადი პოზიციები. დიალოგის მოქმედება იშლება პიკადილიზე მდებარე ერთ-ერთი სახლის ბიბლიოთეკაში; მოქმედ პირებად გვევლინებიან ახალგაზრდა ესთეტები — ერნესტი და ჯილბერტი (ეს უკანასკნელი თავად უაილდის მოსაზრებებს ახმოვანებს), რომლებიც მსჯელობენ, თუ რა როლი ეკისრება კრიტიკას ხელოვნების განვითარებაში.

დიალოგის დასაწყისში ერნესტი აცხადებს, რომ "ხელოვნების უდიდესი აღზევების ეპოქაში ხელოვნების კრიტიკოსები არ იყვნენ". ამდენად, ანტიკურ ხანაში ხელოვანს არავინ ახევევდა თავს საკუთარ თვალსაზრისს, არ აწუხებდა უპასუხისმგებლო ლაქლაქით, არ უშლიდა ხელს მუშაობაში. ანტიკურ პერიოდში ილისის ნაპირებზე არ იმართებოდა ხელოვნების სულელური კონგრესები, რომლებსაც "პროვინციებში პროვინციალიზმი შეაქვთ და უსახურ ხალხს გადაპრანჭულ ლაპარაკს ასწავლიან"; არ არსებობდა "გულისგამანვრილებელი ჟურნალები ხელოვნებაზე, სადაც გულმოდგინედ ყბედობენ იმაზე, რისიც არაფერი გაეგებათ". ერნესტი ასკვნის, რომ **ბერძნებს ხელოვნების კრიტიკოსები არ ჰყავდათ.**

ჯილბერტი (მისი სახით თვით უაილდი) არ იზიარებს მეგობრის შეხედულებას. მას მიაჩნია, რომ ბერძენი ერი თავად იყო ხელოვნების კრიტიკოსი და ხელოვნების კრიტიკა (ისევე როგორც ყოველგვარი სხვა კრიტიკა) სწორედ საბერძნეთში იშვა. თანამედროვენი ბევრი რამით არიან დავალებულნი ბერძნებისგან, რომლებმაც დაამკვიდრეს, უპირველეს ყოვლისა, **კრიტიკული სული.** ეს უკანასკნელი საუკუნეების განმავლობაში გამოიწრთო იმ დისკუსიებში, რომელთაც ბერძნები მართავდნენ რელიგიის, მეცნიერების, ეთიკის, მეტაფიზიკის, პოლიტიკისა და განათლების საკითხებზე. ბერძნები მიიჩნევდნენ, რომ არსებობს **ორი უზენაესი და უმაღლესი** ხელოვნება, ესენია: ცხოვრება და ლიტერატურა. ხელოვნებამ ცხოვრება სრულყოფილად უნდა ასახოს.

უაილდის აზრით, ცხოვრებისეულ პრინციპებს, რომლებიც ბერძნებმა დაამკვიდრეს, ჩვენს წამხდარ, ყალბი იდეალებით გაჯერებულ ეპოქაში ვერ გავყვებით. რაც შეეხება მეორეს, ანუ ლიტერატურის პრინციპებს, რომლებიც ბერძნებმა დაამკვიდრეს, იგი ისეა დახვეწილი თავად ბერძნების მიერ, რომ მისი გაგებაც კი ძალიან გაგვიჭირდება. უაილდი აღნიშნავს, რომ ძველი ბერძნების თანახმად, ყველაზე სრულყოფილ ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს ის, რომელიც ადამიანს მისი უსაზღვრო მრავალსახეობით ასახავს. ბერძნებმა გულმოდგინედ დაამუშავეს ენის კრიტიკა (ენა განიხილეს, როგორც ამ ხელოვნების ერთადერთი მასალა) და ისე განავითარეს იგი, რომ ჩვენ გაგვიჭირდება იმ დონემდე ასვლა.

უაილდი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ **ძველი ბერძნები გაცილებით უფრო მახვილ ესთეტიკურ ალღოს იჩენდნენ, ვიდრე — ჩვენი თანამედროვენი.** მისი აზრით, წიგნის ბეჭდვის დაწყებასთან ერთად, სამწუხაროდ, საშუალო და დაბალ ფენებში განვითარდა კითხვის ჩვევა, რასაც მოჰყვა ლიტერატურაში საბედისწერო ტენდენციის დამკვიდრება: ემოქმედა უფრო მეტად თვალზე და არა ყურზე, რაც ნამდვილად იმას ნიშნავდა, რომ წმინდა ხელოვნების თვალსაზრისით ლიტერატურამ უნდა სცადოს სიამოვნების მინიჭება და სიამოვნების კანონებს უნდა უერთგულოს.უაილდს მიაჩნია, რომ პომეროსის უსინათლობის ამბავი სინამდვილეში კრიტიკის აღმავლობის ხანაში შექმნილი მხატვრული მითია, "რომლის მიზანი გახლდათ, შეეხსენებინა ჩვენთვის, რომ დიდი პოეტი ყოველთვის მჭვრეტელია და სულის თვალებით უფრო ხედავს, ვიდრე სხეულის თვალებით". უაილდი აგრძელებს თავის მსჯელობას და თვლის, რომ დაბრმავებული მილტონიც ისევე ქმნიდა, როგორც უნდა ქმნიდეს ჭეშმარიტი ხელოვანი — მხოლოდ ხმით; სწორედ ამით აიხსნება "პოეტის გვიანდელი ლექსის დიდებული გადასვლები და ელვარე ულერადობა". უაილდი თვლის, რომ მილტონი უკვდავია თავისი ფორმის გამო და **მოუწოდებს ყველა შემოქმედს, დაუბრუნდნენ ხმას (ე. ი. ფორმას).**

უაილდი განიხილავს "ესთეტიკური კრიტიკის... ერთ, სრულყოფილ, პატარა ნამუშევარს — არისტოტელეს "პოეტიკას", რომელიც მას ხიბლავს არა ფორმის სრულყოფილებით (შესაძლოა, იგი წარმოადგენს ხელოვნებაზე ლექციისთვის განკუთვნილ მოკლე ჩანაწერს ან რომელიმე დიდი წიგნისთვის განკუთვნილ ფრაგმენტს), არამედ განწყობისა და დამუშავების სრულყოფილების გამო. უაილდის აზრით, **პლატონმა ერთხელ და სამუდამოდ განსაზღვრა:**

- ხელოვნების გავლენა ზნეობაზე;
- ხელოვნების მნიშვნელობა კულტურისთვის;
- ხელოვნების ადგილი ხასიათის ჩამოყალიბებისას.

რაც შეეხება **არისტოტელეს**, იგი **ხელოვნებას განიხილავს არა ზნეობრივი, არამედ წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით.** მან პირველმა სცადა, ჩასწვდომოდა მშვენიერისა და ჭეშმარიტების კავშირს. არისტოტელე (მოგვიანებით გოეთეც) ხელოვნებას მისი კონკრეტული გამოვლინებებით განიხილავს; მაგალითად, ილებს ტრაგედიას და იკვლევს მის ყველა კომპონენტს:

- მასალას, რომელსაც ეს ტრაგედია იყენებს — ენას;
- მისი საგნის არსს — სიცოცხლეს;
- ლოგიკურ სტრუქტურას — ფაბულას;

- საბოლოო ესთეტიკურ განაცხადს — თანაგრძნობისა და კრძალვის ვნებებით ხორცშესხმული მშვენიერების შეგრძნებას.

სულის ის განწმენდა და შთაგონება, რომელსაც არისტოტელე კათარსისს (χαθαρσις) უწოდებს, გოეთეს აზრით, (რასაც უაილდიც იზიარებს), თავისი არსით ესთეტიკურია და არა ზნეობრივი, როგორც ლესინგს წარმოუდგენია. არისტოტელეს, უპირველესად, აინტერესებს შთაბეჭდილება, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოები ტოვებს და მიზნად ისახავს, გააანალიზოს ეს შთაბეჭდილება, გამოიკვლიოს მისი წყარო, დაინახოს, როგორ იბადება იგი. უაილდი წერს: "ხანდახან მეჩვენება, რომ სიტყვა χαθαρσις განსაზღვრულად მიგვანიშნებს საიდუმლოსთან ზიარების რიტუალზე. ხშირად იმასაც წარმოვიდგენ, რომ სწორედ ესაა ამ სიტყვის ნამდვილი და ერთადერთი მნიშვნელობა".

უაილდი მიიჩნევს, რომ არისტოტელეს "პოეტიკის" წაკითხვის შემდეგ უკვე აღარავის გაუკვირდება, რომ არსებობდა კრიტიკის ალექსანდრიული სკოლა, სადაც იკვლევდნენ სტილისა და მანერის საკითხებს, მსჯელობდნენ მხატვრობის სკოლებზე, ზოგჯერ ერთმანეთს პლაგიატობაშიც სდებდნენ ბრალს; რომ მოხეტიალე თეატრალურ დასებს საკუთარი დრამატული კრიტიკოსები დაჰყავდათ თან, რომელთაც სახოტბო გამოხმაურებებში კარგ თანხას უხდიდნენ. ფაქტიურად, ყველაფერს, რაც **თანამედროვეა** ჩვენს ცხოვრებაში, **ბერძნებს უნდა ვუმადლოდეთ,** ხოლო რაც ანაქრონიზმს წარმოადგენს, ის შუა საუკუნეებიდან მოდის.

უაილდის აზრით, სტილი **მთლიანობის** გარეშე არ არსებობს. ეს უკანასკნელი კი (მთლიანობა) მხოლოდ პიროვნებას შეუძლია შექმნას. ამდენად, ყველაფერს, რაც საუცხოოა, პიროვნება ქმნის. აქვე გამოთქვამს უაილდი მეტად სადავო მოსაზრებას: ყველა მითი და ლეგენდა, რომლებიც ამა თუ იმ ტომისა თუ ერის წარმოდგენას ემყარებიან, თავდაპირველად ერთი გონების გამოგონილი იყო (ანუ, ერთი პიროვნების შექმნილი იყო); რომ მითების შეზღუდული რაოდენობაც ამაზე მიუთითებს.

უაილდს მიაჩნია, რომ იმ ეპოქაში, რომელშიც კრიტიკა არ არსებობდა, ხელოვნება არ ეითარდებოდა, ერთ ადგილზე იყო გაყინული. სწორედ კრიტიკულ ნიჭს უნდა ვუმადლოდეთ ყოველგვარ სიახლეს. იმის გამო, რომ ბერძნებს მომადლებული ჰქონდათ კრიტიკის ნიჭი, **ხელოვნების ყველა ფორმა** მათგან არის დავალებული. ბერძნებისგან მივიღეთ მემკვიდრეობით ეპოსი, ლირიკა, დრამა, ბურლესკი, იდილია, დიალოგი, ეპიგრამა, სათავგადასავლო რომანი — ყველაფერი, ლექციის ჩათვლით, გარდა სონეტისა, გარდა ამერიკული ჟურნალისტიკისა და გარდა ყალბ შოტლანდიურ დიალექტზე დაწერილი ბალადისა.

უაილდი თელის, რომ **კრიტიკოსს სჭირდება ალღო.** როგორც ღვინის სიძველისა და ხარისხის გასაგებად არ არის საჭირო მთელი კასრის დალევა, ასევე, კრიტიკოსს არ უნდა სჭირდებოდეს მთელი რომანის წაკითხვა მისი ავკარგიანობის გასაგებად; ამისთვის ნახევარი საათიც საკმარისი უნდა იყოს. კრიტიკას შეიძლება უწოდო შემოქმედება შემოქმედებაში, რადგან კრიტიკოსს, ისევე როგორც დიდ ხელოვანს, საქმე აქვს იმ მასალასთან, რომელიც სხვებმა "დაწმინდეს", დაუმატეს ფერები, მისცეს სასურველი ფორმა. მაღალი დონის კრიტიკა, არსებითად, საკუთარი სულის ჩანაწერია. **კრიტიკოსისთვის ხელოვნების ნაწარმოები წარმოადგენს ბიძგს ახალი საკუთარი ნამუშევრის შესაქმნელად.**

უაილდი აღნიშნავს, რომ მავანნი მიიჩნევენ, თითქოს ხელოვნის ცხოვრებისეული ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი იდეალის ხორცშესხმა არ შეუძლია. სინამდვილეში პირიქით ხდება: ხელოვანი ცდილობს ზედმინევნით განახორციელოს თავისი იდეალი, რომელიც ამასობაში განიძარცვება საოცრებისა და იდუმალებისგან და უბრალოდ ახალ საწყისად იქცევა მისგან განსხვავებული იდეალისთვის. უაილდი განაგრძობს მსჯელობას, რომ ხშირად **კრიტიკოსი ინტერპრეტატორის როლშიც გვევლინება.** ზოგიერთები ბრიყვულად აცხადებენ: ვითომ რატომ უნდა წავიკითხოთ ის, რაც შექსპირისა და მილტონის შესახებ დაწერილა? პიესებს და პოემებს წავიკითხავთ და ეს სავსებით საკმარისია. სინამდვილეში, უაილდის აზრით, ვისაც შექსპირის გაგება სურს, იმას უნდა ესმოდეს შექსპირის მიმართება რენესანსთან და რეფორმაციასთან, ელისაბედის თუ ჯეიმზის ეპოქებთან; უნდა იცოდეს ბერძნული დრამა, კავშირი *აგამემნონის* შემოქმედსა და *მაკბეტის* შემოქმედს შორის, უნდა შეეძლოს ელისაბედისდროინდელი ლონდონის დაკავშირება პერიკლესდროინდელ ათენთან. მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებს მკითხველი შექსპირის ადგილის გარკვევას მსოფლიო დრამის ისტორიაში.

უაილდის აზრით, ნებისმიერი ხელოვანი ინტერპრეტატორია. როდესაც რუბინშტეინი[36] ასრულებს ბეთჰოვენის *აპასიონატას,* იგი წარმოგვიჩენს არა მარტო ბეთჰოვენს, არამედ საკუთარ თავსაც. ანალოგიურად, როცა დიდი მსახიობი თამაშობს შექსპირს, მისი პიროვნული "მე" ინტერპრეტაციის არსებით ნაწილად იქცევა. ამდენად, ამ ორი საწყისის (ავტორი და ინტერპრეტატორი) შეხვედრა წარმოშობს სწორ ინტერპრეტაციულ კრიტიკას. კრიტიკოსმა უნდა წარმოაჩინოს, თუ რა მიმართებაშია ესა თუ ის ნაწარმოები თავის თანამედროვე ეპოქასთან. ცივილიზაციის წინსვლასთან ერთად ყოველი ახალი ეპოქის მკითხველი წარსული დროის შთაბეჭდილებებს იქ მოიძიებს და იპოვის, სადაც ხელოვნებამ თავისი ანაბეჭდი დატოვა, ანუ ხელოვნების ძეგლებში.

უაილდის აზრით, მხოლოდ ხელოვნების მეშვეობით შეიძლება საკუთარი სრულყოფილების აღმოჩენა; მხოლოდ ხელოვნების მეშვეობით შეგვიძლია თავდაცვა ათასი მდაბალი ვნებისგან, რომლებიც ცხოვრებაში გვემუქრება. **ხელოვნების მიზანია "გრძნობა გრძნობისთვის", ხოლო ცხოვრების მიზანია "გრძნობა მოქმედებისთვის"** (ეს იმავდროულად საზოგადოების მიზანიც არის). საზოგადოება თითოეული მოქალაქისგან მოითხოვს საერთო კეთილდღეობაში ნივთიერი შრომით წვლილის შეტანას; იგი ხშირად მიუტევებს დამნაშავეებს, მაგრამ არასდროს პატიობს მეოცნებეებს. მშვენიერი, უნაყოფო გრძნობები, რომლითაც ხელოვნებას აღტაცებაში მოვყავართ, საზოგადოების თვალში საძულველია. სამწუხაროდ, ადამიანები ნებდებიან ამ საზარელ სოციალურ ტირანიას.

სავალალოა, რომ საზოგადოების აზრით, ფიქრი უდიდესი ცოდვაა, თუმცა, უმაღლესი კულტურის თვალსაზრისით, სწორედ ეს არის ადამიანისთვის შესაფერისი საქმიანობა, მისი მოწოდება. დიალოგში ჯილბერტი აღნიშნავს, რომ გაცილებით უფრო ძნელია რამეზე ლაპარაკი, ვიდრე ამ "რამის" კეთება. ყველანაირი მოქმედება შეზღუდულია და შედარებითი. შეუზღუდავი არის მხოლოდ ფიქრი, ოცნება და ფანტაზია. შეუზღუდავია მხატვრის "მზერა", როდესაც ის მოლბერტთან ზის, შეუზღუდავია ადამიანის ოცნება. საზოგადოების **რჩეულს ფიქრი**

---

36. ანტონ რუბინშტეინი — რუსი კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი; აღიარებულია ყველა დროის უდიდეს პიანისტად; მას ახასიათებდა შთაგონებული იმპროვიზაციულობა.

მოეთხოვება. ჯილბერტი იმოწმებს პლატონსა და არისტოტელეს, რომელთათვის "არაფრის კეთება" ქვეყნად ყველაზე ძნელი და ყველაზე ინტელექტუალური რამ იყო. ერნესტის შეკითხვაზე: მაშ, რატომ ვარსებობთ, იმისთვის რომ არაფერი ეაკეთოთო, ჯილბერტი პასუხობს, რომ რჩეულთა მიზანია "ფიქრიანი ცხოვრება". ამგვარად, უაილდის იდეალია მშვიდი, ჩამოყალიბებული ესთეტი კრიტიკოსი, რომელიც ცხოვრებას ჭვრეტს.

უაილდი აღნიშნავს, რომ ზოგიერთებს ცხოვრების ზემოაღნიშნული წესი უზნეობად მიაჩნიათ. შესაძლოა, მართლაც ასე იყოს, მაგრამ ხელოვნებას ზნეობა არ უნდა მოვთხოვოთ; მხოლოდ დიდაქტიკური ხელოვნების უმდაბლეს ფორმებს ევალებათ ადამიანის წაქეზება კეთილი საქციელის ჩასადენად. საერთოდ, **ხელოვნების მიზანია მხოლოდ განწყობილების შექმნა.**

საუბრისას ერნესტი ეკითხება ჯილბერტს, თუ რა თვისებები უნდა ახასიათებდეს ჭეშმარიტ კრიტიკოსს და იქვე გამოთქვამს საკუთარ ვარაუდს: სამართლიანობა, რაციონალურობა და გულწრფელობა. ჯილბერტი არ იზიარებს აღნიშნულ მოსაზრებას; იგი მიიჩნევს:

კრიტიკოსი ვერ იქნება სამართლიანი, რადგან სამართლიანი მიდგომა მხოლოდ იმ შემთხვევაში არის შესაძლებელი, როდესაც საგანი არ გაინტერესებს; სხვა შემთხვევაში შენი აზრი სუბიექტურია;

ხელოვნება ვნებაა; მასზე ფიქრი ყოველთვის გრძნობებით იქნება შეფერილი და ამდენად, იგი ემოციურობის ნიშნით უფროა დაღდასმული, ვიდრე რაციონალურობის;

რაც შეეხება **გულწრფელობას,** მცირე დოზით იგი სახიფათოა, ხოლო დიდი დოზით შეიძლება საბედისწერო გამოდგეს.

დასასრულს, უაილდი გამოთქვამს მტკიცე რწმენას, რომ მხოლოდ ინტელექტუალური კრიტიკის განვითარების შედეგად შეძლებენ ადამიანები გლობალურად აზროვნებას, ცრურწმენებისა და შეზღუდვების საზღვრების დაძლევას. უაილდს გოეთეს მაგალითი მოჰყავს, რომლისთვისაც "ძვირფასი იყო თავისი ხალხი, წინ მიუძღოდა მათ. მაგრამ, როცა ნაპოლეონის რკინის ქუსლმა გადათელა ვენახები და პურის ყანები, გოეთე დუმდა". მოგვიანებით, ეკერმანთან საუბრისას გოეთემ შემდეგნაირად ახსნა თავისი დუმილის მიზეზი: მან თქვა, რომ არ შეეძლო დაეწერა "სიძულვილის სიმღერები სიძულვილის გარეშე"; რომ მისთვის ამქვეყნად მნიშვნელოვანია მხოლოდ კულტურა და, აქედან გამომდინარე, იგი ვერ შეიძულებდა დედამიწაზე ერთ-ერთ ყველაზე განვითარებულ ერს — ფრანგებს — რომლისგან თავადაც ესოდენ დავალებულია.

XX საუკუნის დასაწყისი ლიტერატურათმცოდნეობაში ხასიათდება მხატვრული ფორმისადმი ინტერესის გაძლიერებით; ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური მიდგომით ლიტერატურული მოვლენებისადმი; რეალობისა და მხატვრული სინამდვილის ურთიერთმიმართების ამბივალენტური ხასიათით; ლიტერატურაში მითოპიკური და მეტაფორული აზროვნებით. ამავდროულად ვითარდება სოციოლოგიური შეხედულებები ლიტერატურასა და მის როლზე იდეოლოგიურ ბრძოლაში. XX საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში წარმოიშვა სხვადასხვა სკოლები, მიმართულებები, მეთოდოლოგიები.[37]

---

37. დაწერილებით XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციებისა და მიმდინარეობების შესახებ იხილეთ: "ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები" (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი), თბ., 2006.

ლიტერატურა:

ანტიკური ლიტერატურა (რედ. რ. გორდეზიანი, ნ. ტონია), თბ., 2007; არისტოტელე, პოეტიკა, (თარგმ. და კომენტ. ს. დანელიასი), თბ., 1979; ბარამიძე რ., "ჭაშნიკი" 250 წლისაა, თბ., 1981; განერელია ა.კ., "მამუკა ბარათაშვილის "ჭაშნიკის" ახალი გამოცემის გამო" ნიგნში "ნარკვევები, პორტრეტები, ლექსთმცოდნეობა". თბ., 1988ნ., გაფრინდაშვილი ნ., შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 2012ნ., ეკერმანი ი., საუბრები გოეთესთან, თბ., 1989; ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაინგ, ლაოკოონი, ანუ მხატვრობისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ, თბ., 1986; ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი), თბ., 2008; ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი (რედ. ი. რატიანი) — თბ., GCLA Press, 2012; ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია. ტ., I —თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009; ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია. ტ., II — თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010; მიქაძე გ., მამუკა ბარათაშვილი, თბ., 1958; ნიკოლა ბუალო დე პრეო, პოეტური ხელოვნება, თბ., 1998.; სილაგაძე ა.ა., პოეტიკური თეორიის ტრადიციების შესახებ ძველ საქართველოში, კრებული "ჭაშნიკი", თბ., 1984; უაილდი ოსკარ, კრიტიკოსი, როგორც ხელოვანი (თარგმ. ნ. ქაჯაიასი), თბ., 1997; ქსე, ტ. I, თბ., 1975; ცაგარელი ლ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2012 [ელ.რესურსი: https://www.google.ge/search?q=cagareli+l.+&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a&channel=np&source]; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, (თარგმ. და კომენტ. ა.კ. ურუშაძის), თბ., 1981; Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение, М., 1979; Аверинцев С. С., Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания, М., 1994; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1976; Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы, М., 1999, Введение в литературоведение /Под. ред. Л. М. Крупчанова/, М., 2005; Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова/, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева/, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец/, М., 1999; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964; Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Давыдова Т. Т., Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Корман Б. О., Изучение текста художественного произведения, М., 1972; Кормилов С. И., Основные понятия теории литературы, М., 1999; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939. Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова/, М., 2000; Стендаль, Полное собрание сочинений, т. 6, М., 1968. Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998; Хализев В. Е., Теория литературы , М., 2002 [ელ.რესურსი: http://www.rulit.net/books/teoriya-literatury-read-6298-1.html]; A Dictionary of Modern Critical Terms / By Roger Fowler/. London-Henley-Boston,1988; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms, Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Literary theory-Book by Terry Eagleton [ელ.რესურსი: http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

თავი II

მხატვრული ლიტერატურა, როგორც შემოქმედებითი მოღვაწეობის სპეციფიკური ფორმა

1. მხატვრული ლიტერატურა როგორც ხელოვნების დარგი

მხატვრული ლიტერატურის დანიშნულებას სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავენ. არსებობს განსხვავებული თვალსაზრისები, რომელთა თანახმად:

- მხატვრული ლიტერატურა გარდაქმნის ბუნებრივ და სოციალურ სინამდვილეს;
- სამყაროს კანონზომიერებების შესახებ მწერლის სუბიექტური შეხედულებებიდან გამომდინარე მხატვრული ლიტერატურა ქმნის ახალ რეალობას;
- მხატვრული ლიტერატურა ქმნის ახალ, საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვან ფასეულობებს;
- მწერლობა ერთგვარი მისტიკური ნიჭია, რომლის საშუალებითაც ხდება ადამიანთა ფარული ვნებებისა და ცხოვრების ზოგადი კანონზომიერებების შემეცნება და ა. შ.

საგულისხმოა, რომ ნებისმიერი სამეცნიერო ნაშრომის შინაარსს მიესადაგება კონკრეტული დარგის აღმნიშვნელი ტერმინი; მაგალითად, ეკონომიკური ლიტერატურა, ტექნიკური ლიტერატურა, ფილოსოფიური ლიტერატურა და ა. შ. მათგან განსხვავებით, ტერმინით **"ლიტერატურა" (ლათ. Litera—ასო, ფრანგ. — literature, გერმ. —literatur)** აღინიშნება მხოლოდ **მხატვრული ლიტერატურა;** თუმცა, ყოველთვის ასე როდი იყო. საუკუნეების განმავლობაში "ლიტერატურაში" იგულისხმებოდა ზეპირსიტყვიერი და წერილობითი სახის ყველა ძეგლი, განურჩევლად იმისა, საზოგადოებრივი ან სოციალური მეცნიერებისა თუ საქმიანობის რომელ სფეროს განეკუთვნებოდა იგი. ამდენად, სიტყვაკაზმული მწერლობის ნიმუშებთან ერთად "ლიტერატურად" იწოდებოდა ისტორიული ქრონიკები, მატიანეები, ფილოსოფიური შრომები, საღვთისმეტყველო ტრაქტატები, ორატორული გამოსვლები, სახელმწიფო აქტები და სხვა. მოგვიანებით სოციალურ-პოლიტიკური ცხოვრების განვითარებასთან ერთად და ახალი იდეოლოგიური კონცეფციების დამკვიდრების კვალდაკვალ დაიწყო დიფერენციაციის პროცესი და "ლიტერატურას" გამოეყო სხვადასხვა დარგი, რომლებიც განისაზღვრა სპეციფიკური ტერმინებით: ფილოსოფია, ისტორია, სამართალი, რიტორიკა და ა. შ. დღესდღეობით, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტერმინი "ლიტერატურა" გულისხმობს მხოლოდ **სიტყვაკაზმულ მწერლობას**.

ლიტერატურის მიერ საზოგადოებრივი სინამდვილის შემეცნება, არსებული სამყაროს ათვისება ხდება **მხატვრული სახეების** საშუალებით. აქედან გამომდინარე, "ლიტერატურამ" არ შეიძლება მოიცვას ზოგადად კულტურის, სოციალური ცხოვრების, ეკონომიკისა თუ პოლიტიკის შესახებ არსებული ყველა ძეგლი. მეორე მხრივ, დაუშვებელია აღნიშნული ტერმინის გაიგივება ან "გადაფარვა" ტერმინებით: "ბელეტრისტიკა", "სიტყვიერება", "პოეზია" და სხვ., რადგან ეს ცნებები ლიტერატურის განსაზღვრულ ნაწილებს მიემართება; მაგალითად: ბელეტრისტიკა მხატვრული პროზის ყველა გვარის გამაერთიანებელი სახელწოდებაა; პოეზია მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი ძირითადი ფორმაა, რომელიც განსხვავდება მეორე ძირითადი ფორმისგან — პროზისგან; სიტყვიერებაში კი, ჩვეულებრივ, იგულისხმება ანონიმური ძეგლები, რომლებიც ზეპირმა ტრადიციამ შემოგვინახა.

მართალია, ლიტერატურა მოწოდებულია საზოგადოებრივი სინამდვილის შესამეცნებლად, მაგრამ მას არ ევალება რეალობის ყველა მხარის, სინამდვილის ყველა ასპექტის აღნუსხვა. ლიტერატურას შეუძლია ასახოს ის ცხოვრებისეული მოვლენები, რომლებიც შეესაბამებიან მის დანიშნულებასა და შესაძლებლობებს. აქედან გამომდინარე, არ შეიძლება, ლიტერატურას მოვთხოვოთ სინამდვილის სრული, ამომწურავი გადმოცემა. აგრეთვე დაუშვებელია, რომ მხატვრულ სახეში ენციკლოპედიური სიზუსტით აისახოს რეალობა. ყოველი ავტორი თავის ესთეტიკურ იდეალთან შესაბამისობაში ახდენს რეალობის მოდელირებას. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მხატვრული ასახვის დამახასიათებელი ნიშნებია: **არჩევითობა, ერთეულობა, ინდივიდუალიზაცია.**

ლიტერატურა ხელოვნების სხვა დარგების მსგავსად **ცხოვრების შემეცნებისა და გარდაქმნის** საშუალებას წარმოადგენს. მხატვრული ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის, ძირითად კატეგორიებზე მსჯელობა ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში დაიწყო. კერძოდ, პლატონმა თავის ნაშრომებში ("ფედროსი", "ნადიმი", "სახელმწიფო") ჩამოაყალიბა "მიმესისის" ცნება — ხელოვნება ბაძავს ბუნებას — და შემოგვთავაზა მხატვრული განზოგადების პირველადი ფორმულა, რომელმაც შემდგომში განსაზღვრა ხელოვნების შემეცნებითი, ზნეობრივი და ესთეტიკური ფუნქციების გაგება. ამასთან ერთად, პლატონმა ფილოსოფიურად დაასაბუთა ცნებების — "ზნეობრივისა" და "ესთეტიკურის" — ურთიერთმიმართება და ჩამოაყალიბა მხატვრული შემოქმედების საკუთარი დეფინიცია.

პლატონის შეხედულებები ხელოვნების რაობასა და დანიშნულებაზე ემყარება მისსავე წარმოდგენას სულის ბუნებაზე; კერძოდ, მოსაზრებას სულის მუდმივი (მარადიული) თვითმოძრაობისა და უკვდავების შესახებ. პლატონი სხეულებრივ სამყაროში სულის არსებობას ადარებს გამოქვაბულში ყოფნას, სადაც რეალობის აჩრდილები (ლანდები) ნამდვილ საგნებადაა მიჩნეული. ბერძენი ფილოსოფოსის თანახმად, იდეა (ძვ. ბერძ. ἰδέα — ის, რაც ჩანს, წარმოდგენა) არის მინიერი, ყოფითი პრობლემებით დაკავებული "რჩეულის" სულში არსებული მოგონება ღვთიურის (დემიურგისგან მომდინარის), მარადიულის შესახებ. იდეა წარმოადგენს საგნის არსებას, საგნისაგან დამოუკიდებლად არსებულს. საგანთა ყველა გვარს თავისი იდეა აქვს (მაგ., მშვენიერების იდეა, ადამიანობის იდეა, მაგიდობის იდეა და ა. შ.); გრძნობად სინამდვილეში ყოველი გარკვეულობა იდეის გამოვლენაა.

პლატონის თანახმად, იდეა საგნისა და შემეცნების ცვალებადობის საზღვარია. იდეები მოძრაობენ და გარკვეულ დიალექტიკას ემორჩილებიან. უძრავია მხოლოდ სიკეთის იდეა, რომელიც უმაღლესი ჭეშმარიტებაც არის და მშვენიერებაც. იგი, როგორც საბოლოო მიზანი, ამოძრავებს, აერთიანებს და აწესრიგებს ყოველივეს. ამგვარად, პლატონისთვის იდეა წარმოადგენს გონების ზოგად წარმოდგენას, რომელიც არ არის მოკლებული გრძნობადი განსაზღვრის კონკრეტულობას. მისი საფუძველია იდეა, როგორც მოგონება ან მარადიული ჭეშმარიტების განჭვრეტა.

პლატონს მიაჩნია, რომ მშვენიერების, სილამაზის იდეა თავდაპირველად ბუნებაში ვლინდება, თუმცა, არასრული სახით. იგი აქაც მხოლოდ და მხოლოდ ბუნების სილამაზის იდეის აჩრდილს წარმოადგენს. ბუნებაზე უფრო დაბალ საფეხურზე მდგომად განიხილავს პლატონი ხელოვნებას, რომელიც, თავის მხრივ, ბუნებას ბაძავს. ფილოსოფოსის აზრით, როგორც ბუნება

ვერ სწვდება სილამაზის, მშვენიერების იდეას, ასევე ხელოვნებაც, რომელიც ბაძავს ბუნებას, საბოლოო ჯამში, მაინც ვერ სწვდება ბუნების მშვენიერებას. ამგვარად, პლატონის თანახმად, ესთეტიკური თვალსაზრისით ხელოვნება წარმოადგენს "აჩრდილის" "აჩრდილს", "მიბაძვის" "მიბაძვას" და ამდენად, იგი მოკლებულია შემეცნებით უნარსა და ღირსებას.

ზემოაღნიშნული შეხედულებების საფუძველზე, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პლატონი პოეზიას განიხილავს, როგორც არაინტელექტისმიერ, მხოლოდ გრძნობაზე ორიენტირებულ საგანს, რომელსაც შთაგონებაში მყოფი, "დიონისურად შეპყრობილი" პოეტები ქმნიან და ადამიანებს თავს ახვევენ გამოგონილ, ყალბ წარმოდგენებს. პლატონმა "რესპუბლიკაში" წამოჭრა საკითხი, თუ რა სარგებლობის მოტანა შეუძლია ხელოვანს იდეალური სახელმწიფოსთვის. იგი შემდეგნაირად მსჯელობს: თუკი ფილოსოფოსი ზეციურ იდეათა სამეფოს ეხება თავის განსჯებში, თუკი ხელოსანი, მოქანდაკე ან მხატვარი "იდეის" საგნობრივ განსხეულებას ახდენს, პოეტი სულ სხვა მიმართულებით წარმართავს ადამიანთა გონებას. კერძოდ,იგი მხოლოდ "აჩრდილთა" "აჩრდილებს" ქმნის. ამიტომაც, საზოგადოებისთვის სარგებლობის მოტანის თვალსაზრისით, პლატონს სადავოდ მიაჩნია იდეალურ სახელმწიფოში ხელოვანისთვის ღირსეული ადგილის დამკვიდრების საკითხი. მისი აზრით, შესაძლოა გამონაკლისის დაშვება მოქანდაკეებისა და მხატვრების მიმართ (რადგან ისინი "იდეის" საგნობრივ განსხეულებას ახდენენ), ასევე, იმ პოეტების მიმართ, რომლებიც მხოლოდ ჰიმნებსა და ოდებს ქმნიან. პლატონს შესაძლებლად მიაჩნია მათი დატოვება იდეალურ სახელმწიფოში, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ არასრულფასოვანი მოქალაქეების სტატუსით. რაც შეეხება დანარჩენ პოეტებს, ისინი უნდა იქნან გაძევებულნი, რადგან მიბაძვის (მიმესისის) უაღრესად შეზღუდული ბუნებიდან გამომდინარე, ატყუებენ მოქალაქეებს, ამდაბლებენ მათ ზნეობას და გონების კანონების ნაცვლად (რაც ფილოსოფოსთა პრეროგატივაა), უწესრიგობასა და მდაბალ ვნებებს ამკვიდრებენ საზოგადოებაში. პლატონი შემდეგნაირად მსჯელობს: ჰომეროსი, რომელმაც ასე დამაჯერებლად აღწერა ომის მსვლელობა, ავადმყოფობები და მართლმსაჯულების პრობლემები, არასდროს ყოფილა არც მხედართმთავარი, არც მკურნალი და არც კანონშემოქმედი; რატომ? პლატონის აზრით, იმიტომ, რომ ჰომეროსი მხოლოდ და მხოლოდ სათნოებისა და სიმამაცის "აჩრდილებს" ქმნიდა; იგი "მიბაძვის" "მიბაძვას" ახდენდა. პლატონის რიგორიზმი[38] ტრაგედიათა ავტორებზეც ვრცელდება, რომლებიც, მისი აზრით, აღწერენ "უკეთურ" ქმედებებსა და ვნებებს. პლატონის თანახმად, ისინიც უნდა იქნან გაძევებულნი იდეალური სახელმწიფოდან.

ბერძენი ფილოსოფოსის შეხედულებები შემოქმედებითად განავითარა მისმა მონაფემ — **არისტოტელემ.** მართალია, პლატონის იდეებმა გარკვეულწილად განსაზღვრეს სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულების არისტოტელესეული გაგება, თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელოვნების დეფინიციისას "პოეტიკის" ავტორმა ყურადღება გაამახვილა მის მიმბაძველობით ბუნებაზე და ხაზგასმით აღნიშნა, რომ ეს არის სინამდვილისადმი **ბაძვა** და არა სინამდვილის **სარკისებური არეკვლა**. ამდენად, არისტოტელეს თანახმად, ხელოვნების

38. რიგორიზმი — გარკვეული ზნეობრივი პრინციპების მკაცრი, განუხრელი დაცვა.

მიზანია არა "სინამდვილეში მომხდარი" კონკრეტული შემთხვევის ფიქსაცია, არამედ იმის წარმოჩენა, რაც შესაძლებელია მოხდეს "ალბათობის" ან "აუცილებლობის" გათვალისწინებით.[39]

"კათარსისის" (χαθαρσις) არისტოტელესეულმა ცნებამ იმთავითვე აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ამას მოწმობს მომდევნო ეპოქებში წარმოშობილ თეორიათა სიმრავლე, რომლებიც ცდილობდნენ კათარსისის ცნების ახსნას განსხვავებულ საფუძველზე: რელიგიურ, ესთეტიკურ, ესთეტიკურ-ეთიკურ, სამედიცინო და სხვა. აღნიშნული ცნების არაერთგვაროვანი გაგების მიზეზს წარმოადგენს:

- ერთი მხრივ, ის ფაქტი, რომ არისტოტელეს "პოეტიკამ" ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით მოაღწია;
- მეორე მხრივ, ის სირთულე, რომელიც თან ახლავს თანამედროვე მოდელებით ანტიკური საბერძნეთის "თავისუფალი მოქალაქის" სულიერი სამყაროს რეკონსტრუირებას.

როგორც "პოეტიკის" განხილვისას აღვნიშნეთ, ხელოვნების საბოლოო მიზანს თანაგრძნობისა და კრძალვის ვნებებით ხორცშესხმული მშვენიერების შეგრძნება, ანუ "კათარსისი", წარმოადგენს. ამით არისტოტელე მიუთითებს ხელოვნების განსაკუთრებულ ზემოქმედებით ძალაზე და იმ მხატვრულ ეფექტზე, რომლის საშუალებით მაყურებლებში მიიღწევა "ვნებათაგან განწმენდა". მოგვიანებით, ანტიკურ სინამდვილეში "კათარსისის" კატეგორია დაუკავშირეს "კალოკაგატონის" (καλλον – **სილამაზე**, καγατον –**სიკეთე**) ცნებას, რაც გულისხმობს ჭეშმარიტების, სიკეთის, სილამაზის, მორალური და ესთეტიკური შეფასებების ერთიანობას.

ხელოვნების მიმესისური ხასიათის იდეა შემდგომში განავითარეს ჰეგელმა, ლესინგმა, დიდრომ, გოეთემ, კანტმა. მათი ესთეტიკური შეხედულებების ძირითადი დებულებები დაეყრდნო, ერთი მხრივ, სინამდვილისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართებას, ხოლო, მეორე მხრივ, "მხატვრული სიმართლის" ცნებას.

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრული შემოქმედების გასაგებად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება **ლიტერატურის, როგორც სინამდვილის, შემოქმედებითი ასახვის** განსაზღვრას. ლიტერატურა წარმოადგენს სინამდვილის ათვისების ისტორიული პროცესის შემადგენელ ნაწილს. თუმცა, ზოგჯერ ეს ათვისება შესაძლოა რეალობის საჭირბოროტო პრობლემებისგან ავტორის შეგნებულ, მიზანმიმართულ გამიჯვნასაც უკავშირდებოდეს. მაგრამ ასეთ შემთხვევაშიც კი მკითხველს უნდა რჩებოდეს იმის განცდა, რომ ნაწარმოებში წარმოჩენილია მისთვის ნაცნობი სამყარო. სიტყვაკაზმული ხელოვნების ნიმუშის წარმოდგენა მხოლოდ "პოეტის ხედვად" (მ. გერშენზონი) ან "მწერლის სულის ემანაციად" (ი. აიჰენვალდი) მხატვრული შემოქმედების რეალობასთან კავშირზე უარის თქმას ნიშნავს. აღნიშნულთან დაკავშირებით განიხილება **ლიტერატურაში პირადული, ინდივიდუალური საწყისის პრობლემა.**

ცხადია, რომ ჩვენთვის ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებების უმეტესობა წარმოადგენს ცალკეული პიროვნებების შემოქმედებითი საქმიანობის შედეგს. მეცნიერთა ერთი

---

39. დანერილებით იხ. თავი I — "ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები".

ნაწილი, რომლებიც ხელოვნებაში იდეალისტურ კონცეფციას აღიარებდნენ, ზემოაღნიშნული ფაქტის მანიპულირებით ირწმუნებოდა, რომ მხატვრული ნაწარმოები არის შემოქმედის მსოფლმხედველობის, შინაგანი სამყაროს, განცდების გამოხატვა და, ამდენად, განისაზღვრება მხოლოდ ცალკეული ხელოვანის პირადი ცხოვრებით, მსოფლშეგრძნებით. მაგალითად, ი. აიჰენვალდი თვლიდა, რომ მწერლის (და საერთოდ, ლიტერატურის) არსის განხილვისას უნდა უგულებელვყოთ ისტორიული სივრცისა და დროის ფაქტორები, რადგან მწერალს არავინ და არაფერი არ "მართავს"; იგი თავად არის "მამოძრავებელი და მოძრავი საწყისი". ი. აიჰენვალდის კვალდაკვალ იდეალისტი მკვლევრები მწერლის პიროვნებაში ხედავდნენ შემოქმედებითი აქტისა და ლიტერატურული პროცესის პირველმიზეზს. სწორედ ამიტომ, ისინი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდნენ მწერლის პირად და შემოქმედებით ბიოგრაფიასთან დაკავშირებულ თითოეულ ფაქტს, დოკუმენტს და მათზე დაყრდნობით ცდილობდნენ ლიტერატურული პროცესის ახსნას.

რა თქმა უნდა, ლიტერატურის წარმოდგენა მხოლოდ ავტორის სუბიექტურ წინასწარგანსაზღვრულობად ან ესთეტიკურ თამაშად არ არის მართებული. ასეთი მიდგომა რეალობისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართებაზე, ლიტერატურის, როგორც სინამდვილის შემოქმედებით, სპეციფიკურ ასახვაზე უარის თქმის ტოლფასია.

მეორე უკიდურესობას წარმოადგენს კულტურულ-ისტორიული მეთოდის მიმდევართა მიდგომა, როდესაც ლიტერატურა განისაზღვრება ეროვნული სულის გამოვლენად, ეროვნულ-ისტორიული "გარემოს" პროდუქტად, სხვადასხვა ხალხის "სულიერი ცხოვრების" ურთიერთზემოქმედების შედეგად (ი. ტენი, ა. ნ. ვესელოვსკი და სხვ.). მაგალითად, იპოლიტ ტენი მიიჩნევდა, რომ ლიტერატურა ადამიანის შემოქმედებისა და საზოგადოებრივი საქმიანობის სხვა სფეროების მსგავსად განისაზღვრება რასით (ეროვნული თავისებურებანი), გარემოთი (გეოგრაფიული, კლიმატური გარემო) და მომენტით (ისტორიული გარემოებანი). ზემოაღნიშნულ სამ ფაქტორს შორის ტენი "რასის" ფაქტორს გამოყოფდა. იგი თვლიდა, რომ არსებობს ადამიანური გრძნობებისა და იდეების გარკვეული სისტემა, რომლის მამოძრავებელი არის "რამდენიმე ძირითადი იდეა, გონებისა და გულის რამდენიმე არსებითი თვისება, რომელიც საერთოა ამა თუ იმ ერისთვის". მეცნიერის აზრით, აღნიშნული თვისებები იცვლებიან. ისინი განიცდიან გარემოსა და მომენტის ზეგავლენას. რასა, გარემო და მომენტი წარმოადგენენ სამ განსხვავებულ წყაროს; მათი საშუალებით ყალიბდება ერის "პირველსაწყისი ზნეობრივი მდგომარეობა", რომელიც გარკვეული დროის შემდგომ (რამდენიმე ათწლეული, რამდენიმე საუკუნე..) იცვლება და გადაიზრდება ახალ ეკონომიკურ, სოციალურ, რელიგიურ, კულტურულ მდგომარეობაში. ამგვარად, იპოლიტ ტენის აზრით, ლიტერატურაც წარმოადგენდა რასის, გარემოსა და მომენტის პროდუქტს.

ი. ტენის ოპონენტები იმთავითვე სამართლიანად მიუთითებდნენ იმ ფაქტზე, რომ, მაშინაც კი, როდესაც იგი აღნიშნულ მოსაზრებებს აყალიბებდა, იმავე ფრანგულ "გარემოში", იმავე ისტორიულ "მომენტში" წარმოიშვა სოციალური სინამდვილით გაპირობებული ვიქტორ ჰიუგოს რომანები ("საბრალონი", "კაცი, რომელიც იცინის") და თეოფილ გოტიეს პედონისტური, ბურ-

ფუაზიული თვითკმაყოფილებით აღსავსე "მადმუაზელ მოპენი". ეს შემთხვევები სულაც არ არის გამონაკლისი; მსგავსი მაგალითები სხვა ერების ლიტერატურის ისტორიაშიც დაიძებნება.

ლიტერატურული შემოქმედება პროცესუალურია. იგი აფიქსირებს და შეიმეცნებს საზოგადოებრივი სინამდვილის გარდაქმნის დინამიკას, აელენს მოვლენათა წინააღმდეგობრივ არსს ან ახდენს მათ მისტიფიკაციას. ამასთან ერთად, ლიტერატურულ ნაწარმოებში:

- მწერალი გამოთქვამს თავის დამოკიდებულებას გარემომცველი სამყაროსადმი: ადამიანებისადმი, წეს-ჩვეულებებისადმი, ზნეობრივი ნორმებისადმი;
- გამოხატავს განსაზღვრული სოციალური წრის ინტერესებს;
- იძლევა მოვლენათა ფილოსოფიურ და ეთიკურ შეფასებას;
- თავისი ეპოქის ეთიკურ ნორმებთან (ან კლასიკური ნაწარმოებების ეთიკურ ნორმებთან) თანაფარდობაში განიხილავს პერსონაჟების მორალს და ა. შ.

ყოველი ჭეშმარიტი მწერალი ისწრაფვის, რომ **იყოს აქტუალური.** ლიტერატურისთვის წინასწარ ფორმულირებული თეზისების ილუსტრატორის როლის დაკისრება არ შეიძლება. მსგავს ქმედებას აუცილებლად მოჰყვება ტექსტის დაშორება ცხოვრების დინამიკისგან. ცხადია, შემოქმედებითი პროცესის სირთულეს ისიც განაპირობებს, რომ იდეალები ძალზე სწრაფად იცვლება და ხშირად ერთი ეპოქის მიერ აღიარებული, მისაბაძი ორიენტირები სრულიად გაუგებარ და უსიცოცხლო რეკომენდაციებად იქცევა მომდევნო ეპოქების თაობებისთვის. სწორედ ამიტომ მწერალი ფეხდაფეხ უნდა მიჰყვეს ცხოვრების დინამიკას.

სამწერლო მოღვაწეობის ერთ-ერთ პირობას წარმოადგენს **შემოქმედებითი თავისუფლება.** იგი გულისხმობს კრიტიკული შეხედულებების ღიად დაფიქსირების შესაძლებლობას, სამყაროს აღქმას განსაზღვრული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებების პრიზმაში. სამწერლო მოღვაწეობის პროცესში:

- **ასახვის ობიექტი** (სინამდვილე) მწერლის შეგნებისგან დამოუკიდებელია და წარმოადგენს მასალას, რომელიც წარმოჩნდება მწერლის სუბიექტურ პრიზმაში გარდატეხის შედეგად;
- **სუბიექტური** (ავტორისეული) წარმოადგენს რეალობის შეფასებისა და განსჯის საშუალებას;
- **ავტორისეული საწყისი** გამოკვეთს მწერლის პოზიციასა და ინტერესებს; იგი წარმოადგენს სინამდვილის ამა თუ იმ სიტუაციის ინტერპრეტაციის ერთგვარ წყაროს.
- **მხატვრული აქტის შედეგი** — მწერლის მიერ შექმნილი სუბიექტური სამყარო — მკითხველს მიეწოდება ობიექტური დოკუმენტის სახით, რომელიც დამოუკიდებელ რეალობად არსებობის უფლებაზე აცხადებს პრეტენზიას. ტექსტის ობიექტურობას განაპირობებს მხატვრული სახეებისა და სიტუაციების ცნობადობა. მკითხველი ადგენს თანაფარდობას მხატვრულ სახესა და რეალობის ობიექტებს შორის, შედეგად კი მხატვრული პირობითობა ხდება ხელოვნებაში ცხოვრებისეული სიმართლის გამოხატვის ფორმა.

ამგვარად, მხატვრული ლიტერატურის კანონზომიერებებისა და პრინციპების გათვალისწინებით შესაძლებელია მისი მრავალმხრივი ფუნქციების გამოყოფა, რომელთა შორის აღსანიშნავია:

- **შემეცნებითი ფუნქცია:** ლიტერატურის საშუალებით მკითხველი შეიმეცნებს ცხოვრებისეულ სინამდვილეს, მის მრავალფეროვნებას, სოციალურ ურთიერთობათა ნეგატიურ თუ პოზიტიურ ასპექტებს, ადამიანის ბუნებას, ინდივიდის ფსიქოლოგიურ პრობლემებს და ა. შ.;
- **საკომუნიკაციო ფუნქცია:** მხატვრული ენა არის ადამიანებს, სხვადასხვა თაობებსა და ერებს შორის ურთიერთობის ქმედითი საშუალება;
- **აღმზრდელობითი ფუნქცია:** ლიტერატურული ნაწარმოების საშუალებით მკითხველში ყალიბდება ზნეობრივი პოსტულატები, საზოგადოებრივი შეგნება. მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები გაჯერებულია მხატვრული გამონაგონით (რასაც მკითხველი აცნობიერებს) და არ აცხადებს პრეტენზიას, რომ აღიქმებოდეს, როგორც ობიექტური სინამდვილე, იგი მაინც უდიდეს ზეგავლენას ახდენს მკითხველზე, რამდენადაც შეუძლია მოახდინოს შემოქმედებითი ნიჭის აქტივიზაცია და უბიძგოს ესთეტიკური თვითგამოხატვისკენ;
- **ესთეტიკური ფუნქცია:** ლიტერატურა სთავაზობს მკითხველს ესთეტიკურ იდეალს, მშვენიერების ეტალონს; იგი გავლენას ახდენს მკითხველის გრძნობებზე, აკეთილშობილებს ადამიანის შინაგან სამყაროს, აღძრავს განცდებს, იქცევა ესთეტიკური სიამოვნების წყაროდ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მკითხველს, გარკვეულწილად, "მომზადება" ესაჭიროება მხატვრული ტექსტის აღსაქმელად. ალბათ, შეუძლებელია იმ აუცილებელი მინიმუმის განსაზღვრა, რომელიც საჭიროა მკითხველისთვის მხატვრულ ნაწარმოებში გატარებული ავტორისეული იდეების ადეკვატურად აღსაქმელად. ცხადია, მხატვრული ნაწარმოების ადეკვატურად აღქმა, სიღრმისეული წვდომა, დამოკიდებულია თითოეული მკითხველის ერუდიციაზე, ასაკზე, განათლებაზე, სულიერ სამყაროზე და სხვა.

2. ლიტერატურის კავშირი მეცნიერებასთან და ხელოვნების სხვა დარგებთან

ლიტერატურა და მეცნიერება. ლიტერატურასა და მეცნიერებას ბევრი რამ აერთიანებთ. მეცნიერებისთვისაც და ხელოვნებისთვისაც (კერძოდ, ლიტერატურისთვის) შემეცნების ობიექტს წარმოადგენს ცხოვრებისეული სინამდვილე. მაგრამ ლიტერატურა სინამდვილეს შეიმეცნებს და განაზოგადებს **მხატვრული სახეების** საშუალებით, ხოლო მეცნიერება — **ლოგიკური ცნებების** საშუალებით. მეცნიერი ეყრდნობა სამეცნიერო ანალიზისა და ლოგიკური აზროვნების მეთოდს, ხოლო ხელოვანი — თავის ცხოვრებისეულ შთაბეჭდილებებსა და ინტუიციას. ლიტერატურა იკვლევს საზოგადოებრივი და ინდივიდუალური ევოლუციის განმსაზღვრელ ტენდენციებს, აფართოებს მკითხველის თვალსაწიერს, იძლევა ცოდნის ძიების

უსაზღვრო შესაძლებლობებს (თუმცა, რასაკვირველია, ეს ცოდნა განსხვავდება იმ ცოდნისგან, რომელიც სამეცნიერო გზით მიიღნევა).

მეცნიერება და ხელოვნება განსხვავებული ხერხებითა და საშუალებებით წარმოაჩენენ სამყაროსა და სოციალური ცხოვრების სირთულესა და მრავალფეროვნებას. ცხოვრების (ან ამა თუ იმ მოვლენის) ერთი მხარე უფრო ცხადად, მეტი სრულყოფილებით წარმოჩნდება მხატვრული ნაწარმოების საშუალებით, მეორე — ფილოსოფიური თხზულების საშუალებით, მესამე — ეკონომიკური ხასიათის ტრაქტატით და ა. შ.

სინამდვილის შეცნობის აუცილებლობას ლიტერატურის ან მეცნიერების საშუალებით განსაზღვრავს სოციალური კავშირების, ცხოვრებისეული რეალობის მრავალფეროვნება. შემოქმედის უნარი — ჩასწვდეს სინამდვილეს, შეიმეცნოს იგი და მეცნიერების ან ხელოვნების საშუალებით იქონიოს მასზე გავლენა — ემყარება ყოველი ადამიანისთვის დამახასიათებელ აზროვნებისა (**racio**) და მგრძნობელობის (**emocio**) უნარებს. მეცნიერებაში უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება აზროვნებას, ხოლო ხელოვნებაში — მგრძნობელობას. თუმცა, აქ ლაპარაკია უპირატესობაზე, რაც, ბუნებრივია სულაც არ ნიშნავს, რომ მეცნიერება გამოხატავს მხოლოდ ადამიანთა აზრებს, ხოლო ხელოვნება — მხოლოდ გრძნობებს. ეს ურთიერთკავშირი იმაზე მიუთითებს, რომ მეცნიერება სამყაროში არსებულ მატერიალიზებულ საგნებსა და მოვლენებს (მათ შორის ადამიანს, მის აზრებსა და გრძნობებს) შეიმეცნებს ლოგიკური ცნებების საშუალებით, ხოლო ხელოვნება არსებული სინამდვილის, ადამიანის აზრებისა და გრძნობების გამოსახატავად მიმართავს მხატვრულ სახეთა სისტემას.

მეცნიერებაც და ლიტერატურაც მეტნაკლებად შეიცავენ ასახვის ზოგად და კონკრეტულ ფორმებს. მკვლევარი სამეცნიერო ნაშრომში აზროვნებს უპირატესად ცნებებისა და ფორმულების საშუალებით, ხოლო მწერალი მხატვრულ ნაწარმოებში უპირატესად — მხატვრული სახეების საშუალებით.

ჯერ კიდევ **ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეები** მიმართავდნენ პოეზიისა და ზუსტი ციფრების ენას და ორივეს მნიშვნელობას აღიარებდნენ. ანტიკურ ხანაში რიცხვისა და სიტყვის ერთიანობა მიანიშნებდა საგანთა მდგრადობის ხარისხზე და კვალიფიცირდებოდა, როგორც ღვთაებრივი გონისა და სილამაზის განსახიერება. პოეზია ხშირად მიმართავდა სამეცნიერო განზოგადების მეთოდიკას. თავის მხრივ, ფილოსოფიაც ზუსტი განზომილებების დახმარებით ცდილობდა სილამაზის საიდუმლოებაში ჩაწვდომას. მაგალითად, პითაგორა კოსმოსის აგებულების ძირითად სტრუქტურულ პრინციპად რიცხვს აღიარებდა, ხოლო ჰერაკლიტე სამყაროს საფუძვლად სიტყვას მიიჩნევდა; ასევე, როდესაც ანტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენლებმა ყოფიერების ძირითადი პრობლემების გამოსაკვლევად მათემატიკის ენას მიმართეს, ლუკრეციუსმა, პირიქით, სამეცნიერო ტრაქტატისთვის ყველაზე დამაჯერებელ ფორმად სალექსო სტრიქონი მიიჩნია.

პლატონი თავის "ნადიმში" ჰიმნს უძღვნის შემოქმედებას. იგი თვლის, რომ შემოქმედებითი მიდგომა დამახასიათებელია როგორც მხატვრული, ისე სამეცნიერო შემეცნების პროცესისთვის. ანტიკური მოაზროვნის თანახმად, იმისთვის, რომ სილამაზეს მის ყოვლისმომცველობაში ჩავწვდეთ, საჭიროა ერთი მშვენიერი სხეულის ჭვრეტიდან გადაიიდეთ ორზე, ორიდან — ყვე-

ლაზე, შემდეგ მშვენიერი სხეულიდან — მშვენიერ ზნეობაზე, მშვენიერი ზნეობიდან კი — მშვენიერ სწავლებაზე და ასე გავაგრძელოთ მანამ, სანამ არ ავმაღლდებით მოძღვრებამდე მშვენიერების შესახებ და საბოლოოდ არ შევიმეცნებთ, რა არის მშვენიერება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პლატონის აზრით, სილამაზე არ არის ცოდნის ტოლმნიშვნელოვანი. სილამაზე ცოდნის შეძენაში, სამეცნიერო და მხატვრული მტკიცებულებების განსაკუთრებულ ორგანიზაციაში მდგომარეობს, რომლის საშუალებით შესაძლებელია ერთიანობის აღმოჩენა იქ, სადაც იგი მხოლოდ ვარაუდის დონეზე მოიაზრებოდა. პლატონისთვის სილამაზე არის თანაფარდობა, სიმეტრიულობა, ჰარმონიულობა, წესრიგი და, საერთოდ, ყველაფერი ის, რაც კი დაიყვანება რიცხვით მოწესრიგებულობამდე.

სილამაზის რიცხვითი ბუნების შეხედულებას ეფუძნება დანტეს "ღვთაებრივი კომედიის" ფილოსოფიური კონცეფციაც. პოემა სიმეტრიული პრინციპით არის აგებული: შედგება სამი ნაწილისგან, რომელთაგან თითოეულში 33 სიმღერა შედის. ამგვარად, პოემაში სულ 99 სიმღერაა, რომლებიც შესავალ სიმღერასთან ერთად ქმნიან რიცხვს — 100. პოემა ტერცინებით არის დაწერილი (ანუ თითოეული სტროფი 3 ტაეპისგან შედგება). დანტე მისტიკურ შინაარსს დებდა ამ რიცხვებში. მეცნიერებს მიაჩნიათ, რომ რიცხვი სამი — სამების ქრისტიანულ იდეას უკავშირდება, ხოლო 33 — იესო ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების წლებზე მიგვანიშნებს.

გონების ლოგიკა, რაციონალიზმი კლასიციზმის ესთეტიკის ერთ-ერთ წამყვან იდეას წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული შემოქმედებისა და ლოგიკური აზროვნების ურთიერთმიმართების პრობლემა კლასიცისტებმა ვერ გადაწყვიტეს, აღნიშნულ ეპოქაში რაციონალური აზროვნების შესახებ წამოყენებული ფილოსოფიურ-თეორიული თეზა შემოქმედთათვის სავალდებულო მითითებას წარმოადგენდა. დეკარტის ნაშრომის "მსჯელობა მეთოდის შესახებ" (**Le Discours de la Methode-1637**) თეორიულმა დებულებებმა მხატვრული ხორცშესხმა პოვა კორნელის, რასინის, მოლიერისა და ვოლტერის შემოქმედებაში, სადაც "საღი აზრი გამოდის გონების მხსნელად, ხდება შემოქმედების ქვაკუთხედი და მბრძანებლობს რითმასა და რიტმში, სცენაზე, ყველგან".

განმანათლებლური ეპოქის სამეცნიერო-თეორიულ აზროვნებაში მხატვრული შემოქმედების კონცეფცია გარკვეული წინააღმდეგობებით ხასიათდება, რასაც მოწმობს "მშვენიერების" კანტისეული განმარტების ევოლუცია, დენი დიდროს ფილოსოფიურ-ესთეტიკური აზრის განვითარება (დაწყებული "საუბრებით "უკანონო შვილზე" და დამთავრებული "პარადოქსით მსახიობზე"). საუკუნის დასაწყისში გავრცელებული "გონების პრიორიტეტის" ქადაგება მოგვიანებით ("შეტევისა და ქარიშხლის" პერიოდში) შეიცვალა "გრძნობათა აღშფოთებით", "გაურკვეველი მისწრაფებების" აბსოლუტიზაციით.

აღნიშნულ პერიოდში ლოგიკური სქემების რაციონალიზმისადმი, ინტელექტუალიზმისადმი, განსჯისადმი კულტურის გამოკვეთილმა სიმპათიებმა ადვილად შეითავსა ირაციონალური ტენდენციები. განმანათლებლობის ეპოქამ, კლასიციზმისგან განსხვავებით, ფაქტიურად უარი თქვა მხატვრული შემოქმედების ფენომენთან დაკავშირებული გარკვეული წესების, მხატვრულ-ნორმატიული ფუნქციების გაწერასა და დამკვიდრებაზე. მან მიზნად დაისახა ხელოვნების ზოგადი თეორიის შექმნა, რომელშიც ერთ-ერთ ცენტრალურ საკითხად გამოიკვეთა მხატვრულ შემოქმედებაში გრძნობადი და რაციონალური საწყისების ურთიერთმიმართების პრობლემა.

ინგლისელი ფილოსოფოსი და განმანათლებელი, ჯონ ლოკი, აცხადებდა: "ინტელექტში არაფერია ისეთი, რაც ადრე გრძნობებში არ ყოფილა დავანებული; ჩვილის ცნობიერება "ცარიელი დაფაა", რომელსაც შინაარსით ავსებს მხოლოდ ცდა, პირველ რიგში, შეგრძნებები". ლოკი განასხვავებდა ცოდნის სამ საფეხურს: პირველ საფეხურზე გონება ქმნიდა იდეათა რთულ კომპლექსებს, მეორეზე — მათი შედარების გზით ამყარებდა მათ ურთიერთმიმართებას, ხოლო მესამეზე — იდეათა შეჯამებით იძლეოდა ზოგად იდეებს.

იმანუელ კანტამდე წარმოსახვა განიხილებოდა მხოლოდ პოეტური აზროვნების სფეროდ. გერმანელი ფილოსოფოსი ამტკიცებდა, რომ ინტელექტი თავისუფალი მხატვარია, ხოლო გრძნობები — "მკვდარი სარკე". თავისი ცნობილი თეზის — გონი ყველაზე მეტად მოქმედებს სიბნელეში — ილუსტრირებისთვის კანტი მიმართავდა ორიგინალურ მსჯელობას მუსიკოსთან დაკავშირებით, რომელიც ორღანზე იმპროვიზირებისას საუბრობს გვერდით მდგომ კაცთან. იმპროვიზაციის დასრულებისთანავე მუსიკოსს არ შეუძლია პიესის სანოტო ნიშნებით ჩაწერა, რადგან იგი გაუცნობიერებლად უკრავდა. აღნიშნული მაგალითის საფუძველზე კანტი ასკვნიდა, რომ არაცნობიერი წარმოადგენს აზროვნების "ბებიაქალს" და შესაძლებლად მიიჩნევდა სამეცნიერო მოღვაწეობის ანალოგიური გზით წარმართვასაც.

ალბერტ აინშტაინის მიერ XX საუკუნეში გამოთქმული მოსაზრება ახლოს დგას კანტისეულ შეხედულებებთან: "ჩემში ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ ჩვენი აზროვნება, ძირითადად, მიედინება სიმბოლოების (სიტყვების) მილმა და ამასთან ერთად, არაცნობიერად". აინშტაინი მეცნიერების ისტორიას უწოდებდა იდეების დრამას. აღნიშნულ სიტყვებს რომ გავუკეთოთ პერიფრაზი, ლიტერატურის ისტორიას შეიძლება იდეებისა და მხატვრული სახეების დრამა ეუწოდოთ.

სამყარო, რომელიც სამეცნიერო მოღვაწეობის შედეგად წარმოჩნდება ჩვენ წინაშე, განსხვავდება იმ სამყაროსგან, რომელსაც მწერალი გვიხატავს, როგორც ლიტერატურული შემოქმედების საბოლოო შედეგს. მხატვრული ნაწარმოების ავტორისთვის (განსხვავებით მეცნიერისგან) არ არსებობს "შემთხვევითი" ფაქტები. სინამდვილე იმდენად წინააღმდეგობრივია, რომ ზოგჯერ რთულია წინასწარ იმის განსაზღვრა, რომელ ელემენტს უნდა მიენიჭოს უპირატესობა და რომლის იგნორირება უნდა მოხდეს. მხატვრულ ტექსტში წარმოდგენილი მრავალრიცხოვანი ფაქტების ერთობლიობა მკითხველს უქმნის სამყაროს სრული სურათის ილუზიას. მხატვრულად გააზრებული რეალობის საზღვრები არანაკლებ თვითნებური და თავისუფალია, ვიდრე ამ რეალობიდან აღებული საწყისი მასალა.

მართალია, ნაწარმოებში გამოყენებული მხატვრული გამომსახველობის საშუალებები დაღდასმულია ავტორისეული სუბიექტური ამოცანებით, მაგრამ არ შეიძლება **მხატვრული ნაწარმოების დაყვანა მხოლოდ ავტორის შემთხვევით და ინტუიტიურ განზრახვამდე.** ნებისმიერი მხატვრული ნოვაცია ან შემოქმედებითი თავისუფლების ფენომენი, რომელიც თავს იჩენს მასალის შერჩევისას და მხატვრულად ათვისებისას, განპირობებულია შემოქმედის ფსიქოლოგიით, მისი გემოვნებით, მიდრეკილებებით, იდეოლოგიური პოზიციით, მორალური კრედოთი. ხელოვანის მიერ სამყაროს ინტერპრეტაცია წარიმართება მისი განათლების, ინტელექტისა და ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პოზიციის გათვალისწინებით. ამასთან ერთად, ლიტერატურული ნაწარმოები ვითარდება ჟანრისა და სტილის კანონების შესაბამისად. ავ-

ტორის შემოქმედების საფუძველს წარმოადგენს ამა თუ იმ ეპოქაში გავრცელებული სტილი, მეთოდი, პოეტიკა. სწორედ ისინი განსაზღვრავენ შესაბამისი ტრადიციის საზღვრებს.

ცნობილია ფაქტები, როდესაც სამეცნიერო აღმოჩენებმა გავლენა იქონიეს შემოქმედის მიერ ამა თუ იმ პრობლემის ორიგინალურ მხატვრულ გადაწყვეტაზე. ბაროკოს, კლასიციზმის, განმანათლებლობის ეპოქის პოეტებს აღაფრთოვანებდათ მეცნიერების ყოვლისშემძლეობა და თავიანთ ნაწარმოებებში სხვადასხვა ხელსაწყოსაც აღწერდნენ; მაგალითად, მიხაილ ლომონოსოვმა შექმნა "წერილი შუშის სარგებლიანობის შესახებ"; ონორე დე ბალზაკის "ადამიანური კომედიების" ჩანაფიქრი ეფუძნება საბუნებისმეტყველო-სამეცნიერო თეორიებს; სამეცნიერო იდეები იქცნენ ჰერბერტ უელსის ფანტასტიკური პროექტების და ლიუის კეროლის მხატვრული ექსპერიმენტების ამოსავალ წერტილად. ასევე უამრავი მაგალითის მოტანა შეიძლება იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ არიან მეცნიერები დავალებულნი მხატვრული სიტყვის ოსტატებისგან. გავიხსენოთ თუნდაც ალბერტ აინშტაინის ცნობილი გამონათქვამი, რომ იგი დოსტოევსკისგან უფრო დავალებულია, ვიდრე გაუსისგან. ცხადია, აღნიშნული სიტყვები იმაზე მიუთითებენ, რომ გენიალური შემოქმედის ქმნილება შესაძლოა, სამეცნიერო აღმოჩენებისთვის ერთგვარ იმპულსად იქცეს.

ამგვარად, მხატვრულ შემოქმედებას და სამეცნიერო ძიებას აერთიანებთ საერთო მიზანი: წარმოსახვისა და ანალიზის მეშვეობით შიშველ ფაქტებზე ამაღლება, სინამდვილისა და მარადიული პრობლემების სიღრმისეული და ყოვლისმომცველი გამოკვლევის გზების დასახვა; სილამაზის ფენომენისა და ყოფიერების არსში წვდომა.

ლიტერატურა და ხელოვნების სხვა დარგები. სამყაროს აღქმისა და ათვისების უძველესი ფორმები ეფუძნებოდნენ სინკრეტიზმის პრინციპს. მხატვრულ შემოქმედებაში ისტორიულად გამოყოფდნენ ხელოვნების ისეთ დარგებს, როგორებიცაა: სიტყვიერი ხელოვნება, სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, არქიტექტურა და გამოყენებითი ხელოვნება, თუმცა, დიდი ხნის განმავლობაში მათ შორის საზღვრები დადგენილი არ ყოფილა. ხელოვნების სხვადასხვა დარგისთვის დამახასიათებელი მხატვრული საშუალებებისა და სახეების გამიჯვნის აუცილებლობა მოგვიანებით წარმოიშვა.

წარსული დროის მოაზროვნეები აქტიურად განიხილავდნენ პრობლემას, ხელოვნების რომელი დარგი ასახავდა სინამდვილეს უფრო მეტი სიზუსტით და ამ თვალსაზრისით რომელი მათგანისათვის მიენიჭებინათ უპირატესობა.

პირველმა გოტჰოლდ ეფრაიმ ლესინგმა გამოთქვა მოსაზრება ხელოვნების დარგების გამიჯვნის შესახებ და მათი კლასიფიკაციის სისტემის მონახაზიც შემოგვთავაზა. ხელოვნების დარგებს შორის არსებული განსხვავების დასადგენ ძირითად კრიტერიუმად გერმანელმა მეცნიერმა მათ მიერ არსებული რეალობის **სივრცით-დროითი დეტერმინირება** აღიარა.[40] პოეზიისა და ფერწერის შედარებისას ლესინგი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ "დროითი თანმიმდევრობა პოეტის სფეროა, ხოლო სივრცე — ფერმწერის"; რომ "სხეულები, მათთვის დამახასიათებელი თვისებებით .. ფერწერის საგანს წარმოადგენენ... ხოლო მოქმედებანი — პოეზიისას".

კინოსა და ტელევიზიის განვითარებამ გარკვეული კორექტივი შეიტანა ხელოვნების დარგების ურთიერთმიმართების საკითხში. კინოსა და ტელევიზიის მაგალითი ადასტურებს

---

40. დაწვრილებით იხ. თავი I — "ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები".

ლიტერატურის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების პირდაპირ ურთიერთკავშირს. XX საუკუნემ თვალნათლივ დაადასტურა მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე ხელოვნების დარგების საზღვრების გაფართოების ფაქტი, რაც კიდევ უფრო აქტუალური გახდა XXI საუკუნეში.

არაერთ მეცნიერს გამოუთქვამს თავისი მოსაზრება **ლიტერატურისა და ფერწერის** ურთიერთკავშირზე. ცნობილია, რომ ძველი კულტურისთვის ნიშანდობლივია **სიტყვისა და გამოსახულების ერთიანობა.** ადრეული ფერწერა კარგა ხნის განმავლობაში მიილტვოდა "თხრობითობისკენ" (ნარატიულობისკენ). მხატვარი ეჯიბრებოდა მწერალს, რომელიც, თავის მხრივ, ცდილობდა, ადამიანთა გარეგნობა ფერმწერის სიზუსტით გადმოეცა.

პრაქტიკულად, ხელოვნების ყველა დარგი, მუსიკისა და არქიტექტურის გარდა, მონაწილეობს სიტყვისა და გამოსახულების ურთიერთქმედებაში. ამიტომაც, ისტორიული განვითარების პროცესში პოეზიასა და ფერწერას შორის არაერთხელ "წამოჭრილა" დისკუსია პირველობის საკითხთან დაკავშირებით. ლეონარდო და ვინჩიმ თხზულებაში "ფერმწერის დავა პოეტთან, მუსიკოსთან და სკულპტორთან" წარმოაჩინა პოლემიკა, ერთი მხრივ, ლიტერატურის, ხოლო, მეორე მხრივ, სახვითი ხელოვნების მომხრეთა შორის: "შენ თუ ფერწერას უწოდებ მუნჯ პოეზიას, მაშინ ფერმწერსაც შეუძლია განაცხადოს, რომ პოეზია ბრმა ფერწერაა. და მერე ვიმსჯელოთ, რომელი უფრო გონჯია: ბრმა თუ მუნჯი?". ზემოაღნიშნულ წინააღმდეგობაზე წერდა ლესინგიც: "საიდან მომდინარეობს განსხვავება პოეტურ და მატერიალურ სახეებს შორის? იგი მომდინარეობს იმ ნიშანთა სხვაობიდან, რომლითაც სარგებლობენ ფერწერა და პოეზია. პირველი სარგებლობს ბუნებრივი ნიშნებით სივრცეში, ხოლო მეორე — თავისუფალი ნიშნებით დროში".

აბსტრაქტული აზროვნების ევოლუციამ სიტყვა და გამოსახულება ერთმანეთს დააშორა. ცნობიერებისა და შემოქმედების განვითარებამ ერთმანეთისგან გამიჯნა ნახატი და სიტყვიერი ხელოვნება.

ხელოვნება სხვადასხვა ეპოქაში განსხვავებული ნიშნით ვითარდებოდა. მაგალითად, თუ ანტიკურობა განსაკუთრებით "მფარველობდა" არქიტექტურასა და სკულპტურას, რენესანსის ეპოქაში აღმავლობა განიცადა ფერწერამ. წიგნის გამოგონებამ კორექტივი შეიტანა სიტყვებისა და ფერების ურთიერთმიმართების პრობლემაში. წიგნის გრაიურამ, როგორც მხატვრული ტექსტის თანმხლებმა კომპონენტმა, გააძლიერა მხატვრული სახის კონკრეტულ-გრძნობადი შინაარსი. თუმცა, მოგვიანებით სიტყვაკაზმულმა ხელოვნებამ თითქმის სრულიად უარყო ფერწერული საშუალებების არსენალი. სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ლიტერატურამ კვლავ წამოაყენეს ხელოვნების დარგების სინკრეტიზმის აუცილებლობის იდეა. მათ წამოჭრეს სიტყვებისა და ფერების დაუნაწევრებლობის საკითხი. აღნიშნულ იდეას გამოუჩნდნენ მომხრენიც (მაგ. რ. ვაგნერი) და მოწინააღმდეგენიც (მაგ. იმპრესიონისტები).

XX საუკუნეში იქმნება ნაწარმოებები, რომლებშიც თხრობითი (ლიტერატურული) წყარო აღარ წარმოადგენს ფერწერული კონფლიქტის საფუძველს. "უსაგნო" ფერწერამ, თითქოსდა, საბოლოოდ განყვიტა კავშირი წიგნსა და სურათს შორის. თუმცა, ძნელია მოძებნო უფრო ფართო თემა განსჯისთვის, ვიდრე კავშირი ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებას შორის. ასოციაციური ტექსტი ("შემეცნების ნაკადი") აშკარა სიახლოვეს ავლენს აბსტრაქტულ ფერ-

წერასთან. წიგნი და სურათი ინტერპრეტირებულად გადმოგვცემენ ადამიანის ქაოტურ წარმოდგენებს საკუთარ თავსა და სამყაროზე.

XX საუკუნის ექსპერიმენტებში ლიტერატურა და ფერწერა უარს აცხადებენ ილუსტრირებაზე, გარემოსა და მოვლენების გავლენით აზრის დეტერმინირების იდეაზე. ხელოვნების კლასიკური პერიოდებისთვის ნიშანდობლივი საგანთა და მოვლენათა რუდუნებით წარმოსახვის პრაქტიკა იცვლება ადამიანსა და რეალობას შორის არსებული კავშირის საგანგებოდ პიპერტროფირებულად წარმოჩენით. ამავე დროს, რევიზიას ექვემდებარება კლასიკური კულტურის წარმოდგენები სიტყვიერ-მხატვრული დროისა და სივრცის მწყობრი ლოგიკის შესახებ. რადიკალური მოდერნისტები ცდილობენ ტოლობის ნიშნის დასმას ლიტერატურასა და სიტყვებს, ფერწერასა და საღებავებს, მუსიკასა და ხმებს შორის. რა თქმა უნდა, ხელოვნების დარგისა და იმ მასალის გაიგივება, რომელსაც ეს დარგი იყენებს, მცდარი აზრია.

კინემატოგრაფის სინთეზურ სტილზე დაყრდნობით XX საუკუნის ესთეტიკური აზრი ცდილობს "ახალი სინკრეტიზმის" იდეის დამკვიდრებას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფერწერასა და ლიტერატურასთან შედარებით კინემატოგრაფს უფრო მეტი შესაძლებლობები გააჩნია. ცხადია, კინემატოგრაფის ენა უფრო მარტივი, ადვილად აღსაქმელი და ხელმისაწვდომია თანამედროვე ადამიანისათვის, თუმცა, ეს არ იძლევა ლიტერატურის უზარმაზარი პოტენციალის იგნორირების უფლებას. სიტყვაკაზმული მწერლობა გვიბიძგებს ადამიანური გამოცდილების სკრუპულოზური თვითინტერპრეტაციისკენ, გააზრებული, აუჩქარებელი რეფლექსიისკენ. შესაძლოა, ლიტერატურაში ყველაზე ფასეული სწორედ ის არის, რომ იგი მკითხველს აზროვნებას ასწავლის, უჩვენებს თვითგამოხატვის ენის პოვნის გზას.

ლიტერატურისა და მუსიკის ურთიერთკავშირზე საუბრისას არაერთხელ აღნიშნულა, რომ ლიტერატურული გვარებიდან მუსიკასთან ყველაზე ახლოს ლირიკა დგას. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ძველად მუსიკა და ლირიკა ერთ მთლიანობად აღიქმებოდა. აღნიშნული სინკრეტიზმი ნაწილობრივ ახალი დროის პოეზიამაც მიიღო მემკვიდრეობით.

მუსიკისა და ლირიკის დამახასიათებელ ნიშნებზე საუბრისას შეიძლება გამოვყოთ მათი აღქმისას მსმენელში გამოწვეული **მოგონებებისა და შთაბეჭდილებების ერთობლიობა**, რომლებიც რეალურ მოვლენებს უკავშირდება. მუსიკასა და ლიტერატურას **თემის კატეგორიაც** აკავშირებს, რომელიც ორივე შემთხვევაში წარმატებით გამოიყენება. თუმცა, მათ შორის ძირითად სხვაობას წარმოადგენს ის, რომ სახის შესაქმნელად ლირიკა მიმართავს სიტყვას, ხოლო მუსიკა — მუსიკალურ ბგერას; სიტყვა სახელს არქმევს გრძნობას, ხოლო მუსიკა — გამოხატავს შეგრძნებებს ყოველგვარი აზრობრივი დასაბუთებისა და რაციონალური არგუმენტების გარეშე.

მწერლები ხშირად მიმართავენ მუსიკას ლიტერატურული გმირის დასახასიათებლად, ფსიქოლოგიური პორტრეტის შესაქმნელად. რომანტიკოსებმა მუსიკა გამოაცხადეს "ყველაზე რომანტიკულად ხელოვნების არსებულ დარგებს შორის, რადგან მისი საგანი მარადიულია". სტენდალი ამტკიცებდა, რომ ადამიანი სწორედ მუსიკალური ნაწარმოებით ტკბობისას შეიმეცნებს ვნებათა ძალას. თუ სიტყვის მეშვეობით შესაძლებელია კონკრეტული გრძნობის დასახელება, მუსიკა გამოხატავს ჯერ გაუცნობიერებელ შეგრძნებებს და მსმენელისთვის

ერთგვარ აღმოჩენას წარმოადგენს. ამიტომაც, მწერლის აზრით, მუსიკას შეუძლია იმის ასახვა, რაც სიტყვით არ გამოითქმის.

დამოკიდებულება მუსიკისადმი, როგორც ამაღლებული და არარეალური სამყაროსადმი, ფილოსოფიურად დააბუთეს სორენ კიერკეგორმა და არტურ შოპენჰაუერმა. მათი აზრით, ლიტერატურაში მუსიკალური ბგერები "შეგრძნებათა ბიბლიოთეკას" ემსგავსება. დიდი ხნის წინ მოსმენილ მელოდიებს შეუძლია ადამიანთა დაბრუნება წარსულ დროში, იმდროინდელ განცდათა სამყაროში.

3. მხატვრული სახე

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლიტერატურის მიერ საზოგადოებრივი სინამდვილის შემეცნება, არსებული სამყაროს ათვისება ხდება მხატვრული სახეების საშუალებით. **მხატვრული სახის დეფინიცია** — ხელოვნებათმცოდნეობის, და შესაბამისად ლიტერატურათმცოდნეობის, ერთ-ერთ არსებით პრობლემას წარმოადგენს. მხატვრული სახე ცხოვრებისეული სინამდვილის ასახვის თავისებური ფორმაა, რომელიც დამახასიათებელია ხელოვნებისთვის, როგორც განსაკუთრებული იდეოლოგიისთვის. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, მოწოდებულია მხატვრულად შეიმეცნოს სამყარო. აქედან გამომდინარე, მხატვრული სახის დეფინიცია, ერთგვარად ხელოვნების სპეციფიკის, მისი შინაარსისა და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის, სხვა იდეოლოგიებს შორის მისი ადგილის განსაზღვრასაც უკავშირდება.

მხატვრული სახე, როგორც ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ცნება, იმთავითვე თავისებურად იქნა გაგებული და განსაზღვრული სხვადასხვა ხელოვნებათმცოდნეობითი სისტემის მიერ. როგორც ცნობილია, ხელოვნება მოიცავს სხვადასხვა დარგს: ფერწერას, მუსიკას, თეატრს, ლიტერატურას, სკულპტურას და სხვა. ცხადია, რომ, ზოგადად, მხატვრული სახის ცნება ზემოაღნიშნული დარგებისთვის საერთოა, თუმცა, იმავდროულად, თითოეულთან მიმართებაში მას თავისი სპეციფიკა გააჩნია.

ლიტერატურაში "მხატვრული სახის" თეორიის საწყისებს არისტოტელესთან მივყავართ, კერძოდ, მის სწავლებასთან მიმესისის (მიბაძვის) შესახებ. თუმცა, როგორც ტერმინი, "მხატვრული სახე" შედარებით გვიანდელია. პირველად იგი გოეთემ გამოიყენა, მაგრამ სამეცნიერო წრებრუნვაში, კერძოდ, ლიტერატურათმცოდნეობაში, აღნიშნული ტერმინი აქტიურად ჩართეს ჰეგელის ნაშრომების გამოქვეყნების შემდეგ. ჰეგელი თავის "ლექციებში ესთეტიკაზე" საკმაოდ ვრცლად შეეხო იდეალთან ხელოვნების კავშირის საკითხს; ასევე, მხატვრული შემოქმედების ზემოქმედების პრობლემას საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. "ლექციები ესთეტიკაზე" შეიცავს "მხატვრული სახის" გაშლილ თეორიას: ესთეტიკური რეალობა, იდეურობა, ორიგინალობა, ინდივიდუალობა, განზოგადებულობა, შინაარსისა და ფორმის დიალექტიკა.

ბუნებრივია, რომ ყოველი ავტორი თავის ესთეტიკურ იდეალთან შესაბამისობაში ახდენს რეალობის მოდელირებას. სწორედ აქედან მომდინარეობს მხატვრულ სახესთან დაკავშირებულ კონცეფციათა სიმრავლე. მაგალითად, უკანასკნელ ხანს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში გავრცელდა თეორიები, რომელთა თანახმად, მხატვრული ნაწარმოებისთვის ამოსავალს წარმოადგენს არა რეალობა, რომელშიც ცხოვრობს და მოღვაწეობს მწერალი, არამედ წინარე

ტექსტები, მათი ინტერპრეტაცია, რომელთაც "სინამდვილის" უფლება ენიჭებათ. აღნიშნული მიდგომა პოპულარულია პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში, რომელიც მხატვრული ტექსტის შექმნის ამოსავალ, ძირითად პრინციპად "ციტატურობასა" და "ცენტონურობას"[41] მიიჩნევს.

ასევე, გავრცელებულია მხატვრული სახის განხილვა სხვადასხვა ესთეტიკური კატეგორიის კონტექსტში (მაგ., რეალიზმის, რომანტიზმის ან ტრაგიკულის, კომიკურის თუ მშვენიერების ცნებებთან მიმართებაში). მაგალითად, მოდერნისტები ამტკიცებენ, რომ ხელოვნებაში მხატვრული სახე სინამდვილის ასახვას კი არ წარმოადგენს, არამედ თავად სინამდვილეა, რომელიც რეალობასთან კონფლიქტში იმყოფება. ამგვარი მიდგომის შედეგად დღის წესრიგიდან იხსნება ავტორობის პრობლემაც და მხატვრული სახის ბუნების ამოცნობის შესაძლებლობაც. თავის მხრივ, ნეოკანტიანური სკოლები მხატვრულ სახეს განიხილავენ ავტორის პიროვნების პრიორიტეტის ასპექტში. ნაწარმოები მიჩნეულია მწერლის სპეციფიკური ხედვის გამოხატულებად, შესაბამისად, მხატვრული სახე — ავტორისეული იდეების ილუსტრაციად.

მხატვრულ სახეს თავისებურად განმარტავენ ფროიდისტები. მათთვის მნიშვნელოვანია ხელოვნებაში წარმოჩენილი ქვეცნობიერი იმპულსები; ამდენად, ისინი მხატვრულ სახეს განმარტავენ როგორც სინამდვილის ილუზიას, რომლის ახსნა შესაძლებელია მხოლოდ გონების მიერ არაკონტროლირებადი ქვეცნობიერი ნაკადის მეშვეობით. ამგვარი მიდგომისას უარყოფილია ყოველგვარი კავშირი რეალობასა და მხატვრულ შემოქმედებას შორის, უტრირებულია მხატვრული ნაწარმოების საშუალებით სინამდვილის პრობლემატიკის გამოხატვის შესაძლებლობა. უნდა აღინიშნოს მხატვრული სახის შესწავლის სოციალურ-გენეტიკური და გნოსეოლოგიური მიდგომის შესახებაც. პირველი მათგანი ადგენს საზოგადოების სოციალურ მოთხოვნებსა და იმ მიზეზებს, რომლებიც განაპირობებენ მხატვრული სახის განსაზღვრულ შინაარსსა და ფუნქციას, ხოლო მეორე — აანალიზებს სახის შესაბამისობას ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან.

როგორც ვხედავთ, მხატვრული შემოქმედების ფენომენის შესწავლისას ამა თუ იმ თეორიით გატაცებას ხშირად უკიდურესობამდე მივყავართ. ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მხატვრული სახის ერთი კონცეფცია შეიძლება ჭეშმარიტად ვაღიაროთ, ხოლო მეორე ხელაღებით უარვყოთ. მხატვრული სახის არსის შეცნობა ერთი რომელიმე თეორიით არ შეიძლება, ვინაიდან, მხატვრული სახე წარმოადგენს **ისტორიულ კატეგორიას**. მისი მხატვრული სტრუქტურა იცვლება სოციო-კულტურული ფაქტორების შეცვლასთან ერთად, რასაც მოჰყვება სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქასა თუ ისტორიულ რეალობაში ზნეობრივი და ესთეტიკური იდეალების გამოსახვის საშუალებათა ცვლილება; აგრეთვე, მხატვრულ ნაწარმოებში პირადულის (ინდივიდუალურის) და საზოგადოებრივის ხვედრითი წილის, რაციონალური და ემოციური საწყისების თანაფარდობათა შეცვლა. ყოველ ეპოქაში მოღვაწე მწერალი მოწოდებულია, შეიმეცნოს,

---

41. ციტატა (ლათ. cito, citare – მოვიხმობ, ვასახელებ) — ტექსტის დამოწმება, ტექსტის გარკვეული ნაწილის მოტანა სამეცნიერო ან მხატვრული სახის თხზულებაში; ცენტონი (ლათ. cento – ნაკუნი) — პოსტმოდერნიზმში ერთი ან რამდენიმე მწერლის ნაწარმოებებიდან ამოღებული ვრცელი ციტატების საშუალებით ახალი ტექსტის შექმნა. დაწვრილებით პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაზე იხ. თავი IV — "ლიტერატურული პროცესი და მისი კატეგორიები".

გაიაზროს, გარდაქმნას და მხატვრულად წარმოაჩინოს ცხოვრებისეული სინამდვილე. სწორედ ამ ფაქტით აიხსნება მხატვრულ სახესთან დაკავშირებული კონცეფციათა სიმრავლე.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მხატვრული სახე არ არის სტატიკური. სხვადასხვა ეპოქაში იგი ემორჩილება გარკვეულ ჟანრულ და სტილურ მოთხოვნებს, რომლებიც განსაზღვრავენ იმდროინდელ მხატვრულ ტრადიციებს. სწორედ ამიტომ ლიტერატურაში ჩვენ გვხვდება როგორც **რომანტიკული სახეები** (რომელთა საშუალებით მწერალი გაურბის ცხოვრებისეულ რეალობას და უპირისპირებს მას ილუზორულ სამყაროს, რომელშიც ყველაფერი იდეალურად არის მოწესრიგებული), ასევე **რეალისტური სახეები** (რომელთა საშუალებით მწერალი ცდილობს ცხოვრებისეული სინამდვილის, მისი არსებითი მხარეების მაქსიმალური სიზუსტით გადმოცემას). ამ შემთხვევაში რომანტიზმი და რეალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმართულებები, განსაზღვრავენ მწერლის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეთა ხასიათს, საერთოდ, მწერლის დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი.

პოეტური ხელოვნება მხატვრული სახეებით აზროვნებას გულისხმობს. სახე ლიტერატურული ნაწარმოების ყველაზე მნიშვნელოვანი და უშუალოდ აღსაქმელი ელემენტია. მხატვრულ სახეში დავანებულია ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკური შინაარსი, რომელიც გამოხატულია სიტყვიერი ფორმით. მხატვრული სახის ყველაზე გამოკვეთილ თვისებად მასში **გრძნობადი** ფორმის შენარჩუნება უნდა მივიჩნიოთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მწერალი მისთვის საინტერესო ცხოვრებისეული სინამდვილის გარკვეული მოვლენისადმი თავის დამოკიდებულებას იმდენად ცოცხლად გვიხატავს, რომ მკითხველს მისი წარმოდგენა კონკრეტულად, მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური თავისებურებების გათვალისწინებით შეუძლია. თავის შეხედულებას, წარმოდგენას რომელიმე სოციალური ფენის, ჯგუფის შესახებ მწერალი წარმოაჩენს არა მისი ზოგადი დახასიათებით, არამედ კონკრეტული მხატვრული სახის საშუალებით, რომელიც "აღჭურვილია" იმ თვისებებით, რომლებიც აღნიშნული სოციალური ფენისთვის არის ნიშანდობლივი, თვისობრივი. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძემ ბატონყმობის ინსტიტუტის სიმახინჯე წარმოაჩინა არა აღნიშნული საზოგადოებრივ-სოციალური მოვლენის ზოგადი დახასიათებით, არამედ ლუარსაბ თათქარიძის, დარეჯანის, ზაქროს მებატონის, დათიკოს და სხვა მხატვრული სახეების საშუალებით.

ამდენად, "მხატვრულ სახეში" იგულისხმება ცხოვრებისეულ მოვლენათა ასახვა **კონკრეტულ-ინდივიდუალური** ფორმით. აქედან გამომდინარე, მხატვრული სახის დანიშნულებას და მიზანს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ზოგადის გადმოცემა ერთეულის საშუალებით, ხოლო, მეორე მხრივ, სინამდვილის (რეალობის) შემოქმედებითი ასახვა და არა მიბაძვა.

მხატვრული სახე უკავშირდება **მხატვრული შემეცნების პრობლემას.** იმის გათვალისწინებით, რომ ლიტერატურა აღიარებულია საზოგადოებრივი შემეცნების ერთ-ერთ ფორმად, ადამიანის პრაქტიკულ-სულიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთ სახედ, გარკვეული თვალსაზრისით, მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს მწერლის სუბიექტური შეხედულებების გამოხატვის ინდივიდუალიზირებულ ფორმას. მხატვრული სახე აღბეჭდილია შემოქმედებითი **ინდივიდუალურობის** ნიშნით. თუმცა, სინამდვილის ინდივიდუალიზაცია, რომელიც შემოქმედებითი პროცესის დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს, არ გულისხმობს სინამდვილის ფოტოგრაფიულ გადმოცემას. ნებისმიერი იდეის მსგავსად, მხატვრული სახის შექმნას თან ახლავს

გარკვეული სირთულეები. კერძოდ, ცხოვრებისეული სინამდვილის გადმოცემისას მწერალი თავისი შემეცნებითი შესაძლებლობების გათვალისწინებით ქმნის მხატვრულ სახეებს, რომელთა საშუალებით უზიარებს მკითხველს თავის დამოკიდებულებას ცხოვრების ამა თუ იმ არსებითი ასპექტების მიმართ. სხვა იდეოლოგების მსგავსად, მწერალიც ცდილობს სოციალური სინამდვილის წინააღმდეგობების გააზრებას, მათ წარმოჩენას რეალური, ცხოვრებისეული მაგალითებით. აქედან გამომდინარე, სინამდვილის ინდივიდუალიზაციასთან ერთად, იკვეთება მხატვრული სახის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება — **სინამდვილის მოვლენათა ტიპიზაცია** (თუმცა, იგი შეიძლება არასრული, ნაწილობრივი ან მცდარიც კი იყოს).

მხატვრული სახის შექმნისას მწერალმა მკაცრად უნდა შეარჩიოს მასალა; უკუაგდოს ყოველგვარი შემთხვევითობები და სინამდვილის ყველაზე არსებით მხარეებზე გაამახვილოს ყურადღება: განავითაროს, საჭიროებისამებრ გაამძაფროს, გამოკვეთოს ისინი. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლესინგის შენიშვნა, რომ ჩვენთვის, მკითხველებისთვის, მხატვრულ თხზულებაში მნიშვნელოვანია არა ის, თუ რა გააკეთა ამა თუ იმ ადამიანმა (გმირმა), არამედ, ის, თუ რას გააკეთებდა იმავე სიტუაციაში მსგავსი ხასიათის ადამიანი. "ჭეშმარიტი პოეტის გმირების ქცევების გააზრებისას, უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენც ასევე მოვიქცეოდით მოვლენათა ამგვარი განვითარების შემთხვევაში, ვნებათა ამგვარი გამძაფრებისას", — ამ შენიშვნით ლესინგი მიგვანიშნებს: მხატვრული სახე ფასეულია იმით, რომ მასში გამოხატულია ტიპური თვისებები (ამ შემთხვევაში, ტიპური ხასიათები ტიპურ სიტუაციაში). თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებს დამაჯერებლობას სძენს არა მხოლოდ რეალობის სრულყოფილი აღწერა ან "ცხოვრებისეული სიმართლისადმი" ერთგულება. ლიტერატურული ნაწარმოების დამაჯერებლობა განისაზღვრება **შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის თავისებურებით**, სამყაროს მოდელირებით ისეთ ფორმებში, რომელთა აღქმა ადამიანის ფენომენის შეცნობის ილუზიას ქმნის. სწორედ აღნიშნული თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ ჯეიმზ ჯოისის ან ფრანც კაფკას მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები, რომლებიც ხშირად სცილდებიან ადამიანის ცხოვრებისეული გამოცდილების საზღვრებს, არ არიან შესაბამისობაში ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან. ეს "შეუსაბამობა" იმაზე მიანიშნებს, რომ აღნიშნულ შემთხვევაში მხატვრულ სახეს მართლაც ვერ ვუწოდებთ სინამდვილის ცოცხალ ორიგინალს. იგი უფრო **ადამიანისა და სამყაროს ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მოდელს** წარმოადგენს.

ის გარემოება, რომ მხატვრულ სახეში **"ტიპური"** გამოხატულია **"ინდივიდუალური"** საშუალებით, წარმოაჩენს მხატვრული სახის კიდევ ერთ ნიშანდობლივ თვისებას, რომელიც განისაზღვრება როგორც **"მხატვრული გამონაგონი", ფანტაზია.** ჯერ კიდევ არისტოტელე შენიშნავდა, რომ ისტორიკოსისგან განსხვავებით პოეტმა უნდა მოგვითხროს არა იმაზე, რაც მოხდა სინამდვილეში, არამედ იმაზე, "რაც შეიძლებოდა მომხდარიყო, შესაძლებელზე, ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით". ასევე ცნობილია, რომ არისტოტელე არ იზიარებდა თანამედროვეთა შეხედულებას, თითქოს ჰომეროსმა ტყუილების თქმა ასწავლა ბერძნებს. მისი აზრით, ჰომეროსის ტყუილი (ანუ გამონაგონი, შემოქმედებითი ფანტაზია) გამართლებულია, რადგან იგი მიზანს აღნევს; კერძოდ, მისი ფანტაზია ემსახურება სიკეთის, ზნეობრიობის დამკვიდრებას.

ამა თუ იმ მოვლენის გადმოცემისას ხელოვანი ისწრაფვის, მხატვრული სახე უფრო ფართო, ყოვლისმომცველი აღმოჩნდეს, ვიდრე თავად ცხოვრებისეული ფაქტი, რომელმაც ამ სახის შექმნისკენ უბიძგა. აღნიშნული თვალსაზრისით საინტერესოა გოეთეს შენიშვნა; იგი წერს, რომ არასოდეს წარმოუჩენია ნაწარმოებში ისეთი გრძნობა, რომელიც თავად არ ჰქონდა განცდილი,

მაგრამ, იმავდროულად, არასდროს გადმოუცია ეს გრძნობა ზუსტად იმ სახით, როგორც თვითონ განიცადა. თავის მხრივ, ჰეგელი სინამდვილის მხატვრული განსახიერების სრულყოფილებას ხელოვანის ფანტაზიის სიძლიერეს უკავშირებდა. გერმანელი ფილოსოფოსი მხატვრულ გამონაგონს მწერლის (ხელოვანის) ინტელექტუალურ თვისებად მიიჩნევდა. ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ ფანტაზია ერთგვარად აშორებს ხელოვანს სინამდვილის ემპირიული ფორმისგან, მაგრამ ამით მისდამი დაპირისპირებულ სამყაროს კი არ ქმნის, არამედ უფრო ღრმად იჭრება სინამდვილის არსში, ყოველმხრივ მოიცავს მას და ჭეშმარიტებასთან მაქსიმალურად მიახლოებული სახით წარმოგვიდგენს. როგორც ვხედავთ, **მხატვრული სახე აერთიანებს ორივე კომპონენტს:** სუბიექტურს (ინდივიდუალურს) და ობიექტურს. ობიექტური სინამდვილე წარმოადგენს მასალას, ფაქტებს, შეგრძნებებს; მათი შესწავლით შემოქმედი შეიმეცნებს საკუთარ თავს, გარემომცველ სამყაროს და მხატვრული გამონაგონის საშუალებით ხორცს ასხამს თავის იდეოლოგიურ, ზნეობრივ წარმოდგენებს სინამდვილეში არსებულსა და იდეალურზე. ამგვარად, მხატვრული სახის შექმნისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გამონაგონს, ფანტაზიას, რომელსაც, ცხადია, უნდა ახასიათებდეს ლოგიკურობა და შინაგანი სიმწყობრე. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი დაკარგავს დამაჯერებლობას, ცხოველმყოფელობას.

ერთიანი, ლოგიკური, ყოველმხრივ შეკრული მხატვრული სახე **ნაწარმოების ორიგინალობასაც განსაზღვრავს,** რომლის ყველა კომპონენტი — ხასიათი, მოვლენა, მოქმედება — ექვემდებარება ავტორისეულ ჩანაფიქრს და ნაწარმოების სიუჟეტში, კომპოზიციაში, ძირითად კონფლიქტებში, თემაში, იდეაში ავლენს სინამდვილისადმი ხელოვანის ესთეტიკური დამოკიდებულების ხასიათს. რაც შეეხება მხატვრული სახის განზოგადებულობას, იგი რეალობის კოლიზიებისა და ნაწარმოებში წარმოჩენილი პრობლემების მკითხველისეული გაგების ერთგვარ მოდელს წარმოადგენს. თუმცა, ცხოვრებისეული ტენდენციების ასახვასთან ერთად, მხატვრული სახე შეიძლება ორიგინალურ აღმოჩენად იქცეს, გახდეს ახალი, მანამდე არარსებული იდეების გამომხატველი.

მხატვრული სახე გარკვეულწილად დაკავშირებულია ავტორის სახესთან. ნიშანდობლივია, რომ მწერლის მიერ ნაწარმოებში ხორცშესხმული მხატვრული სახე საკუთარი კანონებით ვითარდება (ზოგჯერ ავტორის ნების წინააღმდეგაც). ერთმანეთისგან უნდა განვასხვავოთ **ავტორისა** და **მთხრობელის** სახეები. მთხრობელი წარმოადგენს ავტორის მიერ სხვა მხატვრულ სახეთა მსგავსად გამოგონილ სახეს. მას ახასიათებს მხატვრული პირობითობის ისეთივე ხარისხი, როგორიც სხვა მხატვრულ სახეებს. ამიტომაც, დაუშვებელია ტოლობის ნიშნის დასმა მთხრობელსა და ავტორს შორის. ხშირად ნაწარმოებში ერთდროულად რამდენიმე მთხრობელი გვევლინება, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ ავტორს შეუძლია სხვადასხვა მთხრობელის "ნიღაბს" ამოეფაროს (მაგ., ჭ. ამირეჯიბის "დათა თუთაშხია", ა. მორჩილაძის "ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები" და სხვ.).

ავტორის სახეს ნაწარმოებში განსაზღვრავს თხრობის მანერა და ჟანრის სპეციფიკა. მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქის სატირულ ოდაში ავტორი მამხილებლად გვევლინება, ელეგიაში — სევდიან მომღერლად, წმინდანის ცხოვრებაში — აგიოგრაფად. როდესაც დასრულდა ე. წ. "ჟანრის პოეტიკის" პერიოდი, ავტორის სახემ რეალისტური ნიშნები შეიძინა. იგი ფართო,

აზრობრივი, ემოციური დატვირთვის გამომხატველი შეიქმნა. აღნიშნულ ეტაპზე გაჩნდა ნაწარმოებებში ლირიკული გადახვევები, ავტორისეული ჩანართები, რომლებშიც ჩანს ავტორის უშუალო კონტაქტი მკითხველთან.

რომანის ჟანრის ჩამოყალიბებამ ხელი შეუწყო მთხრობელის სახის განვითარებას. რეალისტურ რომანში ავტორი-მთხრობელი ნაწარმოების სრულფასოვან პერსონაჟად წარმოგვიდგება. ხშირად ნაწარმოების მთავარი გმირები მწერლის განცდილსა და ნააზრევს გადმოსცემენ, სამყაროს ავტორისეულ კონცეფციას გამოხატავენ. მიგელ სერვანტესი წერდა: "მოცლილო მკითხველო! ფიცის გარეშეც დამიჯერებ, რომ მსურდა ეს წიგნი, ჩემი გონების პირმშო, ყოფილიყო სილამაზის, მოხდენილობისა და ღრმააზროვნების განსახიერება. თუმცა, ბუნების კანონის შეცვლა, რომლის თანახმად, ყოველი ცოცხალი არსება მისსავე მსგავსს შობს, ჩემს ძალებს აღემატება".

ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ნაწარმოების გმირები ავტორისეული იდეის პერსონიფიკაციას წარმოადგენენ, მათსა და ავტორს შორის ტოლობის ნიშნის დასმა არ შეიძლება. ავტობიოგრაფიის, აღსარებისა თუ დღიურის ჟანრებშიც კი არ უნდა ვეძიოთ ავტორისა და გმირის ადეკვატურობა. მართალია, ჟან-ჟაკ რუსო ცდილობდა დაერწმუნებინა თავისი თანამედროვენი, რომ ავტობიოგრაფია თვითანალიზისა და სამყაროს შეცნობის იდეალურ ფორმას წარმოადგენს, მაგრამ XIX საუკუნის ლიტერატურამ ეს მოსაზრება ეჭვქვეშ დააყენა.

ხშირად კრიტიკოსებს (და მკითხველებსაც) იტაცებთ ავტორისა და მთავარი გმირის იგივეობის ძიება, რასაც შესაბამისად მოჰყვება მცდარი დასკვნები. ცნობილია ფაქტები, როდესაც ამა თუ იმ ლიტერატურული გმირების გამონათქვამები ავტორისეულად აღიქმებოდა. სინამდვილეში, რასაც გივი შადური ("გივი შადური") ან კონსტანტინე სავარსამიძე ("დიონისოს ღიმილი") ამბობენ, სულაც არ არის მიხ. ჯავახიშვილის ან კ. გამსახურდიას სიტყვები. სწორედ აღნიშნულ პრობლემას ეხმაურებოდა კ. გამსახურდია, როდესაც შენიშნავდა: ნუ ამკიდებთ სავარსამიძის ცოდვებს, ჩემიც მეყოფაო.

მხატვრული სახის გააზრება XX საუკუნის იდეურ-ესთეტიკურ სისტემებში. XX საუკუნის აღიარებული იდეურ-ესთეტიკური სისტემებია: რეალიზმი, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი. თითოეულ მათგანს მხატვრულ სახეთა სისტემის საკუთარი ტიპი გააჩნია, რომელიც განპირობებულია ფუნდამენტური მსოფლმხედველობითი შეხედულებებითა და ესთეტიკური იდეალებით. აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით უამრავი სამეცნიერო შრომაა დაწერილი. მოკლედ მიმოვიხილოთ XX საუკუნის აღიარებული ევროპელი ფილოსოფოსებისა და ლიტერატურის თეორეტიკოსების შეხედულებანი აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით.

ცნობილი თანამედროვე მკვლევრის, როლან ბარტის თანახმად, რეალისტური ხელოვნებისთვის "მოდელის" როლში შეიძლება გამოვიდეს სახვითი, სივრცობრივი კოდები, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერა. რეალისტური მხატვრული სახე ეფუძნება მიმესისის პრინციპს. მას ახასიათებს რეალისტური ყოფითობა; განსაზღვრულ როლს თამაშობს ვიზუალიზაციაც; ყველაფერში იგრძნობა მატერიალური სამყაროს ადეკვატური აღქმის მისწრაფება, სწორედ ისეთის, როგორსაც მას ადამიანი ხედავს. თუმცა, მხატვრულ სახეთა რეალისტური სისტემის სპეციფიკა როლან ბარტის მიხედვით, მდგომარეობს "არა რეალურის, როგორც ასეთის, ზუსტ გადაღებაში, არამედ მისი მხატვრული ასლის სწორად გადმოტანაში". კრიტიკოსის შეხედულე-

ბათა თანახმად, მწერალი ჯერ გარდაქმნის რეალობას სახვითი ხელოვნების საგნად (მაგალითად, ფერწერული ტილოდ), შემდგომ ამ საგანს ჩამოხსნის კედლიდან და ამოიღებს მისთვის საინტერესო დეტალებს ან ხელახლა შექმნის თავად საგანს, ანუ მოახდენს მის რეინკარნაციას. ამგვარი ქმედებით "ხელოვანი შლის პირობითი ნიშნების (კოდების) ხალიჩას, ადგენს რეფერენციულ დამოკიდებულებას არა ენასა და რეფერენტს შორის, არამედ თვით კოდებს შორის".

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, მხატვრულ სახეთა რეალისტური სისტემა ეფუძნება მეორადი მიმესისის პრინციპს. აქვე შევნიშნავთ, რომ როლან ბარტი მიმესისის ცნებაში მოიაზრებს არისტოტელისეულ გაგებას ("პოეტიკა"), ამდენად, მასში იგულისხმება ისეთი რეალობის ასახვა, რომელიც არ არის მოცემული მიმესისის ფარგლებს გარეთ, რომელიც მხოლოდ მის მიერ არის კონსტრუირებული. როლან ბარტი აღნიშნავს, რომ სემიოტიკური თვალსაზრისით რეალობის ეფექტი მიიღწევა "რეფერენციული ილუზიის" საშუალებით და წარმოიქმნება რეფერენტის პირდაპირი კონტაქტით აღსაქმელ საგანთან. რეალისტური მხატვრული სახე — უბრალოდ გაორმაგებული ასლი კი არ არის, არამედ კონდენსირებული სახეა, რომელშიც მრავალი კონკრეტულ-გრძნობადი, ინდივიდუალურია თავმოყრილი; ერთში — სინთეზირებულია მრავალთათვის დამახასიათებელი თვისება. ამიტომაც გამონაგონის, ფანტაზიის როლი მხატვრულ სახეთა რეალისტურ სისტემაში არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე სხვა ესთეტიკურ სისტემებში. მხატვრული სახის ავტორისეული ინტერპრეტაცია განხორციელებულია ესთეტიკური იდეალის პოზიციიდან; ასეთს კი რეალიზმში წარმოადგენს ტრიადა — "ჭეშმარიტება – სიკეთე – სილამაზე". ჭეშმარიტების ძიებისა და შემეცნების შესაძლებლობა ეფუძნება გონების პრიორიტეტის რწმენას. მშვენიერი შეიძლება იყოს მხოლოდ ზნეობრივი; ზნეობრივის წარმოდგენას კი ჰუმანიზმის ფილოსოფია აყალიბებს. ტიპური ხასიათების წარმოჩენა ტიპურ გარემოებებში იძლევა სინამდვილის მოვლენებისა და ობიექტების ერთგვარი მხატვრული კლასიფიკაციის განხორციელების, მათ შორის არსებული კავშირების წარმოჩენის, ცხოვრების გარკვეული კანონზომიერებების ახსნის შესაძლებლობას.

XX საუკუნეში რეალისტურმა ხელოვნებამ გააფართოვა სინამდვილის მხატვრული ათვისების საზღვრები. აღნიშნულ პერიოდში აშკარად შეინიშნება, ერთი მხრივ, მხატვრულ სახეთა "დამდაბლების", ემპირიულ სინამდვილეზე დაყვანის ტენდენცია და, მეორე მხრივ, მათი იდეოლოგიზირებისკენ მისწრაფება (განსაკუთრებით სოციალისტური რეალიზმის პირობებში). რეალიზმის კოდის თანდათანობითმა გაცვეთამ, მწერლების მიერ კონოტაციების ნაკრების მრავალჯერადმა გამოყენებამ გარკვეულ ეტაპზე რეალიზმის განახლების სურვილი წარმოშვა თავად რეალიზმის ფარგლებში. ეს შეიძლებოდა განხორციელებულიყო პირობითი ფორმების აქტიური გამოყენებით, რაც საბოლოოდ გადაიზარდა სხვა ესთეტიკური სისტემების პოეტიკის ელემენტებთან ინტეგრირებაში. ამას მოჰყვა ესთეტიკური რევოლუცია, რომელიც დაგვირგვინდა მოდერნიზმის აღმოცენებით, რასაც, ბუნებრივია, თან ახლდა სამყაროს მხატვრული ათვისების ახალი საშუალებების დამკვიდრება.

როგორც ცნობილია, მოდერნიზმის იდეურ-ესთეტიკური სისტემის მსოფლმხედველობით ფუნდამენტს შეადგენს "ცხოვრების ფილოსოფია", ეგზისტენციალიზმი, ფროიდიზმი. მისი ესთეტიკა ეფუძნება "წმინდა ხელოვნების" თეორიას. მოდერნიზმის შემოქმედებითი პრაქტიკა ემყარება ინდივიდუალური მსოფლაღქმის სუბიექტურობის წარმოჩენას, ორიენტაციას სიახლეზე, როგორც მწერლის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების შეფასების ძირითად კრიტერიუმზე. ამასთან დაკავშირე-

ბით ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი შენიშნავს: "საგნების ასახვიდან მწერლები იდეების ასახვაზე გადავიდნენ; ხელოვანი დაბრმავდა გარე სამყაროს მიმართ, რადგან მზერა შემოაბრუნა შიგნით, სუბიექტური ლანდშაფტისკენ". ამდენად, მოდერნიზმს აინტერესებს "შინაგანი სამყარო", ცნობიერისა და შეუცნობადის პერიფერიული სფეროები. ამასთან ერთად, ფსიქოანალიზის დამკვიდრების კვალდაკვალ ღრმავდება ცოდნა ადამიანის ფსიქიკის, პიროვნების სტრუქტურის შესახებ (როგორც ზოგადად, ისე კერძოდ, ხელოვანის ბუნებასთან მიმართებაში).

მოდერნიზმის ესთეტიკამ ადამიანის "სიღრმისეული ამოცნობის" საქმეში ჩართო ინტუიცია. აქედან მომდინარეობს მიმესისზე უარის თქმა, რეალობის დერეალიზაცია, მისი ობიექტების დეფორმირება, რეალური პერსპექტივის შეცვლა, სუბიექტურობის მაღალი ხარისხი და, რაც მთავარია, მოდერნისტული მხატვრული სისტემის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებლად იმ გარემოების აღიარება, რომ მკითხველის წინაშე ცხოვრება კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ მხატვრული პროდუქტი — **არტეფაქტი.**

ესთეტიკური ელემენტის სიჭარბე განაპირობებს შესაბამის კომუნიკაციას, რომელიც "ინოვაციური სტრატეგიების შეცნობის" საშუალებას იძლევა. ამასთან, "მოდერნისტული ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები თავის კანონს აწესებს, გვთავაზობს **ახალ პარადიგმას,** სამყაროს ხედვის ახალ შესაძლებლობას" (რ. ბარტი). სემიოტიკური თვალსაზრისით, "სიახლის ეფექტი" მიიღწევა იმ ტიპის ნიშნის (კოდის) საშუალებით, რომელშიც აღსანიშნავი (წარმოსახული) საგანი გამონაგონთან ერთობლიობაში აღემატება აღნიშნულს (წარმოსახულ საგანს). მათი "ურთიერთკავშირი" (ე.ი. კავშირი რეალურსა და წარმოსახულს შორის) საკმაოდ მყიფე და ადვილად დასაშლელია. საქმე იქამდეც კი მიდის, რომ იქმნება ავანგარდისტების თვითრეფერენტული ნიშანი (მაგ. ფუტურისტების, დადაისტების მხატვრული ენა).

მოდერნისტული სამყარო გაჯერებულია სიმბოლოებით, მინიშნებებით, ნახევართქმებით. სწორედ მათი დახმარებით წარმოაჩენენ შემოქმედნი რეალური ყოფის სიძნელეს; თუმცა, როგორც ხოსე ორტეგა-ი-გასეტი აღნიშნავს, "რეალობა ყოველთვის აღემატება პირობით ცნებას, რომელიც ცდილობს მის მოქცევას გარკვეულ საზღვრებში. საგანი ყოველთვის მეტია ცნებაზე და სულაც არ არის ისეთი, როგორიც ეს უკანასკნელი". სწორედ ამიტომ, ფილოსოფოსის აზრით, მოდერნისტული ხელოვნების "სუბსტანციას" (და არა უბრალოდ მის დეკორატიულ ელემენტს) წარმოადგენს **მეტაფორა.**

მოდერნისტულ ესთეტიკურ სისტემაში მეტაფორით წარმოჩენილი დახასიათებები ემყარება ასოციაციებს, რაც აფართოებს მნიშვნელობათა სფეროს და ობიექტის მოულოდნელი რაკურსით დანახვის საშუალებას იძლევა. მოდერნისტების ხელოვნებაში "მოდელს" ხშირად წარმოადგენს მხატვრული კოდები (დროითი, დროით-სივრცული). თუ ავტორები მიმართავენ ფერწერულ კოდებს, მაშინ ორიენტაციას იღებენ პირველყოფილ, ბარბაროსულ ეგზოტიკაზე, რასაც მივყავართ მოდერნიზებულ პრიმიტივიზმამდე. ყველაზე ხშირად ამის გამოვლენას ავანგარდიზმში ვხედავთ (კუბიზმი, დადაიზმი, ნეოპრიმიტივიზმი და ა.შ.).

საბოლოო ჯამში, ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიღმა იკვეთება ხელოვანის მისწრაფება, შეინარჩუნოს, დაიცვას ინდივიდუალობა და არ აითქვიფოს მასაში; არ დაემსგავსოს სხვას; ტიპურს, სტანდარტულს, ტრადიციულს დაუპირისპიროს უნიკალური. მოდერნისტული ხელოვ-

ნება გათვლილია ინტელექტუალურ უმცირესობაზე და არა მასებზე, რადგან ინტელექტუალური უმცირესობა უკეთ ითვისებს სიახლეს, გარკვეულია შემოქმედებით ლაბირინთებში და მისთვის უმეტეს შემთხვევაში დამატებითი ახსნა-განმარტების მიცემა საჭირო არ არის.

მოდერნიზმმა გამოსცადა თითქმის ყველა არსებული საშუალება ადამიანის, ცხოვრების ცალკეული მხარეების "შიდა სამყაროს" მხატვრული წარმოჩენის მიზნით, მაგრამ გასული საუკუნის შუა წლებისთვის იგი მაინც "დაიშრიტა", დაიწყო ერთი ადგილის "ტკეპნა". ისევე, როგორც რეალიზმის შემთხვევაში, ამჯერადაც გამოყენებულ იქნა სხვადასხვა საშუალება მისი რეაბილიტაციისთვის: ერთი მხრივ, ცდილობდნენ არსებულ ლიტერატურულ სკოლებთან, მიმდინარეობებთან (ზოგჯერ მოდერნიზმის მიერ უარყოფილთანაც კი), ესთეტიკურ სისტემებთან მის სინთეზირებას; ხოლო მეორე მხრივ, დაიწყო ახალი გზების ძიება, რაც პრაქტიკულად განხორციელდა ახალ ესთეტიკურ განზომილებაზე — პოსტმოდერნიზმზე — გადასვლით.

პოსტმოდერნიზმი წარმოადგენს ერთგვარ რეაქციას მსოფლიო ცივილიზაციის კრიზისზე, რასაც თანამედროვე კაცობრიობა განიცდის. რეაქცია გამოწვეულია იმ გარემოებით, რომ პროგრესისტების მიერ დაპირებული "ნათელი მომავლის" ნაცვლად კაცობრიობა აღმოჩნდა დღევანდელ სიტუაციაში, თვითგანადგურების ზღვარს მიახლოებული. პოსტმოდერნიზმში გარკვეულწილად აისახა მისწრაფება იმ ფასეულობების დასამკვიდრებლად, რომლებიც არ უქმნიან ადამიანთა სიცოცხლეს საფრთხეს, შეუძლიათ ხალხთა გაერთიანება, შეკავშირება პლურალიზმის, პოლიცენტრიზმის, პანეკოლოგიზმის ნიადაგზე.

პოსტმოდერნიზმი შეიძლება დავახასიათოთ როგორც იდეურ-ესთეტიკური სისტემა, რომლის მსოფლმხედველობითი საფუძველი ემყარება პოსტფილოსოფიის იდეებსა და კონცეფციებს. მისი ესთეტიკა ქადაგებს კულტურული ენების, სტილების, მეთოდების პლურალიზმს, ხოლო მხატვრული პრაქტიკა ეფუძნება კულტურული ინტერტექსტის დეკონსტრუქციას და ჰიპერრეალობის მოდელირებას. მოდერნიზმის მსგავსად პოსტმოდერნიზმიც უარს ამბობს მიმესისზე, გარესამყაროს გაორმაგებაზე; მიმართავს ცნობიერისა და შეუცნობადის სფეროს; მაგრამ მას აინტერესებს **მასების ცნობიერება** და არა ცალკეული ინდივიდებისა. მისთვის საინტერესოა **კოლექტიური შეუცნობადი** და არა ინდივიდუალური, და რაც მთავარია, მასების როლი ისტორიულ პროცესში (ამის დადასტურებაა ხოსე ორტეგა-ი-გასეტის "მასების ამბოხი"). მოდერნიზმისგან განსხვავებით პოსტმოდერნიზმს აინტერესებს არა "შინაგანი სამყაროების" რეალობა, არამედ სამყარო-ტექსტის, სამყარო-ნიშნების (კოდების) რეალობა. პოსტმოდერნიზმი აღიარებს არა ერთ, არამედ მრავალ ჭეშმარიტებას, რითაც თავისთავად უარს ამბობს მონოცენტრიზმზე და ნებისმიერი კონფრონტაციული მსოფლიო იდეის მონოპოლიაზე. ამას ხელს უწყობს ახალი ტიპის ნიშნის — სიმულაკრის — გამოყენება (ჟ. დერიდა, ჟ. დელიოზი).

სიმულაკრებს ჟ. ბოდრიარი უწოდებს სახეებს, რომლებიც შთანთქავენ, განდევნიან რეალობას ("სიმბოლური სახე და სიკვდილი", 1976). ეს, მართლაც, არის დეკონსტრუირებული ნიშანი, რომელსაც ზუსტი განსაზღვრა არა აქვს. იგი ცვალებადობით ხასიათდება და სამყარო-ტექსტის პირობებში შეიძლება სულაც არ განსაზღვრავდეს საგანს, არამედ სხვა მეორე აღმნიშვნელ ნიშანთან გზავნიდეს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სამყარო—ტექსტში (მეტატექსტში) ყველა აღნიშვნა საბოლოო ჯამში რიზომატულ კავშირშია ერთმანეთთან, მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ სიმულიაკრის განმსაზღვრავი ნიშნები მრავლობითია. სახეთა პოსტმოდერნისტული სისტემა ყალიბდება სიმულაკრების საშუალებით; ხშირად მას გააჩნია

ჰიბრიდულ-ციტატური ხასიათი; შეიძლება წარმოადგენდეს განსაზღვრული კონცეპტების, მითების, ნაციონალური არქეტიპების, სულაც "კოლექტიური არაცნობიერის" გამოვლენის მატერიალიზებულ სახეს. პოსტმოდერნიზმში ხდება დისკურსის დეცენტრირება, შესაძლებელია მხატვრული და არამხატვრული ტექსტების (მაგ. სამეცნიეროს) გაერთიანება თანასწორუფლებიან საწყისებზე.

პოსტმოდერნი რადიკალურად პლურალულია, რადგან აცნობიერებს იმ ფასეულობებს, რომელთაც განსხვავებული კონცეფციები და პროექტები შეიცავენ. მნიშვნელოვანია ჟ.ფ. ლიოტარის ნაშრომი "პოსტმოდერნული ხვედრი", რომელმაც პრაქტიკულად პოსტმოდერნიზმის ყველა წარმომადგენელზე მოახდინა ზეგავლენა. ლიოტარის თვალსაზრისით, თუ ყველაფერს უკიდურესად გავამარტივებთ, მაშინ პოსტმოდერნიზმი უნდა გავიგოთ როგორც "მეტამოთხრობებისადმი" უნდობლობა ("მეტამოთხრობას" იგი უწოდებს ყველა იმ "განმმარტავ სისტემას", რომელიც, მისი აზრით, ბურჟუაზიული საზოგადოების ორგანიზებისა და მისი თვითგამართლების საშუალებად გვევლინება; მაგ.: რელიგია, ისტორია, მეცნიერება, ფსიქოლოგია, ხელოვნება). ფრანგი მეცნიერის აზრით, "პოსტმოდერნის საუკუნე" ხასიათდება იმ "დიადი მეტამორფოზებისადმი" რწმენის ეროზიით, რომელიც განახორციელებს რეალობის შესახებ წარმოდგენათა ლეგიტიმიზაციას.

პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში მხატვრული სახის ფუნქციონირების განსაკუთრებულ ასპექტს ქმნის მისი კავშირი ტრადიციასთან. აქ მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ის ფაქტი, რომ მწერალი მიმართავს მანამდე არსებულ ამა თუ იმ მხატვრულ სახეს, რომ ყოველი ნაწარმოები ერთგვარად "ასრულებს" თავის წინამორბედ ნაწარმოებს, "იღებს" მისგან პოტენციურ შესაძლებლობას, რათა "მარადიული სახეები" შემოიყვანოს თანამედროვე პრობლემების, კონფლიქტებისა და ესთეტიკური პარადიგმების სიმრავლეში. ამით თანამედროვე მწერლები "ახალ სიცოცხლეს" ანიჭებენ ლიტერატურულ არქეტიპებს. აღნიშნულ ფენომენთან დაკავშირებით ხოსე ლუის ბორხესი შენიშნავდა: "ყოველი მწერალი ქმნის თავის წინამორბედებს".

ნაწარმოების შექმნისა და მისი აღქმის პრაქტიკაში ურთიერთგადახლართულია სინამდვილე და კლასიკური იდეები, გენიოსის ნოვატორობა და მკითხველის შემოქმედებითი აღქმა. ამიტომ ტექსტის კომენტირებას ერთი რომელიმე სქემის ფარგლებში აუცილებლად მივყავართ მხატვრული ფენომენის მრავალწახნაგოვნების დაკნინებისკენ.

ზოგჯერ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს რეალიზმი, მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ერთმანეთთან წინააღმდეგობაში არიან. სინამდვილეში, ისტორიული გადასახედიდან ისინი ერთმანეთს ავსებენ, სხვადასხვა განზომილებაში წარმოუდგენენ მკითხველს სამყაროს, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ. სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ დღესდღეობით სულ უფრო ხშირად პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ელემენტებს ვხვდებით რეალისტურ ხელოვნებაშიც. თუ ადრე, გასული საუკუნის დასაწყისში, მოდერნისტული ესთეტიკისთვის დამახასიათებელი ელემენტების სინთეზირება ხდებოდა რეალისტურთან, დღეს შესამჩნევია მოდერნისტული ელემენტების გარკვეული ტრანსფორმაცია. საბოლოო ჯამში, მიმდინარე პროცესი აზღვევს

კულტურას სტაგნაციისგან, სტიმულს აძლევს მის განვითარებას, წარმოაჩენს ახალ-ახალ პერსპექტივებს. ამგვარად:

- ლიტერატურის დანიშნულება არ დაიყვანება ერთეულ საგანთან მხატვრული სახის შესაბამისობაზე; ლიტერატურა გულისხმობს ახალი სახის დაბადებას, მხატვრულ ნაწარმოებში მის მატერიალიზაციას;
- ლიტერატურა წარმოადგენს ტიპურის, არსებითის, კანონზომიერის განსახიერებას (განხორციელებას) აბსტრაჰირების, განზოგადების, იდეალიზაციის ან, პირიქით, ტრაგიკული სურათების შექმნის გზით;
- მხატვრული სახე წარმოადგენს შემეცნების, რეალობის ემოციური და ფილოსოფიური გააზრების, ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სტრუქტურის შექმნის პროცესს; იგი მოიცავს პრაქტიკულ-სულიერი ორიენტირების ინტერპრეტაციის გამოცდილებას;
- აღნიშნული ორიენტირები ასახავენ ადამიანური ფასეულობების სისტემის ევოლუციას (თუმცა, შეუძლიათ ახალი მნიშვნელობის შეძენაც).

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ხელოვნების განხილვა მხოლოდ აბსტრაქტული ცნობიერების გამოვლინებად ან უკვე არსებული ესთეტიკური ფასეულობების გამოხატულებად დაუშვებელია. იგი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ახალი სულიერი ფასეულობების შექმნისა და ძველის თავიდან გააზრების ერთიანი პროცესი.

ლიტერატურა:

გაჩეჩილაძე ს., ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, თბ, 1967; გოგუაძე ვ., ადამიანი, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, თბ., 1980; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1995; ყულიჯანიშვილი აკ., ესთეტიკა, თბ., 2006; ჭავჭავაძე ნ., ესთეტიკის საკითხები (რედ. ა. ტყემალაძე), თბ., 2000; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; ხოსე ორტეგა, ი. გასეტი, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია (თარგმ. ბ. ბრეგვაძის), თბ., 1992; Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение, М., 1979; Аверинцев С. С., Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания, М., 1994; Арнольд И. В., Текст и его компоненты как объект комплексного анализа, Л., 1986; Барт Р., S/Z - М ., РИК "Культура ", Ad.Marginem, 1994.; Барт Р., Эффект реальности, Избр. Работы, Семиотика. Философия культуры. М., Изд. гр. "Прогресс", "Универс", 1999; Введение в литературоведение /Под. ред. Л. М. Крупчанова/, М., 2005; Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова/, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева/, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец, М., 1999; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964; Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Давыдова Т. Т., Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939; Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001; Ортега-и-Гассет Х., Эстетика. Философия культуры., М., "Искусство", 1991; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова, М., 2000; Поспелов Г. Н, Теория литературы, М., 1978; Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И.,

ლიტერატურა:

გაფრინდაშვილი ნ., შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 2012ნ., გოგუაძე ვ., ადამიანი, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, თბ., 1980; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1995; ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი), თბ., 2008; ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი (რედ. ი. რატიანი) – თბ., ჩჩgA ჴრესს, 2012; ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია. ტ., I —თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009; ლიტერატურის თეორია. ქრესტომათია. ტ., II — თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010; ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი (რედ. ი. რატიანი), თბ., GCLA Press, 2012; ყულიჯანაშვილი აკ., ესთეტიკა, თბ., 2006; ჭავჭავაძე ნ., ესთეტიკის საკითხები (რედ. Aა. ტყემალაძე), თბ., 2000; ცაგარელი ლ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2012 [ელ.რესურსი: https://www.google.ge/search?q=cagareli+l.+&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a&channel=np&source]; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; ხოსე ორტეგა ი გასეტი, ხელოვნების დეჰუმანიზაცია (თარგმ. B.ბრეგვაძის), თბ., 1984; Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение, М., 1979; Аверинцев С. С., Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания, М., 1994; Арнольд И. В., Текст и его компоненты как объект комплексного анализа, Л., 1986; Барт Р., S/Z - M ., РИК "Культура ", Ad.Marginem, 1994.; Барт Р., Эффект реальности, Избр. Работы, Семиотика. Философия культуры. М., Изд. гр. "Прогресс", "Универс", 1999; Введение в литературоведение /Под. ред. Л. М. Крупчанова/, М., 2005; Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова/, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева/, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец, М., 1999; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964, Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Давыдова Т. Т., Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939; Литературная энциклопедия терминов и понятий, М., 2001; Ортега-и-Гассет Х., Эстетика. Философия культуры., М., "Искусство", 1991; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова, М., 2000; Поспелов Г. Н, Теория литературы, М., 1978; Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998; Хализев В. Е., Теория литературы, М., 2002. Эко У., Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. Философия эпохи постмодерна., Мн Классико-принт, 1996; A Dictionary of Modern Critical Terms / By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms, Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London. 1980; Literary theory-Book by Terry Eagleton [ელ.რესურსი: http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

თავი III

ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ძირითადი კატეგორიები

შინაარსი და ფორმა ზოგადფილოსოფიური თვალსაზრისით, ბუნების ნებისმიერი მოვლენისთვის დამახასიათებელი კატეგორიებია; შინაარსი მოვლენის არსია, ხოლო ფორმა — მისი გამოხატვის საშუალება. აღნიშნული დებულება ვრცელდება ხელოვნების ყველა ნიმუშზე, მათ შორის ლიტერატურულ-მხატვრულ ნაწარმოებზეც. შინაარსი და ფორმა, არსებითად, დიალექტიკურ მთლიანობას წარმოადგენს, რომელშიც, ჰეგელის თქმით, ხორციელდება ერთი კატეგორიიდან მეორეში ურთიერთგადასვლის განუწყვეტელი პროცესი (შინაარსი გადადის ფორმაში, ფორმა გადადის შინაარსში). ამგვარად, ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოები წარმოგვიდგება, ერთი მხრივ, მოვლენად, მეორე მხრივ კი, პროცესად, ურთიერთობათა ერთობლიობად. აქედან გამომდინარე, შინაარსისა და ფორმის წარმოჩენა ნაწარმოების ან მოვლენის შემადგენელ ნაწილებად (მით უფრო, ავტონომიურ ნაწილებად) ყოვლად დაუშვებელია. ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ნაწარმოებში განსაზღვრული შინაარსი სრულ შესაბამისობაშია განსაზღვრულ მხატვრულ ფორმასთან და, პირიქით, ნაწარმოების მხატვრული ფორმა სრულიად ადეკვატურია მისი შინაარსისა. ამდენად, შინაარსი და ფორმა თანაარსებობენ მხოლოდ ურთიერთკავშირში, მთლიანობაში.

თავად შინაარსისა და ფორმის შემადგენელი კატეგორიების კონკრეტიზაცია შესაძლებელია მხოლოდ თეორიულ-ანალიტიკურ დონეზე. ამ შემთხვევაში ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი განიხილება როგორც სუბიექტურ-აზრობრივი (იდეური) და ობიექტურ-საგნობრივი (თემატური) მნიშვნელობების ერთობლიობა, ხოლო ფორმა — როგორც აღნიშნული ერთობლიობის გამომხატველი ლექსიკურ-სახეობრივი სტრუქტურა. სწორედ სუბიექტურ-აზრობრივის და ობიექტურ-საგნობრივის ნაერთი შეადგენს ნაწარმოების შინაარსს, ხოლო ამ შინაარსის გამომხატველი სახეობრივი სისტემა, რომელიც ფიქსირებულია ლექსიკურ სტრუქტურებში, წარმოადგენს ნაწარმოების ფორმას. აღნიშნული ფაქტორი განაპირობებს განსხვავებას ლიტერატურულ-მხატვრულ ნაწარმოებსა და სამეცნიერო ნაშრომს შორის: ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების შინაარსი გადმოცემულია სახეობრივი ფორმით, ხოლო სამეცნიერო ნაშრომისა — შესაბამის ცნებათა საშუალებით. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობის დონე, გარკვეულწილად, დამოკიდებულია მწერლის (კომპოზიტორის, მხატვრის) ტალანტზე, ნიჭზე. ამაში ცალკეულ კატეგორიებზე მსჯელობისას მოყვანილი მაგალითები დაგვარწმუნებენ.

1. მხატვრული შინაარსის კატეგორიები

ჩანაფიქრი და მისი განხორციელება

მწერლის მიზანია ცხოვრებისეული სინამდვილის ასახვა და წარმოჩენა (ცხადია, მისი თანმხლები კონფლიქტების გათვალისწინებით). **ჩანაფიქრი** მომავალი მხატვრული ნაწარმოების პირველსახეს წარმოადგენს. მასში მოიაზრება შინაარსის ძირითადი ელემენტების, კონფლიქტების, სახეობრივი სტრუქტურის წყაროები.

რეალობის ზედმიწევნით გადმოცემა შემოქმედისთვის აუცილებელ პირობას არ წარმოადგენს (ეს იმ მწერალსაც ეხება, რომელიც თავისი ბიოგრაფიის კონკრეტულ ფაქტზე მოგვითხრობს). ჩანაფიქრის დაბადება შემოქმედებითი პროცესის ერთ-ერთი საიდუმლოა. ზოგიერთი მწერალი თავისი მომავალი ნაწარმოების თემას საგაზეთო სტატიაში პოულობს, ზოგი — ცნობილ ლიტერატურულ სიუჟეტებში, ზოგიც — საკუთარ ან სხვათა ცხოვრებისეულ გამოცდილებას მიმართავს. **ნაწარმოების შექმნის საბაბი შეიძლება გახდეს რეალობიდან აღებული ფაქტი, განცდა, შეგრძნება, შემთხვევით მოსმენილი ამბავი.** მაგალითად, ცნობილია ნ. ბარათაშვილის "მერნის" შექმნის ისტორია; ლექსი მაშინ დაიწერა, როდესაც პოეტმა შამილის მიერ ილიკო ორბელიანის დატყვევების ამბავი გაიგო. გრ. ორბელიანისადმი მიწერილ წერილში (12 მაისი, 1842წ.) პოეტს მთელი ლექსი მოაქვს და დასძენს: "..ილიას დაჭერა რომ შევიტყვე, ჰსწორე გითხრა, ძალიან შევწუხდი, ასე, რომ სამი დღე გაბრუებული ვიყავ ათასის სხვა და სხვა უცნაურის ფიქრით და სურვილით..... ბოლოს, მესამე დღეს, ეს ლექსები დავწერე და თითქოს ამან რაღაც შვება მომცა". ასევე ცნობილი ფაქტია, რომ ა. ფ. კონმა უამბო ლევ ტოლსტოის მეძავი ქალის — როზალიას — ამბავი, რომელიც საფუძვლად დაედო მწერლის ცნობილ რომან "აღდგომას". როგორც ვხედავთ, პირველ შემთხვევაში ნაწარმოების დაწერის საბაბი გახდა ახლობლის განსაცდელში ჩავარდნის ფაქტი, მეორეში — შემთხვევით მოსმენილი ამბავი.

მიხ. ჯავახიშვილი წერილში "როგორ ვმუშაობ" წერდა: "მეკითხებით, პირველ იმპულსს რა გაძლევთ, — გაგონილი ამბავი, დაკვეთა, სახე თუ სხვა რამეო? გიპასუხებთ: ერთიც, მეორეც, მესამეც..." და შემდეგ აღნიშნავდა, რომ "ეშმაკის ქვა" — გუსტავ ლებონის "ბრბოს ფსიქოლოგიამ" დააწერინა, "ტყის კაცის" ფაბულას პაოლო იაშვილის ნაამბობი დაედო საფუძვლად, "მართალ აბდულაჰს" — სანდრო შანშიაშვილის, "თეთრ კურდღელს" — პროფესორ ასათიანის.

ზემოთ ჩამოთვლილი იმპულსები (რეალობიდან აღებული ფაქტი, განცდა, შეგრძნება, შემთხვევით მოსმენილი ამბავი და ა.შ.) ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში შემოქმედის მიერ განზოგადდება. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ჩანაფიქრი, შესაძლებელია, ერთბაშად არც განხორციელდეს და მწერალი მას წლების განმავლობაში ჩანაწერის სახით ატარებდეს უბის წიგნაკით. მაგალითად, მიხ. ჯავახიშვილს წესად ჰქონდა, ყოველდღიურად ჩაენიშნა: "...სიტყვა, სახე, წვრილმანი, ზოგი ყურმოკრული, ზოგი თვალმოკრული", რაც შემდგომ გადამუშავდებოდა მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში და ზოგჯერ ისეთ სახეს მიიღებდა, რომ თვითონ ავტორიც ძლივს ცნობდა. ანალოგიური მუშაობის წესი ჰქონდა ცნობილ რუს პროზაიკოსს ანტონ ჩეხოვსაც.

შემთხვევითი, მოულოდნელი ფაქტი მხოლოდ სიტყვიერების წყალობით იძენს განზოგადებული მხატვრული სახეებით არსებობის უფლებას. ჩანაფიქრს თან ახლავს სინთეზის ელემენტებიც. ერთეული, განკერძოებული, ავტორის მიერ ცხოვრებისეულ სინამდვილეზე დაკვირვების შედეგად მოპოვებული მასალა შედარების, ანალიზის, აბსტრაჰირების, სინთეზის გზით განზოგადდება მხატვრულ ნაწარმოებში. სწორედ ამას გულისხმობდა ონორე დე ბალზაკი, როდესაც "ადამიანური კომედიის" წინასიტყვაობაში წერდა, რომ სანამ რომანის წერას შეუდგებოდა, მას უნდა შეესწავლა სოციალური მოვლენების საფუძვლები, უნდა ჩასწვდომოდა უამრავი მოვლენის, ვნების, ხასიათის, ტიპის ფარულ არსს.

მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესს — ჩანაფიქრიდან საბოლოო რეალიზაციამდე — თან ახლავს ხელოვნის შემოქმედებითი წვა, უძილო ღამეები, ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრთა ჭიდილი. არსებობს მხატვრული სიტყვის ოსტატთა ჩანაწერები, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ ჩავიხედოთ მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში და ზოგადი წარმოდგენა შევიქმნათ მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესზე. ასე მაგალითად, ცნობილია, რომ ემილ ზოლა შემდეგი სქემით მუშაობდა:

1. პერსონაჟები, მათი ხასიათები;
2. ზოგადი ხასიათის შენიშვნები, ჩანაწერები;
3. რომანის ანალიტიკური გეგმა;
4. მოქმედების ადგილისა და გმირების კონკრეტიზირება;
5. სრული ტექსტის შექმნა.

ცნობილი რუსი მწერლის, ივანე ტურგენევის შემოქმედებით მუშაობაში სამი ეტაპის გამოყოფა შეიძლება:

1. ცალკეული სცენების ჩანახატები, შტრიხები გმირების ბიოგრაფიიდან;
2. ძირითადი შინაარსის მოკლე გადმოცემა;
3. ნაწარმოების კონფლიქტების გაშლა-განვითარება.

მომავალი ნაწარმოების გეგმის ჩამოყალიბებით იწყებდნენ მუშაობას ფიოდორ დოსტოევსკი, ანატოლ ფრანსი, სტენდალი და სხვა, ჟორჟ სანდი და ლევ ტოლსტოი კი არასდროს სარგებლობდნენ წინასწარ შედგენილი გეგმით, თუმცა, რასაკვირველია, სანამ ნაწარმოების წერას შეუდგებოდნენ, გარკვეული ჩანაფიქრი ჰქონდათ. მაგალითად, ცნობილია ლევ ტოლსტოის უბის წიგნაკის ჩანაწერი, რომელშიც იგი აღნიშნავს, რომ აპირებს რომანის დაწერას შესანიშნავ ახალგაზრდა კაცზე, რომელიც ბოროდინოს ბრძოლაში იღუპება. როგორც შემდგომმა მოვლენებმა გვიჩვენა, მწერალი ამ პერიოდში ფიქრობდა "ომისა და მშვიდობის" მონახაზზე.

საინტერესოა აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მიხ. ჯავახიშვილის მოსაზრება. იგი წერს: "შემოქმედის ორნაირი ტიპი არსებობს; ერთ მათგანს, სანამ წერას დაიწყებდეს, უკვე მთელი რომანი აქვს აზრად დაწერილი, ან ქაღალდზე აქვს გაწვრთნილი ჯარივით განყობილ-დალაგებული, მეორე კი ისე მიუჯდება მაგიდას, რომ მკაფიოდ თვითონაც ვერ ხედავს დასაწერად განზრახულ ამბავს, სახეს, ტიპს, იდეას. ყოველივე ეს ჯერ ბუნდოვანია, მოძრავია, განყენებულია. მე მეორე ჯგუფს ვეკუთვნი. რამდენჯერმე მიცდია გეგმის შედგენა, მაგრამ მალე მიღალატნია, დამვიწყებია, დამიხევია. გეგმა წერის დროს მუშავდება. მას ჩემი გმირები და ფაბულის განვითარების პროცესი ამუშავებენ. სანამ წერას შევუდგებოდე, ბინდ-ბუნდად ვხედავ ამბავის ღერძს, მთავარ იდეას და რამდენიმე გმირს. შემდეგ ეს ბინდი თანდათან იფანტება და ყველაფერს თანდათან ეფინება შუქი: ნივთი ხელშესახები ხდება, სახე მიახლოვდება, სურნელი მატულობს, თვალი უკეთ სჭრის და თითქოს ხუთივე გრძნობა იღვიძებს, მახვილდება და გამალებით მუშაობს. სადღაა გეგმა და წინდაწინვე დალაგებული სქემა! გეგმა იმიტომ ინგრევა, რომ იგი მხოლოდ მშრალი გონების ნახელავია, წერის დროს კი "ორნი არიან, ძმანი არიან". გონება და გუმანი ყევარივით მუშაობენ ხელიხელჩაკიდებულნი და ორგანულად შედუღებულნი. მათ თავისი გზით მიჰყავთ მოთხრობა და წინანდელ გეგმისგან მხოლოდ მცირე ნაწილღა სესხულობენ".

აქვე შევნიშნავთ, რომ რთულია ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის თუნდაც **პირობითი სქემის** წარმოდგენა, რადგან ყოველი მწერალი ინდივიდუალურია, თავისებურად უნიკალურია. თავად შემოქმედებითი პროცესისადმი მწერლების დამოკიდებულება განსხვავებულია: ნაწილი მას რაციონალისტურ აქტად აღიქვამს (ი. ტურგენევი, ნ. გოგოლი, ფ. სტენდალი, ა. ფრანსი...), სხვები — უფრო ინტუიციას, ასოციაციურ აღქმას ეყრდნობიან (ჯ. სეიფტი, ო. უაილდი, მ. პრუსტი, ჯ. ჯოისი...) ყოველივე ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია, შემოქმედებითი პროცესისთვის დამახასიათებელი ზოგადი ტენდენციების გამოკვეთა:

უპირველესად, მუშაობის საწყის ეტაპზე, მწერალი ნაწარმოების ფორმის შერჩევის პრობლემის წინაშე დგას. მან უნდა გადაწყვიტოს: ამბის გადმოცემის სუბიექტივისტური გზა აირჩიოს (ე.ი. პირველ პირში წეროს), თუ ობიექტურობის ილუზია შეინარჩუნოს და მესამე პირში წარმართოს თხრობა. მასალის შერჩევისას მწერალს შეუძლია მიმართოს თანამედროეობას, წარსულს ან მომავალს. კონფლიქტის გააზრების ფორმებიც სხვადასხვაგვარია: სატირა, პათეტიკა, ფილოსოფიური წიაღსვლები, აღწერითი ფორმა და ა. შ.

შემდგომ ეტაპზე მასალის ორგანიზაციის პრობლემა დგება. ამ თვალსაზრისითაც ლიტერატურული ტრადიცია სხვადასხვა ვარიანტს გვთავაზობს: მასალის კონსტრუირება მწერალს შეუძლია ფაბულური თხრობის მიხედვით; ან შეუძლია ფინალიდან (მაგ. მთავარი გმირის გარდაცვალებიდან) დაიწყოს და აღწეროს მისი ცხოვრება დაბადებიდან ვიდრე ტრაგიკულ აღსასრულამდე. მაგალითად: ვაჟა-ფშაველას პოემების სიუჟეტში ("ალუდა ქეთელაური", "სტუმარ-მასპინძელი", "ბახტრიონი") **ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა** დაცულია, მოქმედება ვითარდება ფაბულური თხრობის კვალდაკვალ. ფაბულური თხრობის პრინციპი **დარღვეულია** შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანში". ინდოეთის სამეფოში დატრიალებული ტრაგედია, რომელსაც ტარიელი ავთანდილს უყვება, წინ უსწრებს დროში თინათინის გამეფებას და ავთანდილისა და როსტევანის ნადირობის ეპიზოდს. ასევე, ცხოვრების მიწურულს, სიკვდილის წინ უყვება მთავარი გმირი შემთხვევით გაცნობილ პირს თავისი ცხოვრების პერიპეტიების შესახებ (ილიას "გლახის ნაამბობი").

მწერალმა უნდა დაიცვას **თანაფარდობა** თხრობის თავშესაქცეობასა და დამაჯერებლობას, ესთეტიკურობასა და ფილოსოფიურობას შორის. წინააღმდეგ შემთხვევაში გაქრება მხატვრული სამყაროს "რეალობის" ილუზია. აღნიშნულთან დაკავშირებით ლევ ტოლსტოი შენიშნავდა: "ყოველი ჩვენგანისთვის ნაცნობია უნდობლობისა და პროტესტის ის გრძნობა, რომელსაც მკითხველში ბადებს მწერლის პოზიცია, თავს მოგახვიოს თავისი აზრი. საკმარისია, ავტორმა (მთხრობელმა) წინასწარ გვამცნოს: მოემზადეთ, ახლა ტირილი მოგიწევთ ანდა მოემზადეთ, ახლა გაგაცინებთ და ჩვენ ტირილის ან გაცინების სურვილი გაგვიქრება".

ამის შემდეგ დგება ჟანრის, სტილის, მხატვრულ საშუალებათა რეპერტუარის შერჩევის პრობლემა. ავტორმა უნდა ეძიოს "...ის ერთადერთი სიტყვა, რომელსაც შეუძლია გააცოცხლოს მკვდარი ფაქტები; ის ერთადერთი სიტყვა, რომელსაც შეუძლია სწორად წარმოაჩინოს მოვლენები" (გი დე მოპასანი).

არაერთი მწერლის ჩანაწერი მოწმობს ჩანაფიქრის განხორციელების სიძნელეზე. ერთი მხრივ, ცხოვრებისეული სკოლა და გამოცდილებაა გასათვალისწინებელი, მაგრამ ისინი სულაც არ წარმოადგენენ განმსაზღვრელ ფაქტორებს მაღალმხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოების შესაქმნელად. დღეს უკვე აღარ დავობენ, რომ აუცილებელია ე. წ. "ლიტერატურული მოწაფეობის" პერიოდის გაევლა, რათა მწერალმა დააგროვოს ცოდნისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების საკმარისი მარაგი, განსაზღვროს თავისი მისწრაფებანი, მიაგნოს თავის სათქმელს, თავის თემებსა და სიუჟეტებს, იპოვოს თავისი ინდივიდუალური სტილი.

ამასთან, მწერლის შემოქმედების სწორად აღსაქმელად მნიშვნელობა ენიჭება სხვა დეტალებსაც: მის ასაკს, მატერიალურ მდგომარეობას, ცხოვრებისეულ გარემოებებს, განცდათა სიმწვავეს და სხვა. ჯორჯ გორდონ ბაირონი აღიარებდა: "ტრაგედიის შესაქმნელად მხოლოდ ტალანტი არ კმარა; ბევრი რამ უნდა გქონდეს განცდილი წარსულში და საკმარისი დროც უნდა იყოს გასული, რათა ვნებები ჩაცხრეს. როდესაც ადამიანი ვნებათა ტყვეობაშია, მას შეიძლება ძალზე მწვავე განცდები ჰქონდეს, მაგრამ თავისი გრძნობები ვერ გადმოგცეს. მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ შეგიძლია მიენდო მეხსიერებას და შექმნა ლიტერატურისთვის რაღაც ღირებული, მნიშვნელოვანი".

ჩანაფიქრის სისრულეში მოყვანის კიდევ ერთ ხელისშემშლელ პირობას **საკუთარი შესაძლებლობების არასწორი განსაზღვრა** წარმოადგენს. მუშაობის საწყის ეტაპზე ზოგიერთი მწერალი მიიჩნევს, რომ იგი შეძლებს თხზულების წარმატებით დასრულებას, მაგრამ მუშაობის პროცესში გამოიკვეთება ჩანაფიქრის განხორციელებასთან დაკავშირებული ახალ-ახალი სირთულეები და საბოლოო მიზანიც მიუღწეველი რჩება. ასე, ბალზაკის "ადამიანური კომედიის" ჩანაფიქრი ნაწილობრივ განუხორციელებელი დარჩა. ემილ ზოლამ ვერ დაასრულა "რუგონ-მაკარები". მხოლოდ ჩანაწერებმა შემოგვინახა სტენდალის "ლუსიენ ლევენის" ნაწილი და ფლობერის "ბუვარი და პეკიუშე". სამწუხაროდ, დაუსრულებელი დარჩა კ. გამსახურდიას ტეტრალოგია "დავით აღმაშენებელი". ასევე დაუსრულებელი, შავი ვარიანტების სახით შემოგვრჩა ილია ჭავჭავაძის პოემა "ირაკლი" და სხვა.

შემოქმედებითი მუშაობის განსაკუთრებულ ასპექტს მისი მიზნები წარმოადგენს. ყველა მწერალი თავისებურად ხსნის თავის შემოქმედებას და განსხვავებულ მიზნებს უსახავს მას; მათ შორის: სამყაროს აღქმის აუცილებლობას, იდეალის კანონიზირებას, იდეოლოგიურ, უტილიტარულ ან, სულაც, მესიანისტურ ამოცანებს. სრულიად გასაზიარებელია ანტონ ჩეხოვის პოზიცია, რომელიც მწერლის მოვალეობად რადიკალური რეკომენდაციების მიცემას კი არ მიიჩნევდა, არამედ საკითხის "სწორად დასმას". ამასთან დაკავშირებით იგი წერდა: "ანა კარენინასა" და "ევგენი ონეგინში" არც ერთი საკითხი არ არის გადაწყვეტილი, მაგრამ ეს სულაც არ აკნინებს ამ ნაწარმოებების ღირებულებას, რადგან მათში ყველა საკითხი სწორად არის დასმული. სასამართლო მოვალეა, სწორად დასვას კითხვები, გადაწყვეტილებას კი ნაფიცი მსაჯულები იღებენ თავიანთი შეხედულებებისა და გემოვნების მიხედვით". ანალოგიურად შეიძლება მივუდგეთ ილია ჭავჭავაძის მოთხრობას "სახრჩობელაზედ". ცხადია, ილია ვერ მისცემდა სახელმწიფო მართლმსაჯულების აპარატს რადიკალურ რეკომენდაციას ადამიანის სიკვდილით დასჯის აკრძალვის შესახებ, მაგრამ მწერალმა სწორად დასვა პრობლემა, რომელიც

დღემდე არ არის ბოლომდე გადაწყვეტილი და მიუხედავად იმისა, რომ ჰუმანისტური პოზიციებიდან გამომდინარე თითქოს საკამათოც არ უნდა იყოს, დღემდე მსოფლიო მართლმსაჯულების სადავო საკითხს წარმოადგენს.

ბოლოს და ბოლოს, როდესაც ლიტერატურული ნაწარმოები დასრულებულია და მკითხველამდე აღწევს, იწყება ახალი ეტაპი ნაწარმოების (და მწერლის) ცხოვრებაში, რომელიც სულაც არ არის ია-ვარდით მოფენილი. გი დე მოპასანი ირონიულად შენიშნავდა: "პუბლიკა მოითხოვს ჩვენგან: დამამშვიდეთ; გამამხიარულეთ; გული ამიჩუყეთ; დამაფიქრეთ; შემაძრწუნეთ... და მხოლოდ ერთეულები, გონებით გამორჩეულნი მიმართავენ ხელოვანს: შექმენით ჩვენთვის რაიმე მშვენიერი იმ სახით, რომელიც თქვენს განწყობას, თქვენს გრძნობებს შეესაბამება". ამ სიტყვებით ფრანგი მწერალი მიანიშნებდა, რომ ნაწარმოების აღქმა დამოკიდებულია მკითხველის თვალსაწიერზე, მის ინტერესებზე, მხატვრულობის კრიტერიუმებზე.

ლიტერატურული ნაწარმოების გამოქვეყნების შემდეგ იწყება კამათი მის სტილზე, მხატვრულ ღირებულებაზე, ავტორისეულ კონცეფციაზე. პოლემიკის საგანი შეიძლება გახდეს მწერლის მცდარი წარმოდგენა რეალობისა და მხატვრული იდეალის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ; ავტორი შეიძლება დაადანაშაულონ ბოროტების ესთეტიზაციაში, რეალობაში არსებული მანკიერებების ჰიპერბოლიზაციაში, შეიძლება ეჭვი შეიტანონ მწერლის მიერ აღწერილი მოვლენების ტიპურობაში, დაადანაშაულონ იგი სიკეთისა და ჭეშმარიტების ხელყოფაში. ამასთან, იკვეთება კიდევ ერთი საინტერესო ტენდენციაც, რომლის შესახებ პროსპერ მერიმე წერდა: "მკითხველს რატომღაც მიაჩნია, რომ ავტორიც იმავეს ფიქრობს, რასაც მისი ნაწარმოების გმირები ამბობენ". ფ. დოსტოევსკიც მიუთითებდა რუსი მკითხველის ჩვევაზე, ნაწარმოების მოქმედ პირებში "ავტორის სიფათი" (Авторская рожа) ამოეცნო. ზოგჯერ საქმე იქამდეც კი მიდიოდა, რომ ნაწარმოების ავტორს თავის მართლება უხდებოდა. კ. გამსახურდიასაც აწუხებდა ეს პრობლემა და თავის მკითხველებსა და კრიტიკოსებს მიმართავდა: ნუ ამკიდებთ კონსტანტინე სავარსამიძის ("დიონისოს ღიმილის" მთავარი გმირი) ცოდვებს, ჩემიც მეყოფაო.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე ავტორის პოზიციაში აისახება მისი კრიტიკული დამოკიდებულება გარემომცველი სამყაროს მიმართ, რომლის დახმარებითაც იგი ააქტიურებს მკითხველის სწრაფვას იდეალისადმი. ეს უკანასკნელი, მსგავსად აბსოლუტური ჭეშმარიტებისა, მიუწვდომელია, თუმცა, მასთან დაახლოება აუცილებელია. აღნიშნულთან დაკავშირებით ი. ტურგენევი წერდა: "ტყუილად ფიქრობენ ზოგიერთები, რომ ხელოვნების ნიმუშით ტკბობისთვის საკმარისია მხოლოდ სილამაზის აღქმის თანდაყოლილი ნიჭი. გონებით წვდომის გარეშე არ არსებობს სრულფასოვანი ტკბობა. თავად სილამაზის განცდაც ნელ-ნელა, ეტაპობრივად ჩნდება და ჭეშმარიტ ესთეტიკურ ფასეულობას იძენს ფიქრის, განსჯის, წაკითხულის სათანადო გააზრების თუ სათანადო არქეტიპების გავლენით".

შემოქმედებითი პროცესი ჩვეულებრივი ადამიანური განცდებისგან განსხვავდება არა მხოლოდ სიღრმით, არამედ შედეგითაც. ვიდრე მწერლის ჩანაფიქრიდან დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებს მივიღებთ, მრავალი "შემთხვევითი" მოვლენა, ფაქტი, ტიპაჟი "ცნობადი რეალობის" მახასიათებლებს იძენს, რადგან წიგნის საბოლოო მიზანს, სამყაროზე სუბიექტურ შეხედულებათა მხატვრული ინტერპრეტაციის გარდა, მასზე გავლენის მოხდენა წარმოადგენს.

წიგნი საზოგადოების საკუთრება ხდება და მისი მიზანია, აღზარდოს, ასწავლოს, დაეხმაროს, გაართოს, თანაუგრძნოს მკითხველს.

იდეა

მხატვრული იდეის ცნება ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის ერთ-ერთ არსებით ასპექტს წარმოადგენს. **იდეის** (ძვ. ბერძ. ἰδέα — ის, რაც ჩანს, წარმოდგენა) ცნება ლიტერატურათმცოდნეობაში ფილოსოფიიდან შემოვიდა, სადაც განისაზღვრება როგორც "ობიექტური რეალობის მოვლენათა აზრობრივი წვდომის ფორმა", საგნის "არსი". აღნიშნული ცნება ჯერ კიდევ ანტიკურ სამყაროში გვხვდება. პლატონი იდეებში გულისხმობდა არსს, რომელიც რეალობის მიღმურ სამყაროში არსებობდა და, არსებითად, ქმნიდა იდეალურ სამყაროს. ეს უკანასკნელი, ფილოსოფოსის შეხედულებით, ჭეშმარიტ რეალობას წარმოადგენდა. ჰეგელისთვის კი იდეა ობიექტურ ჭეშმარიტებას, სუბიექტისა და ობიექტის თანხვედრას, განვითარების უმაღლეს წერტილს წარმოადგენდა. იმანუელ კანტმა შემოიტანა "ესთეტიკური იდეის" ცნება, რომელიც "მშვენიერების" კატეგორიას დაუკავშირა (ეს უკანასკნელი, კანტის თანახმად, სუბიექტურია).

თავდაპირველად, ტერმინით "იდეა" ლიტერატურათმცოდნეობაში აღინიშნებოდა მხატვრულ სახეთა სისტემის საშუალებით ნაწარმოებში გამოხატული ავტორისეული აზრები და გრძნობები, ანუ იდეა წარმოადგენდა მხატვრული ნაწარმოების ემოციურად შეფერილ შინაარსობრივ ბირთვს. ამ შემთხვევაში ავტორი წარმოდგენილი იყო გარკვეული მსოფლმხედველობისა და მხატვრული პოზიციის გამტარებლად, გარკვეული თვალსაზრისის გამომხატველად (და არა ბუნების პასიურ "მიმბაძველად"). აქედან გამომდინარე, "იდეის" გვერდით დამკვიდრდა ცნებები: "ნაწარმოების კონცეფცია" და "ავტორისეული კონცეფცია". თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში, ზემოაღნიშნული ტერმინების გარდა, ფუნქციონირებს "ნაწარმოების შემოქმედებითი კონცეფციის" ცნებაც. ამ ტერმინების აზრობრივი დატვირთვა, არსებითად, სინონიმურია.

სამეცნიერო და ფილოსოფიური კატეგორიებისგან განსხვავებით მხატვრული იდეა არ წარმოადგენს განყენებულ ცნებას. მისი განსაზღვრა სიტყვიერი ფორმულირებით (როგორც ეს სამეცნიერო ტექსტებშია მიღებული) არ შეიძლება. ერთი მხრივ, ეს გამომდინარეობს ხელოვნების სახეობრივი სპეციფიკიდან, მეორე მხრივ, კი უკავშირდება სუბიექტივისტურ-ავტორისეულ თვალთახედვას. მხატვრული იდეის სიღრმისეული გამოხატვა შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაზე დაყრდნობით. თუმცა, აქვე აღვნიშნავთ, რომ ავტორისეული იდეის ფორმულირება (თუნდაც ნაწარმოების შინაარსიდან გამომდინარე) ძალზე პირობითია. მაგალითად, ერთი მკვლევარი თუ იტყვის, რომ ვაჟა-ფშაველას "სტუმარ-მასპინძლის" მთავარი იდეა არის სისხლის აღების, შურისძიების, როგორც მახინჯი ადათის დაგმობა, არ შეცდება; მეორე მხრივ, სხვას შეუძლია ამავე პოემის მთავარ იდეად წამოსწიოს პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის ან ტოლერანტობის (სხვადასხვა რელიგიური აღმსარებლობის წარმომადგენელთა ურთიერთობის) პრობლემა, ანდა სულაც ადამიანის გმირული სულის სიდიადის პრობლემა და სხვა. ზემოთ მოტანილი ყველა თვალსაზრისი, ცალ-ცალკე აღებული, მისაღებია, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი ამომწურავად ვერ გამოხატავს ვაჟა-

ფშაველას პოემის იდეურ-აზრობრივ სიღრმეს, თითოეული მათგანი მხოლოდ მის ცალკეულ ასპექტებზე მიუთითებს.

ზოგჯერ **ავტორი თავად გამოხატავს ნაწარმოების იდეას**, გვაძლევს მის სიტყვიერ ფორმულირებას. ასეთი შემთხვევები, როგორც წესი, ლირიკულ ლექსებში გვხვდება, რაც ჟანრის სპეციფიკით არის განპირობებული. მაგალითად, ნიკოლოზ ბარათაშვილის მიერ ლექსის "ფიქრნი მტკვრის პირზედ" მხატვრული იდეა დეკლარირებულია ბოლო სტროფში. ადამიანთა გულების "აღუვსებელ საწყაულად" მოაზრების შემდეგ ავტორი აყალიბებს თავის შეხედულებას ადამიანის ამქვეყნიურ მოვალეობაზე:

"მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან — შვილნი სოფლისა,

უნდა კიდეცა მივსდიოთ მას, გვესმას მშობლისა.

არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,

იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნვოს!"

ილია ჭავჭავაძის შეხედულება პოეზიასა და პოეტის დანიშნულებაზე დეკლარირებულია ლექსში "პოეტი":

"მისთვის არ ვმღერ, რომ ვიმღერო

ვით ფრინველმა გარეგანმა;

არა მარტო ტკბილ ხმათათვის

გამომგზავნა ქვეყნად ცამა...

ერის წყლული მაჩნდეს წყლულად,

მეწოდეს მის ტანჯვით სული,

მის ბედით და უბედობით

დამედაგოს მტკიცე გული..."

აღნიშნული სტროფების წაკითხვისას ნაკლებად სავარაუდოა, რომ მკითხველებს განსხვავებული მოსაზრებები გაუჩნდეთ პოეტისა და პოეზიის დანიშნულებასა და ლექსის იდეასთან დაკავშირებით.

გარდა ამისა, **ავტორისეული იდეების დეკლარირება შეიძლება დაევალოს რომელიმე პერსონაჟს** (ჩვეულებრივ ისეთს, რომლის მსოფლმხედველობა ახლოს დგას ავტორისეულთან); მაგალითად, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძის "გლახის ნაამბობში" ავტორისეული აზრების გამომხატველია ახალგაზრდა მღვდელი, "მგზავრის წერილებში" — ლელთ ღუნია.

ზოგჯერ მწერალი ნაწარმოების **წინასიტყვაობაში იძლევა მხატვრული იდეის ფორმულირებას**; მაგალითად ილია ჭავჭავაძე "კაცია-ადამიანის" წინასიტყვაობის ერთ-ერთ ვარიანტში წერდა: "ვინც ლუარსაბის სახეში თავის თავს იცნობს, იმან ოღონდ კი გამოაჩინოს, რომ მე მგავსო, და დაე, თუნდ საფლავის კარამდინ ასორსლოს გუნდებად ლაფი და "გიჟია" უძახოს ამ მოთხრობის დამწერსა". ფ. დოსტოევსკი "იდიოტის" წინასიტყვაობაში აღნიშნავდა: "რომანის მთავარი იდეა დადებითი, მშვენიერი ადამიანის წარმოჩენაა".

ფ. დოსტოევსკისა და ი. ჭავჭავაძისგან განსხვავებით, ლევ ტოლსტოი უარს ამბობდა "ანა კარენინას" მხატვრული იდეის განსაზღვრაზე: "მე რომ მომენდომებინა სიტყვიერად იმის თქმა,

რაც რომანში წარმოვაჩინე, მაშინ ახალი რომანი უნდა დამეწერა. თუ ზოგიერთი ბეცი კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ მე მხოლოდ ის მომწონს, თუ როგორ სადილობს ობლონსკი ან რა მშვენიერი მხრები აქვს კარენინას და რომანშიც ამის აღწერა მსურდა, ძალზე შემცდარა." ლევ ტოლსტოის თანახმად, შემოქმედი ნერის პროცესში ხელმძღვანელობს ერთმანეთში აზრობრივად გადაჯაჭვული იდეებისა და მოსაზრებების კრებულით და ნებისმიერი აზრი (როგორი ჭკვიანურიც არ უნდა იყოს) საშინლად კნინდება, თუ იგი მთლიანობიდან არის ამოვარდნილი. როგორც ვხედავთ, ლევ ტოლსტოის სამართლიანი შენიშვნით, მხატვრული იდეის გამოხატვის სპეციფიკურ თავისებურებას ისიც წარმოადგენს, რომ მისი ამოკითხვა მხოლოდ მთლიანობაში, მხატვრული ნაწარმოების მთელი სახეობრივი სისტემის გათვალისწინებით არის შესაძლებელი.

აღნიშნულიდან გამომდინარეობს **მხატვრული იდეის კიდევ ერთი თავისებურება**: იგი არ არის უცვლელი ფენომენი და შეიძლება მრავალჯერადი ცვლილებაც კი განიცადოს, ვიდრე ჩანაფიქრის სტადიიდან დასრულებული მხატვრული ნაწარმოების საბოლოო ვარიანტს მივიღებთ. ეს მოვლენა ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია, რომელიც მეცნიერებაში ცნობილია **ნაწარმოების შემოქმედებითი ისტორიის** სახელით. მაგალითისთვის განვიხილოთ გოეთეს "ფაუსტის" ორი რედაქცია: 1) 1755 წლის ხელნაწერი რედაქცია, რომელსაც სამეცნიერო ლიტერატურაში "პრაფაუსტს" უწოდებენ და 2) 1808 წლის რედაქცია, რომელიც, როგორც წესი, საფუძვლად უდევს გოეთეს "ფაუსტის" ყველა გამოცემას.

პირველ ვარიანტში არ არის წარმოდგენილი "ფაუსტის" საბოლოო იდეის განსაზღვრისთვის საკვანძო სცენა — "პროლოგი ზეცაში", რომელშიც ასახულია ღმერთსა და ეშმაკის დისკუსია ადამიანის სულის შესახებ: რისკენ ისწრაფვის ადამიანის სული, სიკეთისა და გონიერის შეცნობისკენ, თუ იგი ჩაფლულია საკუთარ მინიერ ვნებებში. "პრაფაუსტი" იწყება მთავარი გმირის მონოლოგით მიწიერი ცოდნის, სქოლასტიკური მეცნიერებების აბსურდულობის, უაზრობის შესახებ. ამ ცოდნას ნაწარმოებში განასახიერებს ვაგნერი — ფაუსტის მოწაფე. ფაუსტი მაგიური შელოცვის ძალით იხმობს მიწის სულს. ეს უკანასკნელი ამზადებს მას ნამდვილ (მიწიერ) ცხოვრებასთან შესახვედრად. ამას მოჰყვება ფაუსტის მოგზაურობა, გრეტპენთან შეხვედრა, უსაზღვრო სიყვარული და სასიყვარულო კონფლიქტის ტრაგიკული დასასრული. ფაუსტი შეიძულებს განყენებულ მეცნიერებას, რომელსაც არაფერი აქვთ საერთო ჭეშმარიტ ცხოვრებასთან. ამიერიდან მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი სიყვარულია. ფაუსტი უპირისპირდება იმ სამყაროში არსებულ პირობითობებს, რომელშიც ცხოვრობდა და მზად არის აიტანოს ტანჯვა ჭეშმარიტი ცხოვრებისა და სიყვარულისათვის. ასეთი იყო გოეთეს, ანუ ავტორისეული, კონცეფცია რომანტიკული ძიებების, "შეტევისა და ქარიშხლის" (Sturm und Drang) პერიოდში, როდესაც "პრაფაუსტი" დაიწერა.

საბოლოო რედაქციაში, სცენის "პროლოგი ზეცაში" გარდა, კიდევ ერთი სცენაა წარმოდგენილი, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან იძლევა გასაღებს "ახალი ფაუსტის" ძირითადი იდეის გასაგებად. მასში ნაჩვენებია შეთანხმება ფაუსტსა და მეფისტოფელს შორის, რომლის თანახმად, თუ მეფისტოფელი შეძლებს ფაუსტის ჩათრევას ცხოვრების სასიხარულო ორომტრიალში, დაავიწყებს მას ამაღლებულ მისწრაფებებს და ათქმევინებს: "შეჩერდი წამო, შენ მშვენიერი ხარ", მაშინ მის სულს დაეუფლება. საბოლოო რედაქციით, ფაუსტი ადამიანური

გონის სიმბოლური განსახიერებაა; ჭეშმარიტების ძიებისას იგი შეიძლება ცდებოდეს, მაგრამ გოეთეს აზრით, ეს შეცდომებიც გამართლებულია. ამგვარად, საბოლოო რედაქციაში რეალიზებულია **ცხოვრებისეული საზრისის მუდმივი ძიების იდეა**, რაც, არსებითად, ნაწარმოების ძირითად იდეას შეადგენს.

როგორც ვხედავთ, განხილული ნაწარმოების იდეამ ოცდახუთი წლის განმავლობაში ცვლილება განიცადა; თავდაპირველი ჩანაფიქრის თანახმად, ფაუსტი ძლიერი, მგზნებარე პიროვნებაა, რომელსაც უარის თქმა სურს განყენებულ სამეცნიერო ცოდნაზე ჭეშმარიტი ცხოვრების სასარგებლოდ; საბოლოო რედაქციით, ფაუსტი ადამიანური გონის უსასრულობის სიმბოლოა, მისთვის დამახასიათებელია სამყაროს სიღრმისეული შეცნობის მისწრაფებები. ავტორისეული კონცეფციის ამგვარი ევოლუცია განპირობებულია, უპირველესად, თავად ხელოვანის მსოფლმხედველობის განვითარებით; ოცდახუთი წლის განმავლობაში შეიცვალა გოეთეს შეხედულებანი ცხოვრებაზე, შეიცვალა მწერლის გარემომცველი სინამდვილე, ამიტომაც ტრანსფორმირება განიცადა თხზულების თავდაპირველმა ჩანაფიქრმაც.

ლიტერატურული ნაწარმოების **ავტორისეული კონცეფცია** სინამდვილის განზოგადებასაც გულისხმობს. ნაწარმოების იდეით ავტორი იძლევა მის მიერ ცხოვრებიდან აღებული ფაქტებისა და მოვლენების შეფასებას, მაგრამ ეს შეფასება მოცემულია სახეობრივი ფორმით — ტიპურისა და ინდივიდუალურის მხატვრული წარმოჩენის გზით. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის "კაციაადამიანში" ლუარსაბ თათქარიძე მებატონის განზოგადებული სახეა; იგი არ ატარებს მხოლოდ კახელი მებატონის თვისებებს. ანალოგიური თვისებების მქონენი იყვნენ იმერელი, ქართლელი თუ სხვა მებატონენი (რომ აღარაფერი ვთქვათ სხვა ქვეყნების მებატონეებზე).

ლიტერატურულ ნაწარმოებში ავტორის პირადი დამოკიდებულების ამოკითხვაც არ არის ძნელი. ეს კომპონენტი ჩადებულია ნაწარმოების იდეურ ბირთვში. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში მას სხვადასხვაგვარად უნოდებენ: ემოციურ-ღირებულებით ორიენტაციას, მხატვრულობის მოდუსს, ავტორისეული ემოციურობის ტიპს. საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში, გ. ნ. პოსპელოვის მსგავსად ნაწარმოებში გამოხატული ემოციური დამოკიდებულების ტიპებს **პათოსის სახეებადაც** განიხილავდნენ (თავად ტერმინი "პათოსი" ანტიკურობის დროიდან მოდის და რიტორიკასთან მიმართებაში გამოიყენებოდა. აღნიშნულ ტერმინს ვხვდებით ჰეგელთანაც). მათ განეკუთვნებოდა: გმირული პათოსი, ტრაგიკული პათოსი, რომანტიკული პათოსი, კომიკური პათოსი, ირონიული პათოსი და სხვა ესთეტიკური კატეგორიები, რომლებიც ახასიათებს არა მარტო ავტორისეული დამოკიდებულების ტიპს, არამედ მთლიანად ნაწარმოების იდეურ-აზრობრივ სქემასაც.

გასათვალისწინებელია ვ. ი. ტიუპას შენიშვნა, რომ ზემოაღნიშნული ესთეტიკური კატეგორიებიდან თითოეული წარმოადგენს ამა თუ იმ სახის მთლიანობას. იგი გულისხმობს არა მარტო გმირისა და სიტუაციის, ავტორისეული პოზიციისა და მკითხველის აღქმის შესაბამის ტიპს, არამედ ფასეულობათა ერთიან სისტემას და მისთვის შესაფერის პოეტიკას:

- პირობითი დროისა და სივრცის ორგანიზებას ფუნდამენტური "ქრონოტოპის" ბაზაზე;
- მოტივაციის სისტემას;

- გამოთქმათა რიტმულ-ინტონაციურ წყობას.

მაგალითად, ტრაგიკული პათოსის წარმოჩენა შეიძლება მოხდეს როგორც **ტრაგიკული გმირის სახით** (ოიდიპოს მეფე ანტიკურ ტრაგედიებში, შექსპირის მაკბეტი), ასევე **კონფლიქტის სახით,** როდესაც არსებობს დაუძლეველი წინააღმდეგობა გმირის პოზიციასა და გარემომცველ სამყაროს შორის, როდესაც პიროვნების თავისუფალ არჩევანს მივყავართ ტრაგიკულ ფინალამდე (ევრიპიდეს "ანტიგონე", შექსპირის "რომეო და ჯულიეტა").

ეპოქის მოთხოვნათა შესაბამისად იცვლება ტრაგიკული პათოსიც, მაგრამ ძირითადი აზრობრივი ბირთვი — ტრაგიკული გმირის მიერ გარემომცველი ყოფის განსხვავებული მსოფლაღქმა, მისი "გარღვევის" აუცილებლობა, პიროვნების თავისუფლების დამკვიდრება თუნდაც დამარცხების (ან სიკვდილის) ფასად, საკუთარი იდეალებისადმი ერთგულება — უცვლელი რჩება.

ამგვარად, მთავარი იდეა, რომელიც სახეობრივად არის განხორციელებული ნაწარმოებში, გამოხატავს როგორც სინამდვილის (რეალობის) ავტორისეულ შეფასებას, ასევე მწერლის მსოფლმხედველობით პოზიციას, მის ფასეულობათა სისტემას. ავტორისეული კონცეფცია წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების აზრობრივ ბირთვს, იდეურ ცენტრს.

თემატიკა

მხატვრული თემატიკა ლიტერატურათმცოდნეობაში, როგორც წესი, ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კატეგორიად განიხილება. მხატვრული თემატიკის ცენტრალური ცნებაა "თემა".

თემა (ძვ. ბერძ. τεμα — ის, რაც საფუძველში დევს) წარმოადგენს, ერთი მხრივ, მხატვრული ასახვის (რაზეც არის საუბარი) და, მეორე მხრივ, მხატვრული შემეცნების (ყველაფერი, რაც საფუძვლად დაედო ავტორის ინტერესს, გააზრებას, შეფასებას) საგანს. თემა, როგორც მხატვრული ნაწარმოების ფუნდამენტი, იქვემდებარებს ნაწარმოების ცალკეულ ელემენტებს. ბ. ტომაშევსკის თანახმად, იგი "ქმნის ნაწარმოების ცალკეული ელემენტების მნიშვნელობათა ერთობლიობას".

ლიტერატურას, როგორც ხელოვნების დარგს, უზარმაზარი შესაძლებლობანი აქვს ცხოვრებისეული მოვლენების, ადამიანთა გრძნობებისა და აზრების, სინამდვილის რეალური თუ ფანტასტიკური ობიექტების წარმოსაჩენად. ამდენად, მხატვრული ნაწარმოების თემატიკა ძალზე მრავალფეროვანია.

ლიტერატურათმცოდნეობაში მხატვრულ თემათა რამდენიმე ჯგუფს გამოყოფენ:

I. უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურის შემეცნების საგანს **"მარადიული თემები"** წარმოადგენს, რომლებიც ყველა ეპოქასა და ლიტერატურაში გვხვდება (სიცოცხლის, სიკვდილის, სიყვარულის, თავისუფლების, ბედისწერასთან ბრძოლის, მოვალეობის გრძნობისა და სხვა ზნეობრივ ფასეულობათა ამსახველი თემები). სხვადასხვა ქვეყნისა და ეპოქის ლიტერატურებში ეს თემები განსხვავებულად არის წარმოჩენილი და გადაწყვეტილი მწერლების მიერ (ცხადია, ეპოქის მოთხოვნებისა და მკითხველის ლიტერატურული გემოვნების გათვალისწინებით). მიუხედავად

ამისა, მკითხველთა ინტერესი აღნიშნული თემებისადმი არ ცხრება. მაგალითისთვის დონ-ჟუანის თემა ავიღოთ; იგი განსხვავებულად არის წარმოჩენილი მოლიერთან, ბაირონთან, პუშკინთან, ბერნარდ შოუსთან. მწერლებს დონ-ჟუანის სახის განსხვავებული ასპექტები აინტერესებთ: ერთ შემთხვევაში იგი მორალური ნორმების დამრღვევად არის გამოყვანილი; მეორეში — თავხედი მეამბოხეა, მოძველებული მორალური დოგმების მონინააღმდეგე; სხვაგან კი მარადიული სილამაზის მაძიებლად ან იმედგაცრუებულ სკეპტიკოსად წარმოგვიდგება. დონ-ჟუანის მხატვრული სახის საშუალებით სხვადასხვაგვარად წარმოჩნდება პიროვნების იდეალის ძიების თემა, რომელიც თანამედროვე მწერლობაშიც ძალზე აქტუალურია.

თავისუფლების, ბედისწერასთან ბრძოლის თემას ეძღვნება ბაირონის "კაინი", გოეთეს "ფაუსტი", ადამ მიცკევიჩის "ფარისი", ნ. ბარათაშვილის "მერანი", გალაკტიონის "ლურჯა ცხენები", შარლ ბოდლერის "ნაოსნობა" და სხვა. თუმცა, მწერლების მიერ ეს თემა განსხვავებულად არის გააზრებული. ჯერ კიდევ ილიამ შენიშნა, რომ "ბედის სამზღვრის" გადასალახავად, დაუსრულებელი ცისა და ქვეყნის სივრცის მოსავლელად "ბაირონის კაინმა — ლუციფერი აიჩინა, გეტეს ფაუსტმა — მეფისტოფელი და ჩვენმა პოეტმა — თავისი მერანი". ბარათაშვილისა და მიცკევიჩის ნაწარმოებთა თემატური ერთიანობის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ა. მიცკევიჩის პოემის მოკლე შინაარსს:[42]

"ფარისი კლდიდან გადაეშვება თავისი რაშით უდაბნოში და შეუპოვრად მიქრის წინ ("ფარისი" არაბი ბედუინების საპატიო წოდებაა, ნიშნავს "მხედარს" და იხმარება იმავე მნიშვნელობით, როგორც საშუალო საუკუნეებში "რაინდი"). იგი "მისცურავს მაღლა, ვით შავი აფრა და ზე ასცილდა ის ქვის ქაოსს". ბედუინს გზად შეხვდა ამწვანებული პალმა, რომელმაც შესთავაზა ჩრდილიც და ხილიც, მაგრამ მხედარმა არც შეაჩერა რაში, ისე ჩაუარა გვერდი. დარცხვენილი პალმა ოაზისში დაიმალა და ბედუინს რტოების რხევით უკიჟინა დიდგულობა.

ბედუინი აგრძელებს სრბოლას. მას გადაეღობა მრისხანე კლდეები, რომლებიც "უდაბნოს საზღვრის მოდარაჯედ აწვდილან". კლდეები აფრთხილებენ მხედარს, რომ მას უდაბნოს მზე გადაბუგავს და დაწვავს. ბედუინს არ აშინებს კლდეთა მუქარა და ამ მეორე დაბრკოლებასაც გადალახავს.

ბედუინს გზას უღობავს უზარმაზარი ძერა. იგი სამჯერ შემოუვლის თავზე და აფრთხილებს, რომ მწირი უდაბნო მისი სამუდამო განსასვენებელი გახდება: "აქ მხოლოდ მკვდარნი ღამეს ათევენ, მხოლოდ ძერები აქ ფარფატობენ". ძერამ და მხედარმა სამჯერ გაუსწორეს ერთმანეთს თვალი. საბოლოოდ ძერა შეკრთა და სწრაფად მიეფარა თვალს, რადგან ბედუინმა მშვილდი მოზიდა:

"როდესაც მე მას დავეძებდი თვალმიქცეული,
სჩანდა რუხ ლაქად ის ჰაერში, და სწრაფად მსრბოლი,
გახდა ბელურას, პეპელასი და კოღოს ტოლი,

---

42. აქვე შევნიშნავთ, რომ ჩვენ არ ვეხებით "მერნისა" და "ფარისის" ურთიერთმიმართების პრობლემას. აღნიშნულმა საკითხმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოინვია ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში. ჩვენ ვიზიარებთ ნ. ი. კონრადის მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც: "მსგავსი ხასიათების ლიტერატურულ ნაწარმოებთა წარმოშობაში გადამწყვეტ როლს ასრულებს იმ საზოგადოებების ერთნაირი ისტორიულ-კულტურული და სოციალური ვითარება, ცხოვრება, იმ ფორმათა თანხვედრა, რომლებშიაც აღმოცენდება ეს ლიტერატურული ნაწარმოებები".

შემდეგ მთლად შთანთქა ცამ წერტილად გადაქცეული".

გამარჯვებული მხედარი მიმართავს რაშს: "თეთრფეხა რაშო, წინ გასწი მალე, კლდეებო, ძერავ, გზა დამიცალეთ!". მეოთხე დაბრკოლებად ბედუინს ვეება ღრუბელი ეელინება, რომელიც ემუქრება, რომ იგი უცილობლად დაიღუპება. მხედარი ყურს არ დაუგდებს ღრუბლის მუქარას და გზას აგრძელებს. მხედრის მამაცობით ცოფმორეული ღრუბელი ჯერ განითლდა, შემდეგ შურის ნაღველმა გააყვითლა, ბოლოს კი ლეშივით გაშავებული მთებს მიეფარა.

მხედარმა მიმოიხედა და საშინელი სურათი გადაეშალა თვალწინ: ირგვლივ ცხენების, აქლემების, ადამიანთა გადაფხეკილი ძვლები ეყარა; ხმებიც მოესმა: "ეს ბედუინი, სჩანს, შეშლილია: მის წინაშე ხომ ქარტეხილია". მხედარი მიმართავს რაშს: "მივქრი, უშიშრად ბილიკი ვკვალე, თეთრფეხა რაშო წინ გასწი მალე! ცხედარნო, ქარნო, გზა დამიცალეთ!" იწყება მეხუთე და უკანასკნელი ბრძოლა უდაბნოს მეფესთან — გრიგალთან. გრიგალი უსაზღვროდ გაბრაზებულია ადამიანის თავხედობით; დაუნდობლად ისვრის მას მაღლა ჰაერში, ძირს ანარცხებს, ქვიშას აყრის ზედ. ბედუინი შეუპოვრად იბრძვის, ქვიშის სხეულს უფლეთს მოწინააღმდეგეს. ბოლოს გრიგალი წაიქცევა და "ძირს ქვიშის წვიმად ჩამოეშვა და, გრძელი მეტად, ვით გალავანი ქალაქისა, გაწვა ცხედარი". ბედუინი გადალახავს ყველაზე მძიმე დაბრკოლებას და სრულ თავისუფლებას მოიპოვებს, გამარჯვებული ლაღად ამოისუნთქავს და ფართოდ გახელილ თვალებს ვარსკვლავებს მიაპყრობს. პოემა შემდეგი სიტყვებით სრულდება:

"რა კარგი არის მხრები ლაღად რომ გაშლილია!
სამყაროს მკლავნი გავუწოდე ალერსიანად,
ვგონებ, ჩავიკრა დედამინა მკერდში მთლიანად!
ცისფერ სივრცეში ფიქრი ჩემი მიექანება,
სულ ზევით, ზევით — ცის გუმბათის თაღს ეტანება.
ვით ფუტკრის ნესტარს გადაჰყვება თან მისი გული,
მეც ლაჟვარდ ცაში ფიქრთან ერთად ჩავძირე სული!"

იონა მეუნარგია მიუთითებდა: "მიცკევიჩმა დაწერა თავისი პოემა პოლონელი ორიენტალისტის, ვ. რჟევუსკის სახსოვრად, რომელსაც ის ბედი ეწია, რაც პოემის მხედარს. ევნეცესლავ რჟევუსკი სამეცნიერო გამოკვლევისათვის არაბეთს იყო წასული, სადაც თხუთმეტი წელი დაჰყო. მცირე ხნით ევროპაში ჩამოსვლის შემდეგ ხელახლა განშორდა სამშობლოს, თვისთა და მეგობართა და წავიდა არაბეთს, საცა დაიღუპა ისე, რომ ცოლ-შვილმა ამბავიც ვერ შეიტყო მისი...

ბარათაშვილის "მერანი" დაწერილია იმგვარსავე შემთხვევის გამო, რომლის გამოც დაწერილია მიცკევიჩის პოემა. როგორც ამ უკანასკნელმა დაწერა "ფარისი" რჟევუსკის დაკარგვის გამო, ბარათაშვილმაც, როგორც ის თვითონ აღნიშნავს გრ. ორბელიანთან მიწერილ ერთ ბარათში, "ჩემს მერანს" დაწერა მაშინ, როდესაც შეიტყო, რომ მისი საყვარელი ბიძა ილია ორბელიანი დაკარგულიყო..."

ცხადია, "მერანსა" და "ფარისს" აერთიანებთ პროტესტის გამომხატველი განწყობილება, იმისი რწმენა, რომ შეუპოვარი ბრძოლის გარეშე ბედნიერების მიღწევა შეუძლებელია; რომ ვალმოხდილად მხოლოდ იმ ადამიანს შეუძლია იგრძნოს თავი, რომელმაც გადალახა

დაბრკოლებები, იბრძოლა. როგორც ვხედავთ, "მარადიული თემები" განსხვავებულად არის წარმოჩენილი და გადაწყვეტილი მწერლების მიერ ეპოქის ინტერესებისა და მკითხველის ლიტერატურული გემოვნების გათვალისწინებით.

II. მხატვრულ ნაწარმოებში **ისტორიული კონკრეტიკის** გათვალისწინებით არის ასახული ცალკეული ქვეყნებისა და ხალხების ცხოვრებისეული რეალიები. ხალხთა ცხოვრების ეროვნული სპეციფიკა, ტრადიციები და ყოფა, მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენები, ომები და რევოლუციები, სასახლის კარის ცხოვრება თუ სახალხო დღესასწაულები — ეს ყველაფერი წარმოადგენს კულტურულ-ისტორიული თემატიკის საგანს.

ისტორიული კონკრეტიკის წარმოჩენა დამახასიათებელია ეპიკური თქმულებების ("სიმღერა როლანზე", "სიმღერა ჩემს სიდზე"....), ისტორიული დრამის (შექსპირის "მაკბეტი", "რიჩარდ III", "ანტონიუსი და კლეოპატრა"...), მოგზაურობის ჟანრის (გრ. ორბელიანის "მგზავრობა ჩემი თბილისიდამ პეტერბურღამდის", ალ. პუშკინის "მოგზაურობა ერზერუმში"...) ნაწარმოებებისთვის. ზნე-ჩვეულებათა, ეროვნული კულტურის სპეციფიკის თემა ხშირად ხდება განსჯის საგანი ისტორიულ პროზაშიც (ვ. სკოტის "აივენჰო", ალ. ტოლსტოის "პეტრე I", კ. გამსახურდიას, ვ. ბარნოვის, ლ. გოთუას, რ. ჯაფარიძის და სხვათა ისტორიული რომანები).

III. მხატვრული ასახვის მნიშვნელოვან საგანს ლიტერატურაში **თანამედროვეობა** წარმოადგენს. ვ. ხალიზევის დაკვირვებით, თანამედროვეობა "...ერთგვარი მხატვრული არქიოთემაა, რომელმაც თავდაპირველად არისტოფანეს, დანტეს და მოლიერის საშუალებით გაგვაცნო თავი; შემდგომ XIX საუკუნეში შეიქმნა ფართო პანორამული ტილოები, რომლებშიც აისახა ეპოქის მაჯისცემა, დროის მტკივნეული პრობლემები, თანამედროვეობის არსებითი საკითხები". პრობლემები, რომლებიც მწერლის თანამედროვე საზოგადოებას აღელვებს, ხელოვნის განსჯისა და შეფასების საგნად იქცევა და, შესაბამისად, განსაზღვრავს მისი თანადროული მწერლობის თემატიკას. მაგალითად, XIX საუკუნის ქართულ მწერლობაში ორი მაგისტრალური ხაზის გამოყოფა შეიძლება:

- **ეროვნული თემატიკა**, რომელიც უკავშირდება ქვეყნის პოლიტიკური სტატუსის დაკარგვას — საუკუნის დასაწყისში საქართველოს სამეფოს გაუქმებას და მის ნაცვლად ორი გუბერნიის — თბილისის და ქუთაისის — შექმნას. საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი არაერთხელ გამხდარა XIX საუკუნის ქართველ მწერალთა განსჯის საგანი (თუნდაც ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისა" გავიხსენოთ). ეროვნული თემატიკა მეტად აქტუალურია XIX საუკუნის ლიტერატურაში (რომანტიზმიდან მოყოლებული კრიტიკული რეალიზმის ჩათვლით);
- **სოციალური თემატიკა**, რომელიც დაკავშირებული იყო 1861 წელს რუსეთის იმპერიაში განხორციელებულ სოციალურ რეფორმასთან — ბატონყმობის ინსტიტუტის გაუქმებასთან (საქართველოში იგი მოგვიანებით, 1864 წელს განხორციელდა).

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებითაც საზოგადოების რეაქცია არაერთგვაროვანი იყო. მას გამოეხმაურნენ სხვადასხვა იდეოლოგიური პოზიციის მქონე მწერლები და თავიანთი განსხვავებული მოსაზრებანი გამოთქვეს პუბლიცისტურ თუ მხატვრულ ნაწერებში. მაგ.: ალ. ორბელიანი აქვეყნებს წერილს "უწინდელ დროს ბატონყმობა საქართველოში" ("ცისკარი",

1859, 11), რომელშიც ავტორი ბატონყმობის ინსტიტუტს სახელმწიფოს ბედნიერების აუცილებელ პირობად სახავს: "უწინდელ დროში გარეშე კაცი იმას ეძებდა, მებატონე ვიშოვნო და იმას შევეხიზნოო. ამისთვის რომ მებატონე თავის ყმასა შვილსავით ყურს უგდებდა... ყმა მებატონეს მამასავით უყურებდა, მამასავით შიში ჰქონდა, მამასავით პატივს სცემდა და ყოველთვის გაფრთხილებული იყო, არა ვანყენინო რაო... ვინიცობაა თუ ობლები ანუ ობოლი დარჩებოდა და უფროსი პატრონი არ ეყოლებოდა, მაშინ მებატონე კაცებს დაუყენებდა და იმათი პატრონობით თვითონაც ყურს უგდებდა დიდის ყურადღებით.." და ა.შ. იმავე "ცისკრის" მომდევნო ორ ნომერში დაიბეჭდა დანიელ ჭონქაძის რომანი "სურამის ციხე", სადაც სრულიად საპირისპირო სურათი იყო წარმოჩენილი ბატონყმობისდროინდელი საქართველოს ცხოვრებიდან: ყმების გაყიდვა-გაჩუქება, სრული უუფლებობა, დამცირება და შეურაცხყოფა "შვილივით საზრუნავი" გლეხისა. როგორც ვხედავთ, დროის მცირე მონაკვეთში ერთსა და იმავე თემაზე რადიკალურად განსხვავებული მოსაზრებები დაფიქსირდა.

IV. ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავრცელებული ლიტერატურაში (მისი წარმოშობიდან დღემდე) **ადამიანისა და სამყაროში მისი არსებობის თემაა.** ყოველი ეპოქა, თავისი სულისკვეთების გამომხატველი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური შეხედულებებიდან გამომდინარე, თავისებურად ამუშავებს აღნიშნულ თემას, რომელიც, საბოლოო ჯამში, მაინც აქტუალური რჩება. ყოველ ეპოქას გააჩნია საკუთარი კონცეფცია ადამიანის შესახებ; თუმცა, მომდევნო თაობებისთვის იგი მიუღებელი ხდება, რადგან გარემომცველი პირობების (სოციალური, პოლიტიკური) კვალდაკვალ იცვლება როგორც ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ბუნება, ასევე ადამიანის შეფასების კრიტერიუმებიც.

ადამიანის ქმედებანი ნარატიული (თხრობითი) და დრამატული ჟანრის ყურადღების ცენტრშია. რაც შეეხება ადამიანის შინაგან სამყაროს, იგი უფრო ლირიკული ჟანრის შემეცნების საგანს წარმოადგენს. ამგვარად, ადამიანი, მისი პიროვნება და ცხოვრება, როგორც ასახვის ობიექტი, ლიტერატურის თემატიკის ცენტრს წარმოადგენს. აღნიშნულ თემატურ კომპლექსს **ეგზისტენციალურს** უწოდებენ (ლათ. existentio – არსებობა). ამ კომპლექსშიც შეიძლება რამდენიმე პირობითი ჯგუფის გამოყოფა. მაგ.: თემატური ჯგუფი, რომლის საფუძველს ავტორის თვითშემეცნება წარმოადგენს. მას შეიძლება აღსარებითი თემატიკაც ვუწოდოთ, რადგან მისი ყურადღების ცენტრშია ავტორის ბიოგრაფია, მისი ძიებანი და განსჯანი საკუთარ ცხოვრებასთან დაკავშირებით. ასეთი თემატიკა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ავტობიოგრაფიულ ლიტერატურაში. მაგალითად, აკაკი წერეთლის "ჩემი თავგადასავლის" წამყვანი თემაა ადამიანის პიროვნული ჩამოყალიბების პროცესის ასახვა. ანალოგიური თემაა წამოჭრილი ლევ ტოლსტოის ცნობილ ტრილოგიაში: "ბავშვობა", "ყრმობა", "სიჭაბუკე". თემატიკის ავტობიოგრაფიული პლასტი გასათვალისწინებელია ლირიკულ ნაწარმოებებშიც, რადგან იგი ავტორის შინაგან სამყაროს ასახავს, წარმოაჩენს მის დამოკიდებულებას ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი. მაგალითად, მარტოსულობის თემას, რომელიც ნ. ბარათაშვილის პოეზიის წამყვანი მოტივია, უდავოდ გააჩნია ავტობიოგრაფიული ქვეტექსტი.

ეგზისტენციალურ ციკლს განეკუთვნება თემატური ჯგუფი, რომელიც შემოქმედებასა და ხელოვნებას უკავშირდება. განსაკუთრებით აქტუალური გახდა ეს თემატიკა XX საუკუნის

ლიტერატურაში, როდესაც ხელოვანის შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემა, ხელოვნისა და სახელმწიფოს ურთიერთობის პრობლემა მწერალთა ყურადღების ცენტრში მოექცა. აღნიშნული თემის წარმოსაჩენად ავტორები ზოგჯერ ისტორიულ წარსულსაც მიმართავენ. მაგალითისათვის ავიღოთ ლიონ ფოიხტვანგერის "გოია" და კონსტანტინე გამსახურდიას "დიდოსტატის მარჯვენა". ორივე შემთხვევაში რომანის მთავარ თემას წარმოადგენს ხელოვანის ბედი ტირანულ სახელმწიფოში. ორივე მწერალმა ისტორიულ წარსულში მომხდარი მოვლენები ასახა, თუმცა, ეს თემატიკა (ხელოვანის ბედი დიქტატორულ სახელმწიფოში) მათი ქვეყნებისა და თანამედროვე ეპოქებისათვისაც ფრიად აქტუალური იყო. ლიონ ფოიხტვანგერის შემთხვევაში ხელოვანის თავისუფლება იზღუდებოდა გერმანელი ნაცისტების მიერ, ხოლო კონსტანტინე გამსახურდიას დროს — კომუნისტური რეჟიმის მიერ.

"რომანი შემოქმედზე" ზოგიერთი თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნის მიერ რომანის ჟანრულ სახესხვაობადაც კი მოიაზრება (თუმცა, ჩვენ ამ თვალსაზრისს არ ვიზიარებთ). ზემოაღნიშნული თემატური ჯგუფიდან ყველაზე გახმაურებული რომანებია: თომას მანის "დოქტორი ფაუსტუსი", კლაუს მანის "მეფისტოფელი", მიხაილ ბულგაკოვის "ოსტატი და მარგარიტა", ჯეიმზ ჯოისის "ახალგაზრდა მხატვრის პორტრეტი" და სხვა. აქვე შევნიშნავთ, რომ იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებებშიც კი, რომლებშიც ხელოვნისა და ხელოვნების თემაა წამყვანი, ასახვის ობიექტს მაინც ადამიანი და გარემომცველ სამყაროსთან მისი მრავალმხრივი ურთიერთობები წარმოადგენს.

მხატვრული ნაწარმოები იშვიათად არის **მონოთემატური** (ანუ, მხოლოდ ერთი თემის შემცველი). მონოთემატური უფრო ხშირად ლირიკული ნაწარმოებებია, რადგან ისინი მეტწილად ორიენტირებულნი არიან ერთი განცდის გადმოცემაზე. ეპიკური და დრამატული ნაწარმოებები, როგორც წესი, **პოლითემატურნი** არიან. აქედან გამომდინარე, გამოყოფენ მთავარ, დომინანტურ თემას, რომელიც ნაწარმოების შინაარსობრივ ღერძს შეადგენს და ქვეთემებს (პერიფერიულ თემებს), რომლებიც ნაწარმოებში მოქმედების განვითარებისას აღმოცენდება და მთავარი თემის გაშლას ემსახურება. დიდ ეპიკურ ნაწარმოებებში (მაგ. ეპოპეაში, რომანის რამდენიმე ჟანრულ სახეობაში) რამდენიმე თემა პარალელურად ჩნდება და სხვადასხვა სიუჟეტურ ხაზში ვითარდება. საბოლოოდ მათ ნაწარმოების მთავარი გმირი აერთიანებს, რადგან გმირს ყველა თემატურ პლასტთან აქვს შეხება (მაგ. შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანში" პარალელურად ვითარდება, ერთი მხრივ, არაბეთის სამეფოს, მეორე მხრივ, ინდოეთის სამეფოს სიუჟეტური ხაზები. ისინი იკვეთებიან ტარიელისა და ავთანდილის შეხვედრისას).

ამგვარად, მხატვრული ნაწარმოების თემატიკა ძალზე მრავალფეროვანია. იგი ორიენტირებულია ადამიანისა და მისი გარემომცველი სამყაროს სინამდვილის ასახვაზე; ლიტერატურულ ნაწარმოებში ხელოვანი ცდილობს მისთვის საინტერესო ცხოვრებისეული სინამდვილის ცალკეული ასპექტების წარმოჩენას; ამასთან, ყურადღებას ამახვილებს იმ მოვლენებზე, რომლებიც, მისი აზრით, მკითხველში ინტერესს აღძრავენ.

პრობლემატიკა

პრობლემა (ბერძ. προβλημα — ამოცანა) წარმოადგენს ნაწარმოების შინაარსის გარკვეულ ასპექტს, რომელზეც ავტორი ამახვილებს ყურადღებას. პრობლემები და საკითხები, რომლებითაც დაინტერესებულია ავტორი და რომლებიც, შესაბამისად, აისახებიან მხატვრულ ნაწარ-

მოებში, ქმნიან მის პრობლემატიკას. ნაწარმოებში დასმული საკითხების (პრობლემების) გადაჭრა შემოქმედებითი პროცესის განუყოფელი ნაწილია. ანტონ ჩეხოვი წერდა: "ხელოვანი უნდა აკვირდებოდეს, არჩევდეს, პოულობდეს, მაგრამ სანამ ამის გაკეთებას შეუდგებოდეს, უნდა დასვას მთავარი კითხვა, უნდა წამოჭრას პრობლემა; ხოლო თუ ეს არ გაუკეთებია, ზემოაღნიშნული ქმედებანი არავითარ შედეგს არ გამოიღებს". ამ სიტყვებით დიდმა მწერალმა ხაზი გაუსვა, რომ პრობლემების, საკითხების შერჩევა განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების შინაარსსაც და მომავალში მისი პრობლემების განხილვის რაკურსსაც.

მხატვრული ნაწარმოების პრობლემატიკა უშუალოდ უკავშირდება ავტორის ჩანაფიქრს. ზოგჯერ იგი შეიძლება "დაუფარავად" იყოს გადმოცემული. ასეთ შემთხვევაში მწერალი მხატვრულ ტექსტშივე ამჟღავნებს თავის პოზიციას. **პრობლემის მიმართ ავტორისეული პოზიციის "ღიად" გამჟღავნება** მეტწილად ხდება მემუარულ ნაწარმოებებში, მხატვრულ-პუბლიცისტურ ნარკვევებში, სატირულ თხზულებებში, მოქალაქეობრივი პათოსის მქონე ლირიკაში და სხვა. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის "მგზავრის წერილებში" ღიად არის გაცხადებული ავტორის პოზიცია. ილია თანაუგრძნობს მოხევე ლელთ ღუნიას, რომელიც გულწრფელად განიცდის საქართველოს ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვას, თვითმპყრობელურ-ბიუროკრატიული რუსეთის რეჟიმის დამკვიდრებას და დაუფარავად გამოხატავს თავის გულისტკივილს: "როდემდის დამრჩეს ეს ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის? ჩემო საყვარელო მიწა-წყალო, მომეც ამის პასუხი!" ამ სიტყვებით ილიამ ნათლად გამოხატა ეროვნულ-პოლიტიკური თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, რაც ნაწარმოების ძირითად პრობლემატიკას წარმოადგენს.

ილია ჭავჭავაძის "მესმის, მესმის" მოქალაქეობრივი პათოსის მქონე ლირიკის შესანიშნავი ნიმუშია:

"მესმის, მესმის სანატრელი
ხალხთ ბორკილის ხმა მტვრევისა!
სიმართლის ხმა ქვეყნადა ჰქუხს
დასათრგუნვლად მონობისა.
აღმიტაცებს ხოლმე ის ხმა
და აღმიგზნებს იმედს გულში...
ღმერთო, ღმერთო! ეს ხმა ტკბილი
გამაგონე ჩემს მამულში!"

ცნობილია, რომ ეს ლექსი იტალიაში ჯუზეპე გარიბალდის მეთაურობით ავსტრიელების წინააღმდეგ მიმდინარე ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ერთგვარი გამოძახილია. ამ შემთხვევაშიც ავტორი არ ფარავს პრობლემისადმი თავის დამოკიდებულებას და იმედოვნებს, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა საქართველოშიც დაიწყება. ასეთი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება სატირის ჟანრიდანაც (ილია ჭავჭავაძის, დ. კლდიაშვილის, პ. კაკაბაძის და სხვათა თხზულებები), რომელშიც დაუფარავად არის გაცხადებული პრობლემისადმი ავტორის დამოკიდებულება.

მხატვრული ნაწარმოების პრობლემატიკა, უმეტესწილად, მხატვრულ სახეთა სისტემის საშუალებით არის გადმოცემული; მწერალი აგვიწერს მოვლენებს, ხასიათებს, მოქმედ პირთა

განცდებს, გამოყოფს მათში არსებითს, მნიშვნელოვანს. სწორედ ავტორისეული აქცენტების გადანაწილებით იკვეთება ნაწარმოების პრობლემატიკა. მაგალითად, მხატვრულ სახეთა სისტემის საშუალებით არის გადმოცემული ილიას "ოთარაანთ ქვრივში" მოთხრობის ძირითადი პრობლემა — ხიდჩატეხილობა. ასევე არის წარმოჩენილი მწერლის შეხედულებანი ბატონყმობის ინსტიტუტთან დაკავშირებით სხვა ნაწარმოებებში ("კაცია-ადამიანი", "გლახის ნაამბობი", "რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდამ" და სხვ.) ანალოგიურად, საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის პრობლემებზე საკუთარი შეხედულებანი ვაჟა-ფშაველამ მხატვრულ სახეთა სისტემის საშუალებით გადმოგვცა თავის პოემებში და ა.შ.

პრობლემატიკა შეიძლება ორგანულად გამომდინარეობდეს ნაწარმოების თემატიკიდან. ჩვეულებრივ, ასე ხდება ისტორიულ თემაზე დაწერილ ნაწარმოებებში, როდესაც უშუალოდ თემა (ამ შემთხვევაში ისტორიული მოვლენები) განაპირობებს ნაწარმოებში წამოჭრილ პრობლემატიკას (მაგ. აკ. წერეთლის "თორნიკე ერისთავი", ილია ჭავჭავაძის "მეფე დემეტრე თავდადებული", კ. გამსახურდიას ტეტრალოგია "დავით აღმაშენებელი" და სხვ.). მხატვრული ნაწარმოების პრობლემატიკა მრავალ ფაქტორზეა დამოკიდებული, მათ შორის: ისტორიულ მოვლენებზე, თანამედროვეობის სოციალურ პრობლემებზე, "დროის იდეებზე", "ლიტერატურულ მოდაზე" და სხვა. მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, მწერლის მსოფლმხედველობაზეა დამოკიდებული იმ პრობლემების წინა პლანზე წამოწევა, რომლებსაც იგი მიიჩნევს ყველაზე არსებითად, აქტუალურად. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც მწერლებმა შეიძლება ერთსა და იმავე თემაზე დაწერილ ნაწარმოებებში განსხვავებული აქცენტები გააკეთონ. მაგალითად; 1659 წლის კახეთის აჯანყება წარმოადგენს აკ. წერეთლის "ბაში-აჩუკის" და ვაჟა-ფშაველას "ბახტრიონის" მთავარ თემას; თუმცა, აკ. წერეთელმა ისტორიულ მოთხრობაში წინა პლანზე წამოსწია დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ერთიანობის პრობლემა და ამ მიზნით კახეთის აჯანყების ერთ-ერთ აქტიურ მოთავედ იმერელი აზნაური გლახუნა ბაქრაძე — ბაში-აჩუკი - გამოიყვანა (თუმცა, ისტორიულად ცნობილია, რომ იმერეთის სამეფოს კახეთის აჯანყებაში მონაწილეობა საერთოდ არ მიუღია). აკაკისგან განსხვავებით, ვაჟა-ფშაველა თავის პოემაში მთისა და ბარის ერთიანობის პრობლემას ეხება. იგი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ მთაში თურქობა არ ყოფილა, მაგრამ მთიულებმა გაითავისეს ბარის ტკივილი ("მთელი კახეთი ქცეულა ჩიქილა-მოხდილ ქალადა...") და ქმედითი დახმარება გაუწიეს თანამოძმეებს ბახტრიონის ციხის აღებაში.

აღსანიშნავია, რომ პრობლემატიკის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების შინაარსის ერთ-ერთი კატეგორიის გამოყოფა, შედარებით გვიან მოხდა. პრობლემატიკა არ ახასიათებდა ლიტერატურულ არქაიკას, ეპოპეას, შუა საუკუნეების რომანებს, კლასიციზმის პერიოდის ნაწარმოებებს. ცნობილია, რომ ჰეროიკულ ეპოსში ასახული სამყაროს მოდელი უცვლელი და ჰარმონიულია; ლიტერატურული არქაიკა თავის განვითარებაში ძირითადად თქმულებებს ეყრდნობა, სადაც ყველაფერი წინასწარგანსაზღვრულია, რადგან მითოლოგიური ცნობიერება "ნაირწაკითხვას" გამორიცხავს.

შუასაუკუნეებისა და კლასიციზმის პერიოდის ხელოვნებაშიც ინდივიდუალურ-ავტორისეული შემოქმედება შეზღუდული იყო, რადგან ემორჩილებოდა დადგენილ ნორმებს, კანონებს. მაგ.: ცნობილია, რომ კლასიციზმის ერთ-ერთ არსებით ნიშანს ანტიკური ხელოვნებისადმი ეპიგონური მიბაძვა წარმოადგენდა. შემთხვევითი არ იყო, რომ კლასიციზმის თეორეტიკოსის, ნიკოლა ბუალო დეპრეოს, "პოეტური ხელოვნების" პირველი გამოცემების გა-

ნეკანზე გამოსახული მუზა ცალი ხელით პომეროსისა და ვერგილიუსის ძეგლებზე მიუთითებდა, ოლო მეორეში ლირა ეკავა. კლასიციზმის კანონების მიმდევარი მწერლები, გარკვეულწილად, ეზღუდულნი იყვნენ. მათ უნდა დაეცვათ სამი ერთიანობის (დროის, ადგილის, მოქმედების) კანონი; ნაწარმოებში ასახულ კონფლიქტს უნდა ეჩვენებინა წინააღმდეგობა ადამიანის პირად მისწრაფებებსა და სახელმწიფო ინტერესებს შორის, სადაც, ცხადია, მოვალეობა იმარჯვებდა ადამიანურ გრძნობებზე. ზოგჯერ საქმე კურიოზებამდეც მიდიოდა: კლასიციზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლის, პიერ კორნელის, პიესა "სიდი" (1636) ფრანგმა მაყურებელმა დიდი აღტაცებით მიიღო, ხოლო საფრანგეთის აკადემიამ გააკრიტიკა იმის გამო, რომ ავტორმა დაარღვია სამი ერთიანობის კანონი. როგორც ვხედავთ, XVII-XVIII საუკუნეებში კლასიციზმის ლიტერატურული პრინციპებიდან გამომდინარე, ნაწარმოებთა პრობლემატიკა შეზღუდული იყო.

XIX საუკუნის დასაწყისიდან კანონიკური შეზღუდვებისგან გათავისუფლებამ და ინდივიდუალურ-ავტორისეული საწყისის დამკვიდრებამ გააფართოვა ლიტერატურული პრობლემატიკის წრე. კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებასთან ერთად შესაძლებელი გახდა საკუთარი (ავტორისეული) დამოკიდებულების თავისუფალი გამოხატვა ასასახი საგნებისა და მოვლენების მიმართ. მ. მ. ბახტინი მიიჩნევდა, რომ პრობლემატიკის, როგორც შინაარსის ერთ-ერთი კატეგორიის, დამკვიდრება, განაპირობა რომანის განვითარებამ და მისმა გავლენამ სხვა ლიტერატურულ ჟანრებზე. "რომანის ავტორი თავისუფალია პრობლემების შერჩევისას, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებშია გააზრებული".

უნდა აღინიშნოს, რომ დღესდღეობით იმ ჟანრებში, რომლებიც კლიშირებას და სქემატურობას ექვემდებარებიან (განსაკუთრებით ე. წ. მასლიტერატურაში), ძალზე იშვიათია პრობლემის სიღრმისეული გააზრება. მაგ.: დეტექტივში ან ავანტიურისტულ რომანში, რომელთა სიუჟეტური სქემა და "პერსონაჟთა ტიპაჟები" სტერეოტიპულ მოდელს მიჰყვება, რაიმე პრობლემის წინ წამოწევა და სიღრმისეული გააზრება სულაც არ წარმოადგენს მწერლის ამოცანას. მისთვის მნიშვნელოვანია თავად სიუჟეტი, მოქმედების განვითარება (ცხადია, საკითხს იმის შესახებ, თუ ვინ არის მკვლელი, პრობლემად ვერ განვიხილავთ, რადგან იგი დეტექტივის ჟანრის ნიშანდობლივი კომპონენტია).

მართალია, ლიტერატურულ ნაწარმოებთა პრობლემატიკა მრავალფეროვანია, მაგრამ არსებობს საკითხთა ერთი წყება, რომელიც ყველა დროის, ეპოქის მწერალში განსაკუთრებულ ინტერესს აღძრავს. მასში გაერთიანებულია ეგზისტენციალური ხასიათის პრობლემები, რომლებიც უკავშირდებიან ადამიანის ბუნებას, სიცოცხლის საზრისს, სიკეთისა და ბოროტების არსის განსაზღვრას, ზნეობრივ ფასეულობებს. სწორედ ზოგადსაკაცობრიო, ე. წ. **"მარადიული" პრობლემები** გამხდარა არაერთი მაღალმხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოების განჯის საგანი. ლიტერატურის ისტორიაში ცნობილია ფაქტები, როდესაც ერთი და იგივე პრობლემა უდევს საფუძვლად სხვადასხვა მწერლის ნაწარმოებს, თუმცა, მისი გადაწყვეტის გზები განსხვავებულია. მაგ.: XIX საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურაში გვხვდება მხატვრული ნაწარმოებები, რომელთა სიუჟეტური ჩანაფიქრი ასკეტიზმის, განდეგილისა და საზოგადოების ურთიერთობის, სიცოცხლის საზრისის პრობლემას უკავშირდება; მათ შორის: გუსტავ ფლობერის "წმინდა ანტონის ცთუნებანი", ანატოლ ფრანსის "სილვესტრ ბონარის ცთუნება",

ლევ ტოლსტოის "მამა სერგი", ილია ჭავჭავაძის "განდეგილი". მიუხედავად იმისა, რომ ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებში მწერლებმა ერთი და იგივე პრობლემა წამოჭრეს, მათ განსხვავებული, ორიგინალური გზები აირჩიეს მის გადასაწყვეტად.

"ეკლესიასტიდან" მოყოლებული "ამაოების" პრობლემა არაერთი მწერლის ფიქრისა თუ განსჯის საგანი გამხდარა. ზოგადადამიანური ტკივილი, მსოფლიო სევდა ფართოდ აისახა რომანტიკოსთა შემოქმედებაში (თუმცა, ეს ფაქტი ზეგავლენაზე როდი მეტყველებს). ქართული რომანტიზმის ორმა შესანიშნავმა წარმომადგენლმა — ალ. ჭავჭავაძემ ("გოგჩა" — 1841) და ნ. ბარათაშვილმა ("ფიქრნი მტკვრის პირას" — 1837) — აღნიშნულ პრობლემას გვერდი ვერ აუარა; მათ ნაწარმოებებში ასახულია შემოქმედთა სულიერი მწუხარება ცხოვრების არარაობის, წარმავლობის გამო. ანალოგიური გულისტკივილი ეუფლება ბაირონის მანფრედს (პოემა "მანფრედი") რომის კოლიზეუმის ნანგრევების ნახვისას: დიდებული წარსული იავარქმნილია, მტვრად ქცეულა, აწმყოს რწმენა სიბეცის ნიშანია, ამქვეყნიური ცხოვრება წარმავალია, ადამიანის საქმიანობა ფუჭია, ამაოებათა ამაოებაა.

ამგვარად, მხატვრული პრობლემატიკა, ისევე როგორც საკითხთა ფართო სპექტრი, რომელიც საზოგადოებასა და მწერალს აღელვებთ, ძალზე მრავალფეროვანია, მისი რეალიზაციის გზებიც განსხვავებულია. მხატვრული პრობლემატიკა შეიძლება იყოს ლოკალური ან ზოგადსაკაცობრიო ხასიათისა; იგი შეიძლება განხორციელდეს პირდაპირი (ავტორისეული პოზიციის "ღიად" წარმოჩენით) ან შუალობითი (მხატვრულ-სახეობრივი სისტემის გამოყენებით) გზით. ამდენად, პრობლემატიკა (იდეასა და თემატიკასთან ერთად) მხატვრული შინაარსის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტად განიხილება.

2. მხატვრული ფორმის კატეგორიები

სიუჟეტი და ფაბულა

სიუჟეტისა (ფრანგ. sujet — შინაარსი, საგანი) და **ფაბულის** (ლათ. fabulare — ამბავი, თხრობა) შესახებ ლიტერატურის თეორეტიკოსები სხვადასხვა განმარტებას იძლევიან. არისტოტელეს "პოეტიკაში" ზემოაღნიშნული ტერმინები არ გვხვდება, თუმცა, აშკარაა, რომ სხვადასხვა საკითხზე მსჯელობისას (მაგ., ტრაგედიაზე) ავტორი სათანადო ყურადღებას აგლენს იმ კატეგორიებისადმი, რომლებსაც ჩვენ დღეს "სიუჟეტს" და "ფაბულას" ვუწოდებთ და გამოთქვამს მეტად საინტერესო მოსაზრებებს. "პოეტიკაში" გვხვდება "მითის" ცნება, რომელიც გულისხმობს ამბავს (ფაქტების ერთობლიობას), მის განლაგებას (გაშლას) დროსა და სივრცეში. აქვე შევნიშნავთ, რომ არისტოტელეს "პოეტიკის" ქართულ თარგმანში ზემოაღნიშნული ცნება ("მითი") თარგმნილია, როგორც "ფაბულა" და ფრჩხილებში ჩასმულია "ამბავი". ცხადია, ეს უზუსტობაა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტერმინი "ფაბულა" ლათინურიდან მომდინარეობს. იგი რომაელებმა დაამკვიდრეს სამეცნიერო მიმოქცევაში და არისტოტელეს დროს (ძვ.წ. IV საუკუნეში) ვერ იარსებებდა. აქვე შევნიშნავთ, რომ ქართულ სინამდვილეში აღნიშნული ტერმინები რუსული სალიტერატურო კრიტიკის გავლენით დამკვიდრდა XIX საუკუნის II ნახევრიდან.

"პოეტიკის" VII თავში, ტრაგედიაზე მსჯელობისას არისტოტელე აღნიშნავს, რომ "...ტრაგედია არის მთელი და დასრულებული მოქმედების ასახვა... მთელი არის ის, რასაც გააჩნია დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული". არისტოტელეს თანახმად, დასაწყისი ყოველთვის გულისხმობს შემდგომ მოქმედებას; შუა ნაწილი გულისხმობს როგორც მანამდე არსებულ, ასევე მის შემდგომ განვითარებულ მოქმედებასაც; რაც შეეხება დასასრულს, იგი დასაწყისის საპირისპიროა და გულისხმობს, რომ მას მოქმედება აღარ მოსდევს. აღნიშნული მსჯელობის შემდეგ ავტორი ასკვნის: "საჭალდებულოა, რომ კარგად შედგენილი ამბავი იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგვეპრიანება, არამედ შეთანხმებული იყოს ზემოაღნიშნულ ცნებებთან". მომდევნო თავებში ავტორი მსჯელობს "მარტივ" და "დახლართულ" მითზე (ამბავზე); გამოყოფს მის ოთხ ნაწილს: ორ პერიპეტიას, გამოცნობასა და განცდას. იგი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამბის ნაწილებს შორის ლოგიკური კავშირი უნდა არსებობდეს. არისტოტელეს აზრით, ამბის სილამაზე იმაზეც არის დამოკიდებული, თუ რა მიზნით გადმოგვცემს მთქმელი ამბავს: სიკეთისთვის თუ ბოროტებისთვის. არისტოტელეს უსაფუძვლოდ მიაჩნია ბრალდება, რომ ხელოვნება ზოგჯერ არარსებულს (შეუძლებელს) ასახავს. მისი აზრით, მწერლის ტყუილიც კი გამართლებულია, თუკი იგი კეთილშობილურ საქმეს ემსახურება (ამ შემთხვევაში იგი იცავს ჰომეროსს, რომელსაც ბრალდებოდა, რომ მან ტყუილების თქმა ასწავლა ბერძნებს).

ზემოთ მოტანილი მოკლე ექსკურსი გვარწმუნებს, რომ არისტოტელე "მითზე" (რომელიც ქართულად "ფაბულად" არის ნათარგმნი), ანუ მწერლის მიერ გადმოცემულ ამბავზე, მსჯელობისას გამოყოფს მის შემადგენელ ნაწილებს; აღნიშნავს, რომ ისინი ლოგიკურად უნდა უკავშირდებოდნენ ერთმანეთს (ე. ი. მათი კავშირი სათანადოდ უნდა იყოს მოტივირებული); რომ ამბავი შეიძლება გამოგონილი იყოს (არისტოტელე ყურადღებას ამახვილებს გამონაგონის, ფანტაზიის როლზე ლიტერატურულ ნაწარმოებში), მაგრამ ეს გამართლებულია, თუკი ავტორს კეთილი მიზანი ამოძრავებს.

არისტოტელე მიუთითებს, აგრეთვე, მარტივი და რთული (დახლართული) მითის (ამბის) არსებობის შესაძლებლობაზე. არისტოტელეს მიერ ჩამოყალიბებულ შეხედულებათა ძირითადი პუნქტები გაზიარებულ იქნა რომის პრინციპატის ხანაში, რამაც სათანადო ასახვა პოვა პორაციუსის "პოეტურ ხელოვნებაში" (ძვ.წ. 66-68) (დაწვრილებით იხ. თავი I "ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები").

ტერმინი "სიუჟეტი" ლიტერატურათმცოდნეობაში ფრანგულმა კლასიციზმმა დაამკვიდრა. ბუალოს "პოეტურ ხელოვნებაში" ვკითხულობთ:

"თქვენ დაუყოვნებლივ უნდა შეგვიყვანოთ სიუჟეტში,[43]
მასში ადგილის ერთიანობა უნდა დაიცვათ,
ეს აჯობებს, ვიდრე დაუსრულებელი, უაზრო თხრობით
ჩვენი ყურების გადაღლა და ჩვენი გონების აღშფოთება".

43. აღნიშნულ შემთხვევაში ბუალო იმეორებს in medias res ჰორაციუსისეულ პრინციპს, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი.

თითქმის იმავე დროს ფრანგული კლასიციზმის კიდევ ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის — პიერ კორნელის — კრიტიკულ სტატიებშიც გვხვდება აღნიშნული ტერმინი. რუსულმა სალიტერატურო კრიტიკამ გადმოიღო ფრანგული ტრადიცია და ანალოგიური მნიშვნელობით დაამკვიდრა იგი. XIX საუკუნის II ნახევარში ა. ნ. ვესელოვსკიმ რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში საფუძველი ჩაუყარა სიუჟეტის თეორიულ შესწავლას. მან გამოყო სიუჟეტის შემადგენელი ელემენტები — მოტივები — და მოგვცა შემდეგი განმარტება: "სიუჟეტები რთული სქემებია, რომელთა ხატოვანებაში ყოფითი სინამდვილის თანმიმდევრულ ფორმებში პოვა განზოგადება ადამიანთა ცხოვრებისა და ფსიქიკის ცნობილმა აქტებმა. განზოგადებას უკავშირდება მოქმედების შეფასებაც: დადებითი თუ უარყოფითი". როგორც ვხედავთ, XIX ს-ის 20-იან წლებამდე ლიტერატურათმცოდნეობაში ორივე ტერმინი იყო სამეცნიერო წრებრუნვაში ისე, რომ არ დაზუსტებულა მათი არსი და, შესაბამისად, არც ერთმანეთისგან გაუმიჯნავთ.

აღნიშნული პრობლემა საფუძვლიანად იქნა შესწავლილი "რუსული ფორმალისტური სკოლის" წარმომადგენელთა ნაშრომებში. ვ. შკლოვსკის, ბ. ეიხენბაუმის, ბ. ტომაშევსკის თანახმად, სიუჟეტი და ფაბულა აღნიშნავს ორ ნარატიულ (თხრობით) ინსტანციას. ფაბულა მოვლენათა თანმიმდევრობაა, როგორც ის "სინამდვილეში მოხდა", ხოლო სიუჟეტში გადმოცემულია, თუ როგორ არის წარმოჩენილი ეს მოვლენები ტექსტში. მთხრობელის (მწერლის) მიერ აღწერილი მოვლენები, მათი თანმიმდევრობა, შესაძლოა სულაც არ ემთხვეოდეს ფაბულას. ერთი და იგივე ფაბულა შესაძლოა, სხვადასხვა სიუჟეტით გადმოიცეს. "ფაბულა მხოლოდ მასალაა სიუჟეტის ჩამოსაყალიბებლად,"— წერდა ვ. შკლოვსკი. რაც შეეხება სიუჟეტის აგების მოდელებს, ვ. შკლოვსკი გამოყოფდა ორ გავრცელებულ ტიპს: სიუჟეტურ ტავტოლოგიას და წრიულ სიუჟეტს.

1) **სიუჟეტური ტავტოლოგია**, ანუ პარალელიზმი, გულისხმობს ერთ ნაწარმოებში ორი ან მეტი პარალელური სიუჟეტური ხაზის არსებობას, რომლებიც ხასიათდებიან გარკვეული ავტონომიურობით (დამოუკიდებლობით). სიუჟეტის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ეს ხაზები ერთმანეთს კვეთს ან ენაცვლება. მაგალითად: დანიელ ჭონქაძის რომანში "სურამის ციხე" ორი სიუჟეტური ხაზია: ერთი მხრივ, ნოდარისა (ოსმან-აღას) და ნატუას თავგადასავალი და, მეორე მხრივ, დურმიშხანისა და ვარდოს თავგადასავალი. ეს სიუჟეტური ხაზები იკვეთება ოსმან-აღასა და დურმიშხანის შეხვედრისას.

2) **წრიული სიუჟეტის** პრინციპზე უმეტესწილად აგებულია დეტექტიური ნაწარმოებები. მათში შეგნებულად არის გამოტოვებული (ან არააქცენტირებული) ის მნიშვნელოვანი დეტალი, რომელიც, როგორც წესი, ბოლოში გაცხადდება, ლოგიკურად ხსნის ნაწარმოებში განვითარებულ მოვლენებს და სიუჟეტს დასრულებულ სახეს აძლევს.

ბ. ტომაშევსკი სიუჟეტისა და ფაბულის პრობლემასთან დაკავშირებით შენიშნავდა: "არ არის საკმარისი დამაინტრიგებელი მოვლენების გამოგონება და ერთ ძაფზე ასხმა... ეს მოვლენები სწორად, გარკვეული თანმიმდევრობით უნდა განალაგო, საინტერესოდ გადმოსცე, ფაბულური მასალიდან ლიტერატურული კომბინაცია უნდა შექმნა. ნაწარმოებში მხატვრულად აგებულ მოვლენათა განლაგება წარმოადგენს სიუჟეტს". როგორც ვხედავთ, ბ. ტომაშევსკისთან ფაბულა გაგებულია, როგორც წინასწარ მოცემული რაღაც ისტორია, შემთხვევა, ცხოვრებიდან (ან სულაც სხვა ავტორების ნაწარმოებებიდან) აღებული ამბავი, რომელიც შემდგომ მწერლის მიერ ნაწარმოებში ოსტატურად უნდა იყოს დამონტაჟებული.

ამგვარად, ფაბულა წარმოადგენს მწერლის მიერ შერჩეულ მასალას, რომლის შესაფერისად დალაგების, კომბინირების და მოვლენათა დეტალურად გადმოცემის შედეგად ვიღებთ მხატვრულ ნაწარმოებს. შეიძლება ითქვას, რომ სიუჟეტი ფაბულის მხატვრული ხორცშესხმაა. ლიტერატურის განვითარების ყველა ეტაპზე სიუჟეტს ცენტრალური ადგილი ეკავა ნაწარმოების შექმნის პროცესში. XIX საუკუნის შუა ნლებისთვის მან განვითარების პიკს მიაღწია კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებაში (დიკენსი, ბალზაკი, სტენდალი, დოსტოევსკი, ი. ჭავჭავაძე, ალ. ყაზბეგი და სხვა). დაახლოებით ამავე პერიოდში გაჩნდა მწერალთა პირად წერილებში (სადაც ისინი მაქსიმალურად გულწრფელნი იყვნენ) პირველი მინიშნებები იმის შესახებ, რომ სიუჟეტი ერთგვარად აბრკოლებს, ზღუდავს მწერლის შემოქმედებით პროცესს. მაგ.: 1870 წელს გუსტავ ფლობერი, რომლის რომანები სიუჟეტის ბრწყინვალე ორგანიზაციით გამოირჩევა, წერდა, რომ მას ჰქონდა ერთი უჩვეულო იდეა — შეექმნა უსიუჟეტო ნაწარმოები, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ისეთი მაინც, რომელშიც სიუჟეტი თითქმის უჩინარი იქნებოდა. "მე ვფიქრობ, რომ მწერლობის მომავალი სწორედ ამ პერსპექტივაშია,"— დასძენდა იგი. როგორც ვხედავთ, გუსტავ ფლობერის სიტყვებში ნათლად ჩანს თავისუფალი სიუჟეტური ფორმისკენ სწრაფვა. და, მართლაც, მისი სიტყვები თითქოს წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა. XX საუკუნის რომანში სიუჟეტს უკვე აღარა აქვს ისეთი დომინანტური მნიშვნელობა, როგორც წინა საუკუნეებში. არსებობის უფლება მოიპოვეს ცნობიერების ნაკადმა, ლირიკულმა აღსარებამ, შინაგანმა მონოლოგმა, სიღრმისეული ანალიზით გაჯერებული მოგონებების ჟანრმა. თუმცა, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ სიუჟეტმა თავისი თავი ამოწურა. ამას ადასტურებს ის, რომ დღესდღეობით ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ჟანრი — დეტექტივი — სიუჟეტს თავისი არსებობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპად აღიარებს.

სიუჟეტთან დაკავშირებული პრობლემების საინტერესო გააზრებას ვხედებით ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის, ჟორჟ პოლტის ნაშრომებში. მან სხვადასხვა დროისა და ხალხის მიერ შექმნილი ლიტერატურული სიუჟეტებიდან გამოყო 36 სიუჟეტური სქემა, რომლებიც განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს (საბედისწერო გაუფრთხილებლობა, სასიყვარულო სამკუთხედი, მოქიშპე ოჯახების წარმომადგენელთა სიყვარული და სხვა). ეს სიუჟეტური ვარიაციები გაუთავებლად "მოგზაურობენ" ერთი ლიტერატურიდან მეორეში, ერთი მწერლის შემოქმედებიდან - მეორე მწერლის შემოქმედებაში. ამასთან დაკავშირებით კ. ფესინგი აღნიშნავდა: "საქმე ის კი არ არის, რომ ლიტერატურაში არსებობენ მოხეტიალე სიუჟეტები, რომლებიც ერთი ეროვნული მწერლობიდან მეორეში გადაინაცვლებენ, არამედ ის, რომ ცხოვრებისეული სინამდვილე, ყოფა, სოციალური ურთიერთობანი ერების ისტორიაში მეორდებოდნენ, მეორდებიან და კვლავაც გამეორდებიან".

ამგვარად, თანამედროვე მწერალს ხელთ აქვს უამრავი სიუჟეტური სქემა, რაც შემოქმედებითი გადაწყვეტილების მიღებისას ვარირების საშუალებას იძლევა. XX საუკუნის რომანში გართულდა არა მარტო სიუჟეტური პრინციპები, არამედ გადმოცემის საშუალებანი. მარსელ პრუსტის, გარსია მარკესის, მილორად პავიჩის თუ მილან კუნდერას რომანებში თხრობის საფუძველი ხდება რთული ასოციაციური მოგონებები და განსჯანი, დროში დაშორებული ეპიზოდების აღრევა, ერთი და იმავე სიტუაციის მრავალჯერადი ინტერპრეტაცია და სხვა.

კომპოზიცია

ყველა ლიტერატურულ ნაწარმოებს, როგორც წესი, გააჩნია **კომპოზიცია** (ლათ. compo — აგება, აშენება). ლიტერატურული ნაწარმოების კომპოზიცია გარკვეულწილად დამოკიდებულია მის ჟანრზე. ამ თვალსაზრისით ყველაზე რთული კომპოზიცია ეპიკური ჟანრის ნაწარმოებებს აქვს, რაც განპირობებულია პარალელური სიუჟეტური ხაზების არსებობით, ცხოვრებისეული მოვლენების ფართო სპექტრის აღწერით, მრავალრიცხოვანი მოქმედი პირებითა და სხვა ჟანრული თავისებურებებით. რაც შეეხება დრამატულ ჟანრს, მის კომპოზიციურ თავისებურებას განაპირობებს ის გარემოება, რომ ავტორი გარკვეულწილად შეზღუდულია და აქტიურად ვერ ერევა მოქმედების განვითარებაში, მას შეუძლია მხოლოდ რემარკებს მიმართოს, ხოლო ლირიკულ ჟანრში კომპოზიციის საფუძველს ქმნის არა მოვლენათა სისტემა, არამედ აზრებისა და განცდების, ემოციებისა და შთაბეჭდილებების თანმიმდევრულად გადმოცემა. ლირიკული ნაწარმოების კომპოზიციის გაგება შეიძლება მხოლოდ ძირითადი იდეის განსაზღვრის შედეგად.

ეპიკურ ნაწარმოებში სიუჟეტური მოვლენები შეიძლება სხვადასხვაგვარად იყოს დაკავშირებული:

- დროითი კავშირით, როდესაც მოვლენები ერთიმეორის მიყოლებით ვითარდება ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში. მოვლენათა ასეთ განვითარებაზე ინგლისელმა რომანისტმა ფორსტერმა იხუმრა: "მეფე გარდაიცვალა, შემდგომ გარდაიცვალა დედოფალი". ასეთი ტიპის სიუჟეტებს **ქრონიკალურს** უწოდებენ;
- **კონცენტრალურს** უწოდებენ ისეთი ტიპის სიუჟეტებს, რომლებშიც მოვლენები ერთი ძირითადი, გამორჩეული ფაქტის გარშემო კონცენტრირდება. ასეთი ტიპის სიუჟეტში მოვლენები შედარებით მოკლე დროში ვითარდება, მაგრამ თავად მოვლენებს შორის მჭიდრო მიზეზობრივ-შედეგობრივი კავშირი არსებობს. "მეფე გარდაიცვალა, შემდგომ კი დედოფალი გარდაიცვალა ღრმა მწუხარებისგან," — ეს იმავე ფორსტერის ირონიული შენიშვნაა კონცენტრალურ სიუჟეტზე;
- ყველაზე გავრცელებული სიუჟეტური ტიპი თანამედროვე ლიტერატურაში **ქრონიკალურ-კონცენტრალურია,** რომელშიც მოვლენები მიზეზობრივ-დროით კავშირში არიან ერთმანეთთან. ცხადია, დეფინიციური საზღვრის გავლება ზემოხსენებულ სიუჟეტურ ტიპებს შორის პირობითია.

მწერლებს ყოველთვის უხდებოდათ სხვადასხვა სახის სიუჟეტური და კომპოზიციური პრობლემის გადაჭრა: როგორ შემოიყვანონ მოქმედებაში ახალი პერსონაჟები, როდის ჩათვალონ მათი მხატვრული მისია ამოწურულად, როგორ დააჯგუფონ და გადაანაწილონ დროსა და სივრცეში მოვლენები და ა.შ. ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები შედგება სხვადასხვა სახით ორგანიზებული, კონსტრუქციული ეპიზოდებისგან, რომელთაც განსხვავებული როლი ენიჭებათ ძირითადი სიუჟეტური ხაზის წარმართვაში. მათ შორის შეიძლება გამოვყოთ:

- **კონკრეტულ-თხრობითი ეპიზოდები.** მათში ასახულია კონკრეტული მოვლენები, პერსონაჟთა მოქმედება, მათი ქცევა და ა.შ. ეს ეპიზოდები შეიძლება მხოლოდ სცენური იყოს, რადგან ასახავენ მხოლოდ იმას, რაც მკითხველის თვალწინ ხდება იმ კონკრეტულ მომენტში;

- **შემაჯამებელ-თხრობითი ეპიზოდები.** მათში საუბარია მოვლენებზე, რომელთა განვითარება შეიძლება ემთხვეოდეს როგორც სიუჟეტურ დროს, ასევე წარსულშიც გადაინაცვლოს. ექსკურსს წარსულში შეიძლება ავტორის კომენტარებიც ახლდეს;
- **აღწერითი ეპიზოდები.** მათში შეიძლება აღწერილი იყოს პეიზაჟი, ინტერიერი, მოქმედების ადგილი, ესა თუ ის გარემოება და სხვა;
- **ფსიქოლოგიური ეპიზოდები.** მათში გადმოცემულია პერსონაჟთა განცდები, მათი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა და სხვა.

ასეთია ძირითადი სახესხვაობანი ეპიზოდებისა, რომელთაგან იქმნება ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტი. ყოველ სიუჟეტურ ეპიზოდს საკუთარი კომპოზიცია აქვს, რომელსაც **სიუჟეტური ეპიზოდის კონსტრუქციას** უწოდებენ. ეპიზოდების კონსტრუქციისა და მასში სხვადასხვა კომპონენტის გამოყენების უამრავი ვარიანტი არსებობს, მაგრამ, როგორც წესი, ისინი მეორდებიან.

სიუჟეტის განვითარების ძირითადი კომპონენტებია: კვანძი, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა; თუმცა, ზოგჯერ სიუჟეტის განვითარება უფრო მეტ კომპონენტს მოითხოვს, როგორებიცაა: პროლოგი, ეპილოგი, წინაამბავი, ბოლოამბავი, ექსპოზიცია, ლირიკული გადახვევა, ჩართული ეპიზოდები, პეიზაჟი და სხვა. მათ **არასიუჟეტურ კომპონენტებს** უწოდებენ.

განვიხილოთ **სიუჟეტის განვითარების ძირითადი ელემენტების** კომპოზიციური მნიშვნელობა:

კვანძი მხატვრული ნაწარმოების ის ნაწილია, რომელშიც ასახულია ინტერესთა კონფლიქტი; იკვეთება ორი დაპირისპირებული ძალა, ჩნდება წინააღმდეგობა, რაც, თავის მხრივ, დასაბამს აძლევს მოქმედების განვითარებას.

ვაჟა-ფშაველას "ალუდა ქეთელაურში" კვანძი იკვრება მაშინ, როდესაც იკვეთება ორი განსხვავებული პოზიცია მტრისთვის მკლავის მოჭრის ტრადიციასთან დაკავშირებით. ალუდა, რომელიც ადრე (მუცალთან ორთაბრძოლამდე) ამ ტრადიციას ერთგულად მისდევდა, ქისტის ვაჟკაცობით მოხიბლული, აღარ ისურვებს მისთვის მკლავის მოჭრას. ეს საქციელი სრულიად გაუგებარი რჩება ხევსურებისთვის: "მაჰკალ, მარჯვენა არ მასჭერ, უკვენ მისდევდი მა რადა?!".

"სტუმარ-მასპინძელში" კვანძი იკვრება ჯოყოლას ოჯახში ქისტების შემოჭრის ეპიზოდში, როდესაც ფიქსირდება ორი განსხვავებული თვალსაზრისი: მუსა და თემის სხვა წევრები თვლიან, რომ ზვიადაური დაუყოვნებლივ უნდა დაისაჯოს, კერძოდ, შეეწიროს მათ მიცვალებულს, დარლას, ხოლო ჯოყოლა სტუმარმასპინძლობის ადათის ერთგული რჩება: "დღეს სტუმარია ეგ ჩემი, თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა...".

ილია ჭავჭავაძის "განდეგილში" კვანძი იკვრება ბერის სადგომში მწყემსი ქალის გამოჩენით, როდესაც ცეცხლთან მჯდომ მოულოდნელ სტუმარს განდეგილმა "...უცოდველის გულისტკივილით...შეაჩერა ტყვექმნილი თვალი..."

დავით კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვალში" კვანძი მაშინ იკვრება, როდესაც ბეკინა გაამეღავნებს მეორე ცოლის მოყვანის სურვილს, რაც, თავის მხრივ, პლატონში პრო-

ტესტის გრძნობას იწვევს: "მღუპავ მამავ? მღუპავ? დანას მიყრი ყელში? შვილი რომ გეყოლოს... დავიღუპე, წმინდად დავიღუპე! ".

მოქმედების განვითარება და კულმინაცია. ნაწარმოებში კვანძის შეკვრას, ჩვეულებრივ, მოსდევს მოქმედების განვითარება და კულმინაცია. როდესაც მხატვრულ ნაწარმოებში მწერალი ჯერ გამოკვეთს დაპირისპირებულ ძალებს, ინტერესთა კონფლიქტს, შემდეგ იწყებს კონფლიქტისა და დაპირისპირების უკიდურესად გამწვავებას. **კულმინაცია** (ლათ. culmen — მწვერვალი, გუმბათი) მოქმედების განვითარების ყველაზე დაძაბული მომენტია, როდესაც წინააღმდეგობა (დაპირისპირება) დაძაბულობის პიკს აღწევს. კულმინაციის შემდეგი საფეხურეებია: მოქმედების (მოვლენების) განვითარების დაღმასვლა, კვანძის გახსნა და ნაწარმოების ფინალი.

მოქმედების (მოვლენების) განვითარება ნაწარმოებში საფეხურეობრივად ხდება. მაგალითად, ვაჟას "ალუდა ქეთელაურში" ექსპოზიციიდან კულმინაციამდე მოქმედების განვითარების შემდეგი საფეხურების გამოკვეთა შეიძლება:

- შატილში მოსული მაცნისგან ხევსურები იგებენ, რომ ქისტებმა მათი რემა (რომელთა შორის ალუდას "ფთიანიც" იყო) გაიტაცეს და არხოტის გადაელას აპირებენ. ალუდა აისხამს იარაღს და მტერს დაედევნება. გამთენიისას დაეწევა "ქურდკანტალა ღილღველებს" და ერთ-ერთს (მუცალის ძმას) სასიკვდილოდ დაჭრის;
- იწყება ალუდასა და ქისტი მუცალის ორთაბრძოლა. გუდანის ჯვრის ყმის მესამედ ნასროლი ტყვია აღწევს მიზანს და გულისფიცარს შეუნგრევეს მუცალს. სასიკვდილოდ დაჭრილი მუცალი თავის თოფს ალუდას გადაუგდებს სიტყვებით: "ეხლა შენ იყოს, რჯულძაღლო, ხელს არ ჩავარდეს სხვისასა". ალუდა ვაჟკაცურად დაიტირებს ქისტს: "ვაჟკაცო, ჩემგან მოკლულო, ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო, მკლავზედაც გებას მარჯვენა, შენზედ ალალი არიო";
- შატილის კოშკის ბანზე გადმომდგარნი ეგებებიან ალუდას ქალ-რძალნი, ძმაძმისწულები გამარჯვებას ულოცავენ. ბებერი უშიშა გამოჰკითხავს ამბავს; ალუდა დაუფარავად უყვება ყოველივეს, არ მალავს გრძნობას, რომელიც ქისტის ვაჟკაცობისა და შემართების გამო დაეუფა: "ჩვენ ვიტყვით, კაცნი ჩვენა ვართ, მარტოთ ჩვენ გვზრდიან დედანი..."; ხევსურ ახალგაზრდებს ეჭვი შეაქვთ ალუდას მონათხრობში, სიცრუის თქმას აბრალებენ: "მაპკალ, მარჯვენა არ მასჭერ, უკვენ მისდევდი მა რადა?!"; ალუდას ერთგული მეგობარი, მინდია, შეურაცხყოფილია ახალგაზრდების ქცევით და ერთ დღეს ითხოვს სიმართლის დასადგენად (კვანძი იკვრება, დაპირისპირებული ძალები იკვეთება);
- ალუდა უარს ამბობს ვახშამზე და დედამისს უყვება ავ სიზმარს, რომლის გამოც "გუნებააღელვებულია";
- გამთენიისას ბრუნდება მინდია, ახალგაზრდა ხევსურებს განუცხადებს: "მართალი არი ალუდა", სიმართლის დასამტკიცებლად მუცალის მოჭრილ მკლავს წარმოადგენს. ალუდა არ უწონებს მინდიას საქციელს: "ნაიღე, თუ გწამ უფალი, ნულარ მაჩვენებ თვალითა! კაი ყმის მარჯვენა არი, გული მენევება ბრალითა...მტერს მოვკლავ, კიდევ არ

მოვსჭრი მარჯვენას მაგათ ჯაბრითა..." მინდია შეახსენებს თემის წესს, რაზეც ალუდა პასუხობს: "ვაი, ეგეთას სამართალს, მონათლულს ცოდვა-ბრალითა";

- დგება ხატობის დღე; ხევსურები მიიჩქარიან, რათა თავიანთი მიცვალებულების სულის მოსახსენიებლად ხევისბერს "დაამწყალობებინონ" "სახვეწარი"; ალუდაც თხოვნით მიმართავს ხევისბერ ბერდიას, რათა შავი მოზვერი "მოუნათლავის შვილის" — მუცალის — სახელზე დაამწყალობოს. ბერდია აღშფოთებულია: "როგორ ვახვეწო უფალსა ძაღლი, ძაღლების ჯიშისა?!"; "მგლისფერდადებული" ქეთელაური თავად მოუქნევს თავის "ფრანგულს" კურატს და შეავედრებს გუდანს: "ალლადა ჰქონდეს მუცალსა, მაგ მოუნათლავ გმირსაო". სწორედ ეს ბოლო ეპიზოდი წარმოადგენს ნაწარმოებში წარმოჩენილი დაპირისპირების პიკს, ნაწარმოების კულმინაციას.

აკაკი წერეთლის "გამზრდელში" მოქმედების განვითარების შემდეგი საფეხურები იკვეთება:

- ბნელ ღამეში სტუმრად მოსული საფარ-ბეგი ძიძიშვილს დახმარებას სთხოვს: ზიახანუმის გულის მოსაგებად ალმასხიტის ლურჯი ლაფშას მოპარვა სურს. ბათუს არ ესიამოვნება სტუმრის განზრახვა, მაგრამ მაინც ჰპირდება დახმარებას. იგი ძიძიშვილს სახლში ტოვებს და თვითონ მიემართება დავალების შესასრულებლად;
- გამთენიისას ბათუ შინ ბრუნდება და ნაქურდალი ბედაური მოჰყავს; სტუმრის გაღვიძებამდე ცოლის სანახავად შედის. ატირებული და სახედახოკილი ნაზიბროლას ნახვაზე ყველაფერს მიხვდება (კვანძის შეკვრა, დაპირისპირებული ძალების გამოკვეთა);
- რეტდასხმული ბათუ კარგა ხანს გონს ვერ მოდის; ბოლოს მოიკრეფს ძალას და ცოლს ამშვიდებს: "გადაიგდე გულიდან ეგ ცრუ ზღაპარი და სიზმარი! მე და შენი სიყვარული წმინდა არის, ვით ლამპარი!";
- ბათუ აღვიძებს სტუმარს. საფარ-ბეგი "შემკრთალი და დარცხვენილი" წამოვარდება. მასპინძლის მშვიდი სახის დანახვაზე დაასკვნის, რომ ქალს არაფერი უთქვამს, "ნამუსი შეუნახავს", თორემ "გულ-მკერდს გამიხვრეტდა ხანჯლის წვერი და ან ტყვია";
- ბათუ სამგზავროდ გამოაწყობს ძიძიშვილს, დაღმართში ჩააცილებს და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მინდორზე გაივაკებენ, ცხენს შეაჩერებს და ხმის ამაღლებით ეტყვის:

"საფარ-ბეგო! პირშავობა
შენი ვიცი, შემიტყვია!
და დღეიდან ჩვენ ორს შუა
მოციქული არის ტყვია!..
ახლა წადი! დამეკარგე!
ფრთხილად! არსად შემეყარო,
რომ ცუდ გულზე უცაბედად
შენი სისხლი არ დავღვარო!"

ნაწარმოებში წარმოჩენილი დაპირისპირების კულმინაციას სწორედ აღნიშნული ეპიზოდი ,რმოადგენს.

დავით კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვალში" კულმინაციად შეიძლება მივიჩნიოთ ,ოგორც პლატონის სიზმარი, ასევე ფეხმძიმე დედინაცვლისათვის გერის მიერ მუცელში ფეხის

ჩარტყმის ეპიზოდი. ილია ჭავჭავაძის "განდეგილის" კულმინაციას წარმოადგენს ის ეპიზოდი, რომელშიც ხატის წინ მლოცველი განდეგილი ღვთისმშობლის ნაცვლად მწყემსი ქალის სახეს ხედავს.

კვანძის გახსნა. როგორც აღვნიშნეთ, კულმინაციის შემდეგ მოქმედების განვითარება დაღმასვლას იწყებს, კვანძი იხსნება და ნაწარმოების ფინალი დგება. კულმინაციურ მომენტში დაპირისპირებული ძალებიდან ერთ-ერთის უპირატესობა იკვეთება, ამიტომაც ძირითადი ამბის თხრობა დასრულებულია. ვაჟას "ალუდა ქეთელაურში" კვანძის გახსნა იწყება ხატობის ეპიზოდიდან, რომელშიც, ასევე, რამდენიმე ეპიზოდის გამოყოფა შეიძლება:

- ბერდია მოუწოდებს ხევსურებს:

"სამართალი ვქნათ, ვუმტვრიოთ
ალუდას სახლის დირენი!
მოკვეთილ იყოს, სხვა ქვეყნის
ცა-ღრუბლის შანამზირები!"

- ხევისბერის მოწოდებაზე ხევსურები "კაპასად" ააჟღრიალებენ ხმლებს. ხატობაზე ბალღი გამოჩნდება, რომელიც მუცალის დახრულ მარჯვენას მოათრევს. ბერდიას ბრძანებით "ურჯულო ძაღლის ტოტს" (ე. ი. მუცალის მკლავს) ძაღლს გადაუგდებენ;
- ალუდას ოჯახის აყრის, ხევსურეთის დატოვებისა და მშობლიურ მიწასთან გამოთხოვების ეპიზოდები.

აკაკი წერეთლის "გამზრდელში" კვანძის გახსნა გადმოცემულია შემდეგ ეპიზოდებში:

- საფარ-ბეგი მზად არის სისხლით გამოისყიდოს დანაშაული, მაგრამ ბათუ უარზეა:

"არა, შენ ვერ შეგეხება
სასიკვდილოდ ჩემი ტყვია:
დედიჩემის გაზრდილი ხარ,
მისი ძუძუ გიწოვია..."

- ბათუ ავალებს საფარ-ბეგს, ყაბარდოში დაბრუნებულმა, ინახულოს მათი გამზრდელი — ჰაჯი-უსუბი და ყოველივე უამბოს;
- ჰაჯი-უსუბი ყურადღებით მოუსმენს საფარ-ბეგს და განაჩენს გამოიტანს: ნამუსის გასაწმენდად სისხლს დავღვრიო. საფარ-ბეგი მორჩილად მიუშვერს მკერდს, მაგრამ გამზრდელი ამბობს:

"სასიკვდილო მე ვარ მხოლოდ,
რომ კაცად ვერ გამიზრდიხარ";

ამ სიტყვების შემდეგ ჰაჯი-უსუბმა საფეთქელში "მიიჭედა ცხელი ტყვია".

დავით კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვალში" კვანძი იხსნება, როცა ორნაქმარევ და უშვილო ელენეს ვაჟიშვილი შეეძინება; ილია ჭავჭავაძის "განდეგილში" — როცა სენაკში დაბრუნებული ბერის მცდელობაა აღწერილი, ლოცვანი დააყრდნოს მზის სხივს:

''მივარდა ლოცვანს, დააყრდნო სხივზედ
და, ეჰა, სხივმა არ დაიჭირა!
დაესხა რეტი, თვალთ დაუბნელდა,

გაშრა, გაშეშდა ზარდაცემული,
ერთი საშინლად შებღავლა ღმერთსა
და იქავ სხივქვეშ უტევა სული".

ასეთია სიუჟეტის განვითარების ძირითადი ელემენტების კომპოზიციური მნიშვნელობა.

არასიუჟეტური ელემენტები

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაწარმოების მხატვრული ქსოვილი სხვადასხვა ელემენტისგან იქმნება. მხოლოდ სიუჟეტის ან კონფლიქტის განსაზღვრა არ არის საკმარისი ბოლომდე ჩასწვდე ტექსტის ძირითად აზრს. ნაწარმოების გმირთა ხასიათების წარმოსაჩენად, სიუჟეტის განვითარების პერსპექტივის განსასაზღვრად მწერლები მხატვრულ ტექსტში ურთავენ არასიუჟეტურ ელემენტებსაც: პროლოგს, ეპილოგს, წინაამბავს, ბოლოამბავს, ექსპოზიციას, ლირიკულ გადახვევას, ჩართულ ეპიზოდებს, პერსონაჟთა სიზმრებს და სხვა. განვიხილოთ სიუჟეტის განვითარების არასიუჟეტური ელემენტები:

ექსპოზიცია (ლათ. expositio — ახსნა, გადმოცემა) მხატვრული ნაწარმოების ის ნაწილია, რომელშიც მწერალი ძირითადი ამბის დაწყებამდე არსებულ პირობებს გვაცნობს. შესაძლებელია, ექსპოზიციაში ავტორმა წარმოგვიდგინოს მოქმედი პირები, მიუთითოს დროზე, როდესაც მოქმედება იშლება ან სხვა გარემოებებზე. უმეტესწილად, ექსპოზიცია მხატვრული ნაწარმოების დასაწყისშია მოცემული. მას **პირდაპირი ექსპოზიცია** ეწოდება. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას "ალუდა ქეთელაურში" პოემის ექსპოზიციას წარმოადგენს პირველი ორი სტროფი, რომელშიც ავტორი არა მარტო წარმოგვიდგენს მთავარ გმირს, არამედ მის ღირსებებსაც გვაცნობს:

"ალუდა ქეთელაური
კაცია დავლათიანი,
საფიხვნოს თავში დაჯდების,
სიტყვა მაუდის გზიანი;
ბევრს ქისტს მააჭრა მარჯვენა,
სცადა ფრანგული ფხიანი.
ცუდას რად უნდა მტერობა,
კარგია მუდამ მტრიანი".

მომდევნო სტროფიდან ("მაცნე მოვიდა შატილსა...") იწყება კვანძის შეკვრა.

აკაკი წერეთლის "გამზრდელში" ექსპოზიციას პირველი თავი წარმოადგენს, რომელშიც აღწერილია ბათუსა და ნაზიბროლას იდილიური ცხოვრება "მთის მწვერვალზე, ცის მახლობლად", მღვიმის პირას მდგარ ფაცხაში. პოემის მეორე თავიდან, რომელშიც ავტორს ახალი მოქმედი პირი — საფარ-ბეგი — შემოჰყავს ძიძიშვილის ოჯახში, იწყება კვანძის შეკვრა.

დავით კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვლის" ექსპოზიციურ ნაწილს პირველი თავის ის მონაკვეთი წარმოადგენს, რომელშიც აღწერილია პლატონ სამანიშვილის ოჯახური ყოფა, ვიდრე ბეკინას მეორე ცოლის შერთვის სურვილი გაუჩნდება.

არსებობს **შეყოვნებული (შენელებული) ექსპოზიციაც.** მაგ.; ილია ჭავჭავაძე პოემაში "რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდამ" ჯერ აღწერს ალაზნის ველს მთვარიან ღამეში, შემდეგ ზაქროსა და მეურმის შეხვედრას, რასაც მოსდევს ზაქროსა და კაკოს შეხვედრა და მხოლოდ ამის შემდეგ გადადის ძირითად ამბავზე — ზაქროს თავგადასავალზე. პოემის ის ადგილი, რომელშიც ზაქრო უყვება კაკოს, თუ როგორ მივიდა მამამისი ბატონთან თხოვნით, რათა ოჯახში დაეტოვებინა მისი შვილი, წარმოადგენს ნაწარმოების ექსპოზიციას.

შეყოვნებული ექსპოზიცია გვხვდება მ. ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნებშიც". აქ იგი მეორე თავიდან იწყება: "თეიმურაზ ხევისთავი ორმოცი წლის ახალგაზრდა მოხუცი გახლდათ. ნათავადარი, ნამამულევი, ნამოღვაწარი და ნავექილარი..." და გრძელდება მეექვსე თავამდე, რომელშიც აღწერილია თბილისში, ხევისთავების ოჯახში, ჯაყოს სტუმრობა.

საკმაოდ ხშირად გვხვდება **პეიზაჟური ექსპოზიციაც.** მაგ., ილიას "განდეგილის" ექსპოზიციას ქმნის პოემის პირველი და მეორე თავები, რომლებშიც ბეთლემის პეიზაჟია აღწერილი. ვაჟა-ფშაველას "ბახტრიონიც" პეიზაჟური ექსპოზიციით იწყება: "დღემ დაიხურა პირბადე, მთებმა დახუჭეს თვალები..." და გრძელდება სანათასა და კვირიას შეხვედრამდე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზოგჯერ ნაწარმოებს ექსპოზიციური ნაწილი არა აქვს. ექსპოზიცია არ გვხვდება ნოველებში, მინიატურებში, ზოგჯერ მოთხრობებშიც (მაგ., ნ. ლორთქიფანიძის "ტრაგედია უგმიროთ", "იყიდება საქართველო", "გული" და სხვ.).

პროლოგი (ბერძ. προλογος – შესავალი, წინასიტყვაობა) ტექსტის მნიშვნელოვანი ელემენტია. ჩვეულებრივ, იგი ნაწარმოების დასაწყისში გვხვდება და შეიძლება ჰქონდეს პროგნოზის ფუნქცია, შეიცავდეს კომენტარებს, პოლემიკურ მუხტს და სხვა. ლიტერატურის ჟანრებიდან პროლოგი მეტწილად დრამასა და ეპოსში გვხვდება. ანტიკურ დრამაში პროლოგი, როგორც წესი, წინ უსწრებდა მოქმედების დაწყებას. ფრანგი კლასიცისტებისთვისაც პროლოგი დრამის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენდა. მასში ავტორი იძლეოდა საჭირო განმარტებებს მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ამბის უკეთ აღსაქმელად. მაგალითად, პროლოგი ერთვის პიერ კორნელის პიესებს: "სიდი", "პორაციუსი", "ცრუპენტელა", ჟან რასინის პიესებს: "იფიგენია", "ფედრა", "გოთოლია" და სხვა. ჟან რასინის "ფედრა" შემდეგი წინასიტყვაობით იწყება:

"აი, კიდევ ერთი ტრაგედია, რომლის სიუჟეტიც ევრიპიდესგანაა აღებული. მიუხედავად იმისა, რომ ევრიპიდესთან მოქმედება სულ სხვა მიმართულებით ვითარდება, მე მაინც ვერ შევძელი არ გადმომეტანა ჩემს პიესაშიც ამ ნაწარმოების სიმდიდრე და მომხიბვლელობა. ფედრას ხასიათის საერთო იდეის გარდა არაფრით რომ არ ვიყო დავალებული ევრიპიდესაგან, მაინც თავისუფლად შემიძლია ვთქვა, რომ მისი წყალობაა, თუკი სცენისთვის რამე გონივრული და ბრძნული მიმიცია. სრულებითაც არ მიკვირს, ამ სახესა და ხასიათს ასეთი დიდი ნარმატება რომ ხვდა წილად ევრიპიდეს დროში და ასევე კარგად რომ მიიღო ჩვენმა თანამედროვეობამაც. მას ყველა ის ღირსება გააჩნია, რომელსაც არისტოტელე მოითხოვდა ტრაგედიის გმირისაგან და რომელსაც თანაგრძნობისა და შეშფოთების გამოწვევა შეუძლია. მართლაც, ფედრა არც მთლად დამნაშავეა, არც მთლად უდანაშაულო. იგი ბედმა და ღმერთებმა გაახვიეს უკანონო ენებაში და ამ ენებამ ყველაზე ადრე თვითონ ფედრა შეაძრწუნა. თავისი ენების დასაძლევად ფედრას მთელი ძალ-ღონის დაძაბვა უხდება და მის გამომჟღავნებას ისევ სიკვდილი ურჩევნია.

აგრამ, როდესაც იძულებულია, გამოამჟღავნოს თავისი სიყვარული, ფედრას დაბნეულობაცა და მღელვარებაც აშკარად ადასტურებს, რომ მისი დანაშაული ღმერთების რისხვის შედეგია და არა საკუთარი სურვილისა.

მე ისიც კი ვცადე, რომ ჩემი ფედრა ნაკლებად ამაზრზენი ყოფილიყო, ვიდრე ძველ ტრაგედიებშია, სადაც იგი თვითონვე გვევლინება იპოლიტის ბრალმდებლად. იმდენი ღვარძლი და სიმდაბლე დავინახე მე ამ ცილისწამებაში, რომ ვერ გავბედე დედოფლისათვის მეთქმევინებინა, რადგან იგი სხვა მხრივ სათნო და კეთილშობილია. ეს სიმდაბლე ძიძისთვის უფრო შესაფერი მეჩვენა; მას შეიძლება მონური მიდრეკილებებიც ახასიათებდეს და დედოფლის სიცოცხლისა და სახელის გადასარჩენად არც სიცრუეს მოერიდება. დაბნეულობასა და განგაშს იმდენად შეუპყრია ფედრა, რომ აღარ შეუძლია წინააღმდეგობა გაუწიოს ამ ბოროტებას, მაგრამ ერთი წუთის შემდეგ იგი უკვე მზადაა, დაიცვას ღირსება და აღიაროს ჭეშმარიტება.

ევრიპიდე და სენეკა მართლა აბრალებენ იპოლიტს დედინაცვლის გაუპატიურებას ("ძალით დაიმორჩილა"). აქ კი მხოლოდ ამგვარი განზრახვა ედება ბრალად. მე მინდოდა შერცხვენისაგან გადამერჩინა თეზევსი, რათა მაყურებლის თვალში მომხიბელელობა არ დაეკარგა.

რაც შეეხება იპოლიტის სახეს, ძველადაც საყვედურობდნენ ევრიპიდეს მის ფილოსოფოსობას და ყოვლად უნაკლო ბუნებას, რის გამოც ახალგაზრდა გმირის სიკვდილი აღშფოთებას უფრო იწვევდა, ვიდრე სიბრალულს. ამიტომ საჭიროდ ჩავთვალე, მიმეწერა მისთვის გარკვეული სისუსტე და მამის წინაშე, ასე თუ ისე, დამნაშავედ გამომეყვანა, მაგრამ არაფრით დამემცირებინა მისი სიდიადე და სულგრძელობა, რითაც ის ფედრას ღირსებას ინდობს და მსხვერპლადაც ეწირება. მე სისუსტეს ვეძახი იმ უნებურ ენებას, რითაც გამსჭვალულია იგი მამამისის მოსისხლე მტრების ასულისა და დის მიმართ.

არიციას სახე მე არ მომიგონია. ვერგილიუსი ამბობს, რომ იპოლიტმა, მას შემდეგ, რაც ესკულაპმა მკვდრეთით აღადგინა, ცოლად შეირთო არიცია და მისგან ვაჟიც ეყოლა. სხვა ავტორებიც ადასტურებენ, რომ იპოლიტმა იქორწინა და იტალიაში წაიყვანა კეთილშობილი ახალგაზრდა ათენელი ქალი, რომელსაც არიცია ერქვა და რომელმაც იტალიის ერთ-ერთ პატარა ქალაქს თავისი სახელიც მისცა.

ეს წყაროები იმიტომ მოვიშველიე, ზუსტად რომ მივყოლოდი და დამეცვა თქმულება. მე არც თეზევსის ამბავი არ შემიცვლია და ზუსტად ისევე გადმოვეცი, როგორც პლუტარქესა აქვს ნაამბობი.

სწორედ ამ ისტორიკოსთან ვიპოვე საფუძველი იმ მოსაზრებისა, რომლის თანახმად თეზევსი თითქოს ქვესკნელს ჩასულა პროზერპინეს მოსატაცებლად. სინამდვილეში ეს ყოფილა მისი მოგზაურობა ეპირში, აქერონის სათავეებისკენ. პეირითოეს ეპირის მეფის ცოლის მოტაცება ნდომებია, მაგრამ ეპირის მეფეს პეირითოე მოუკვლევინებია, ხოლო თეზევსი დაუტყვევებია. ამგვარად, მე ვცდილობდი არც ისტორიული სიმართლისთვის მეღალატა და არც ამ მითის სილამაზეს შევხებოდი, რაც ასე ამდიდრებს და ასაზრდოებს პოეტურ შთაგონებას. მხოლოდ თეზევსის სიკვდილის ცნობამ, რომელიც ამ ლეგენდარულ მოგზაურობასთანაა დაკავშირებული, გააბედვინა ფედრას ის აღსარება, უბედურების ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად რომ ექცა; ამას ვერასოდეს გაბედავდა, ქმრის სიკვდილში ნამდვილად რომ არ ყოფილიყო დარწმუნებული.

ჯერჯერობით მაინც ვერ ვაღიარებ, რომ ეს პიესა ჩემს ტრაგედიებში საუკეთესოა. ისევ მკითხველისთვის და დროისთვის მიმინდვია მისი ღირსეული შეფასება. ერთს კი თამამად ვიტყვი: არც ერთ ჩემს ტრაგედიაში არ გამოჩენილა სათნოება ასე აშკარად. აქ პატარა შეცდომაც კი მკაცრად ისჯება. დანაშაულზე ფიქრიც დანაშაულივით შემზარავია. სიყვარულის სისუსტე ჭეშმარიტ სისუსტედ ითვლება. ენებები მხოლოდ იმიტომ მჟღავნდებიან, თავიანთი დამანგრეველი ძალა რომ გვაჩვენონ და მანკიერებაც ისე მკვეთრადაა გამოხატული, რომ გვაიძულებს შევიგნოთ და შევიზიზღოთ მისი სიმახინჯე. კაცმა რომ თქვას, ესაა ერთადერთი მიზანიც ყველა შემოქმედისა, ვინც მაყურებელს ემსახურება. ძველი დროის ტრაგიკოსი პოეტებიც მხოლოდ და მხოლოდ ამისკენ ისწრაფოდნენ. მათი თეატრიც სკოლა იყო, სადაც სიკეთე არ ისწავლებოდა ფილოსოფოსთა სკოლებზე ნაკლებად. აკი თვით არისტოტელემაც ინება დაეწერა წესდება დრამატული პოემისათვის; და არც სოკრატე, უბრძენესი ფილოსოფოსთა შორის, არ თაკილობდა ევრიპიდეს ტრაგედიების მოშველიებას.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ვინატრებდით, რომ ჩვენი ნაწარმოებებიც ყოფილიყვნენ მნიშვნელოვანნი და დამრიგებლურნი იმ პოეტების ნაწარმოებთა მსგავსად. მაშინ კი ნამდვილად შეძლებდა ტრაგედია ბევრი ღვთისმოსავი გულის შემორიგებას, ამ ბოლო დროს რომ შემოსწყრომია, და მათ წყალობასაც დაიმსახურებდა, თუკი ავტორები მაყურებლის აღზრდაზედაც ისევე იზრუნებდნენ, როგორც მის გართობაზე ზრუნავენ და გაამართლებდნენ ტრაგედიის ჭეშმარიტ დანიშნულებას".

როგორც ვხედავთ, ჟან რასინი საკმაოდ ერცელ პროლოგში მიუთითებს იმ წყაროებზე, რომლებითაც ისარგებლა ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში (ევრიპიდე, ვერგილიუსი, სენეკა, პლუტარქე...). იგი მსჯელობს, თუ რა ცვლილებები შეიტანა ფედრას სახეში და რით იყო ეს გამონვეული; ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ჭეშმარიტი, ღირებული ლიტერატურული ნაწარმოები ზნეობრიობას უნდა ემსახურებოდეს.

ქართულ სალიტერატურო სინამდვილეში პროლოგის (წინასიტყვაობის) შესანიშნავი ნიმუშია "კაცია-ადამიანის?!" დასაწყისი:

"რიტორიკაში სწერია: ყველაფერი შესავლით უნდა დაიწყოს კაცმაო. ჭეშმარიტია. ჩვენც ასე დავიწყოთ.

ვინც ლუარსაბის სახეში თავის-თავს იცნობს, ვინც ლუარსაბზედ დაწერილს თავის-თავზედ მიიღებს, ის, რასაკვირველია, ლაფის სროლას დამიწყებს და "გიჟიას" დაუძახებს ამ მოთხრობის უხეირო დამწერსა. ეს კარგად იცოდნენ, რომ ჩვენ პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო ჭირზედა ვწერთ.

სხვამ რაც უნდა სთქვას, მე კი ამ სიტყვების სიმართლით გავამხნევებ ჩემს თავსა: "მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო". სადა ხარ ეხლა ამ გონიერის სიტყვის მთქმელო? ვიცი, სადაცა ხარ: ხალხში ხარ, უხილავო, და ხალხისა ხარ. ისიც ვიცი, რაცა გქვიან: შენ ხალხის გენიას გეძახიან. ისიც ვიცი, რა თვისებისა ხარ: შეუცდომელი და ყოველთვის მართალი ხარ. შენ და მხოლოდ შენ უკეთებ გულს იმას, ვისაც "სხვისთვის" გული სტკივა. მაშინაც კი უკეთებ, როცა თვით ის "სხვანივე" თავიანთ გულშემატკივარს ცოდვად უთვლიან გულის-ტკივილსა. რა ვუყოთ? ზოგი გულის-ტკივილს იმითი იჩენს, რომ მოყვარეს ცუდსაც უქებს, და ზოგი კი იმითი,

რომ ცუდს უწუნებს. ამ ორგვარ ხალხში რომელს უფრო მეტი და ჭეშმარიტი გულის-ტკივილი და სიყვარული აქვს — ეს თითონ მკითხველმა გამოიცნოს".

როგორც ვხედავთ, ილია ჭავჭავაძე წინასიტყვაობაში მიუთითებს ნაწარმოების მიზანდასახულობაზე, კერძოდ, რომ მოთხრობა დაწერილია საზოგადოებრივი მანკიერებების მხილების და, რასაკვირველია, გამოსწორების მიზნით.

ასევე მიუთითებს აკაკი წერეთელი თავისი პოემის მიზანდასახულობაზე "თორნიკე ერისთავის" პროლოგში:

"ვინ დასთვალოს ზღვაში ქვიშა
და ან ცაზე ვარსკვლავები?
ვინ შეამკოს ღირსეულად
ქართველ გმირთა მხარ-მკლავები?"

აკაკი ქართველებს აიმედებს: "არ მომკვდარა... გაიღვიძებს ისევ ერი". სწორედ ამ პატრიოტული, ოპტიმისტური იდეის გახსნას ისახავს მიზნად პოემის შინაარსი; კერძოდ, ქართველებისთვის იმის შეხსენება, რომ წარსულში მათი ქვეყანა იმდენად ძლიერი და გავლენიანი იყო, რომ მეზობელი სახელმწიფოებიც კი ანგარიშს უწევდნენ და დახმარებისთვის მიმართავდნენ.

წინაამბავი პროლოგის ნაირსახეობას წარმოადგენს, თუმცა, მათი გაიგივება არ შეიძლება. წინაამბავი მხატვრული ნაწარმოების ის ადგილია, რომელშიც გადმოცემულია ეპიზოდები გმირების ცხოვრებიდან (მაგ. ბავშვობა) ან სხვა მოვლენები, რომლებიც დროში წინ უსწრებენ ძირითად ამბავს. პროლოგისგან განსხვავებით, არ არის აუცილებელი, რომ წინაამბავი უშუალოდ ძირითად ამბავს უსწრებდეს და ნაწარმოების დასაწყისში იყოს მოცემული. იგი შეიძლება შეგვხვდეს ნაწარმოების შუაში ან ბოლოშიც. ამასთან, პროლოგი ნაწარმოებს მხოლოდ ერთი აქვს, წინაამბავი კი შეიძლება რამდენიმე პქონდეს (იმ შემთხვევაში, თუკი ავტორმა საჭიროდ ჩათვალა რამდენიმე მოქმედი გმირის შესახებ უამბოს მკითხველს, გადმოსცეს, თუ რას საქმიანობდნენ ისინი ნაწარმოებში გადმოცემული ძირითადი ამბის დაწყებამდე). მაგალითად, აკაკი წერეთლის "ბაში-აჩუკი" იწყება ზაალ არაგვის ერისთავის სასახლეში მომხდარი ამბების გადმოცემით:

- მარიამის ცუდად გახდომა;
- კირილე მღვდლის სიზმარი;
- ადიდებული არაგვის გადმოლახვა უცნობი მხედრის მიერ და ბატონისთვის ბიძინა ჩოლოყაშვილის წერილის მირთმევა;
- შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავების სტუმრობა;
- კირილე მღვდლის სიზმრის ახსნა და უფლის ნებად მიჩნევა.

ეს ამბები პირველ ორ თავშია მოთხრობილი და თხზულების ექსპოზიციას წარმოადგენს. მესამე თავი კი წინაამბავია. მასში გადმოცემულია წერეთლის მოურავის, ბაქარა ბაქრაძის, ოჯახის ისტორია: ბაქარას დაწვრილშვილება, ქარაფშუტა ძმის — კიკოს — მიერ მოტანილი საორმოცო სნებით ახალგაზრდა ბაქარასა და მისი მეუღლის დაღუპვა, გლახა ბაქრაძის დავაჟკაცება და წერეთლის ქალზე გამიჯნურება, "საქმენი საგმირონიას" ასპარეზად კახეთის არ-

ჩევა და ახმეტის ბატონთან — ბიძინა ჩოლოყაშვილთან — გამგზავრება. მოთხრობის მეოთხე თავიც წინაამბავს წარმოადგენს. მასში გადმოცემულია კახეთის მეფის — თეიმურაზ პირველის — სასახლეში შექმნილი სიტუაციის ანალიზი, სამეფოში არსებული ვითარების აღწერა, რომელიც წინ უძღოდა კახეთის აჯანყებას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვრულ ნაწარმოებს წინაამბავი შეიძლება რამდენიმე ჰქონდეს; მაგ.: ეგ. ნინოშვილის "ჩვენი ქვეყნის რაინდში" კვანძი პირველსავე თავში იკვრება; მეორეში გადმოცემულია ტარიელ მკლავაძის ისტორია, რაც წინაამბავს წარმოადგენს; ასევე, მეოთხე თავშიც აღწერილია სპირიდონისა და დესპინეს ცხოვრება ტარიელ მკლავაძესთან შეხვედრამდე, რაც, ასევე, წინაამბავია.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობაში "სახრჩობელაზედ" წინაამბავი მოთხრობის ბოლოს გვხვდება. სასტუმროში დაბრუნებული მოხუცი პეტრე თავის შვილს წასაკითხად აძლევს უცნობი ჭაბუკის წერილს, საიდანაც ირკვევა, თუ ვინ იყო სიკვდილმისჯილი, რამ აიძულა ახალგაზრდა ძმები, რომ ავაზაკობის გზას დასდგომოდნენ, რაში სდებდა ბეჟანას ძმა ბრალს საზოგადოებას და მოხუც პეტრეს. სწორედ წერილში აღწერილი მოვლენები წარმოადგენენ ნაწარმოების წინაამბავს.

ეპილოგი (ბერძ. επίλογος— სიტყვის, აზრის დაბოლოება, ბოლოსიტყვაობა) ლიტერატურის ჟანრებიდან ეპილოგი ძირითადად დრამასა და ეპოსში გვხვდება; ეპილოგი ანტიკური და შუა საუკუნეების დრამის აუცილებელი კომპონენტი იყო. მოქმედების დასასრულს მთხრობელი (ქორო, სოლისტი) მიმართავდა დარბაზს და ერთგვარად აჯამებდა მომხდარს, მაყურებელს განუმარტავდა ავტორის ძირითად იდეას. ეპილოგში გადმოცემულია გმირის ბედი კვანძის გახსნის შემდეგ და მოცემულია ავტორისეული შეფასება, აზრი, მსჯელობა მის მიერ წარმოჩენილ მოვლენებთან, ნაწარმოების იდეასთან დაკავშირებით. მაგალითად, ილიამ "კაცია-ადამიანში" ძირითადი ამბის თხრობა დაასრულა ლუარსაბის გარდაცვალებით, მაგრამ ამის შემდეგ იგი მსჯელობს, თუ რა აზრი აქვს ლუარსაბის და მისნაირების ცხოვრებას:

"მოკვდა ლუარსაბიცა ისე, როგორც იხოცებიან ბევრნი ჩვენგანნი, რომელნიც არც თავის სიცოცხლით უმატებენ რასმეს ქვეყანასა და არც თავის სიკვდილით აკლებენ.

წაიშალა ამ ორთა გვამთა ცხოვრების კვალი დედამინის ზურგზედა. რისთვის მოვიდნენ და რისთვის წავიდნენ? ნუთუ ნახევარი საუკუნე იმისთვის იცხოვრეს, რომ ოთხი ფიჭვის ფიცარი ეშოვნათ და სამ-სამი ადლი მიწა? ან კიდევ ქვაზედ წაიწერონ, რომ "ჩყ... ნლამდინ თავადი ლუარსაბ თათქარიძე და მისი კნეინა დარეჯანი ცოცხალი ყოფილან და მერე დახოცილან?" სხვა ხომ არაფერი გვეტყვის, რომ ესენი ამ ქვეყანაში ყოფილან და უცხოვრიათ. "წამკითხველო, შენდობა გვიბრძანეთო", ამბობს იმათი ქვის ზედწარწერილი. ნახევარი საუკუნე იმისთვის იცხოვრეს ამ ქვეყანაზედ, რომ ბოლოს მაინც კიდევ "შენდობა" ითხოვონ და საბოდიშოდ გაიხადონ საქმე? უფროსთაგანს ქართველის საფლავის ქვას რომ აწერია "შენდობა გვიბრძანეთო", ეხლა მესმის, რისთვის აწერია. მაგ შესანდობარს და შესაბრალისს ჩვეულებას თავისი აზრი და საფუძველი ჰქონია, მაგრამ არ გითარგმნი კი, მკითხველო! თუ კაი გული გაქვს და გამჭრე გონება, შენც თითონ ჩემზედ უკეთესად მიხვდები, თუ არა და, თქმა საჭირო არ არის. ტყუილად გულს გატკენ, გაგარისხებ და ის რისხვა ისე აგიბამს თვალსა, რომ სხვას შენზედ მეტადაც რომ გული სტკიოდეს, ამას ვეღარ დაინახავ და იმის გულის სატკენ სიტყვას მუხანათობაში ჩამოართმევ.

მე გავათავე და შენ, რაც გინდა, ჰქმენ, მკითხველო! გინდა იცინე, გინდა იტირე, როცა ამ ამბავს წაიკითხავ. ორივეს საბუთი ისევ ამავე მოთხრობაში გაქვს, თუ ოდესმე თვალი აგიხილებია და შენს გარშემო რაც გინახავს, იმაზედ გონება გივარჯიშებია, — ნახავდი, რომ ხშირად ერთი და იგივე საგანი ზოგს აცინებს, ზოგს ატირებს. მე მინახავს ერთი მოხუცებული, ღარიბი, შიშველ-ტიტველი, ფეხებდახეთქილი დედაკაცი. ვინ იცის, რა-გვარ უბედურობისაგან ლოთად ჩავარდნილიყო და ლოთობაში სამუდამოდ დაეკარგა თავისი დედაკაცობა და ადამიანობა. მე მინახავს ის საცოდავი დედაკაცი, ქალაქის ბიჭებს დაეჭირათ და ხუთ გროშად მთელი საათი ახტუნებდნენ პამპულასავით. მე მინახავს, რომ იმათში ბევრი იცინოდა და ზოგიერთს კი ამ საცოდავის დედაკაცის მაგ ყოფაზედ გული უტიროდათ. ვინ იყო ამათში მართალი? მოცინარენი, თუ მოტირალენი? ორივენი, იმიტომ რომ ერთნი თვალითა ჰხედავდნენ მარტო და თვალისათვის მართლა სასაცილო იყო, მეორენი კი თვალითაცა და გონებითაცა. გონებას კი — ძნელად თუ გაეცინება. სჩანს, შეიძლება, რომ ერთი და იგივე ამბავი სატირალიც იყოს და საცინარიცა, — ეგ იმაზედ არის დამოკიდებული, როგორი აგებულებისა ხარ: თუ იმისთანა გონების ძალა გაქვს, რომ, რაც უნდა მწუხარე ჭეშმარიტება იყოს, გულდაგულ შეხვდები, და თუ იმისთანა გულიცა გაქვს, რომ უბედურს და გზა-კვალ-არეულს შეიბრალებ, ამისთანა სასაცილო ამბავი უფრო ხშირად უნდა გატირებდეს შენა, თუ არა და იცინე, რამდენიც გენებოს. იცინე და თანაც გაჯავრდი ამ მოთხრობის დამწერზედ და მომიგონე ჭორი – შენ ხომ ჭორების მოგონება გიყვარს – რომ მე ვითომც ქართველობას ვღალატობ, რადგანაც იმის სასაცილო ამბავს გიამბობ და არა ვმალავ ზოგიერთ გულ-მოკლე პატრიოტივით. ვიცი, რომ ჩვენდა საუბედუროდ, თქვენში, მკითხველო, ძნელად იპოვება იმისთანა კაცი, რომ მართალ სიტყვას გონება გაუსწოროს. ვიცი ეს და მაინც კიდევ პირში – როგორც მოყვარე – გეტყვი, რომ ლუარსაბი და დარეჯანი შენს კალთაში დაბადებულან და შენის ძუძუთი გაზრდილან. გინდა მიწყინე, გინდა არა. თუ იმათ დასცინებ, მითამ შენის თავისთვის დაგიცინია, თუ დასტირებ, — ეგ კაი ნიშანია: სჩანს, სწუხარ, რომ ამისთანანი ვართ, სჩანს შენის თავის გასწორების განზრახვამ ფრთა აიბა. ღმერთმა ქნას, რომ ეგ აგრე იყოს.

მე თუ შენ მიყვარხარ, მკითხველო, იმისთვის მიყვარხარ, რომ იმედი მაქვს ეგ გასწორების განზრახვა, დღესა თუ ხვალე, შენში გაიღვიძებს. ამ იმედს ნუ წაგვართმევ. ნუ იფიქრებ, რომ ამ მოთხრობას შენი გაჯავრება უნდა. ამას მარტო ის უნდა, რომ შენ დაგანახვოს, — რამოდენადაც შეძლება აქვს — შენი ცუდი, შენი ავი, რომ იცოდე, რა გაისწორო. მინამ სარკეში არ ჩაიხედავ, ან სხვა არ გეტყვის, ხომ ვერ გაიგებ, რომ პირზედ ურიგობა რამ გატყვია? ეს მოთხრობა სარკე იყოს და მე — თუ გინდა — მთქმელი ვიქნები. დააკვირდი, იქნება გენიშნოს რამე. ესეც იცოდე: მარტო შენი მტერი დაგიმალავს, შენს სახეზედ ურიგობა ჰნახოს რამე, მოყვარე კი მაშინვე სარკეს მოგიტანს, რომ გაისწორო და ხალხში არ შერცხვე. მეც მოყვარესავით გექცევი, — სარკე მოგიტანე, ამაზედ როგორ უნდა გამიწყრე?! რა ვუყოთ, თუ ეს სარკე გაბზარული გამოდგება და შიგა-და-შიგ ლაქებიანიცა? რაცა მქონდა, ის მოგართვი, როგორც შემეძლო, ისე დაგეხმარე. თუ მაინც-და-მაინც წყრომას არ დაიშლი, შენი ნებაა. მე შენის წყრომისა არ მეშინიან. მაშინ მხოლოდ დაეღონდები, რომ შენშიაც მოვტყუვდი; რომ შენ ის არ ჰყოფილხარ, რაც მეგონე. მაშინ გულ-ხელ-დაკრებილს ესღა დამრჩება სათქმელად: მე მიყვილია და გათენდება თუ არა, — ეგ ღმერთმა იცის! წყრომა კი რომ არა ყოფილიყო, ეგ გათენება, ჩვენც კარგად გვეცოდინებოდა, როდისაც იქნებოდა!

სხვაფრივ მშვიდობით ბრძანდებოდეთ და შენდობით იხსენიებდეთ მონასა თქვენსა..."

"თორნიკე ერისთავის" ეპილოგში აკაკი წერეთელი კიდევ ერთხელ ადასტურებს თავის ოპტიმისტურ ხედვას საქართველოს მომავალთან დაკავშირებით. იგი აღწერს ათონის მთაზე მომხდარ სასწაულს: გაბრიელ ბერის მიერ ათონის ივერის მონასტერში ღვთისმშობლის ხატის დაბრძანებას; "ღვთისმშობლობა დღეს" ნანახ სიზმარს საქართველოზე მლოცველი წმინდა ნინოს, თამარ მეფისა და ქეთევან დედოფლის შესახებ, რასაც მოჰყვება დამაგვირგვინებელი აკორდი:

"რომ გაათავეს თურმე ეს ლოცვა,

ზეცას შეჰხედეს სამთავემ ნელა

და დაინახეს, რომ ძველ ადგილზე

გამოესახათ მათ ცისარტყელა!"

"ბახტრიონის" ეპილოგში ვაჟა-ფშაველა ლუხუმის განკურნების ამბით პოემის მთავარ იდეას გამოხატავს. ლუხუმი ქართველი ხალხის სიმბოლური სახეა, ამდენად, მისი "ფეხზე დადგომა" —საქართველოს გამარჯვების საწინდარია:

"ამბობენ: შეაძლებინა

სნეულსო ფეხზე დადგომა;

ეღირსებაო ლუხუმსა

ლაშარის გორზე შადგომა!"

ბოლოამბავი (ბოლოთქმა) ეპილოგის ნაირსახეობას წარმოადგენს. მასში გადმოცემულია ნაწარმოების გმირების ბედი ან მათთან დაკავშირებული ამბები კვანძის გახსნის, ნაწარმოებში აღწერილი ძირითადი კონფლიქტების გადაწყვეტის შემდეგ. ამდენად, ბოლოამბავს არა აქვს უშუალო სიუჟეტური კავშირი მხატვრულ ნაწარმოებთან. ეპილოგისგან განსხვავებით, ბოლოამბავში არ არის მოცემულია ავტორისეული იდეა, შეფასება, აზრი, მსჯელობა; მწერალი გვიყვება, თუ რა ბედი ეწიათ მოქმედ გმირებს ნაწარმოებში აღწერილი ძირითადი ამბის დასრულების შემდეგ.

"ბაში-აჩუკში" კვანძი გაიხსნა იმით, რომ ავჯანყების შედეგად ყველა ძირითადი სიმაგრე ქართველებმა ხელში ჩაიგდეს და ფეიქარ-ხანმა გაქცევით უშველა თავს. ნაწარმოების ბოლო, მეთხუთმეტე, თავი ბოლოსიტყვაობას წარმოადგენს. მასში გადმოცემულია ვახტანგ მეფის კარზე გამართული დიდებულების დარბაზობა, შაჰ-აბაზის წერილი, ელიზბარ ერისთავის სიტყვა ეროვნების ხის ფესვების გასამაგრებლად მისი მოწამებრივი სისხლით მორწყვის შესახებ, მოთხრობის მთავარი გმირების ბედი:

"ამ ამბის შემდეგ არ გაუვლია დიდ ხანს, რომ შალვა, ელიზბარი და ბიძინა აღმოსავლეთისაკენ გზას ადგენ და სპარსეთისკენ მიდიოდნენ. სწორედ იმავე დროს დასავლეთისაკენ გადაეშვნენ კორტოხს სამი ცხენოსანი: აბდუშაჰილი, პირიმზისა და ბაში-აჩუკი. ხმაამოუღებლივ მიაჩქარებდნენ ცხენებს სხვადასხვა ფიქრებით მოცულნი. აბდუშაჰილისათვის ყველგან ბაღდადი იყო, სადაც კი მისი სატრფო იქნებოდა; სიყვარულით გამსჭვალულ პირიმზისას ეჩქარებოდა, რომ სამშობლოში გადაეტანა თავისი ბედნიერება; და ბაში-აჩუკს კი

მაინცადამაინც მაგდენად არაფრად ეპიტნავებოდა იმერეთი, რადგანაც გაიგო, რომ მისი კახეთისაკენ გადავარდნის მიზეზი რაჭის ერისთავისთვის მიუთხოვებიათო.

იმერეთმა დედაშვილურად მიიღო ორივე ვაჟკაცი.

ბაში-აჩუკი დაუბრუნდა თავის სახლკარობას და აბდუშაჰილიც ჩაესიძა. მართალია, დეეი ყურით არ დაუჭერიათ სიძე-ცოლისძმას, მაგრამ ბევრჯერ კი კარგი სამსახური გაუწიეს იმერეთს თურქებთან ბრძოლის დროს და სამაგიეროდ ადგილ-მამულიც ბევრი შეიძინეს საწერეთლოში. ცხოვრობდნენ მყუდროდ და მხოლოდ ერთხელ კი შეშფოთდნენ. ეს მაშინ, როდესაც გაიგეს, რომ მათი საყვარელი კახეთის გმირები სპარსეთში უწამებიათო.

ბევრს ეჭირა თვალი სასიძოდ ბაში-აჩუკისაკენ ანუ, როგორც შემოკლებით ეძახოდნენ, ბაჩუკისაკენ, მაგრამ გაუცრუვდათ იმედი: ის ცოლშვილის მოკიდებას არ აპირებდა, სანამდის წერეთელი არ მოკვდა და ერისთავიც არ მიიცვალა! მაშინ კი გადავიდა რაჭაში, მოიტაცა ქვრივი და ჯვარი დაიწერა. უშვილძიროდ არც სიძე და არც ცოლისძმა არ გადასულან: აბდუშაჰილის ჩამომავლობა დღესაც არის ჩვენში — აბდუშელიშვილები და ეტყობათ კიდეც, რომ კარგი წინაპარი უნდა პყოლოდათ. რაც შეეხება ბაში-აჩუკის ან ბაჩუკას ნაშიერს, ისინი უფრო გამრავლებულიც არიან დღეს, მაგრამ ბაჩუკაშვილობას სწუნობენ და ბაქრაძეობაზე სდებენ თავს, და, დაუბრუნდებიან თუ არა ბაჩუკაშვილობას, ის ღმერთმა იცის."

ალ. ყაზბეგის "ელგუჯაში" ძირითადი ამბის თხრობა სრულდება XXVI თავში, რომელშიც აღწერილია ელგუჯას დასაპატიმრებლად ყაზახების მოსვლა, მათიას მიერ მათთვის წინააღმდეგობის გაწევა და დაღუპვა, ელგუჯას წასვლა ძმაკაცის სისხლის ასაღებად და უთანასწორო ბრძოლაში სიკვდილი. რაც შეეხება მწერლის მიერ ცალკე გამოყოფილ "დასასრულს", იგი არსებითად ბოლოსიტყვაობას წარმოადგენს, საიდანაც ვიგებთ, რომ ელგუჯას ცოლ-შვილი რუსების მმართველობის დამყარების შემდეგ საბატონო ყმებად გადაიქცნენ:

"როდესაც ჩინოვნიკმა გაათავა თავისი მუშაობა, თქვენ რომ თვალი გადაგევლოთ იმის რეეულისათვის, საბატონო ყმების სიაში ამოიკითხავდით: "მზაღო ნასყიდაშვილისა, თავის ორი შვილით!"

დიაღ, მზაღო შეიქნა, თავის შვილებით ერთად, მებატონის საკუთრებად, და ეს ხალხი ამ შემთხვევამ ჩააყენა ისეთს მდგომარეობაში, რომ, სხვათა შორის, გულის ძგერით მოალოდინა იმ დროს, როდესაც ბატონ-ყმობის გადავარდნის ხმა გრგვინვასავით გაივლიდა საქართველოში და ათას წამებულს ლოცვით თვალებს მიაპყრობინებდა ზეცისკენ."

დ. კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვალში" ძირითადი ამბის თხრობა იმით დასრულდა, რომ პლატონის მცდელობამ — ორნაქმარეეი და უშვილო დედინაცვალი მოეძებნა, რათა ოჯახი არ გაყოფილიყო — შედეგი ვერ გამოიღო. ბეკინას და ელენეს ვაჟი გაუჩნდათ. ბოლოსიტყვაობაში მწერალი ბეკინას გარდაცვალების შემდეგ პლატონისა და ელენეს ურთიერთობებზე გვიყვეება:

"N-ის მომრიგებელი მოსამართლის სახლის აივანზე ძალიან ხშირად შეგხვდებათ შავებით მორთული ხნიერი დედაკაცი, რომელსაც ხან მზად დაკეცილი მოსართმევი თხოვნა უჭირავს ხელში, ხან ისეა ხელცარიელი; გვერდით უყენია ოთხი-ხუთი წლის პატარა შავ-თვალა მალხაზი ბავშვი, ჩითის ბლუზით, ნითელ წუღებით, კოზიროკიანი ქუდით თავზე, უქამროთ და მო-

სამართლესთან 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 საზღვარი, აღარც ადგილი და იძულებულს ხდის სანყალ მოხუცებულ ქვრივ დედაკაცს იწანწალოს ყოველკვირა სასამართლოში.

ეს დედაკაცი გახლავთ, როგორც თავად 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 მოფუთფუთე ხალხს".

არის შემთხვევები, როდესაც, კვანძი ბოლოამბავში გადადის და სიუჟეტის განვითარების ეს ორი ელემენტი ერთ ეპიზოდში ერთიანდება.

ლირიკული გადახვევა. მხატვრულ ნაწარმოებში ზოგჯერ ავტორი წყვეტს სიუჟეტური ამბის თხრობას და თავის პირად შთაბეჭდილებებს, განცდებს გადმოგვცემს. ლირიკულ გადახვევაში შეიძლება წარმოჩნდეს მწერლის ზნეობრივი პოზიცია, მისი იდეალები, შეფასებები. მწერლის შემოქმედებითი მეთოდიდან გამომდინარე, ლირიკული გადახვევა ფორმითაც მრავალფეროვანია: მოკლე შენიშვნით დაწყებული ვრცელი, თეორიული მსჯელობით დამთავრებული.

ლირიკული გადახვევის შესანიშნავ ნიმუშს ვხვდებით ნ. ბარათაშვილის პოემაში "ბედი ქართლისა". ნაწარმოების მეორე თავში სოლომონ ლიონიძე გამომცდელად ეუბნება მეუღლეს, რომ ქართველ წარჩინებულ ქალებს პეტერბურგში მოუწევთ განცხრომაში ყოფნა, რასაც სოფიოს ცნობილი პასუხი მოსდევს: "უწინამც დღე კი დამელევა მე, უცხოობაში რაა სიამე...". ამ ეპიზოდს ლირიკული გადახვევა მოჰყვება, რომელშიც აშკარად იკვეთება ნ. ბარათაშვილის პოზიცია, მისი სულისკვეთება:

"ჰოი, დედანო, მარად ნეტარნო,

კურთხევა თქვენდა ტკბილსახსოვარნო!

რა იქნებოდა, რომ ჩვენთა დედათ

სულიცა თქვენი გამოჰყოლოდათ".

ილიას პოზიცია, ახალი გზებით სიარულისკენ მისწრაფება, კარგად გამოჩნდა "კაცია-ადამიანის" ლირიკულ გადახვევაში:

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

მარტო ქვეყანაა, მკითხველო, დაურღვეველი, და ერთი ლამაზი, გონიერი ქართული 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 კიდევ საყვარელო ქართველო!".

სიზმარი, როგორც არასიუჟეტური ელემენტი, ნაწარმოების მნიშვნელოვან კომპონენტს წარმოადგენს. იური ლოტმანის აზრით, "...სიზმარი, თავისი არსით, ნიშანია, სიმბოლოა. ადამიანმა იცის, რომ სიზმარს გარკვეული მნიშვნელობა აქვს, იგი რაღაცაზე მიგვანიშნებს, მაგრამ რაზე — არ იცის. ეს მნიშვნელობა უნდა გაიშიფროს". სიზმრის ფუნქცია სხვადასხვა მხატვრული მიმდინარეობის ესთეტიკაში განსხვავებულად აღიქმებოდა. ბაროკოს ესთეტიკა აქტიურად ამკვიდრებდა აზრს ილუზიისა და რეალობის ერთიანობის შესახებ, რაც კალდერონის მეტაფორულ გამოთქმაში აისახა: "ცხოვრება სიზმარია" (შდრ. გალაკტიონთან "ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია"). მოგვიანებით რომანტიზმის ესთეტიკაში სინამდვილის გაიგივება სიზმართან რეალობასა და ოცნებას შორის არსებული საზღვრის გადალახვის ერთ-ერთი საშუალებაა. XX საუკუნის კულტურაში სიზმარი ინტელექტუალური თამაშების ერთ-ერთი წამყვანი ელემენტი ხდება ლაბირინთთან, სარკესთან, ნიღაბთან და ბიბლიოთეკასთან ერთად. ხოსე ლუის ბორხესის აზრით, სიზმარი ნიშანია, რომელიც ცვლის კითხვის სტრატეგიასა და ტექსტის "ფსიქოლოგიურ დროს". პოსტმოდერნისტები მიიჩნევენ, რომ სიზმარი უნდა განვიხილოთ როგორც ციტატა, რომელიც გარკვეულ არქეტიპებზე მიგვანიშნებს.

სიზმარი მეტწილად გამოიყენება:

ა) პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დახასიათებისთვის;

ბ) ნაწარმოების იდეური შინაარსის გასააზრებლად.

განვიხილოთ ორივე შემთხვევა. პერსონაჟის ფსიქოლოგიური დახასიათების შესანიშნავი ნიმუშებია ლუარსაბ თათქარიძისა და პლატონ სამანიშვილის სიზმრები:

ლუარსაბ თათქარიძის სიზმარი ("კაცია-ადამიანი?!") ლუარსაბი სიზმარში ხედავს, რომ მისი უშვილობით გახარებული დავითი დადის და ყველგან გაიძახის: "ის ოხერი როდის იქნება ჩაძაღლდეს, რომ იმის მამულებზედ ვინავარდორო". ლუარსაბს ჯავრი კლავს, გული ყელში ებჯინება, ღმერთს საყვედურობს: "რა დაგიშავე, შე დალოცვილო, რომ შვილს არ მაძლევ?" ლუარსაბი საკუთარ ღვთისმოსაობას ახსენებს ღმერთს (თელეთი მოილოცა, თორმეტაბაზიანი ცხვარი დაკლა, ორი აბაზის სანთლები დაანთო, მარხვას იცავს, აღსარებას აბარებს მღვდელს, ზიარებას იღებს) და არც ძმის ცოდვებს ივიწყებს (იოანე ნათლისმცემლის თავის მოკვეთის დღეს ხორცი შეჭამა, ყურძენს ფერისცვალებამდე მიირთმევს, მნევარს საკუთარი თეფშიდან აჭმევს, აღდგომა დღეს მღვდლის მიერ სუფრის კურთხევას არ ელოდება, ისე მივარდება ხორცეულს). ღმერთი "გულს მოიბრუნებს" ლუარსაბზე; დარეჯანი დაფეხმძიმდება; ორი კვირაღა უკლია მშობიარობამდე, რომ უეცრად ლუარსაბი ავად გახდება და მოკვდება. დარეჯანი "საშინელი ხმით ტირის"; ელისაბედი და დავითი სიხარულით აღარ არიან: ლუარსაბის ავეჯი გადააქვთ, დავითი ხმამაღლა აცხადებს: "ხვალ მამულებს ჩავიბარებო". ლუარსაბი იტანჯება, უნდა თქვას, რომ მალე დარეჯანს შვილი ეყოლება, მაგრამ მკვდარია და აბა, რას იტყვის. კუბოც მოიტანეს, ჩაასვენეს, მესამე დღეს ანდერძიც აუგეს და სასაფლაოზე წაასვენეს. საფლავის პირას მდგომი დავითი დიამბეგს ეუბნება, რომ მომდევნო დღეს ჩაიბარებს მამულებს, მაგრამ იქვე მყოფი ელისაბედი მოითხოვს, რომ სახვალიოდ საქმე არ გადადონ და დაუყოვნებლივ ჩაიბარონ ლუარსაბის მამულები. ლუარსაბს ყველაფერი ესმის, ოხრავს, გაცოცხლებას ნატრობს, მაგრამ ამაოდ... მიწა მიაყარეს, ყველანი წავიდ-წამოვიდნენ. ლუარსაბს გული ამოუჯდა და ტირილი დაიწყო; უფრო იმის გამო, რომ მისმა საყვარელმა დარეჯანმაც მიატოვა სხვებივით და მასთან ერთად არ დაიმარხა. ამასობაში საფლავზე ფერხულის ხმა ესმის: მისი ძმა და რძალი

ფერხულს უვლიან და ჩასძახიან: "ჩაძაღლდი, განა?" შეურაცხყოფილი ლუარსაბი აენთო, მძლავრად წამოიმართა, რომ საფლავიდან ამოსულიყო და ... ტახტიდან გადმოვარდა.

პლატონის სიზმარი ("სამანიშვილის დედინაცვალი"). პლატონს ესიზმრება ეზოში მძიმედ მობაჯბაჯე დედინაცვალი; იგი "გაცივებული თვალებით" მისჩერებია ფეხმძიმე ქალს, რომელმაც ასე უღვთოდ გაიმეტა პლატონის ოჯახი; "იქით! იქით! იქით, შე წყეულო! — უყვირის დედინაცვალს პლატონი, — იქით, თვალით მაინც ნუ დამენახვები," — მაგრამ თავადაც არ ესმის საკუთარი ხმა და ეს კიდევ უფრო უკლავს გულს. ამასობაში ეზოში გამოეფინებიან ქათმები, ინდაურები, ბატები; ზოგი ფანჯრისკენ მორბის, სადაც პლატონი დგას, ზოგი ელენეს მიპყვება; ეზოში გამოსულან ხარებიც, სანაშენო ღორიც, სასუქი ცხვარიც... "რა ამბავი ხდება ამ ეზოში? რამ გადარია ყველა? ვინ გამოალაგა გარეთ კოდი, საცერი, სამტკიცი, ქოთნები, გობი, კოვზი, როდინი, კეცები?"— კითხულობს პლატონი და გაოგნებული მისჩერებია ამ სურათს, არ იცის, რა მოიმოქმედოს, რა თქვას... უეცრად ვიღაცის ხმა ისმის: "შუაზე, შუაზე"; პლატონის დედინაცვალიც ამ ხმას უერთდება: "მალე, მალე! — დაიძახა ელენემ, — მალე, ყორიფელი გაპყავით, სულ ყორიფელი, სულ!"; პლატონი უკანასკნელ ძალას იკრებს და ყვირის: "მეიცადეთ, მეიცადეთ, გაჩერდით! ნუ ჩქარობთ!.. ეგებ მკვდარი დაიბადოს! შედექით! ეგებ ღმერთმა სიცოცხლე არ აღირსოს! გაჩერდით, თქვე ოხრებო! ნუ შეებით მაგას!", მაგრამ პლატონის ხმა არავის არ ესმის; ირგვლივ ყველაფერი იშლება, ნაწილდება. პლატონი ცდილობს ფანჯრიდან გადახტომას, რათა იქვე მოახრჩოს წყეული დედინაცვალი, მაგრამ ამაოდ... დაუძლურებული და სასომიხდილი ბავშვივით ატირდება.

ორივე შემთხვევაში გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტია დახატული. სიზმრის მეშვეობით ლუარსაბისა და პლატონის სულიერი განცდებია წარმოჩენილი. ლუარსაბს ამ ქვეყნიდან უშვილძიროდ წასვლა არ უნდა, რადგან იცის, რომ ყველაფერს მისი ძმა და რძალი დაეპატრონებიან. თავის მხრივ, პლატონს შიშის ზარს სცემს იმის გაფიქრება, რომ მისი დედინაცვალი შეიძლება დაფეხმძიმდეს და მის მცირე ქონებას მოზიარე გაუჩნდეს. მას ძილშიც კი აწუხებს ცოლის მიერ გამოთქმული ეჭვი ელენეს დაფეხმძიმების შესახებ და სწორედ ამიტომ სიზმარში იხილავს ოჯახის გაყოფის სცენას.

ნაწარმოების იდეური შინაარსის გასააზრებლად საინტერესო მასალას იძლევა კირილე მღვდლის, კვირიასა და ალუდას სიზმრები.

კირილე მღვდლის სიზმარი ("ბაში-აჩუკი"). ალავერდის მონასტერს უწმინდური დაპპატრონებოდა; სამჯერ შემოხვეოდა წმინდა ტაძარს გველეშაპი და კუდი პირში ჩაედო. შეშინებული ხალხი იდგა და ვერ ბედავდა ალავერდთან მიახლოებას. ყოველ გამოღვიძებაზე ურჩხული მუსრს ავლებდა იქ მყოფთ, შემდეგ კი ისევ მიიძინებდა. მოულოდნელად სამი მეომარი გამოჩნდა. ერთ-ერთმა შეუძახა დაზაფრულ ხალხს: "ვინ ქართველი და ვინ გულგატეხილობაო? აღარ გახსოვთ ძველი ანდერძი: სირცხვილს სიკვდილი სჯობს და ორივე კი ერთად — ჯოჯოხეთიაო". რაინდებმა უწმინდურთან ბრძოლისკენ მოუწოდეს ხალხს: ასე ცხვრებივით ყოფნას და ნელ-ნელა განადგურებას ბრძოლაში ღირსეული სიკვდილი უნდა ამჯობინოთო, — არწმუნებდნენ. გულმოცემულმა ხალხმა, სამ მეომართან ერთად, შეუტია უწმინდურს. ყველანი თავგანწირვით იბრძოდნენ, მაგრამ ამაოდ; ყოველ ახალ ჭრილობაზე ურჩხულს ძალა ემატებოდა. მეომრებს ფარ-ხმალი დაელეწათ, ხალხს ღონე გამოელია. მოულოდნელად დასაღუპად განწირულებს თეთრ ცხენზე ამხედრებული რაინდი მოევლინათ მხსნელად; სწორედ მან შეძლო

სასიკვდილო ჭრილობის მიყენება უწმინდურისთვის... გონს მოსულმა ხალხმა ალავერდს მიაშურა და აღსავლის კართან დასვენებული სამი მეომარი იხილა, რომელთაც თავზე ნათლის სვეტი დასდგომოდათ; თეთრცხენიანი მხედარი კი აღარსად ჩანდა.

კვირიას სიზმარი ("ბახტრიონი"). კვირიას დაესიზმრა, რომ ტრიალ მინდორზე შავ ცხენზე ამხედრებული მოდიოდა; მისი ფრანგულის ტარზე სამი სანთელი ენთო. ირგვლივ არავინ იყო, მხოლოდ "ყოილი, ხშირი ყოილი დაფენილიყო გზაზედა". უეცრად მინდორზე შავი ვეშაპი გამოჩნდა, "...პირი დააღო ვეება, ჩასაყლაპავად მიტია". კვირიამ მარჯვედ მოუქნია ხმალი და გველეშაპს თავი გაუპო. "მოკლულმა შემომანთხია ბოროტი სისხლი პირზედა; ცხენი წამექცა, თვითონაც მიწას დაეცი ძირზედა". გონს მოსული კვირია თეთრ ლოგინში იწვა ჭადრის ქვეშ, რომლის ტოტზე ბებერი ქედანი ღუღუნებდა; "...მზეც ამობრნყინდა, მეჩვენა, მნახა, გაბრუნდა წამზედა, წითლად გაწირა ხოლოდა ობოლი სხივი მთაზედა"; კვირიას თვალთ დაუბნელდა და მკლავზე მიეძინა.

ორივე სიზმარი, გარკვეულწილად, მხატვრულ წინათქმას წარმოადგენს; რადგან წინასწარ გვამცნობენ, თუ როგორ განვითარდება მოქმედება; რა ბედი მოელით ნაწარმოების პერსონაჟებს. იმავდროულად, მათ მნიშვნელობა აქვთ ნაწარმოების იდეური შინაარსის გასააზრებლად. კირილეს სიზმარი გვამცნობს კახეთის აჯანყების გამარჯვებით დაგვირგვინებას და, ამასთან ერთად, აჯანყების გმირების — ბიძინა ჩოლოყაშვილის, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავების — დაღუპვას (აკაკის აზრით, ხომ ეროვნების ხეს ფესვების გასამაგრებლად მოწამებრივი სისხლით მორწყვა სჭირდება). კვირიას სიზმარიც იმავეს გვამცნობს: გამარჯვება მსხვერპლს მოითხოვს, რომ კვირიას სიცოცხლე შეეწირება ბახტრიონის ციხის აღებას. ამიტომაც არ ესიამოვნა ლუხუმს კვირიას მიერ მოყოლილი სიზმარი. კირილე მღვდლისა და კვირიას სიზმრებში ხორცშესხმულია ავტორისეული იდეა, რომ ბოროტების მოსპობა მხოლოდ თავგანწირული ბრძოლით შეიძლება. მსგავსი მიზანდასახულობა აქვს ალუდას სიზმარსაც.

ალუდას სიზმარი ("ალუდა ქეთელაური"). ალუდას დაესიზმრა, რომ სალაშქროდ გამზადებულ ხევსურებთან იმყოფებოდა. "...ერთს წამს ხელ ვინამ დამტაცა, ტარი ჩამიდვა ხანჯრისა", — იხსენებს იგი თავის სიზმარს. ალუდამ უცნობში მუცალი შეიცნო, რომელსაც გულზე მათი ორთაბრძოლის ნიშანი ემჩნეოდა: "ეფივა ნატყვიარშია ლეგა საფევი ბრძამისა". კლდესავით გაუტეხლად იდგა ქისტი ვაჟკაცი, ცრემლი არ სდიოდა, მხოლოდ ერთს შესთხოვდა ალუდას:

"— მინდა სიკვდილი, არ ვკვდები,

მამკალო, — მითხრა ხვეწნითა,

თქვენ დაგრჩესთ წუთისოფელი,

მე კი წავიდე ქვეყნითა.

დაძეღით, ხევსურთშვილებო,

ლაშქრობით, ხმლების ქნევითა!"

ალუდას კაცის ხორცისგან შემზადებულ წვნიანს სთავაზობენ; აძალებენ, რომ შეჭამოს. ალუდა ჭამს და თან ზარავს თავისივე ქცევა: "რასა ვსჩადიო? — ვსჯავრობდი, — უმსგავსი, შაჩვენებული..." მას კი კვლავ და კვლავ აძალებდნენ გაცხელებული "წვენ-ხორცის" ჭამას.

აღნიშნული სიზმარი მეტად მნიშვნელოვანია პოემაში მოცემული იდეის ამოსაკითხად. მუცალის მოკვლის შემდეგ ალუდაში გარკვეული სულიერი მეტამორფოზა იწყება: მას აღარ სურს ძველებურად ცხოვრების გაგრძელება, არ სურს გაუთავებელი სისხლისღვრა, აღარ უნდა ასეთ წუთისოფელში ყოფნა. წარსული ცხოვრება ალუდას კაციჭამიობად ესახება. ამას რეალურ ცხოვრებაში იგი ქვეცნობიერად გრძნობს, ხოლო სიზმარში ეს გრძნობა მძაფრდება და აქედან იწყება მის პიროვნებაში ახალი ღირებულებების დამკვიდრება.

სიზმარს, როგორც მხატვრული ნაწარმოების არასიუჟეტურ ელემენტს, ახასიათებს მეტაფორული და კომპოზიციური მთლიანობა და ახდენს აზრობრივი რეზონანსის ეფექტს ტექსტის ყველა შემადგენელ ნაწილზე.

სიზმარი მოიაზრება ტექსტის ორგანულ კომპონენტად. როგორც ვხედავთ, მისი დანიშნულება პოლიფუნქციურია.

ეპიგრაფი (ბერძ. επιγραφε — წარწერა ძეგლზე) არის ნაწარმოების სათაურის ქვეშ მოთავსებული სხვა ავტორის მხატვრული ტექსტის ფრაგმენტი ან მცირე ზომის ნაწარმოები, რომლითაც გამოხატულია თხზულების იდეურ-ესთეტიკური კონცეფცია. ეპიგრაფი შეიძლება მიემართებოდეს მთელ ნაწარმოებს ან თხზულების რომელიმე სტრუქტურულ ერთეულს (კარს, თავს და სხვა). შესაბამისად, თუ მთელ ნაწარმოებს მიემართება, მაშინ იგი სათაურის ქვეშ იწერება, ხოლო თუ რომელიმე სტრუქტურულ ერთეულს, მაშინ ამ სტრუქტურული ერთეულის სათაურის ქვეშ.

ეპიგრაფი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა ჟანრული ფორმით (ლექსი, დიალოგი, აფორიზმი, ანდაზა, პროზაული ფრაგმენტი და სხვა). იგი გამოხატავს მხატვრული ნაწარმოების ძირითად კოლიზიას, თემას, იდეას ან განწყობას. ეპიგრაფის საშუალებით ავტორი თავის დამოკიდებულებასაც გვიჩვენებს აღწერილი მოვლენებისადმი. ამასთან, ეპიგრაფის, როგორც კომუნიკაციურ-პრაგმატული სამეტყველო ერთეულის, თავისებურებას ავტორისა და მკითხველის, მკითხველისა და ტექსტის კავშირის განსაზღვრაც წარმოადგენს.

ზოგი მწერალი ეპიგრაფის ბოლოს მიუთითებს წყაროზე (მაგ. ბიბლია, ხალხური თქმულება, ანდაზა და სხვ.) ან ავტორზე (შეუძლია დაბადების და გარდაცვალების წლებიც დააფიქსიროს). ზოგჯერ მწერლები თავად იგონებენ ეპიგრაფებს და სხვებს მიაწერენ. მაგ. ვალტერ სკოტს რომანების სერიაში "უეცერლი" გამოყენებული აქვს მის მიერვე შექმნილი 171 ეპიგრაფი, რომელთაგან 94-ს მიწერილი აქვს "Old play" ან "Old song". რადიარდ კიპლინგი თავის პროზაულ ნაწარმოებებში, როგორც წესი, საკუთარ ლექსებს იყენებდა ეპიგრაფად. ზოგიერთი ეპიგრაფი განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს. მაგალითად, ცნობილი რომაელი რიტორისა და კომენტატორის, ელია დონატის გამონათქვამს "Pereant, qui ante nos nostra dixerunt" (დე, დაიღუპონ ისინი, ვინც ჩვენზე ადრე გამოთქვეს ჩვენი აზრები) ვხვდებით გოეთესთან, პუშკინთან, ვ. სოლოგუბთან და სხვებთან.

ქართველი მწერლები ხშირად მიმართავენ ეპიგრაფს, როგორც ერთგვარ უნივერსალურ მხატვრულ ხერხს, რომელიც იძლევა საშუალებას, მკითხველი თხზულების წაკითხვამდე შეიყვანოს მის ესთეტიკურ სამყაროში. ქართველი კლასიკოსებიდან ეპიგრაფებს ხშირად მიმართავდა ილია ჭავჭავაძე. მის "აჩრდილს" წამძღვარებული აქვს შემდეგი ეპიგრაფი:

"რა ვარდმან მისი ყვავილი გაახმოს, დაამჭკნაროსა,

იგი წავა და სხვა მოვა ტურფასა საბაღნაროსა" .

რუსთაველი.

"ქართვლის დედის" ეპიგრაფია:

"გაგვიძეღ, ბერო მინდიავ,

მუხლი მაიბი მგლისაო,

გაიყოლიე უმცროსნი,

ვისაც თავი აქვს ცდისაო".

ხალხური სიმღერა

"კაცია-ადამიანის?!" ეპიგრაფია: "მოყვარეს პირში უძრახე, მტერს პირს უკანაო" — გონიერი ანდაზა.

პოემას "რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდამ" რუსთველის აფორიზმი აქვს წამძღვარებული:

"მიეც გლახაკთა საჭურჭლე, ათავისუფლე მონები,

მიღვნიან, მომიგონებენ, დამლოცვენ, მოვეგონები".

მოტანილი მაგალითები თვალნათლივ უჩვენებს, რომ ამ ეპიგრაფებით ილია გამოხატავს მხატვრული ნაწარმოების ძირითად კოლიზიას, იდეას ან განწყობას.

XX საუკუნეში ინტერტექსტუალობის, ცენტონურობის, ციტატურობის და პოსტმოდერნიზმის სხვა ნიშანდობლივი თვისებების დამკვიდრებასთან ერთად, კლასიკური ეპიგრაფის პოეტიკამ ნაწილობრივ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა.

კონფლიქტი

კონფლიქტი (ლათ. conflictus — შეჯახება) წარმოადგენს წინააღმდეგობას, კოლიზიას (ლათ. collisio — შეჯახება) მხატვრულ ნაწარმოებში აღწერილ მოქმედ პირთა ჯგუფებსა ან ცალკეულ პერსონაჟებს, გმირსა და საზოგადოებას შორის; ხასიათების, იდეების, განწყობილებების ურთიერთდაპირისპირებას.

კონფლიქტები წარმოიშობა გარკვეული სოციალურ-პოლიტიკური, ისტორიული, ყოფითი პირობების გავლენით; მოქმედ პირთა განსხვავებული ცხოვრებისეული შეხედულებების, იდეების, მათი სოციალური მდგომარეობის ან სულაც განსხვავებული ხასიათების გამო. ამიტომ მხატვრული ნაწარმოებები ერთმანეთისგან განირჩევიან კონფლიქტების ხასიათითაც. კონფლიქტები შეიძლება იყოს:

- სოციალური ხასიათის
- ზნეობრივი ხასიათის
- ფსიქოლოგიური ხასიათის
- რელიგიურ-ფილოსოფიური ხასიათის
- ისტორიულ-პოლიტიკური ხასიათის
- ინტიმურ-პირადული ხასიათის

განვიხილოთ თითოეული მათგანი:

სოციალური ხასიათის კონფლიქტის დროს ხდება სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის წარმომადგენელთა ინტერესების შეჯახება. მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის პოემაში "რამდენიმე სურათი, ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდამ" ერთმანეთს უპირისპირდებიან, ერთი მხრივ, კაკო, ზაქრო და მამამისი, რომელთაც ელემენტარული, ადამიანური უფლებები არ გააჩნიათ და, მეორე მხრივ, ზაქროს ბატონი — "აჯამი, გულქვა, რეგვენი" ადამიანი. ასევე, სოციალური ხასიათის კონფლიქტია გადმოცემული ილია ჭავჭავაძის "გლახის ნაამბობში", დანიელ ჭონქაძის "სურამის ციხეში", ეგნატე ნინოშვილის "სიმონაში", "ჯანყი გურიაში", ლეო ქიაჩელის "ტარიელ გოლუაში", მიხ. ჯავახიშვილის "არსენა მარაბდელში" და ა.შ.;

ზნეობრივი ხასიათის კონფლიქტს აქვს ადგილი, როდესაც პიროვნების განვითარება წინ უსწრებს საზოგადოების განვითარების დონეს; როდესაც მისთვის სრულიად უცხო და მიუღებელი ხდება ის ზნეობრივი ნორმები, რომლითაც საზოგადოება ხელმძღვანელობს და დგება "ახალი სიმართლის" თქმის დრო (ვაჟა-ფშაველას "ალუდა ქეთელაური", "სტუმარ-მასპინძელი"...).

თითქმის ყველა ლიტერატურულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი კონფლიქტი, საბოლოო ჯამში, შეიძლება სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირებამდე დავიყვანოთ; მაგ. "ვეფხისტყაოსანში" ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტან-დარეჯანი, თინათინი — სიკეთეს განასახიერებენ, ხოლო დავარი, ქაჯები, ფრიდონის ბიძაშვილები — ბოროტებას და ა.შ.;

ფსიქოლოგიური ხასიათის კონფლიქტს აქვს ადგილი, როდესაც თავად ადამიანის სულში იჩენს თავს გაორება, წინააღმდეგობა, რითაც მას გარკვეული დისკომფორტი ექმნება (მინდია ვაჟა-ფშაველას "გველისმჭამელში"; ფარნაოზი ო. ჭილაძის რომანში "გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა");

რელიგიურ-ფილოსოფიური ხასიათის კონფლიქტს აქვს ადგილი ილიას "განდეგილში", მოთხრობაში "სახრჩობელაზედ". პირველ შემთხვევაში მთავარი მოქმედი პირები (განდეგილი და მწყემსი ქალი) მსჯელობენ ცხოვრების საზრისის პრობლემაზე და განსხვავებულ პოზიციებს აფიქსირებენ ამ საკითხთან დაკავშირებით. მეორე შემთხვევაში ავტორი წამოჭრის სიკვდილით დასჯის მიზანშეწონილობის პრობლემას და გამოთქვამს საკუთარ თვალსაზრისს: საზოგადოებას (სახელმწიფო აპარატს) არა აქვს უფლება, სიკვდილით დასაჯოს მოქალაქე; დამნაშავეებად არ იბადებიან, დამნაშავეებად ყალიბდებიან საზოგადოებაში, რომელშიც ცხოვრობენ. ამდენად, საზოგადოებასაც გარკვეული ზნეობრივი პასუხისმგებლობა ეკისრება დამნაშავეთა წინაშე;

ისტორიულ-პოლიტიკური ხასიათის კონფლიქტი სხვა ფაქტორებთან ერთად განაპირობებს "შუშანიკის წამების" კოლიზიას; V ს-ში არსებულმა ისტორიულმა და პოლიტიკურმა სიტუაციამ (ვახტანგ გორგასლის პოლიტიკამ, ერთი მხრივ, და ირანის პოლიტიკამ, მეორე მხრივ) განაპირობა კონფლიქტი შუშანიკსა და ვარსქენს შორის. ისტორიულ-პოლიტიკური ხასიათის კონფლიქტი, როგორც წესი, განსაზღვრავს სიუჟეტის განვითარებას ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილ თხზულებებში (ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისა", ლეო ქიაჩელის "ჰაკი აძბა" და სხვა).

ინტიმურ-პირადული ხასიათის კონფლიქტს საფუძვლად უდევს წინააღმდეგობა პირად სურვილებსა და საზოგადოებრივ მოვალეობას შორის (მაგ. ალ. ყაზბეგის "ხევისბერი გოჩა", "ელგუჯა" და სხვა).

გარდა ზემოთ ჩამოთვლილისა, კონფლიქტები შეიძლება იყოს საყოფაცხოვრებო, თაობათა შორის და სხვა. ყველაზე მნვავედ და რელიეფურად კონფლიქტი დრამატულ ნაწარმოებში იჩენს თავს. პიესაში კონფლიქტი ის ღერძია, რომლის გარშემო ვითარდება მოქმედება და ვლინდება პერსონაჟთა ხასიათი. ამგვარად, ლიტერატურულ ნაწარმოებში კონფლიქტის განვითარება შეადგენს სიუჟეტის საფუძველს და განსაზღვრავს მის კომპოზიციას.

მხატვრული დეტალი

დეტალი (ფრანგ. detail —წვრილმანი, კერძო). **დეტალი** მხატვრული სახის შექმნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხერხია. მისი საშუალებით წარმოგვიდგება ხასიათის, სურათის, საგნის, მოქმედების, განცდების განუმეორებლობა და თავისებურება. მხატვრული დეტალის გამოყენებით მწერალი მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რაც მას მნიშვნელოვნად მიაჩნია ადამიანში ან მის გარემომცველ სამყაროში. დეტალი მნიშვნელოვანია როგორც ერთიანი მხატვრული ქსოვილის ორგანული ნაწილი; სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დეტალის მნიშვნელობას ის განსაზღვრავს, რომ მისი საშუალებით, ერთი შეხედვით, წვრილმანით უკეთესად წარმოჩნდება უფრო არსებითი და მნიშვნელოვანი.

მხატვრული დეტალის რამდენიმე სახეს განარჩევენ, რომელთაგან თითოეულს თავისი აზრობრივი და ემოციური დატვირთვა აქვს:

ა) მეტყველების დეტალი; მაგ.: სიტყვებით "მ...მოითმინეთ, მ...მოვისაზროთ, ჯერ კამათის საგანი გამ...მოვარკვიოთ" ადვილად გამოვიცნობთ თეიმურაზ ხევისთავს; გამოთქმა "მაშ, მაშა! აგრე ვიცის ჯაყომა!" — ჯაყო ჯივაშვილის გამოთქმაა; მიმართვა "სულის ნიწმატი, გულის ტარხუნა" — ლუარსაბ თათქარიძისაა და ემსახურება პერსონაჟის ხასიათის სილრმისეულ წვდომას;

ბ) პორტრეტული დეტალი; გმირი იოლად გამოიცნობა კოტიტა თითებით ან სამმაგი ღაბაბით (ლუარსაბი), უმზეო ყვავილივით ნაზია (თეიმურაზ ხევისთავი), გაპარსული მაიმუნია (ჯაყო); თევზისფერი ძროხა (ცოქალა) და ულვაშებიანი რუსუდანი ("დიდოსტატის მარჯვენიდან");

გ) საგნობრივი დეტალი; ნესტან-დარეჯანის ყაბაჩა და რიდე, ბაში-აჩუკის ფაფანაკი, თავსაფრიანი დედაკაცის თავსაფარი, ფუფალას ქოლგა, უჯუშ ემხას ეპოლეტები და წმინდა გიორგის ჯვარი და სხვა.

დ) ფსიქოლოგიური დეტალი; პლატონის მგზავრობა ზურგგადატყავებული ცხენით ("ფეხა-ფეხა მივყვები, ბატონო, ფეხა-ფეხა მივყვები!...სირცხვილისათვის მიმყავს, თვარა რა!" "სხვის შესახედავად წეიყვანა, ბატონო...სასირცხვილ-სანამუსოდ, თვარა სხვეფრ რას არგია"), ეკვირინეს პოზიცია — ადრე გვქონდა, ახლა აღარ გვაქვს, მომავალში გვექნება ("ქამუშაძის გაჭირვება"); ხელმოცარული მაშელის, სოლომან მორბელაძის მიერ ჯორისადმი გამოჩენილი სისასტიკე:

"ამასობაში სოლომონი გულამღვრეული მიაჩაქჩაქებდა აღმართ-დაღმართში თავის ჯორს და წამდაუწუმ დეზებს სცემდა საწყალ პირუტყვს, რომელსაც სრულიად ვერ გაეგო, რა დაეშავებინა ასეთი თავისი პატრონისათვის. სოლომონი დღემდე კარგად ეპყრობოდა ჯორს და დღეს კი ტყუილუბრალოდ ამდენი ცემა-ტყეპა მიაყენა. გაკვირვებული, თან შეშინებული და დამფრთხალი

ჯორი მირბოდა და, მისდა უნებურად, ხან კოლბოხებს ნაპკრავდა ფეხს, ხან ქვას და წაიფორხ-ილებდა ამის გამო, რასაკვირველია; ახლა ამის გამო აგინებდა და ლანძღავდა პატრონი."

ე) პეიზაჟური დეტალი; რომლის საშუალებითაც იქმნება არა მარტო გარემოს კოლორიტი, არამედ მკითხველის ფსიქოლოგიური შემზადება ხდება მოსალოდნელი პერიპეტიების წინ, მაგ.: მოწმენდილი ცის ერთბაშად მოქუფრვა, ქარიშხლის ამოვარდნა, შემზარავი ჭექა-ქუხილი რეალურ საფრთხეს უქმნის მწყემს ქალს და შიშისა და საფრთხის მოლოდინში აგდებს განდეგილს; პალიასტომის ტბაზე ამოვარდნილმა ქარიშხალმა განსაზღვრა ივანესა და მისი შვილის ტრაგიკული ბედი (ეგ. ნინოშვილი, "პალიასტომის ტბა") და სხვა.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია **ყოფითი დეტალი**, რომელსაც თითქმის ყველა მწერალი მიმართავს. ყოფით დეტალებში მოიაზრება: ავეჯი, ტანსაცმელი, საკვები, საცხოვრებელი და სხვა. მათი აღწერით ავტორი წარმოდგენას გვიქმნის პერსონაჟთა სოციალურ სტატუსზე, მისწრაფებებზე, ჩვევებზე, გემოვნებაზე, გასტრონომიულ თავისებურებებზე და ა.შ. რამდენად გაღარიბდებოდა ილიას "კაცია-ადამიანის?!" მხატვრულ-ესთეტიკური სამყარო მწერლის მიერ ოსტატურად მოხმობილი ყოფითი დეტალების გარეშე. ილიას გმირებს ვერ მოსწყვეტ გარემოს, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. აღსანიშნავია, რომ ილიასთან ყოფითი დეტალი არასდროს წარმოადგენს თვითმიზანს. დეტალები უბრალოდ ფონს კი არ ქმნიან, არამედ თითქოს შეზრდილები არიან თავიანთ პატრონებთან. ილიას გმირების სულიერი სამყარო ისეთივე უბადრუკი და მნირია, როგორებიც არიან მათი გარემომცველი საგნები.

ყოფით დეტალს, უპირველეს ყოვლისა, ეკისრება ქარაქტეროლოგიური ფუნქცია. მისი საშუალებით გვექმნება წარმოდგენა პერსონაჟის მორალურ–ფსიქოლოგიურ თვისებებზე. კახელი თავადის, ლუარსაბ თათქარიძი, სახლ-კარის აღწერისას მწერალი ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას ცალთვალა სასიმინდეზე, "უბადრუკსა და მგლოვიარეზე", დროთა ბრუნვისაგან გვერდზე წამოხრილ ჩალურზე, ალაგ-ალაგ გარღვეულ ტყრუშულ ღობეზე, ძველი ჩინოვნიკის გულივით უწმინდურ ეზოზე და ა. შ. ცხადია, ეს დეტალები მემამულის არაპრაქტიკულობასა და მცონარეობაზე მიუთითებს. ლუარსაბისა და დარეჯანის ხასიათზე ოთახების მოწყობილობაც მეტყველებს: შიგადაშიგ აგურებამოცვენილი იატაკი, ფიჭვის ჩარჩოებზე მინის ნაცვლად გაკრული გაქონილი ქაღალდი ზედ "ჭკვიანური" წარწერებით: "დათვი ხეზედ როგორ გავა, იავ-ნანინაო", მტვრიანი ქეჩა და ხალიჩა, ამოჭვარტლული ბუხარი, აქა-იქ მიყრილ-მოყრილი ტალახიანი თეთრი წაღები, ქონიანი შანდალი, პირმოტეხილი სპილენძის თუნგი, ზურგიელის ნაჭერი და სხვა. ამ შემთხვევაშიც ცხადია, რომ თავადის სახლში ასეთი ჭუჭყი და სიბინძურე — ალეგიკურია; სხვა თუ არაფერი, მებატონეებს შეეძლოთ მოსამსახურეებისთვის დაევალებინათ ხალიჩის და ქეჩის გაფერთხვა ან ტალახიანი წაღების გარეცხვა, მაგრამ საქმეც ისაა, რომ მებატონეებს არ აწუხებდათ ამ ჭუჭყიანი ნივთების არსებობა.

ზოგადად, მხატვრული დეტალი ავტორისეული შეფასების გამომხატველი საშუალებაც არის. მისი გამოყენებით ილია გმობს თათქარიძეობას როგორც საშინელ სენს, ერის სულიერი დაცემისა და დაკნინების მაუწყებელს, რომელსაც დროულად უნდა მხილება და, შესაბამისად, შველა.

ამგვარად, მხატვრული დეტალი უფრო სრულად წარმოაჩენს პერსონაჟის სულიერ სამყაროს; იგი კონკრეტულობას და, იმავდროულად, განზოგადებულობასაც ანიჭებს ავტორის მიერ წარმოჩენილ სურათს; გამოკვეთს ნაწარმოების მთავარ იდეას, გმირის ბუნებას.

პეიზაჟი (ფრანგ. pausage — ქვეყანა, ადგილი) მხატვრული ნაწარმოების ერთ-ერთი კომპოზიციური ელემენტია. ავტორის სტილიდან, ლიტერატურული მიმდინარეობიდან, მხატვრული მეთოდიდან და ასევე, თავად ნაწარმოების ჟანრიდან გამომდინარე იგი შეიძლება სხვადასხვა ფუნქციას ასრულებდეს.

მაგალითად, რომანტიკულ პეიზაჟს გარკვეული თავისებურებანი ახასიათებს. იგი შეიძლება წარმოადგენდეს ერთგვარ საშუალებას უჩვეულო, ზოგჯერ ფანტასტიკური სამყაროს წარმოსაჩენად, რომელიც რეალობას უპირისპირდება. ასეთი პეიზაჟი რომანტიკული გმირის შინაგან სამყაროსთან — მგრძნობიარე, სასოწარკვეთილ, მელანქოლიურ ან, პირიქით, მოუსვენარ, მეამბოხე, მებრძოლთან — სრულ ჰარმონიაშია. იგი ხელს უწყობს რომანტიზმის ერთ-ერთი ცენტრალური თემის — ოცნებისა და რეალობის — დაპირისპირებას გამოხატავს; წარმოაჩენს რომანტიკული გმირის სულიერ მისწრაფებებს, მის ემოციურ ფონს. რომანტიკოსებს ბუნება იზიდავთ "მარადიულობის" გამოც. ადამიანებისა და მათი ყოფისგან განსხვავებით, იგი ნაკლებად ემორჩილება "ჟამთა ცვლას". ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში პეიზაჟს შეიძლება სხვადასხვა ფუნქციური დატვირთვა ჰქონდეს:

ა) დაკავშირებული იყოს ეროვნული თავისუფლების მოტივთან; ბუნების მშვენიერების წარმოჩენა სამშობლოს სიყვარულის გრძნობას აძლიერებდეს, ამძაფრებდეს; მაგალითად, არაგვი ქართული სულის გამომხატველია ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისას" ცნობილ პასაჟში:

"მორბის არაგვი, არაგვიანი,
თან მოსძახიან მთანი ტყიანნი,
და შეუპოვრად მოუთამაშებს
გარემო თვისსა ატეხილ ჭალებს.
ჰოი, ადგილნო, არაგვის პირნო,
მობიბინენო, შვებით მომზირნო,
ქართველსა გულმან როგორ გაუძლოს,
ოდეს შვენება თქვენი იხილოს..."

ბ) რომანტიკოსებისთვის ბუნება ის ადგილია, რომლისკენაც მიისწრაფვიან უსახური, ერთფეროვანი სინამდვილისგან თავის დაღწევის მიზნით; ხშირად პეიზაჟის ხილვა ფილოსოფიური განსჯისთვის განაწყობს მათ და წუთისოფლის რაობის საკითხზეც დააფიქრებს. მაგალითად:

"წარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად,
აქ ვეძიებდი ნაცნობ ადგილს განსასვენებლად;
აქ ლბილს მდელოზედ სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით.
აქაც ყოველი არემარე იყო მოწყენით..."

ლექსის "ფიქრნი მტკვრის პირზედ" ბოლო სტროფში ავტორი მსჯელობს ადამიანის ამქვეყნიური დანიშნულების შესახებ:

" მაგრამ რადგანაც კაცნი გვქვიან — შვილნი სოფლისა,
უნდა კიდეცა მივდიოთ მას, გვესმას მშობლისა.
არც კაცი ვარგა, რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს,

იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნეოს!"

გ) ბუნება რომანტიკოსი გმირის მესაიდუმლეა; რომანტიკოსებმა ბუნება აამაღლეს ადამიანის ფიქრთა სიმაღლემდე (გაიხსენეთ ვაჟას "ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი"); მაგალითად:

"მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო,
ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთ შვება
არა იპოვნოს და არ დახსნას გულსა ვაება,
გულ-დახურულთა მეგობარო, მთავ ღრუბლიანო!"
("შემოღამება მთაწმინდაზედ")

ან:

"მრწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო
უასაკოთაც და უსულთ შორის,
და უცხოველეს სხვათა ენათა
არს მნიშვნელობა მათის საუბრის!"
("ჩინარი")

დ) პეიზაჟს რომანტიკოსების ინტიმურ ლირიკაშიც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მაგალითად:

"მზე ჩაესვენა: მის შუქი გამოსალმის ჟამს კავკასსა,
თავსა ეხვეევა ალერსით, ვით ქალი მამას მოხუცსა!
ბუმბერაზ მთანი მდუმარედ ცათამდის აყუდებულნი,
ჰსხედან, ვით დევნი, სპეტაკის ყინულ გვირგვინით შემკულნი!..
წყალნი მთით დაქანებულნი, უფსკრულსა იკარგებიან,
თერგი ჰრბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან!"
(გრ. ორბელიანი, "საღამო გამოსალმებისა")

ე) ავტორი შეიძლება მიმართავდეს კონტრასტულ პეიზაჟს მისთვის მიუღებელი მოვლენის ჩვენების მიზნით; მაგ.: გრ. ორბელიანი "სადღეგრძელოში" აღწერს განთიადის სურათს:

"ცისკარმან აღმოსავლეთით ვარდისა ფერად შეჰღება,
ცას სიხარული მოჰფინა და ქვეყანასა შვენება!
აენთნენ ცეცხლის ალებრივ შორს გაბნეული ღრუბელნი;
ცა მშვენიერობს, ნათლდება... მასა შევნატრით მხილველნი!..
ვიშ ამ დილასა, ამ ჰაერს, ბუნების განმაცხოველსა
გულისა ჭმუნვის გამქარველს, სიცოცხლის დამატკბობელსა!
ღმერთო, ვინ მიჰსწვდეს შენგან ქმნილს, მისს ფერ უთვალავს შვენებას?
სიბნელეს აქრობ ნათელით, სიკვდილით ჰბადავ ცხოვრებას!"

ამ პეიზაჟს პოემაში მოსდევს მწერლის პაციფიზმით გაჯერებული რიტორიკული შეკითხვა: "ამ მშვენიერსა დილასა კაცს რად ჰსურს სისხლი კაცისა?!"

ანალოგიური ფუნქცია ეკისრება პეიზაჟს აკაკი წერეთლის "თორნიკე ერისთავში", სადაც აღწერილია განთიადის სურათი მდინარე ჰალისის პირას ბრძოლის დაწყების წინ:

"ვითა ეთერი, მზეთუნახავი,
საყვარლის მლოდე, თრთის და კანკალებს,
სახეს ვარდისფრად ილებავს გრძნობით
და იელვარებს სურვილით თვალებს,
ისე განთიადს ცისკრის ვარსკვლავი
ლაჟვარდ ცაზედა კაშკაშით თრთოდა
და ფერმიხდილად ნათელ-ძლიერი
მზისა ამოსვლას ეშხით შესტრფოდა...
თურმე ბულბულიც ამას უცდიდა:
თავისებურად იწყო მან სტვენა,
თითქოს უნდოდა მით მოეტანა
ცოდვილ ქვეყნისთვის კურთხევა ზენა."

პეიზაჟს მოსდევს "სისხლის სათხევად" მზადმყოფი ჯარების განლაგებისა და ომის შემზარავი სურათების აღწერა. ეს კონტრასტი ამძაფრებს ომის საშინელებას.

პეიზაჟი შეიძლება იყოს მოქმედების ფონი, მოქმედების განვითარების ერთ-ერთი საშუალება, მისი ერთ-ერთი ელემენტი, რომელიც ორგანულად ერწყმის მხატვრული ნაწარმოების საერთო ქსოვილს.

ამგვარად, პეიზაჟი აძლიერებს მხატვრული ნაწარმოების ემოციურ მხარეს, აღრმავებს მის იდეურ შინაარსს, ხელს უწყობს მწერლის ძირითადი აზრის უკეთ გამოხატვას.

3. ლიტერატურული სუბიექტის ტიპოლოგია

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობით ლექსიკონებში შეინიშნება ორი პარალელურად არსებული და აზრობრივად ურთიერთდაპირისპირებული ტენდენცია. მხედველობაში გვაქვს ტერმინების — **გმირის, პერსონაჟის, ხასიათის და ტიპის** — გააზრება. ხშირ შემთხვევაში ამ ოთხ ტერმინს სინონიმური მნიშვნელობით იყენებენ და მათში გულისხმობენ "ადამიანის სახეს ლიტერატურაში". მათ შორის განსხვავების ძიება მხოლოდ მაშინ იწყება, როდესაც სურთ სამი ტერმინის — გმირის, ხასიათისა და ტიპის — მიმართების დადგენა "პერსონაჟის" ცნებასთან.

ტერმინი **სახე** ლიტერატურათმცოდნეობაში ძალიან ხშირად გამოიყენება, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მისი შინაარსი დღემდე ბოლომდე დადგენილი არ არის. სამეცნიერო ლიტერატურაში ტერმინი "სახე" გამოიყენება პერსონაჟთან მიმართებაში (შდრ. "სახეობრივი სისტემა" / "პერსონაჟთა სისტემა"), სტილისტურ-სტრუქტურულ ელემენტებთან მიმართებაში (შედარება, მეტაფორა), სახეებად მოიაზრებიან და ურთიერთჩანაცვლებადი ხდებიან ლიტერატურული გმირიც, ხასიათიც და ტიპიც (მ. მ. ბახტინი).

ზემოაღნიშნული ოთხი ტერმინიდან (გმირი, პერსონაჟი, ხასიათი, ტიპი) განმსაზღვრელი, მადიფერენცირებელი როლი აკისრია **"პერსონაჟს"**, რომელშიც შეიძლება იგულისხმებოდეს "მოქმედების სუბიექტი", "მოქმედი პირი", ასევე ნებისმიერი მოლაპარაკე, სუბიექტი. ამ თვალსაზრისით:

- *<u>პერსონაჟი</u>* შეგვიძლია გავმიჯნოთ *<u>მთავარი გმირისგან</u>* სიუჟეტის განვითარებაში მონაწილეობის მიღების (აქტივობის) თვალსაზრისით (ცხადია, გმირთან შედარებით, პერსონაჟი მეორეხარისხოვან მოქმედ პირად წარმოგვიდგება); ასევე, იგი შეგვიძლია გავმიჯნოთ ლირიკული სუბიექტისგან (გმირისგან), რომელსაც გმირი შეიძლება ეწოდოს, პერსონაჟი კი — არავითარ შემთხვევაში, რადგანაც იგი არ ასრულებს რეალურ მოქმედებას (მაგ. ნ. ბარათაშვილის "მერნის" წაკითხვისას ნათელი ხდება, რომ ლირიკული გმირი გაურბის არსებულ სინამდვილეს. გაქცევის, რბოლის, ჭენების სურათი ნაწარმოებში არაჩვეულებრივი ექსპრესიით არის ნაჩვენები, ხოლო, რაც შეეხება ლირიკულ გმირს, ლექსში მისი რეალური, "ხორცშესხმული", მოლაპარაკე, მოქმედი სახე არ ჩანს; იგი მხოლოდ მოიაზრება და ამიტომაც ტერმინი პერსონაჟი მასთან მიმართებაში არ შეიძლება გამოვიყენოთ).
- *<u>ხასიათი</u>* **შეიძლება დავუპირისპიროთ** *<u>ტიპს:</u>* ხასიათი არის ინდივიდუალიზირებული პერსონაჟი, რომლის "შინაგანი" ასპექტი, მოქმედების, ქცევის გამომწვევი მიზეზები ნაწარმოებში გახსნილია, ხოლო ტიპი არაინდივიდუალიზირებული, განზოგადებული პერსონაჟია. მისი ქცევა და მოქმედება ხშირად მოტივირების გარეშე არის წარმოჩენილი.

ამგვარად, ლიტერატურულ ნაწარმოებში გმირის, პერსონაჟის, ხასიათისა და ტიპის განსაზღვრისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავითვალისწინოთ წარმოდგენილი სახეების როლი და ფუნქცია სიუჟეტის განვითარებაში.

გმირი

უდავოა, რომ ნებისმიერი გმირი ლიტერატურული ნაწარმოების პერსონაჟს წარმოადგენს, მაგრამ ყველა პერსონაჟი არ არის "გმირი". ტერმინ "გმირით" აღინიშნება ლიტერატურულ ნაწარმოებში მთავარი მოქმედი პირი, "მთავარი მოვლენის მატარებელი" (მ. მ. ბახტინი), რომლის საშუალებითაც ხშირ შემთხვევაში გადმოცემულია ავტორისათვის მნიშვნელოვანი თვალსაზრისი არსებულ სინამდვილეზე, სხვა პერსონაჟებზე და ა. შ.

ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებებში, როგორც წესი, მოქმედ პირებს განსაზღვრული იერარქიული საფეხური უკავიათ. ასე რომ, "მეორეხარისხოვანი" პირები აღიქმებიან არა როგორც თავისთავადი, დამოუკიდებელი პერსონაჟები, არამედ როგორც "დამხმარე" პირები, რომელთა მხატვრულ ფუნქციას წარმოადგენს მთავარი გმირის სრულად, ყოველმხრივად წარმოჩენა. მაგალითად, შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანში" ცენტრალური გმირი, რა თქმა უნდა, ტარიელია, ხოლო ავთანდილი, ფრიდონი, ნესტან-დარეჯანი და თინათინი ამ თვალსაზრისით მასზე იერარქიულად დაბლა დგანან. როსტევანი, ფარსადანი, ასმათი, ფატმანი, თავის მხრივ, ზემოაღნიშნულ პერსონაჟებთან შედარებით იერარქიული კიბის კიდევ უფრო დაბალ საფეხურს იკავებენ; სოგრატი, დავარი, მელიქ-სურხავი, უსენი, ჭაშნაგირი — მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები არიან, ხოლო ხვარაზმშაჰის ძე, ფრიდონის ბიძაშვილები, ხატაელი ძმები — ეპიზოდური. ცხადია, რომ ნებისმიერ იერარქიულ საფეხურებზე მყოფი მოქმედი პირი (თუნდაც

ეპიზოდური) ემსახურება ან რომელიმე მოქმედი პირის დახასიათებას ან სიუჟეტის თუნდაც ერთი ეპიზოდის განვითარებას.

განვიხილოთ, რა განსხვავებაა გმირსა და დანარჩენ პერსონაჟებს შორის:

1) გმირი, პირველ რიგში, დანარჩენი პერსონაჟებისგან გამოირჩევა იმით, რომ სიუჟეტის განვითარებაში წამყვანი როლი აკისრია; მის გარეშე არ წარიმართება ძირითადი სიუჟეტური მოვლენები. მაგ., ჯადოსნურ ზღაპარში მხოლოდ მთავარი გმირი აღწევს მიზანს და მშვიდობით უბრუნდება თავის კერას. ასევეა ეპოპეაშიც: მაგ.: აქილევსის გარეშე შეუძლებელია ტროელებზე ბერძენთა გამარჯვება. მისან კალქანტის წინასწარმეტყველების თანახმად, ტროას ომს ბერძნები აქილევსის გარეშე ვერ მოიგებდნენ; თუმცა, თავად გმირი ამ ომში დაიღუპებოდა ("ილიადა"); ოდისევსის გარეშე შეუძლებელია პენელოპეს (და მასთან ერთად ითაკის) ბედის გადაწყვეტა ("ოდისეა"); ხოლო "ვეფხისტყაოსნის" მთავარი გმირების ძალისხმევის გარეშე შეუძლებელია ნესტანის გათავისუფლება ქაჯეთის ციხიდან.

2) გმირი დანარჩენი პერსონაჟებისგან გამოირჩევა როგორც მოლაპარაკე სუბიექტი, რომელსაც ამ თვალსაზრისით დომინანტური ფუნქცია ეკისრება ნაწარმოების სამეტყველო სტრუქტურაში. ამასთან, "მოლაპარაკე სუბიექტი", ანუ გმირი, შეიძლება თავის მოსაზრებებს გადმოგვცემდეს როგორც ზეპირი ტექსტის საშუალებით (ყვებოდეს, იხსენებდეს... მაგ., გაბრიელი "გლახის ნაამბობიდან"), ასევე წერილობითი ტექსტებით (დღიურები, ჩანაწერები, პირადი წერილები); მაგ. გოეთეს "ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი", ცვაიგის "უცნობი ქალის წერილები" და სხვა.

3) ნაწარმოებში მოქმედი დანარჩენი პერსონაჟებისგან გმირი გამოირჩევა ინიციატივითა და წინააღმდეგობათა გადალახვის უნარით (სხვა პერსონაჟებისათვის ეს წინააღმდეგობანი დაუძლეველია). ასევე, მნიშვნელოვანია გმირისთვის **არჩევნის საკითხი**; თუმცა, ეპოპეაში გმირის არჩევანი წინასწარგანსაზღვრულია. მაგალითად, აქილევსს არ შეუძლია დიდებაზე უარის თქმა. დედამისმა — თეტიდამ — ორგვარი ცხოვრება შესთავაზა ასარჩევად: ხანგრძლივი და უსახელო ან ხანმოკლე და სახელოვანი. ჭაბუკმა მეორე ამჯობინა. სახელი მან ტროას კედლებთან მოიხვეჭა და აღსასრულიც იქვე პოვა. მოხერხებული ოდისევსიც მხოლოდ დროებით დამალავს თავის სახელს, რადგან იცის, რომ სახელის გარეშე გმირი არ არსებობს.

ოდისევსი და მისი თორმეტი თანამგზავრი ცალთვალა კიკლოპის — პოლიფემეს — მღვიმეში აღმოჩნდნენ. პოლიფემემ მღვიმის კარი ლოდით ჩაკეტა და ოდისევსის ექვსი თანამგზავრი სათითაოდ გადასანსლა. მოხერხებულმა და ცბიერმა ოდისევსმა ღვინით დაათრო პოლიფემე, რომელსაც მანამდე ეს ღვთაებრივი სასმელი გასინჯული არ ჰქონდა და ჩაძინებულ კიკლოპს ერთადერთი თვალი უზარმაზარი მუგუზლით ამოუშანთა. გამძვინვარებული პოლიფემე ოდისევსს და მის მეგობრებს დილამდე დაეძებდა გამოქვაბულში, მაგრამ ვერ მოიხელთა. დილით კიკლოპმა ლოდი გადასწია და თავისი ცხვრის ფარა გაუშვა, თან სათითაოდ სინჯავდა. მოხერხებულმა ოდისევსმა გადარჩენილი თანამგზავრები დიდ გრძელბეწვიან ყოჩებს მუცლებზე ააკრა, თავადაც იგივე გააკეთა და ამ გზით დააღწია თავი განსაცდელს. პოლიფემესთვის კვალის არევის მიზნით ოდისევსმა მას წინდახედულად უთხრა, რომ "არავინ" ერქვა. მართლაც, როდესაც კიკლოპები პოლიფემეს ეკითხებიან, ვინ აწყენინა მას, იგი პასუხობს:

"არავინ". პოემის მომდევნო, IX—XII თავებში, ოდისევსი გაუმხელს თავის სახელს ფეაკების მეფეს, ალკინოესა და მის გადამრჩენ ფეაკელებს.

ეპოპეაში გმირის არჩევნის წინასწარგანსაზღვრულობას გარკვეული თვალსაზრისით დადებითი მომენტიც ახლავს; საბოლოოდ, გმირი დამსახურებულად მოიპოვებს ჯილდოს, სახელსა და დიდებას.

ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნეობითი ლექსიკონის თანახმად (მაგ. ლ. ტიმოფეევის და ნ. ვენგეროვის), "ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი" შეიძლება ვუწოდოთ მხოლოდ დადებით გმირს, რომელიც ეპოქის მოწინავე იდეალებს გამოხატავს. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთმანეთისგან გამიჯნულია ტერმინები: "ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი" და "დადებითი გმირი", რადგან "ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი" შეიძლება იყოს მხატვრული ნაწარმოების ისეთი პერსონაჟიც, რომლის თვისებები სულაც არ გვხიბლავს, მაგრამ ამ პერსონაჟს მნიშვნელოვანი როლი აკისრია სიუჟეტის განვითარებაში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არ არის აუცილებელი, რომ "ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი" მწერლის, მკითხველის, ეპოქის ზნეობრივ იდეალს შეესაბამებოდეს. ასეთი დატვირთვის მატარებელი შეიძლება იყოს მხოლოდ "დადებითი გმირი". მაგალითად, პერსონაჟის ინდივიდუალური თვისებებიდან გამომდინარე, ჩვენ არც ლუარსაბი და დარეჯანი გვხიბლავს და არც ჯაყო ჯივაშვილი, არც შეილოკი (შექსპირის "ვენეციელი ვაჭარი") და არც იაგო (შექსპირის "ოტელო"), მაგრამ ისინი ლიტერატურული ნაწარმოების გმირები არიან.

რაც შეეხება **დადებითი გმირის პრობლემას**, იგი არა მარტო ლიტერატურათმცოდნეების, არამედ ფილოსოფოსებისა და ესთეტიკოსების აქტუალური მსჯელობის საგანს წარმოადგენდა ყველა ეპოქაში და ეპოქათა შესაბამისად მასზე წარმოდგენა იცვლებოდა.

მაგალითისთვის ავიღოთ აღორძინების ეპოქის ცნობილი იტალიელი მოაზროვნის, ნიკოლო მაკიაველის თხზულება "მთავარი" (1513წ.), რომელშიც ავტორი ამართლებს დიქტატურას, თუკი იგი მიმართულია ძლიერი სახელმწიფოს შესაქმნელად. ავტორის იდეალს წარმოადგენს კონდოტიერი — დაქირავებული სამხედრო, რომელიც მეზობელი სამთავროების ხარჯზე აფართოებს საზღვრებს და დასახული მიზნის მისაღწევად არაფერს ერიდება. მისი დევიზია: "მიზანი ამართლებს საშუალებას", ხოლო მიზანს კი ერთიანი, ძლიერი სამთავროს შექმნა წარმოადგენს, სადაც არ იქნება შიდადაპირისპირება, ბოლო მოეღება ინტრიგებს. იმჟამინდელი იტალიის სავალალო სოციალურ—პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე (დაქუცმაცებული სამთავროები, გაუთავებელი შინაომები და დაპირისპირებები) მაკიაველი გამოსავალს ძლიერ ხელისუფლებაში ხედავს; მისი იდეალია ძლევამოსილი მთავარი, "ნახევრად კაცი და ნახევრად მხეცი", რომელიც შექმნის მოწესრიგებულ სახელმწიფოს, სადაც ხალხი მშვიდობიანად იცხოვრებს (აქვე შევნიშნავთ, რომ სამყაროს მოწყობის ანალოგიური მოდელია შემოთავაზებული თ. დოსტოევსკის "დანაშაული და სასჯელის" მეხუთე თავში, სადაც მოტანილია იგავი დიდ ინკვიზიტორზე, რომელიც რკინის ხელით მიერეკება უმეცარ მასებს აღმული ქვეყნისკენ). ფაქტიურად, ეს იყო დიქტატურის გამართლება მაკიაველის მხრიდან, რაც შემდგომი ეპოქების მოაზროვნეებმა გააპროტესტეს.

"გმირს" საზოგადოებამ იმთავითვე დააკისრა საჭირბოროტო, ზნეობრივი პრობლემების გადაწყვეტის მისია. მას ეკისრებოდა პასუხისმგებლობა და ისიც უდიდესი წინააღმდეგობების გადალახვის გზით, ზოგჯერ საკუთარი სიცოცხლის ფასადაც კი ამკვიდრებდა საზოგადოებისათვის სასარგებლო და მაღალი ზნეობრივი ღირებულების მქონე ფასეულობებს. ამიტომ "გმირული" მეღავნდებოდა, ერთი მხრივ, თავგანწირვითა და მსხვერპლშეწირვით, მეორე მხრივ — ზნეობრივი მაგალითის მიცემით. ამდენად, "გმირულის" ცნებამ გარკვეული ცვლილება განიცადა: ადრექრისტიანულ პერიოდსა და შუასაუკუნეებში წინა პლანზე იდგა სულიერი ღვანლის დაფასება, ქრისტიანული იდეალებისთვის ბრძოლა; აღორძინების ეპოქაში იგი გულისხმობდა შემოქმედებითი სულის თავისუფლების დამკვიდრებას; ბურჟუაზიული აზროვნების პირობებმა მოითხოვა ინდივიდუალისტური შეგნების განვითარება; სოციალიზმის ეპოქაში იგი გამოდიოდა სოციალურ-წოდებრივი პრობლემების გადაჭრის გზით საზოგადოების ინტერესების დაცვისა და საამური მომავლის შექმნის დევიზით (ზ. გამეზარდაშვილი).

ქართული ლიტერატურის ისტორიაში V საუკუნიდან მოყოლებული, ჰეგელის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, მეტწილად "მსახურების ჰეროიკის" გამოვლენას ვხვდებით, ანუ, როდესაც გმირს ამოძრავებს სამშობლოს სამსახურის, ქვეყნის გადარჩენისა და სახელმწიფოებრივი ინტერესების დაცვის სურვილი. თუმცა, XIX საუკუნეში ვაჟა-ფშაველამ "მსახურების ჰეროიკასთან" ერთად ("ბახტრიონი", "ივანე კოტორაშვილის ამბავი"), შემოგვთავაზა "ზნეობრივი ჰეროიკის" მაგალითებიც (ალუდა, ჯოყოლა, მინდია).

ამგვარად, დროის, სოციალურ-პოლიტიკური სისტემების, პოლიტიკური კატაკლიზმების შესაბამისად იცვლება წარმოდგენა გმირულ ხასიათსა და დადებით გმირზე. ყოველ ეპოქას თავისი ზნეობრივი იდეალი გააჩნია, რომელიც დროის კვალდაკვალ იცვლება, ხოლო ზნეობრივი გმირი მას უნდა შეესატყვისებოდეს. ამიტომაც "დადებითი გმირის" საყოველთაოდ აღიარებული, უნივერსალური განმარტება დღესაც არ არსებობს და არც შეიძლება, რომ არსებობდეს.

პერსონაჟი

პერსონაჟი (ლათ. persona — პირი, პიროვნება) მხატვრულ სახეს, მოქმედების სუბიექტს წარმოადგენს. აღნიშნული ტერმინი განსაზღვრულ კონტექსტში შეიძლება შეიცვალოს "მოქმედი პირის" ან "ლიტერატურული ნაწარმოების გმირის" ცნებებით. თუმცა, თეორიული თვალსაზრისით, მკაცრად მიდგომის შემთხვევაში ისინი განსხვავებული ტერმინებია. მათი სინონიმურ ტერმინებად გამოყენება აიხსნება იმით, რომ, თუ ლათინურიდან persona —ს (ნიღაბი) პირდაპირ ვთარგმნით, სიტყვა "პერსონაჟი" აღნიშნავს მსახიობს, რომელიც ნიღბით ასრულებს როლს. ამდენად, იგი გამოხატავს გარკვეული ხასიათის ტიპს, ე. ი. სიტყვასიტყვით, მოქმედ პირს. აღნიშნული ტერმინის გამოყენება დასაშვებია კომპოზიციის თავისებურებების, მხატვრულ სახე-პერსონაჟთა სისტემის ანალიზის დროს. ლიტერატურული პერსონაჟი ნაწარმოებში კონსტრუქციული როლის მატარებელია და სავსებით ავტონომიურია (დამოუკიდებელია).

ლიტერატურული პერსონაჟი შეიძლება იყოს არა მარტო პიროვნება, ადამიანი, არამედ ცხოველი (მაგ. იგავ-არაკებში პერსონაჟებად ხშირად სწორედ ცხოველები გვევლინებიან), ფრინველი (მაგ. ვაჟა-ფშაველას "მტრედები", "ჩხიკვთა ქორწილი"), მცენარე (მაგ. ვაჟა-ფშაველას "ვერხვი", "ია"), ლანდშაფტი (მაგ. ვაჟა-ფშაველას "მთანი მაღალნი"), ფანტასტიკური

არსება (დევი ვაჟა-ფშაველას "სტუმარ—მასპინძელში"). პერსონაჟი შეიძლება მოქმედებაში იყოს ჩართული (ამ შემთხვევაში ის გმირია) ან მხოლოდ ეპიზოდური დატვირთვა ჰქონდეს.

ნაწარმოების ერთიან ქსოვილში ლიტერატურული პერსონაჟების როლის გათვალისწინებით შეიძლება გამოვყოთ მთავარი, დამხმარე (მეორეხარისხოვანი) და ეპიზოდური პერსონაჟები; ხოლო, მოქმედების განვითარებაში მონაწილეობის მიღების თვალსაზრისით — აქტიური და პასიური პერსონაჟები. მაგალითად, "კაცია-ადამიანის" მთავარი პერსონაჟები (ლიტერატურული გმირები) არიან ლუარსაბი და დარეჯანი; მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები — ელისაბედი, დავითი, მოურავი დათო, მოსე გძელაძე, სუტ-კნეინა; ეპიზოდური პერსონაჟები — ლამაზისეული, გლეხის გოგო, მკითხავი და სხვა.

"პერსონაჟის" ცნება შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ ეპიკურ და დრამატულ ნაწარმოებებთან მიმართებაში, რადგან ამ ჟანრებში პერსონაჟები მოქმედების სუბიექტები არიან. ჩვენი აზრით, გაუმართლებელია აღნიშნული ცნების გამოყენება ლირიკულ ჟანრში, რადგან ლირიკული გმირი მოქმედების სუბიექტი კი არ არის, არამედ მხოლოდ "განცდის სუბიექტია" (გვხვდება განსხვავებული მოსაზრებაც; მაგ. გ. პოსპელოვის აზრით, ე. წ. პერსონაჟული ლირიკაც არსებობს).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაწარმოებში მოქმედი დანარჩენი პერსონაჟებისგან გმირი გამოირჩევა ინიციატივითა და წინააღმდეგობების გადალახვის უნარით. თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ცალკეულ შემთხვევებში ისეთ პერსონაჟსაც შეიძლება ჰქონდეს ინიციატივა, რომელიც არ არის გმირი. ეს ინიციატივა შეიძლება იყოს ან სამსახურებრივი ხასიათისა (მაგ., ექიმი ვატსონი ა. კონან-დოილთან, მოხერხებული მსახურები მოლიერის კომედიებში), ან ჰქონდეს უარყოფითი ხასიათი (მაგ. იაგო შექსპირთან).

ლიტერატურაში დამკვიდრებულია პერსონაჟების გარკვეული ტრადიციული, სტერეოტიპული ტიპაჟებიც: ტრაბახა მეომარი ან მონადირე, მოხერხებული მსახური, სენტიმენტალური რომანების ინჟენიუ (ახალგაზრდა, გამოუცდელი, გულუბრყვილო გოგონა) და სხვა. მწერალმა ესა თუ ის პერსონაჟი ნაწარმოების სიუჟეტური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე შეიძლება პირდაპირ მიუსადაგოს ტრადიციულ ამპლუას, ან, პირიქით, ისეთი თვისებები მიანიჭოს, რომელიც ტრადიციულ გაგებაში არ ჯდება. მაგალითად: კეთილშობილი ყაჩაღი (რობინ ჰუდი, ფრანც მოორი, არსენა მარაბდელი, დათა თუთაშხია და ა.შ.).

ამგვარად, პერსონაჟი წარმოადგენს ნაწარმოების მოქმედ პირს, რომელსაც ეკისრება გარკვეული (ლიტერატურული ტრადიციის შესაბამისი ან ავტორის მიერ განსაზღვრული) ფუნქციების შესრულება.

ხასიათი

ხასიათი წარმოადგენს ფსიქოლოგიური თვისებების ნაკრებს, რომელთა ერთობლიობა ქმნის ლიტერატურული პერსონაჟის სახეს. მისი ცალკეული დეტალები, რომლებიც ვლინდება მოქმედებაში, ქცევაში, ამა თუ იმ სიტუაციაში, წარმოაჩენს პერსონაჟის შინაგან სამყაროს. ამ შემთხვევაშიც უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველი ხასიათი პერსონაჟია, მაგრამ ყოველი პერსონაჟი არ არის ხასიათი.

"ხასიათის" ცნება განეკუთვნება ნაწარმოების შინაარსის კატეგორიას. აღნიშნული ტერმინის გამოყენება დასაშვებია იმ შემთხვევაში, როდესაც იძლევიან ნაწარმოების იდეის ანალიზს, განსაზღვრავენ მის პათოსს.

ანტიკურ ეპოქაში, ადამიანის შესახებ მეცნიერებების (ანთროპოლოგია, ეთიკა, ქარაქტეროლოგია) წარმოშობამდე დიდი ხნით ადრე, ლიტერატურის მთავარი თემა იყო ბედისწერასთან მებრძოლი ადამიანის ჩვენება. ეპოპეაში გმირის ბედი მთლიანად ღმერთებზე იყო დამოკიდებული; მას არ შეეძლო დამოუკიდებლად მოქმედება. ანტიკური გმირი "შეიძლება წარმოადგენდეს ხასიათს, მაგრამ იგი ჯერ არ არის პიროვნება"(ბ. სნელა). ანტიკური გმირი შეიძლება იმავე თვისებების მატარებელი იყოს, რომლითაც ღმერთები არიან დაჯილდოებულნი (ლამაზი, ძლიერი, მამაცი, კეთილშობილიდა ა.შ.), მაგრამ იგი მთლიანად ბედისწერის ტყვეობაშია და მისი მომავალი წინასწარ არის განსაზღვრული. ამით აიხსნება ანტიკურ თეატრში ხასიათის აღნიშვნა შესატყვისი ნიღბით.

თანამედროვე მწერლობაში ხასიათი პიროვნების ინდივიდუალური და ტიპოლოგიური თვისებების ერთობლიობას წარმოადგენს, რომელიც ვლინდება ქცევის თავისებურებებში, პერსონაჟის ინდივიდუალურ თვისებებში. ანტიკურ ეპოქაში კი, პირიქით, ხასიათი ერთგვარ "შაბლონს", "გაყინულ ნიღაბს" წარმოადგენდა. ამიტომაც თეოფრასტე თავის თეორიულ-პრაქტიკული ხასიათის ნაშრომში "ხასიათები" სწავლობს არა პიროვნებას, არამედ ხასიათს. ფილოსოფოსის ყურადღება ძირითადად გადატანილია ამა თუ იმ ხასიათის აღწერაზე. თეოფრასტე იძლევა ჩანახატების სერიას, რომლებშიც წარმოადგენს ყველასათვის ნაცნობ, უარყოფითი ხასიათის ტიპებს — მლიქვნელს, მოლაყბეს, ძუნწს, ბაქიას, ჭორიკანას.

საინტერესოა სტოიკური სკოლის წარმომადგენლის, პანეთიოსის სწავლება, რომლის თანახმად, "ყოველი ადამიანი ოთხ ნიღაბს ატარებს: ადამიანის ნიღაბს, კონკრეტული ინდივიდუალობის ნიღაბს, საზოგადოებრივი მდგომარეობის ნიღაბს და პროფესიულ ნიღაბს". ანტიკური პერიოდის ფილოსოფოსი ნიღბების დახასიათებისას მიმართავს თითქმის რეალისტურ მოტივირებებს; იგი უშვებს გმირის დეტერმინირების შესაძლებლობას გარემოებებისა და გარემომცველი სამყაროს მიერ. თუმცა, ანტიკური კულტურის მიერ პიროვნების ხედვა, საბოლოო ჯამში, როგორც წესი, დაიყვანება ნიღაბზე; ანტიკურ კულტურაში არასდროს არ არის ნაჩვენები ადამიანის ხასიათის ჩამოყალიბების პროცესი.

ლიტერატურული ტიპი არის ინდივიდუალური ადამიანური სახე, რომელიც გარკვეული სოციუმისთვის ტიპური და ნიშანდობლივია. ტიპური ხასიათის კატეგორია ჩამოყალიბდა რომაული "პირადი ცხოვრების ეპოსში". ასე უპასუხა ლიტერატურამ რომის საზოგადოების მოთხოვნას, მხატვრულად გაეაზრებინა ცხოვრებისეული ტიპები და გარემომცველი რეალობის მიმართ გმირების დამოკიდებულების საფუძველზე წარმოედგინა მათი კლასიფიკაცია.

ყოველ ლიტერატურულ მიმდინარეობას — კლასიციზმს, რომანტიზმს, სენტიმენტალიზმს, რეალიზმს, ეგზისტენციალიზმს — ხასიათებისა და გმირების საკუთარი მდგრადი ტიპები გააჩნია.

რეალისტური ხასიათის ფორმირება რენესანსის ეპოქაში ხდება. მაგალითად, შექსპირისეული შეილოკი ("ვენეციელი ვაჭარი") განსაკუთრებული ხასიათის ძუნწია. ქრისტიანები მას მიმართავენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ფული სჭირდებათ. არსებობისათვის ბრძოლის მკაცრ

პირობებში მყოფი შეილოკი მხოლოდ საკუთარი გამჭრიახობის წყალობით ახერხებს კაპიტალის დაგროვებას. გონებამახვილობა მას ეხმარება თითქმის გამოუვალი სიტუაციებიდან თავის დახსნაში, თანაც ისე, რომ საკუთარი ღირსების გრძნობა შეინარჩუნოს. მისი მეოჯახეობა ვლინდება შვილებზე ზრუნვაში, რომელთაც რჩებათ მამის მიერ დაგროვილი ქონება. ქრისტიანებისადმი სიძულვილი შეილოკში ბადებს შურისძიების გრძნობას. თუმცა, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, შეილოკის ხასიათში მაინც სიძუნწე არის წინ წამოწეული; სწორედ სიძუნწეს ექვემდებარება ყველა ზემოთ მოტანილი ხასიათის თვისება; სიძუნწე განსაზღვრავს, საბოლოო ჯამში, აღნიშნული პერსონაჟის რთულ ხასიათს.

ხასიათსა და გარემოებებს შორის არსებულ კავშირს ჯერ კიდევ პუშკინმა მიაქცია ყურადღება ჩანაწერებში, რომლებშიც შექსპირის შემოქმედებაზე მსჯელობს: "მოლიერის ძუნწი ძუნწია და მეტი არაფერი; შექსპირის შეილოკი კი ძუნწია, გამჭრიახია, შურისმაძიებელია, კარგი მეოჯახეა, გონებამახვილია". სწორედ ცალკეული თვისებები განსაზღვრავენ გმირის ხასიათს, წარმოაჩენენ მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს, საშუალებას იძლევიან, გადაილახოს კლასიცისტური ნაწარმოებების პერსონაჟების ქმედებისთვის დამახასიათებელი მოტივაციის სწორხაზოვნება.

ლიტერატურული ხასიათი მწერლის მრავალმხრივი მოღვაწეობის შედეგია, რომელსაც, გარკვეულწილად, სინამდვილე განსაზღვრავს. მასში შერწყმულია ორი მხარე: ა) ის, რაც მოდის ცხოვრებიდან და ბ) ის, რაც მოდის მწერლის იდეალიდან. ლიტერატურული ხასიათი სინამდვილეზე ღარიბია, რადგან მასში ცხოვრების ყველა მხარე ვერ აისახება; მაგრამ, იმავდროულად, უფრო მდიდარია, რადგან მასში ის ელემენტებია ასახული, რომელსაც ცხოვრებაში ვერ ვხვდებით. ამგვარად, ლიტერატურული ხასიათი წარმოადგენს ცხოვრებისეული ხასიათის კონცენტრირებულ ვარიანტს, რომელიც გააზრებულია და წარმოჩენილია მწერლის იდეალის გათვალისწინებით.

ტიპი

"ლიტერატურული ტიპის" ცნებას პირველად ჰეგელის "ესთეტიკაში" ვხვდებით. ლიტერატურის თეორიაში "ტიპი" და "ხასიათი" მსგავსი, მაგრამ არაიდენტური ცნებებია. მათი ურთიერთჩანაცვლება დაუშვებელია. "ხასიათი" უკეთესად ხსნის პიროვნების ტიპურ თვისებებს, მის ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს, ხოლო "ტიპი" წარმოადგენს ამა თუ იმ სოციალური მოვლენის განზოგადებას და დაკავშირებულია ტიპურ თვისებებთან.

"ტიპიზაციის" ცნება თავის თავში მოიცავს სამყაროს ერთიანი სურათის შექმნის პროცესს, წარმოადგენს შემოქმედებითი პროცესის საფუძველს. ტიპიზაციის ხელოვნების აპრიორულ კანონად და შემოქმედთა შინაგან მოთხოვნად აღიარებით მწერლები აცნობიერებენ, რომ ტიპური რეალური სინამდვილის ასლს კი არ წარმოადგენს, არამედ მის მხატვრულ განზოგადებას.

მხატვრულ ლიტერატურაში წარმოსახული ცხოვრებისეული ტიპები მრავალფეროვანნი არიან. მათ შორის შეიძლება გამოვყოთ **ფსიქოლოგიური ტიპი** (მაგ.: ძუნწი, ეჭვიანი ან მოტყუებული ქმარი, ფარისეველი და ა. შ.); **სოციალური ტიპი** (მაგ.:, კეთილშობილი ყაჩაღი, ძუნწი რაინდი, მოხერხებული მსახური და სხვ.); **სოციალურ—ისტორიული ტიპი** (მაგ.: მონანიე

აზნაური, პატარა ადამიანი, ზედმეტი ადამიანი და სხვ.); ეროვნული ტიპი (ბოშები, ებრაელები, ფრანგები, სომხები და ა.შ.).

მოლიერთან გარპაგონი და ტარტიუფი ტიპური ხასიათებია, მაგრამ ისინი არა სოციალური, არამედ ფსიქოლოგიური ტიპებია, რომლებიც ზნეობრივი ნორმებისადმი გულგრილი დამოკიდებულების ერთგვარ ილუსტრაციას წარმოადგენენ. ანალოგიურია გ. ერისთავის ძუნწიც ("ძუნწი"). ამიტომ, თუ გვსურს, ვინმეს ძუნწი ან ფარისეველი ვუნოდოთ, შეგვიძლია "გარპაგონი", "ტარტიუფი" და "კარაპეტა" საზოგადო სახელის მნიშვნელობითაც ვიხმაროთ. ამასთან დაკავშირებით ბელინსკი წერდა: "ნუ ამბობთ: აი, დიდი სულის მქონე ადამიანი, მგზნებარე გრძნობებით, ჭკვიანი, უზომოდ კეთილი, რომელსაც ისეთი გაგიუებით უყვარს თავისი ცოლი, რომ მზად არის საკუთარი ხელით დაახრჩოს, თუ ეჭვს შეიტანს მის ერთგულებაში; თქვით უბრალოდ: აი, ოტელო!"

კლასიცისტური სახეები სქემატურობა დაკავშირებულია ავტორთა მიერ წინასწარგანსაზღვრულ ამოცანასთან, ამა თუ იმ პერსონაჟის მეშვეობით გვიჩვენონ ეთიკური და ესთეტიკური ნორმები. სწორედ ამიტომ სახე, რომელიც თეორიულ პოსტულატამდეა დაყვანილი, მაქსიმალური ტიპურობით ხასიათდება. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ სახე, რომელიც ერთი დომინანტური ხაზის გამტარებელია, შეიძლება ტიპურობის თვალსაზრისით მომგებიანიც კი იყოს, მაგრამ მხატვრულობის თვალსაზრისით აშკარად წამგებიანია.

კლასიციზმის ესთეტიკას რაციონალიზმის პრინციპები უდევს საფუძვლად. კლასიცისტები მხატვრულ ნაწარმოებს მიიჩნევდნენ გონივრულად ორგანიზებულ, ლოგიკურად მოტივირებულ ხელოვნურ ქმნილებად. "ბუნების მიბაძვის" პრინციპის დეკლარირებით კლასიცისტები უცილობელ პირობად თვლიდნენ გარკვეული წესებისა და შეზღუდვების დაცვას. კლასიცისტებმა ხელოვნების მიზნად გამოაცხადეს ბუნების მხატვრული გარდაქმნა, ბუნების გადაქცევა მშვენიერ და გაკეთილშობილებულ ესთეტიკურ რეალობად.

კლასიცისტური ჟანრების მკაცრი იერარქია იწვევს ლიტერატურული ტიპების ნორმირებას. საზოგადოებრივი კონფლიქტები მხოლოდ ნაწარმოებთა გმირების სულებში აისახება. კლასიცისტურ ესთეტიკაში დადგენილია პერსონაჟების დაყოფა დადებით და უარყოფით ტიპებად; შუალედურები არ უნდა არსებობდნენ, რადგან ხელოვნების ამოცანას წარმოადგენს ნაკლის გამოსწორება და იდეალური ადამიანის ღირსებებისთვის ხოტბის შესხმა.

კლასიციზმის ეპოქის დრამატურგები მიმართავენ არისტოტელეს, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ტრაგედია "ისწრაფვის უფრო უკეთესი ადამიანების წარმოჩენას, ვიდრე ახლა არსებობენ". კლასიცისტური პიესის გმირი იბრძვის ისეთი გარემოებების წინააღმდეგ, რომელთა თავიდან აცილება, ანტიკური ტრაგედიის გმირისაგან განსხვავებით, არ შეუძლია. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ კონფლიქტის კლასიცისტურ ვარიანტში ტრაგიკული სიტუაციის განმუხტვა დამოკიდებულია არა ბედისწერაზე, არამედ გმირის ტიტანურ ძალისხმევაზე, იმ გმირისა, რომელიც ავტორის იდეალის პერსონიფიცირებას წარმოადგენს.

ჟანრის პოეტიკის თანახმად, კლასიცისტური ტრაგედიის გმირები უნდა ყოფილიყვნენ მითოლოგიური პერსონაჟები, მონარქები, მთავარსარდლები, ძალაუფლების მქონე პირები, რომლებიც განსაზღვრავდნენ მრავალი ადამიანის ან სულაც მთელი ერის ბედს. სწორედ მათ ეკისრებოდათ ტრა-

გედიის მთავარი მოთხოვნის შესრულება — საერთო ინტერესებიდან გამომდინარე პირადულზე უარის თქმა. როგორც ნესი, ტრაგედიაში ხასიათი დაყვანილი იყო ერთ არსებით ნიშანზე, თვისებაზე. სწორედ ის განსაზღვრავდა გმირის ზნეობრივ-ფსიქოლოგიურ იერსახეს.

კლასიციისტურ ნაწარმოებში "ხასიათი" თავისთავად, დამოუკიდებლად არ არის მოცემული; მასთან ერთად ყოველთვის საპირისპირო "ხასიათიც" არის წარმოჩენილი. კლასიციისტური ტრაგედიის ღერძი — გრძნობისა და მოვალეობის დაპირისპირება, მოვალეობისადმი გრძნობის მსხვერპლად მიტანა, უფრო ზუსტად, მოვალეობასთან დაპირისპირებული გრძნობის განწირულობა — გმირების ხასიათებს ზოგჯერ ერთმანეთს ამსგავსებს.

მაგალითად: პიერ კორნელის მდიდარი შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან დროის გამოცდას, უპირველეს ყოვლისა, ორმა ტრაგედიამ გაუძლო; ესენია "სიდი" და "ჰორაციუსი". ორივე პიესის სიუჟეტი "არაფრანგულია". "სიდის" მოქმედება შუა საუკუნეების ესპანეთში ვითარდება, ხოლო "ჰორაციუსისა" — ძველ რომში.

"სიდის" გმირები — როდრიგო და ხიმენა — მორალური ვალის პერსონაჟები არიან. ისინი ყოველთვის უკომპრომისოდ მოქმედებენ. ურთულესი ვითარების გადალახვაში მათ მაღალი მორალური თვისებები და ძლიერი ნებისყოფა შველით. ამ მხრივ, დამახასიათებელია ხიმენას საქციელი: როდესაც მამა სატრფოს ხელით ელუპება, ხიმენა მეფეს როდრიგოს სიკვდილით დასჯას სთხოვს. როდრიგოზე ძვირფასი მას არავინ დარჩენია ამქვეყნად და მაინც, ამ მსხვერპლის გაღებას სთხოვს მას მაღალი ზნეობა. იგივე ზნეობა აიძულებს როდრიგოს ხიმენას მამის მოკვლას, რომელმაც შეურაცხყოფა მიაყენა დონ როდრიგოს მამას — დონ დიეგოს. შვილს უნდა მოეთხოვა პასუხი მამის შეურაცხმყოფელისთვის. შექმნილი მორალური ჩიხიდან გამოსავალი კვლავ მოქმედებაშია: სამეფოსათვის გაწეული სამსახური და "საქმენი საგმირონი" დაუბრუნებენ როდრიგოს სანუკვარ ხიმენას. პიესაში უმაღლესი მოვალეობაა მეფის სამსახური. ამიტომაცაა, რომ უკანასკნელ რეპლიკას სწორედ მეფე ფერნანდო წარმოთქვამს. იგი აიმედებს სიდს (დონ როდრიგოს), რომ ხიმენას გული მას ეკუთვნის, რომ დრო არ დაკარგოს, დალაშქროს მავრთა ქვეყანა, ამასობაში ხიმენას სულში ფარული ბრძოლა ჩაცხრება; ამაში "დრო გეხმარება, შენი მეფე და ეგ მარჯვენა" .

ძველი საბერძნეთის, პირველ ყოვლისა, არისტოტელეს ესთეტიკა და რომის იმპერიის პოლიტიკური კონცეფცია კლასიკურ იდეალს წარმოადგენდნენ კორნელისათვის. ამდენად, "ჰორაციუსის" საშუალებით მაყურებლის ძველ რომში გადაყვანა სავსებით ბუნებრივია. კონფლიქტის ღერძი ამ ტრაგედიაში არსებითად იგივეა, რაც "სიდში". ამ შემთხვევაში ნათესაურ კავშირზე მაღლა სახელმწიფოებრივი მოვალეობა და პატრიოტიზმის გრძნობა დგება. ამჯერად გმირ ქალს არჩევნის გაკეთება უხდება ძმასა და ქმარს შორის, რომლებიც ისტორიული ვითარების გამო ერთმანეთს უნდა შეებრძოლონ. თანაც ნავარაუდევია, რომ ვაჟკაცებმა (ჰორაციუსი, კურაციუსი) იმთავითვე უნდა გააკეთონ ეს არჩევანი მოვალეობის სასარგებლოდ, ხოლო ქალებმაც (საბინი, კამილი) მტანჯველი განცდების შემდეგ იგივე არჩევანი უნდა გააკეთონ. კორნელის პიესებში ყველაზე ხშირად მეორდება სიტყვები "საჭიროა", "მოვალე ხარ". როდესაც "ჰორაციუსში" უთანასწორო ბრძოლის ველიდან თავისი ვაჟის გაქცევით აღშფოთებულ მოხუც მამას ეკითხებიან: მაშ, რა უნდა ექნაო — იგი პასუხობს: "დე, მომკედარიყო".

მსგავსი სცენაა წარმოდგენილი "სიდში", როდესაც დონ დიეგო ეუბნება თავის შვილს, დონ როდრიგოს: "მოკვდი ან მოჰკალ". ამ ეპიზოდებში კარგად ჩანს კორნელი, როგორც ვალისა და ზნეობის მეხოტბე. სწორედ ამიტომ აღვნიშნეთ ზემოთ, რომ კლასიცისტურ ნაწარმოებში ასახული კოლიზიები გმირების ხასიათებს ერთმანეთთან მიმსგავსებულს ხდის.

სენტიმენტალიზმის ლიტერატურაში აქცენტი გადატანილია გარემოებიდან ადამიანზე, მის სულიერ სამყაროზე. უპირატესობა ენიჭება ხასიათს, რომელშიც მოჭარბებულია "მგრძნობელობა". პოსპელოვის განსაზღვრით, სენტიმენტალურობა, მგრძნობელობა — პირადულ-ფსიქოლოგიური მოვლენაა, რომელსაც ზოგადშემეცნებითი მნიშვნელობაც გააჩნია. განცდათა სენტიმენტალურობა ერთგვარი საშუალებაა, შეიმეცნო რაღაც შინაგანად მნიშვნელოვანი სხვა ადამიანების ან საკუთარი თავის, ერთი შეხედვით, სრულიად უმნიშვნელო, ზოგჯერ ერთფეროვან ცხოვრებაში. ეს გრძნობა მოითხოვს გმირის სულიერ რეფლექსიას (ემოციური განჭვრეტის, თვითანალიზის უნარს). სენტიმენტალური ხასიათის გამორჩეულ ნიმუშს გოეთეს ვერთერი წარმოადგენს ("ახალგაზრდა ვერთერის ვნებანი"). გოეთეს ნაწარმოებში გმირის ტანჯვა აღიქმება არა უბედური შემთხვევითობების ჯაჭვად, არამედ სულიერი განცდის გამოცდილებად, რომელსაც გმირის განწმენდა, გრძნობების გაკეთილშობილება შეუძლია. გოეთეს არც უცდია თავისი გმირის იდეალიზირება. რომანზე მუშაობის დასრულების შემდეგ იგი წერდა, რომ წარმოაჩინა "ახალგაზრდა მამაკაცი, რომელიც ჩაფლულია ახირებულ ოცნებებში" და საბოლოოდ "ილუპება მძიმე განცდების შედეგად".

"ფიქრის" საუკუნის შემდეგ (ასე უწოდებდა ვოლტერი განმანათლებლურ ეპოქას), მწერლებმაც და მკითხველებმაც იგრძნეს, რომ აზრი, ლოგიკურად დასაბუთებული იდეა სრულად ვერ მოიცავს პიროვნების პოტენციალს. შეიძლება წამოაყენო სამყაროს სრულყოფის ეფექტური იდეა, მაგრამ ეს არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ გამოასნორო ამქვეყნად არსებული მანკიერებანი. დგება **რომანტიზმის ეპოქა**. რომანტიკული გმირი უარყოფს სინამდვილეს, ცხოვრობს მის მიერ წარმოსახულ სამყაროში და არა — რეალობაში. ამ პერიოდში ყალიბდება განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური ტიპები:

- მეამბოხენი, რომლებიც არსებულ მახინჯ სამყაროს მაღალ იდეალებს უპირისპირებენ;
- ფილისტერები ("უბრალოდ კარგი ადამიანები", რომლებიც ერგებიან არსებულ ყოფას და კარგადაც გრძნობენ თავს. ნოვალისი წერდა, რომ ადამიანის აღნიშნული ტიპისთვის ამბოხი მიუღებელია, იგი არასდროს დატოვებს თავის უხამს სამეფოს);
- ბორტმოქმედნი, რომლებიც აცდუნებენ მოკვდავ ადამიანს ძალაუფლებითა და უკიდეგანო ცოდნით.

ზოგიერთი რომანტიკული გმირი ლიტერატურულ მითად იქცევა, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს:

- ცოდნის წყურვილს (ფაუსტი),
- უკიდეგანო ერთგულებას (კვაზიმოდო)
- აბსოლუტურ ბოროტებას (კაინი).

რომანტიკული ესთეტიკის ცენტრში იმყოფება:

- შემოქმედი სუბიექტი, მეამბოხე, რომელიც ახლებურად გაიაზრებს რეალობას;
- ბოროტმოქმედი, რომელიც დარწმუნებულია სინამდვილის მისეული აღქმის სისწორეში.

რეალიზმის ლიტერატურული დახასიათების საფუძველს სოციალური ტიპი წარმოადგენს. რომანტიზმის ფსიქოლოგიური აღმოჩენები რეალიზმში გამყარებულია ფართო სოციალური და ისტორიული ანალიზით, გმირის ქმედების იდეოლოგიური მოტივირებით. პერსონაჟი, როგორც წესი, დეტერმინირებულია გარემოებებით და გარემომცველი პირობებით. რეალისტურ ლიტერატურაში ყალიბდება ლიტერატურული გმირების ტიპები, რომელთაც საერთო დამახასიათებელი ნიშნები გააჩნიათ. მათი ქმედება განპირობებულია მსგავსი გარემოებებით. გმირის ხასიათის გახსნა ტექსტში ემყარება ტრადიციულ სიუჟეტურ კოლიზიებსა და მოტივებს.

განვიხილოთ რეალისტური ლიტერატურის მიერ წარმოჩენილი ორი ლიტერატურული ტიპი, რომელთაც სხვადასხვა ეროვნულ ლიტერატურაში პოვეს ასახვა; ესენია: "პატარა ადამიანი" და "ზედმეტი ადამიანი" (აქვე შევნიშნავთ, რომ აღნიშნული ლიტერატურული ტიპების წარმოჩენა ამა თუ იმ ეროვნულ ლიტერატურაში სხვადასხვა დროს მოხდა, ამდენად ისინი აღმოჩნდნენ როგორც რეალისტური, ასევე მოდერნისტული ლიტერატურის ყურადღების ცენტრში).

"პატარა ადამიანის" ცნება ლიტერატურაში უფრო ადრე შემოვიდა, ვიდრე თავად ამ ტიპის ლიტერატურული გმირი ჩამოყალიბდებოდა. იგი სენტიმენტალიზმის ეპოქაში აღმოცენდა. თავდაპირველად ამ ცნებით აღნიშნავდნენ საზოგადოების მესამე ფენის წარმომადგენლებს, რომლებიც ლიტერატურის დემოკრატიზაციასთან ერთად მწერალთა ყურადღების ცენტრში მოექცნენ. ავანტიურისტთა თავგადასავლები არანაკლებ საინტერესო აღმოჩნდა მკითხველთათვის, ვიდრე სახელმწიფოსა და მეფის ერთგულების მქადაგებელი ნაწარმოებები. სწორედ ამ ტიპის გმირებს მიეკუთვნებიან დანიელ დეფოს მოლ ფლენდერსი, რობინზონ კრუზო და სხვა. ავანტიურისტებსა და თვალთმაქცებს თანდათან ჩაენაცვლნენ სენტიმენტალიზმის ე.წ. ტანჯული გმირები.

კლასიკური სქემა, რომელიც წარმოაჩენდა "პატარა ადამიანის" ხასიათს სენტიმენტალურ ნაწარმოებში, თითქმის უცვლელი იყო: "პატარა ადამიანის" ცხოვრების იდილიას არღვევდა უხამსი, მანკიერი ცივილიზაციის წარმომადგენელი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ქალაქიდან ჩამოსული მაღალი წოდების მქონე პირი იყო. ამის გამო "პატარა ადამიანი" ტანჯული გმირი ხდებოდა.

ახალი იმპულსი "პატარა ადამიანის" ტიპის განვითარებას რეალიზმმა და მოდერნიზმმა მისცეს. ევროპულ ლიტერატურაში მას ვხვდებით ბალზაკის, მოპასანის, დიკენსის და სხვათა შემოქმედებაში; რუსულ ლიტერატურაში იგი აისახა გოგოლის, ჩეხოვის, დოსტოევსკის და სხვათა ნაწარმოებებში.

კლასიკური სქემა, რომელიც წარმოაჩენდა "პატარა ადამიანის" ხასიათს რეალისტურ ნაწარმოებში, ხშირად მეორდებოდა: არაფრით გამორჩეული გარეგნობა, ასაკი — 30-დან 50 წლამდე, შეზღუდული მატერიალური შესაძლებლობები, უბადრუკი ყოფა, გმირის კონფლიქტი თანამდებობის პირთან (ან უბრალოდ, ვიღაცასთან), მარცხი, ოცნებათა მსხვრევა, პერსონაჟის სტიქიური ამბოხი, ტრაგიკული დასასრული. საილუსტრაციოდ მოგვაქვს ორი მოთხრობა, რომლებშიც აღნიშნული სქემის ცალკეული დეტალები მეორდება:

ა) ვაჟა-ფშაველას "ბაგრატ ზახარიჩის სიკვდილში" მოთხრობილია, რომ გარდაიცვალა სტატსკი სოვეტნიკი ბაგრატ ზახარიჩ ქავთარაშვილი. მწერალი აღწერს, თუ როგორ ეშინოდა განსვენებულს მთელი ცხოვრების განმავლობაში, რომ სამსახურიდან დაითხოვდნენ. სულ მუდამ იმის ფიქრში იყო: უადგილოდ ხომ არ ავდექი, უდროოდ ხომ არ დავახველე; სიცილს საერთოდ გადაეჩვია და სიზმარში მხოლოდ თავის უფროსს — ალექსანდრ ნიკიტიჩს — ხედავდა. თუ სიზმარში ალექსანდრ ნიკიტიჩი ეტყოდა: "Я Ваши заслуги никогда не забуду"-ო, დილას ნეტარი ღიმილით იღვიძებდა; მაგრამ თუ სიზმრად განრისხებული ალექსანდრ ნიკიტიჩი ეტყოდა: " Сдать все бумаги, подайте прошение"-ო, მაშინ გულგახეთქილი იღვიძებდა და უზომოდ ბედნიერი იყო, როდესაც აღმოაჩენდა, რომ ეს მხოლოდ სიზმრად ნახა. ახლა მაინც მოისვენა საბრალომ, აღარავისი ეშინოდა. სტატსკი სოვეტნიკის დასაფლავებაზე სიტყვით გამოსულებმა (მათ შორის ალექსანდრ ნიკიტიჩმა) მოიგონეს განსვენებულის ღირსებები: რომ ოცი წლის განმავლობაში უფროსს ერთხელაც არ შეპასუხებია, რომ მშვენიერი "პოჩერკი" ჰქონდა და სხვა. ბაგრატ ზახარიჩმა ანდერძიც დაწერა, სადაც ცოლ-შვილს სთხოვდა, რომ ყოველ დღე, სამი საათისთვის (ე.ი. იმ დროისთვის, როდესაც განსვენებული სამსახურიდან ბრუნდებოდა), გამოეტანათ მისი პორტრეტი და სავარძელში დაესვენებინათ, მაგიდაზე კი ფურცლები შემოეწყოთ. რაც მთავარია, თითის წვერებზე ევლოთ ამ დროს, ვითომ ბაგრატ ზახარიჩი მუშაობდა. ცოლ-შვილი, მართლაც, ორი კვირის მანძილზე ასრულებდა მიცვალებულის უკანასკნელ თხოვნას, ბოლოს კი იფიქრეს: სისულელეს ჩავდივართო. ორიოდე თვეში ქალიშვილი გათხოვდა, მეუღლემ კი ფერ-უმარილის წასმას მოუმატა. ასე დამთავრდა ბაგრატ ზახარიჩის ცხოვრება. მაინც სულ სიჩუმე უყვარდა და აუსრულდა კიდეც გულისწადილი.

ბ) ა. პ. ჩეხოვის "მოხელის სიკვდილში" მოთხრობილია, რომ ერთ საღამოს ეგზეკუტორი ივანე ჩერვიაკოვი "არკადიაში" "კორნევილის ზარებს" ესწრებოდა. უეცრად ცხვირი დააცემინა. შეამჩნია, რომ მის წინ მჯდომი გენერალი ხელთათმანით მელოტ თავსა და კისერს იწმენდდა. ჩერვიაკოვმა გენერალი ბრიზჟალოვი იცნო. მართალია, იგი ჩერვიაკოვის უფროსი არ იყო, მაგრამ მას მაინც ეუხერხულა და მოუბოდიშა. ანტრაქტის დროს ჩერვიაკოვი კვლავ მივიდა გენერალთან და პატიება სთხოვა, რაზეც ბრიზჟალოვმა უპასუხა, რომ მას უკვე აღარც ახსოვდა ეს უმნიშვნელო ინციდენტი. ჩერვიაკოვს მოეჩვენა, რომ გენერალი ძალზე უკმაყოფილო დაშორდა, ამიტომ გადაწყვიტა მეორე დღეს მისაღებ ოთახში ხლებოდა და იქ განემარტა გენერლისთვის, რომ მას შეგნებულად არ შეუშხეფებია, ეს მხოლოდ შემთხვევითობა იყო. მართლაც, მეორე დღეს ახალ ვიცმუნდირში გამოწყობილი ჩერვიაკოვი გენერალს მისაღებში დახვდა; კვლავ მოუბოდიშა. ბრიზჟალოვი აშკარად გაღიზიანდა და არ ისურვა ამ თემაზე საუბრის გაგრძელება. მეორე დილით ჩერვიაკოვმა გადაწყვიტა, კიდევ ერთხელ ხლებოდა გენერალს და კარგად აეხსნა, რომ მას შეგნებულად არ დაუცემინებია და სულაც არ უფიქრია გენერლისთვის შეურაცხყოფის მიყენება. როდესაც გენერლის კაბინეტში შესულმა ჩერვიაკოვმა კვლავ ცხვირის დაცემინებაზე დაიწყო საუბარი, ბრიზჟალოვი გალურჯდა და ფეხების ბრახუნით იღრიალა: "გაეთრიე". სახლში დაბრუნებულ ჩერვიაკოვს ვიცმუნდირიც არ გაუხდია, ისე მიწვა დივანზე და სული განუტევა.

"პატარა ადამიანის" ლიტერატურული ტიპის შემდგომი ევოლუცია უკავშირდება აქცენტის გადატანას "ყოფიდან ადამიანზე" (მ. მ. ბახტინი). ადამიანისადმი, მისი პერსპექტივისადმი

რწმენის დაკარგვა, რომელიც "ეპოქის დასასრულის" ევროპული და რუსული ლიტერატურის ერთ-ერთ პრობლემას წარმოადგენდა, ქართულ მწერლობაშიც გამჟღავნდა. ადამიანის, როგორც სამყაროს უმთავრესი "საშენი მასალის", გაიაფებამ, პიროვნების, როგორც საზოგადოებრივი პროგრესის "პირველმიზეზის", სრულმა დევალვაციამ განაპირობა ის, რომ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართველი მწერლების ყურადღების ცენტრში მოექცა უბრალო, არაფრით გამორჩეული, "პატარა ადამიანი", გარემომცველ სამყაროსთან მისი ტრაგიკული დამოკიდებულების პრობლემა. ეს იყო მწერლობის ერთგვარი რეაქცია ადამიანის დაკნინების, მისი დეპეროიზაციის ანტიჰუმანური პროცესის დამკვიდრების გამო. აღნიშნული ლიტერატურული ტიპის განსხვავებულ მოდიფიკაციას ეხვდებით დ. კლდიაშვილის ("შერისხვა", "მსხვერპლი", "უბედურება"...), შ. არაგვისპირელისა და ჭ. ლომთათიძის (ძირითადად, ნოველები და მინიატურები), მ. ჯავახიშვილის ("ჩანჩურა", "შემოდგომის ღამე", "მეჩექმე გაბო", "კურკას ქორწილი") კ. გამსახურდიას ("დიდი იოსები", "ქოსა გახუ", "ზარები გრიგალში") და სხვათა შემოქმედებაში.

რომანტიკული გმირის გამორჩეულობის ფენომენის ახლებურად გააზრებამ მწერლობა მიიყვანა **"ზედმეტი ადამიანის"** ლიტერატურული ტიპის შექმნამდე (აქვე შევნიშნავთ, რომ რუსულ სალიტერატურო კრიტიკაში აღნიშნული დასახელება შემოვიდა ი. ტურგენევის თხზულების "ზედმეტი ადამიანის დღიურის" გამოქვეყნების შემდეგ). მანამდე ლიტერატურაში არსებობდა "უცნაური ადამიანის" ცნება. ასე განისაზღვრებოდა გმირის ხასიათი, რომელსაც შეეძლო "საზოგადოებრივი ცხოვრების ნორმებზე" უარის თქმა. XIXს-ის ევროპულ და რუსულ მწერლობაში "ადამიანის სულის ისტორიისადმი" ინტერესმა განსაზღვრა "ზედმეტი ადამიანის" ლიტერატურული ტიპის სპეციფიკური ქარაქტეროლოგია. ეს არის მასიდან როგორც გარეგნობით, ასევე შინაგანი სამყაროთი გამორჩეული პიროვნება. მას ცხოვრებაში კონკრეტული მიზანი არ გააჩნია. იგი ტრაგიკულად აცნობიერებს, რომ ვერ ახდენს საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზაციას; იმავდროულად, არცა აქვს სურვილი, რაიმე შეცვალოს. მნიშვნელოვან მომენტში მას არ შეუძლია პასუხისმგებლობის აღება საკუთარ თავზე და კონკრეტული გადაწყვეტილების მიღება, რის გამოც ცდილობს, თავი აარიდოს შექმნილ სიტუაციას (ზოგჯერ გაქცევით შველის თავს).

კითხვა "რატომ ვიცხოვრე, რა მიზნით გავჩნდი" პასუხგაუცემელი რჩება. აღნიშნული ტიპის გმირს ახასიათებს გარემომცველი სამყაროსადმი დამცინავი, ცინიკური დამოკიდებულება. მისთვის უცხო არ არის ადამიანური სისუსტეები, მანკიერი მხარეები. ზნეობრივი აღმატებულობისა და სკეპტიციზმის გრძნობა ამ ტიპს ეგოცენტრულ პიროვნებად აყალიბებს. რეფლექსიურობა, საკუთარი თავითა და გარშემო მყოფი ადამიანებით მუდმივად უკმაყოფილება, მარტოსულობა არის შედეგი ქედმაღლობისა. აღნიშნული ტიპის გმირს არ სჯერა მეგობრობისა, არც სიყვარულისა (მარადიული სიყვარული არ არსებობს, არ ღირს დროის დაკარგვა). ასეთი ცხოვრება, როგორც წესი, სავალალო შედეგით მთავრდება: მას მოსდევს გმირის სულიერი ან ფიზიკური დაღუპვა (არაგმირული, უაზრო სიკვდილი).

აღნიშნული ლიტერატურული ტიპის საინტერესო მოდიფიკაციას ვხვდებით ქართულ მწერლობაში კ. გამსახურდიას ("დიონისოს ღიმილი", "მთვარის მოტაცება"), მ. ჯავახიშვილის

("გივი შადური", "ჯაყოს ხიზნები"), დ. შენგელაიას ("სანავარდო") და სხვათა შემოქმედებაში. კ. გამსახურდიას გმირები — კონსტანტინე სავარსამიძე და თარაშ ემხვარი — "ზედმეტ ადამიანებად" XX საუკუნის დასაწყისში საქართველოში არსებულმა სოციალურ-პოლიტიკურმა ვითარებამ აქცია.

თარაშ ემხვარი ევროპაშიც უცხოდ გრძნობდა თავს. იგი მიჯაჭვული იყო წიგნებზე და საკუთარ განცდებს არავის უმხელდა. მისთვის მიუღებელი და ბოლომდე შეუცნობელი დარჩა იმ ქვეყნის ხალხის სურვილები და მისწრაფებანი, რომელშიც წლობით იცხოვრა. თარაში საქართველოსკენ მოისწრაფოდა, მაგრამ, სამშობლოში დაბრუნებულს, სულ სხვა სინამდვილე დახვდა. აქაც მისთვის უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა ახალი "ჯილაგის" ხალხი (ბოლშევიკები). მას არც კარიერაში გაუმართლა (თბილისის უნივერსიტეტის პროფესურამ დისერტაცია დაუწუნა), არც — სიყვარულში (თამარ შერვაშიძე, ლამარია); არც — მეგობრობაში. სწორედ მიუსაფრობის გრძნობა ათქმევინებს თარაშს: "მე წილდაკარგული კაცი ვარ. წილწართმეული. ცაზე ღმერთი არ მეგულება და მიწაზე მეგობარი".

თარაშის მსგავსად, კონსტანტინე სავარსამიძესაც "ზედმეტი ადამიანის" ცხოვრება ერგო. განათლებულ ახალგაზრდა კაცს არაფერში გაუმართლა: არც კარიერაში, არც სიყვარულში, არც მეგობრობაში. ეპოქამ მის ცხოვრებას მძიმე დაღი დაასვა: მისთვის უცხო და მიუღებელი იყო ევროპაში ცხოვრება, თუმცა, დიდი მცდელობის მიუხედავად ვერც სამშობლოში დაიმკვიდრა თავისი ადგილი. ყოველივე ამის გამო ტრაგიზმით არის აღბეჭდილი მისი სიტყვები: "ჩემი სამშობლო მე არ მიცნობს და არ მაფასებს, საქართველოში ზედმეტი კაცი ვარ... ჩემი გზა გასცილდა საქართველოს ცხოვრების გზას."

ეპოქასთან, პოლიტიკურ კატაკლიზმებთან ჭიდილში მარცხდებიან გივი შადურიც და თეიმურაზ ხევისთავიც. ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში მათთან მიმართებაში დამკვიდრდა "ნაკაცარის" ცნება (გივი შადური თავად ამბობს: "მე უკვე ნაკაცარი ვარ, წარსულმა მომატყუა, აწმყო მღალატობს, მომავალიც მაშინებს"). ამავე ეპითეტით მოიხსენიებს ავტორი თეიმურაზ ხევისთავს. ორივე რომანის უზოგადესი სქემის თანახმად, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმაციის შეცვლას თან სდევს გაბატონებული სოციალური კლასების წარმომადგენელთა უფრო დაბალ სოციალურ ხარისხში "გადაყვანა", დეკლასირება (გივი შადური გალოთდა, სასაფლაოზე ცხოვრობს. თეიმურაზ ხევისთავი თავისი ყოფილი მოჯამაგირის ხიზანი ხდება, ეს უკანასკნელი მას ცოლსაც წაართმევს). ახალი ცხოვრებისთვის სრულიად უსარგებლონი, საზოგადოებრივ ასპარეზს ჩამოცილებულნი, ისინი "ზედმეტ ადამიანებად" იქცევიან.

"ზედმეტი ადამიანის" ლიტერატურულმა ტიპმა გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა ეგზისტენციალურ ლიტერატურაში. ეპოქალური იდეალის არარსებობა, ნიჰილიზმის გამძაფრებული გრძნობა, შინაგანი კავშირის რღვევა როგორც თვითონ ადამიანებს, ასევე ადამიანსა და ბუნებას, ადამიანსა და სამშობლოს, ადამიანსა და მის წარსულს შორის იწვევს გაუცხოებას. კამიუს, კაფკას, სარტრის, ჰესეს გმირები კარგავენ თავიანთ ინდივიდუალობას, ერწყმიან გულგრილ ადამიანთა მასას და ხდებიან "უცხონი" როგორც სხვებისთვის, ასევე საკუთარი თავისთვის.

ალბერ კამიუს "უცხოს" მთავარი გმირი ბიუროს მოხელე მერსოა. იგი აბსოლუტურად ყველაფრისადმი გულგრილია: არავინ არ უყვარს, არავინ არ სძულს, არავის ბედი არ აინტერესებს.

მერსოსთვის მხოლოდ საკუთარი გრძნობადი სიამოვნებანი არის ღირებული (გაგრილების სურვილის გამო მას უცაბედად კაცი შემოაკვდა). მერსოს დედა თავშესაფარში ცხოვრობს. ბოლო ერთი წლის განმავლობაში მას ერთხელაც არ მიუკითხავს მშობლისთვის: ეზარებოდა ავტობუსის ბილეთის რიგში დგომა, ორი საათი მგზავრობა... დედის გარდაცვალება რომ შეატყობინეს, თავშესაფარში მისულს არც დაუზუსტებია მისი გარდაცვალების დღე. დასაფლავების დილას იმაზე დასწყდა გული, რომ კარგი ამინდი იყო, ის კი გასეირნებას ვერ მოახერხებდა. პროცესიაზე მიმავალს მხოლოდ სიცხე აწუხებდა. აღმოჩნდა, რომ მან დედის ასაკიც კი არ იცოდა. გამომძიებელთან საუბრისას მერსო ამბობს, რომ სხვებიც მასავით გულგრილნი არიან, მაგრამ თვალთმაქცობენ, ამბობენ, თითქოს სწამთ ღმერთი, სინამდვილეში საკუთარ თავსაც იტყუებენ და სხვასაც. მერსოს არ სწამს მარადისობის და უკვდავების; არ სწამს ღმერთის და ამას პირდაპირ ამბობს. სწორედ ეს განასხვავებს მას საზოგადოების სხვა წევრებისგან. ალბერ კამიუ ნაწარმოებში მიგვანიშნებს, რომ სწორედ ურწმუნოებიდან იღებს სათავეს მერსოს განდგომა, მარტოსულობა, გაუცხოება.

პროტოტიპი

პროტოტიპი (ბერძ. πρωτότυπον — პირველსახე) კონკრეტული პიროვნება ან პიროვნებათა ჯგუფია, რომელთა ცხოვრების, გარეგნობის, ხასიათის გარკვეული ნიშან-თვისებები გამოიყენა მწერალმა მხატვრული ნაწარმოების სახე-პერსონაჟების შესაქმნელად. მწერალს შეუძლია თავისი პერსონაჟისთვის შეარჩიოს პროტოტიპის ხასიათის, მისი გარეგნობის ან მეტყველების ის ნიშან-თვისებები, რომლებიც მას საჭიროდ მიაჩნია თავისი იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად.

ზოგჯერ მხატვრული სახის შექმნაში შეიძლება გადამწყვეტი როლი ითამაშოს გარკვეულმა მოვლენამ, შემთხვევამ და მასთან დაკავშირებულმა რეალურმა პიროვნებამ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მ. ჯავახიშვილის მოსაზრებანი. იგი წერს: "პროტოტიპი ძლიერ ეხმარება მწერალს. თუ მას თვალწინ ცოცხალი ნაცნობი უდგია, მისი ტიპიც ცოცხალი გამოვა... ჩანჩურა ცოცხალი ვნახე... ერთხელ ბაზარში მათხოვარა დავინახე — ჯუჯა, უბადრუკი, მუნჯი, მასხარა. დიდხანს ვსდიე, და ვუთვალთვალე. მერმე საღამოს შვიდ საათზე ჩავუჯექი და მეორე დღეს თორმეტ საათზეღა ავდექი. ასე დაიბადა "ჩანჩურა". ეს მოთხრობა ორჯერ გადავწერე და "ცნობის ფურცლის" რედაქციას მივუტანე, რომელმაც ერთი კვირის შემდეგ მწერალთა ოჯახში შემიყვანა".

განზოგადების (ტიპიზაციის) დონე მხატვრულ მეთოდზეა დამოკიდებული: კლასიკურ ან რომანტიკულ გმირში შეიძლება აღიბეჭდოს ცალკეული, მკვეთრად გამოხატული თვისებები, ხოლო რაც შეეხება რეალისტურ პერსონაჟს, მასში, ინდივიდუალურ დონეზე მხატვრული განზოგადების გარდა, აუცილებელია ღრმა სოციალურ-ფსიქოლოგიური თანაფარდობის გათვალისწინებაც.

მწერალ-რეალისტს ხშირად უხდება დაკვირვება რამდენიმე კონკრეტილ ადამიანზე (ან ადამიანთა ჯგუფზე), რათა თავისი პერსონაჟებისთვის საჭირო ნიშან-თვისებები შეკრიბოს და

შექმნას დამაჯერებელი, განზოგადებული, სილრმისეული მხატვრული სახეები. ეს დაკვირვება შეიძლება ნლობითაც გაგრძელდეს. ასეთ სახეებს **კრებითი** ეწოდება.

მ. ჯავახიშვილი წერილში "როგორ ვმუშაობ" წერს: "პორტრეტის დახატვა არა კმარა. მწერალი მას თავისებურად გარდაქმნის, ზოგ რამეს მიუმატებს, ზოგსაც დააკლებს და ისეთ ვინმეს გამოიყვანს, რომელიც კიდეცა ჰგავს დედანს და არცა ჰგავს; ასე იქმნება **სინთეტური ტიპი.** ჯაყო (ჩანჩურასგან განსხვავებით — ნ. გ., მ. მ.) სულ სხვანაირად წარმოიშვა. 30 წლის წინათ ჯავის ხეობაში უცნაური ვინმე შემხვდა — ბრგე, ბანჯგვლიანი, ცბიერი, ხარბი, ამავე დროს მარდი და მოხერხებული. მისი სახელი აღარ მახსოვს. 10 წლის შემდეგ ინჟინერმა ფიდო ყაზბეგმა ქართულ კლუბში ასეთი ანეკდოტი გვიამბო: ნაყმევმა თავის კნეინას ძღვენი მიართვა.

— გამარჯვება, ჯაყო!

— კნეინას გახლავარ.

— რასა იქმ, როგორა ხარ?

— ძალიან კარგად ბრძანდები, სენი წირი მე.

— ცოლ-შვილი როგორა გყავს?

— სულ კარგათა ხართ, გენაცვალე.

— რამდენი შვილი გყავს, ჯაყო?

— თორმეტი გყავს., გენაცვალე მაგ თვალებშია.

— როგორ მოახერხე მაგდენი, ჯაყო?

— მაშა, მაშა! აგრე ვიცის ჯაყომა! — მიუგო ნაყმევმა.

უკანასკნელ სამ სიტყვაში ამაზე უფრო მწარე პილპილი ეყარა. ანეკდოტი ჩემს ხსოვნაში ხუთიოდე წუთზე მეტს ვერა სძლებს, მაგრამ ამ უწმაწურ ანეკდოტს ჯაველი ოსი ჩაეხლართა და ამ სახემ ჩემი ხსოვნის ერთ-ერთ კუნჭულში დაიბუდა. კიდევ გავიდა ათიოდე წელიწადი და იგი მოულოდნელად გაცოცხლდა, გაშიშვლდა და თვალწინ წამომეჭრა. აი, ზოგჯერ რა უცნაურად იბადება ტიპი."

როგორც ვხედავთ, მ. ჯავახიშვილი პროტოტიპად რეალურ პიროვნებასაც იყენებდა ("ჩანჩურა") და კრებითსაც (ანუ, როგორც თავად უწოდებს, "სინტეტურს" — ჯაყოს სახე). აქვე შევნიშნავთ, რომ მწერალს, რომელსაც არა აქვს შემოქმედებითი ფანტაზია, მხატვრული განზოგადების სათანადო ნიჭი, ვერავითარი პროტოტიპი ვერ უშველის; იგი უბრალოდ სინამდვილის ასლის გადამღები, ნატურალისტი იქნება.

რაც შეეხება პროტოტიპის როლს მხატვრულ-ისტორიულ ლიტერატურულ ჟანრში, აქ იგი სხვაგვარად განიხილება. აღნიშნული ჟანრის სახეებში აუცილებლად უნდა იქნას დაცული თანაზომიერება ისტორიულ სინამდვილესა და შემოქმედებით ფანტაზიას შორის. ასეთია თეიმურაზ I-ის სახე ("ბაში-აჩუკი"), გიორგი I-ის სახე ("დიდოსტატის მარჯვენა"), აშოტ კურაპალატის სახე (ვ. ბარნოვის "ტრფობა წამებული") და სხვა. და ბოლოს, აუცილებლად უნდა იღქვას პროტოტიპის ფუნქციაზე მხატვრულ-მემუარულ ჟანრში, რომელშიც მწერალი მაქსიმალურად არის დამოკიდებული სინამდვილის რეალურ ფაქტებზე (და, შესაბამისად, პროტოტიპებზე), თუმცა, ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოებისთვის ტიპიზაციის, შემოქმედებითი ფანტაზიის არსებობა აუცილებელია.

პორტრეტი

პორტრეტი (ფრანგ. portrait — გამოსახულება) წარმოადგენს პერსონაჟის სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილს. ერთმანეთისგან უნდა გავმიჯნოთ ორი მსგავსი, მაგრამ არაიდენტური ცნება: პორტრეტი და ლიტერატურული პორტრეტი. პორტრეტი გულისხმობს პერსონაჟის გარეგნული მახასიათებლების წარმოჩენას, რომელშიც მოიაზრება სახე, ტან-ფეხი, სიარულის მანერა, ჟესტები და სხვა. ლიტერატურული პორტრეტი გარეგნობასთან ერთად გულისხმობს გმირის შინაგანი თვისებების ჩვენებას, რომელთა საშუალებით პერსონაჟის ხასიათი გადმოიცემა. პორტრეტიც და ლიტერატურული პორტრეტიც უნდა იყოს ინდივიდუალური, დამახასიათებელი და გმირს სხვა პერსონაჟებისგან განასხვავებდეს. "კარგ ფერმწერს ორი მთავარი საგნის დახატვა უნდა შეეძლოს: ადამიანის და მისი შინაგანი სამყაროსი", — ასე განსაზღვრა ლეონარდო და ვინჩიმ მხატვრის წინაშე მდგარი ამოცანა, რომელიც სავსებით მისაღებია მწერლისთვისაც. პერსონაჟის პორტრეტი ნაწარმოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია, რომელიც ავტორის იდეას და ტექსტის კომპოზიციას ორგანულად ერწყმის.

ყოველ მწერალს პორტრეტის შექმნის საკუთარი მანერა გააჩნია, რომელიც, თავის მხრივ, ეპოქის ესთეტიკურ მოთხოვნებს შეესაბამება. ამა თუ იმ ეპოქაში პორტრეტისადმი ინტერესის გაჩენა უკავშირდება ლიტერატურულ-მხატვრულ სტილს, მის ევოლუციას. განსაკუთრებული ინტერესი პორტრეტისადმი (არა მარტო ლიტერატურაში, არამედ ხელოვნების სხვა დარგებშიც, მაგ. ფერწერაში) რენესანსის ეპოქამ გამოავლინა. აღნიშნულ პერიოდში შემოქმედთა ყურადღების ცენტრში მოექცა ადამიანი მისთვის დამახასიათებელი ეროვნულ-სოციალური ნიშნებითა და ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თვისებებით. მოგვიანებით, სენტიმენტალიზმის ეპოქამ პორტრეტს გარკვეული ფერწერულობა, ლირიზმი შესძინა, რადგან იგი მოწოდებული იყო გადმოეცა გმირის სულიერი სამყარო. რომანტიზმის ესთეტიკაში დომინირებს გამოკვეთილი დეტალი, რომელიც ხაზს უსვამს გმირის გამორჩეულობას, მისი ხასიათის არაორდინალურობას, მისი შინაგანი სამყაროს საკრალურ ან ინფერნალურ (არაამქვეყნიურ, ჯოჯოხეთურ) გამოვლინებას.

დეტალიზებული პორტრეტი. მწერლები ყველაზე ხშირად დეტალიზირებულ პორტრეტს მიმართავენ. მასში დაწერილებით არის აღწერილი გმირის გარეგნობა: სიმაღლე, ვარცხნილობა, სახე, თვალები. ამასთან, ავტორი მიუთითებს გმირის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ თვისებებზე, რომლებიც მკითხველის მხედველობით აღქმაზეა გათვლილი.

ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში პორტრეტი ჯერ კიდევ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობაში გვხვდება; კერძოდ, გიორგი მერჩულის "გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში" ავტორი მთავარი გმირის შთამბეჭდავ პორტრეტს ქმნის ("ხოლო იყო ხილვითა დიდ, ხორცითა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოლად კეთილ სრულიად, გუამითა მრთელ და სულითა უბინო"), რომელშიც ხაზგასმულია გმირის შესანიშნავი გარეგნობა და მაღალი სულიერება.

კლასიკური პერიოდის ქართულ საერო მწერლობაში პერსონაჟთა პორტრეტული დახასიათება გვხვდება როგორც ნათარგმნ ("ვისრამიანი"), ასევე ორიგინალურ ნაწარმოებებში ("ვეფხისტყაოსანი"). აღნიშნულ ძეგლებში პორტრეტის ფერწერულობა, ხშირ შემთხვევაში, ტროპების (შედარება, მეტაფორა, ეპითეტი, მეტონიმია...) გამოყენებით მიიღწევა. ამ თვალ-

საზრისით საინტერესო ტენდენცია მეღავნდება შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანში", კერძოდ, რაინდთა ნრისა და უმაღლესი ფეოდალური ფენის ნარმომადგენელთა პორტრეტების ნარმოჩენისას ავტორი უხვად იყენებს პოეტური სემანტიკისა და ლექსიკის სხვადასხვა ხერხს, ხოლო სხვა სოციალური ფენის ნარმომადგენელთა პორტრეტები უფრო რეალისტურია და ნაკლებად ხასიათდებიან პომპეზური ფერნერულობით. შედარებისთვის მოვიტანთ ავთანდილისა და ფატმანის პორტრეტებს:

1. "ავთანდილ იყო სპასპეტი, ძე ამირ-სპასალარისა,
საროსა მჯობნი, ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა,
ჯერთ უნეერული,სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა;
მას თინათინის შვენება ჰკლვიდის ნამწამთა ჯარისა"

2. "ფატმან ხათუნ — თვალად მარჯვე, არ ყმანვილი, მაგრა მზმელი,
ნაკვთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი,
მეტრიბთა და მომღერალთა მოყვარული, ღვინის მსმელი,
დია ედვა სასალუქო დასაბურავ-ჩასაცმელი."

დეტალიზებული პორტრეტი გულისხმობს გმირის გარეგნობის ყველა მხარეს: ჩაცმულობას, ჭვალებს, ქცევის მანერას და ა. შ. ასეთი პორტრეტი, როგორც წესი, პერსონაჟის პირველად გამოჩენისას არის მოცემული და მას ზოგჯერ ავტორის კომენტარებიც ახლავს თან, ხოლო სიუჟეტის განვითარების პროცესში უკვე ნარმოდგენილ პორტრეტს დამატებითი შტრიხები ემატება. მაგალითად:

1. "ოთარაანთ ქვრივის შვილი გიორგი ოც-და-ერთის წლის ბიჭი იყო. ერთი ჯმუხი და ძარღვიანი ყმანვილი კაცი დადგა. კუპრსავით შავი და კარგად დაკოკრებული წვერ-ულვაში ლამაზად უხდებოდა მის შავგვრემანს და მოხდენილად მოყვანილს სახესა. თვალადობით მეტად სანდრიანი და მარილიანი იყო, და უფრო უკეთესი იქნებოდა, რომ მისი დიდრონი ქორული თვალები ცოტა მრისხანედ არ გამომეტყველებდნენ. თვალთა მეტყველების ჭექას აძლიერებდა გადაბმული ნარბები. ეს მარილიანობას სახისას ბევრს უშლიდა. ამის გამო კაცი უნებურად თვალს მოარიდებდა პირველ თვალის მოსწრებაზედ. ხოლო რამდენსაც უფრო დააკვირდებოდით მის პირისახეს და თვალებსა, უფრო და უფრო მოგეწონებოდათ გიორგი. იშვიათად იცოდა ღიმილი, მაგრამ როცა კი გაიღიმებდა, თვალი ზედ დაგრჩებოდათ, ისე უხდებოდა ღიმილი. ტანადაც ერთი ბრგე კაცი იყო, მარჯვედ მოყვანილი და კარგად ჩასხმული.

კოხტად და ფაქიზად ჩაცმა-დახურვა უყვარდა. იმისი ყაითნებით მორთული საცვეთები, ჭრელი ნინდები და ლამაზად გაწყობილი ფეხზედ ქალამანი რომ გენახათ, მაშინ დაიჯერებდით, რომ ჩვენებურ გლეხის ფეხსაცმელსაც თავისი სიტურფე და სილამაზე აქვს.

ბაზარში რომ გაივლიდა, იტყოდნენ ხოლმე: ერთი დოინჯის შემოყრა-ღა აკლია, თორემ თავადიშვილია და თავადიშვილიო." ("ოთარაანთ ქვრივი").

2. "მოურავი შემოუძღვა ახალგაზრდა კაცს. ტანმაღალი, წელში წვრილი, მხარბეჭიანი, ფაფანაკ უკან გადაგდებული, გაჩეჩილი თმით და გაწკვერტილის ულვაშებით ტიტველა პირზე, სწორედ სასიამოვნო შესახედავი იყო. მოხდენილად გადაიჯვარედინა ფეხები და თაყვანი სცა ერისთავს".("ბაში-აჩუკი")

3. "ჯაყო ჯივაშვილი ქალაქში შემოვარდნილ დათვს ჰგავდა. დედაბოძივით სქელი და გაჩაჩხული ფეხები ძლივს იმაგრებდნენ უშნოდ და ისე განივრად დადგმულ თეძოებსა და მხარ-ბეჭს, რომ ვიწრო ტროტუარი მარტო ჯაყოს ძლივს იტევდა.. შავი ჯაგრის ბუჩქნარი თვალებამდე სნვდებოდა და იმ ჯაგნარიდან მხოლოდ ხარის თვალებს, წინ-წამოყრილ ცხენის კბილებსა და აჭყლეტილ ცხვირს ამოეყოთ თავი...ერთი მტკაველის სიგრძე ულვაშები გადმობრუნებულ ჯამებივით გადმოყრილ ლოყებზე გაცვეთილ ცოცხებივით ეყარნენ, ხოლო იმ ჯამებს დინჯად და მედიდურად ლამბაქების ყურები დასცქეროდნენ".("ჯაყოს ხიზნები")

ასეთია გიორგის, ბაში-აჩუკისა და ჯაყოს დეტალიზირებული პორტრეტები, რომელთაც ნაწარმოების სიუჟეტის გაშლის კვალდაკვალ მწერლები დამატებით შტრიხებს მატებენ და საბოლოო ჯამში სრულყოფილად წარმოგვიდგენენ თავიანთი გმირების ეროვნულ-სოციალურ ნიშნებსა და ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიურ თვისებებს.

დეტალიზებული პორტრეტის საშუალებით იქმნება მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების სახეებიც. მაგალითად: "კაცია-ადამიანში" ლამაზისეული მხოლოდ ორ ეპიზოდში გვხვდება:

- როდესაც საღამო ხანს ელისაბედი ესტუმრება ქვისლსა და რძალს. ამ ეპიზოდში ილია იძლევა ლამაზისეულის გარეგნულ პორტრეტს:

"სასაცილო რამ იყო ეს ლამაზისეული: ერთი რაღაც უშნოდ ჩასუქებული, ჯმუხი, ჭუჭყიანი, ტანზედ ეცვა ხამის ჩითის კაბა, ჭუჭყისგან ვერ გაირჩეოდა — რა ფერისა იყო; კალთები აქა-იქ გამომწვარი ჰქონდა ზამთარში ცეცხლთან ახლო გდებისაგან, ბოლოები სულ მომპალი და შემოფხრეწილი ჰქონდა; დახეულებიდამ გამოჩანდა ერთი რაღაც დამპალი საბნის ნაგლეჯი, კაბის ქვეშა გარშემო ჩამოკიდებული, მითომ და იუბკაა. აი, მეხი კი დაგეცა! ამასაც კი სდომებია იუბკა! თავზედ ეკრა შიგა-და-შიგ ამოფლეთილი ჩითმერდინი, ქალბატონის გამონაცვალი. იმ ამოფლეთილებში მუთაქის მატყლსავით დასორსვლილი შავი — უკაცრავოდ არ ვიყო — წილიანი და დაუვარცხნელი თმა მუჭა-მუჭად ამოშვეროდა"

- როდესაც ბატონებთან მკითხავი მიყავს, რომელიც გზაში მოხერხებულად დასცინცლავს ლამაზისეულს მისთვის საჭირო ინფორმაციას და თან გულში ფიქრობს: რა სულელი გოგო შემხვდაო. ამ ეპიზოდით ილია ლამაზისეულის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ქმნის.

როგორც ვხედავთ, დეტალიზირებული პორტრეტის საშუალებით ილიამ ერთ-ერთი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟის დასამახსოვრებელი, ინდივიდუალური სახე შექმნა.

საერთოდ, ეპიკური ტექსტები პორტრეტული დახასიათების მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან: ავტორები მიმართავენ პორტრეტ-აღწერას, პორტრეტ—შედარებას, პორტრეტ-შთაბეჭდილებას, პორტრეტ-მეტაფორას. აქვე შევნიშნავთ, რომ პორტრეტული აღწერით ავტორები ხშირ შემთხვევაში ხაზს უსვამენ **შესაბამისობას** გმირის გარეგნულ ნიშნებსა და მის სულიერ თვისებებს შორის; ანუ, უმეტესწილად მოქმედებს ძველი ბერძნების პრინციპი: ლამაზ სხეულში ლამაზი სულია. მაგალითად, გიორგისა და ბაში-აჩუკის ვაჟკაცური გარეგნობა მათ შინაგან სამყაროსთან სრულ ჰარმონიაშია. ასევე, სრული შესაბამისობაა ჯაყოსა და ლამაზისეულის ზემოთ მოტანილ პორტრეტებსა და მათ სულიერ სამყაროს შორის.

ზოგჯერ პირიქით ხდება, ავტორი შეგნებულად მიმართავს **კონტრასტის** ხერხს, რათა ხაზი გაუსვას სრულ შეუსაბამობას გმირის გარეგნობასა და მის სულიერებას შორის. აღნიშნული

შემთხვევის ერთ-ერთი შთამბეჭდავი მაგალითი მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან კვაზი-მოდოა ვიქტორ ჰიუგოს "პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრიდან". ასეთ დროს მწერალს შეუძლია გმირის ფიზიკური სილამაზე და სულიერი სიმახინჯე წარმოაჩინოს (მაგ. ტარიელ მკლავაძე ეგ. ნინოშვილის "ჩვენი დროის გმირიდან", იერემია წარბა და ვალიდა გ. წერეთლის "პირველი ნაბიჯიდან", ელეონორა ალ. ყაზბეგის "ელეონორადან" და სხვა) ან გმირის მაღალ სულიერებას გაუსვას ხაზი მისი გარეგნული არამიმზიდველობის ფონზე (მაგ. კვირია ვაჟა-ფშაველას "ბახტრიონიდან", ლევანი ალ. ყაზბეგის "ელეონორადან" და სხვა). ზემოთ თქმულის საილუსტრაციოდ მოვიტანთ ნაწყვეტებს ილიას "განდეგილიდან" და ვაჟა-ფშაველას "ბახტრიონიდან":

1). "არ იყო ხნიერ, მაგრამ ვით წმინდანს
სულის სიმაღლე ზედ დასჩენოდა,
ზედ ეტყობოდა, რომ სული მისი
სულ სხვა მსოფლიოს შეეხიზნებოდა.
სახე გამხდარი, კუშტი და მწყრალი
სიწმინდის მადლით დაეშვენებოდა,
და მაღალს შუბლსა, ნაოჭად შეკრულს,
შარავანდედი გადაეფენოდა.
მისთა მცხრალ თვალთა ღრმა მეტყველება
ესოდენ იყო წყნარი და ტკბილი,
თითქო მათშიგან ჩასახებულა
თვით სათნოება, კდემით მოსილი."

2). "უცებ გაისმა ფეხის ხმა,
კაცი გამოჩნდა უცხო რამ,
ჩამოგლეჯ-ჩამოწეწილი,
ერთი ყარიბი, უშნო რამ.
სანთლისა შუქზე წამოდგა
დატანჯულისა ფერითა,
მხარზე თოფგადაგდებული,
გაბუდებულის წვერითა..."

ფსიქოლოგიური პორტრეტი. აღნიშნული სახის პორტრეტში მწერლისთვის გმირის გარეგნული ნიშნები მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც მათში გამჟღავნებულია გმირის ფსიქოლოგიური თავისებურებანი. ავტორები განსხვავებულ მხატვრულ ხერხებს მიმართავენ გმირის შინაგანი სამყაროს წარმოსაჩენად; გადმოგვცემენ სოციალურ დეტალებს, ქცევის მანერას, იძლევიან პორტრეტს, რომელშიც ყურადღებას ამახვილებენ პერსონაჟის მეტყველების სპეციფიკაზე, გამოთქმებზე, რაც მეტად მნიშვნელოვანია მისი სოციალურ–ფსიქოლოგიური თავისებურებების გამოსავლენად (ხასიათის, მისწრაფებების, ინტელექტუალური დონის, სულიერი მდგომარეობის და სხვა). მაგალითად, თეიმურაზ ხევისთავზე ავტორი წერს:

"სამი კაცი იშვიათად მოიყრიდა თავს, რომ მეოთხედ თეიმურაზი არ ჩარეულიყო, შუაში არ ჩამდგარიყო, სათვალეები არ შეესწორებინა, თითი მაღლა არ აეწიენა და მაშინვე ბაასის სადავე ხელთ არ ეგდო: "მ... მმოითმინეთ, მ...მმოვისაზროთ, ჯერ კამათის საგანი გამ...მმოვარკვიოთ". და რაზედაც უნდა ყოფილიყო ბაასი, — შესახებ სუდანის ირრიგაციისა, ინგლისის პოლიტიკისა ეშმაკის კუნძულზე, გერმანელების დამკვიდრებისა აფრიკაში, პორტ-ჯიბუტის გარშემო ატეხილ დავისა, ზანზიბარის სულთანის გარდაცვალებისა, თუნდ ჩარტისტულ მოძრაობისა, თუნდა ახალ ზელანდიელ ქალების საარჩევნო უფლებისა, ან ახალ მნათობის აღმოჩენისა, ან რომელიმე მეცნიერული გამოკვლევისა, კომბის ან ლოიდ ჯორჯის გეზისა, ან რომელიმე ქვეყნის რომელიმე მოღვაწის რომელიმე სიტყვის ახსნა-განმარტებისა, — თეიმურაზი მუდამ უდავო მსაჯული და მცოდნე იყო ყველასი და ყველაფრისა."

ამ მცირე ეპიზოდიდან კარგად იკვეთება თეიმურაზის ხასიათის რამდენიმე თვისება: ყურადღების ცენტრში ყოფნის სურვილი, პრეტენზია "ყოვლისმცოდნეობაზე", ორჭოფული ბუნება (მ... მმოითმინეთ, მ...მმოვისაზროთ... გამ...მმოვარკვიოთ). ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარების კვალდაკვალ, ავტორი ახალ-ახალ დეტალებს უმატებს თეიმურაზის სახეს და საბოლოო ჯამში მკითხველს "ნაკაცარის" სრულყოფილი ფსიქოლოგიური პორტრეტი წარმოუდგება.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფსიქოლოგიურ პორტრეტს **დრამაში,** სადაც ჟანრის სპეციფიკიდან გამომდინარე დეტალიზირებული პორტრეტის არსებობა გამორიცხულია. პიესაში პორტრეტული დახასიათების ძირითად საშუალებად წარმოგვიდგება: ავტორისეული რემარკები, გმირთა მონოლოგები, პერსონაჟთა რეპლიკები. მაგალითისთვის მოვიტანთ ნაწყვეტს გიორგი ერისთავის "გაყრიდან", რომელშიც ორი განსხვავებული სოციალური ფენის წარმომადგენლის დიალოგია გადმოცემული:

"ივანე — ია რაზდელიუ პოლე ნა სემ.

მიკირტუმ — მაგითი ფული ვერ გასცემ.

ივანე — აქ მომივა მე კაპუსტა.

მიკირტუმ — ა ვ კარმანე ბუდით პუსტა...

ივანე — აქ ბესედკა გაკეთდება.

მიკირტუმ — უფულოდ კი არ იქნება.

ივანე — ეს ლაბირინტად უცხოა.

მიკირტუმ — კიდევ გითხრამ გიუ ვრაცუა (მიკირტუმა მივა, დაადებს ნელა

ხელს მხარზედ), სუყველა კარგა ფიქრობ, კნიაზ, მაგრამ ფული, სულ ფული..

.ფული..."

ამ მცირე ნაწყვეტიდანაც კარგად ჩანს, რომ იმდროინდელ ქართულ ფეოდალურ სინამდვილეში რღვევის პროცესია დაწყებული. რუსეთში ნასწავლი ივანეს უნიადაგო ოცნებები სასაცილოდ გამოიყურება ცხოვრების ყადრის მცოდნე მიკირტუმას არგუმენტთან: "სუყველა კარგა ფიქრობ, კნიაზ, მაგრამ ფული, სულ ფული... ფული". ამ რჩევას მიკირტუმა დაუფარავად, მენტორული ტონით აძლევს ახალგაზრდა კნიაზს (დეტალი: მიკირტუმა მივა, დაადებს ნელა ხელს მხარზედ), რადგან კარგად იცის, რომ ფულით ყველა საკითხის მოგვარება შეიძლება: სა-

სამართლოს ყიდვა, დიდებულიძეების მამულების ხელში ჩაგდება და თავადი სიძის ყიდვაც კი (საბოლოოდ, იგი ასეც მოიქცევა და ივანეს თავის ქალიშვილს მიათხოვებს).

ჩვენ მიერ ზემოთ თქმული (ფსიქოლოგიური პორტრეტის მნიშვნელობის შესახებ დრამაში) ეხება მხოლოდ **რეალისტურ დრამას. ანტიკურ თეატრში** გმირის პორტრეტს ყველაზე ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. როგორც ვიცით, ძველ ბერძნულ ტრაგედიას საფუძვლად მითი ედო, რომლის შესაბამისად შეირჩეოდა მაყურებლისთვის ცნობილი ტრაგიკული ნიღბების გარკვეული ნაკრები. ძველი ბერძნული ტრაგედიები არ იყო გამიზნული წასაკითხად, ამიტომ პერსონაჟთა პორტრეტები არ საჭიროებდნენ გარეგნულ ნიუანსებს. ისინი ეფუძნებოდნენ გროტესკის ხერხს, რომლის თანახმად, გმირთა განცდები მაქსიმალურად უნდა ყოფილიყო გადმოცემული, რათა მაყურებელს გაადვილებოდა მათი აღქმა. ტრაგიკული და კომიკური ნიღბები ცვლიდნენ ხასიათებს. ყველა როლს — ქალების და კაცების — მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ, რადგან არ იყო მოცემული ხასიათის არც ფსიქოლოგიური და არც ინდივიდუალური მოტივაცია.

კლასიციზმის ეპოქა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამჟღავნებდა მისწრაფებას გმირების ტიპიზაციისადმი: გმირი უნდა ყოფილიყო ან დადებითი ან უარყოფითი. ამიტომაც, კლასიციზმის პერიოდის ტრაგედიებისა და კომედიების ავტორები რემარკებში აზუსტებდნენ თავიანთი გმირების პორტრეტის დეტალებს, მაგ.: ჩაცმულობას, მეტყველების მანერას. ცხადია, გმირის კოსტიუმი მიუთითებდა მის სოციალურ წარმომავლობაზე. რაც შეეხება მეტყველებას, იგი პერსონაჟის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს წარმოადგენდა. მაგ.: მოლიერის კომედიაში "ძუნწი" არც ერთი პერსონაჟის გარეგნობა არ არის აღწერილი რემარკების საშუალებით, თუმცა, სამოცი წლის გარპაგონის ბუზღუნის დახმარებით ცხადად შეგვიძლია იმდროინდელი მაღალი წრის ახალგაზრდა მამაკაცების წარმოდგენა: "არ მესმის, რისთვის უყვართ ისინი ქალებს... მამლაყინწას ხმა, კატის ულვაშები, ძენძის პარიკები, შარვლები ლამის ჩაძვრეთ, გადმოგდებული მუცლები...". აღნიშნული ეპიზოდი პერსონაჟის რეპლიკით შექმნილი პორტრეტის შესანიშნავი მაგალითია.

სატირული და ირონიული პორტრეტი. სატირულ პორტრეტულ დახასიათებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ფსიქოლოგიური დეტალი და პოეტური მეტაფორა. მხატვრული გამოსახვის საშუალებანი ეფუძნება კომიკურის ხერხებს. მხილებისა და დაცინვის ძალა დამოკიდებულია შეუსაბამობის ხარისხზე მოვლენის გარეგნულ მხარესა და მის არსს შორის, სახის ფორმასა და შინაარსს შორის, მოქმედებასა და ხასიათს შორის. პორტრეტული დახასიათებისას კომიკური ხერხის გამოყენება მიღებულია სხვადასხვა მხატვრულ ესთეტიკაში; იგი გვხვდება XIX საუკუნეში კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებაშიც და თანამედროვე მწერალთა ნაწარმოებებშიც. სატირული და ირონიული სახეების აღიარებული ნიმუშებია: ლუარსაბი და დარეჯანი, ლამაზისეული ("კაცია-ადამიანი"), აკაკის "აპელაციის მცოდნე", "პატარა მურია", "ღამურა", დავით კლდიაშვილის პერსონაჟები, ყვარყვარე (პოლიკარპე კაკაბაძის "ყვარყვარე თუთაბერი"). სატირული პორტრეტის ნიმუშად მოგვაქვს ილიას "გამოცანები":

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 ფეხებზედ ჰკიდია."

2. "კოხტაა და ღობემძვრალა,
პატარა და ჩამომხმარი,
ცხვირ-ნისკარტა, ნიკაპ-წვეტი,
უჟამური, განს გამდგარი.
ჭკვით და გულით მოცვეთილა,
ქვეყანაზედ უქმად გდია,
თვით მაღლა ზის, — ქვეყნის საქმე
მასაც ფეხებზედ ჰკიდია".

როგორც ვხედავთ, ამ ორსტროფიან "გამოცანებში" ილია ისე ახერხებს გარეგნული და ფსიქოლოგიური დეტალების წარმოჩენას, რომ მის თანამედროვეებს არ გასჭირვებიათ ლექსის ადრესატების (რ. ანდრონიკაშვილის და გ. მუხრან-ბატონის) ამოცნობა. რაც შეეხება ირონიულ ლიტერატურულ პორტრეტს, ქვემოთ მოგვაქვს დ. კლდიაშვილის "ქამუშაძის გაჭირვებიდან" ეპიზოდი, როდესაც ეკვირინე თავის ქალაქელ რძალს ქამუშაძეების "ადგილ-მამულებს" ათვალიერებინებს:

"ეზოს ერთ კუთხეში მაღალი და ფართო შტოებგაშლილი კვინცხა იყო. ეკვირინემ რძალი აქეთ წამოიყვანა.

— აქანაი, შვილო, ჭურები გვაქვს, — ანიშნა მან ხის ქვეშ ყავრებით გადაფარებულ შეყრილ მიწაზე. ამ ყავრებს უნდა დაეფარა, რომ წვიმის დროს წყალი არ წასულიყო ჭურებში... — იცოცხლე, შვილო, ამ ჭურებში შარშან ღვინოები ჩაისხა! საპალნე რატომ ოცი მანეთიც არ ღირდა, ისეთი რამ მშვენიერი იყო! აძლიეს კიდევაც თექვსმეტი მანეთი, მეტსაც მისცემდნენ, მარა არ შეელია! ძნელი შესალევია, შვილო...კაი ღვინო ოჯახის დამამშვენებელია... წრეულსაც, იმედია, ღმერთი კიდევ უკეთესს მოგვცემს... ისეთი მტევნები ასხია, თითოსაგან რატომ ბოთლი ღვინო არ გამოინურება!.. —ბოსტანი მქონდა, შენ გენაცვალე, ისეთი ბოსტანი, რომ მარტო ერთი შეხედვით გული გაგეხსნებოდა!.. წრეულს კი რა დევემართა, აღარ ვიცი, სულ აღარ ამოსულა... მაგიერად ნესვი, კინტრი იყო იმდონი, რომ კინაღამ დევიხამშეთ! შეგვეშინდა, რომ რაღაც ავადმყოფობა არ გაეჩინა და სულ ავთხარეთ და გადავუყარეთ ღორებს... გაისადაც ძალიანი ბოსტანი გაკეთდება, შვილო, კიდევ უკეთესი. ერთი თითქმის გამხმარი ლეღვი ისეთად გამოჰყავდა (ეკვირინეს), რომ მისთანა მთელ სოფელში არ ყოფილიყო; პანტა-ვაშლი წრეულს მოუბმელი იყო — ისეთი ვაშლის მომსხმელი, მისი სიტყვით, რომ ორ წელიწადს გაიტანდა მითი თავს კაციო..."

ამ მცირე ეპიზოდში დ. კლდიაშვილმა ოსტატურად წარმოაჩინა ეკვირინეს ფსიქოლოგიური პორტრეტი, რომელსაც თავის მოწონება უნდა ქალაქელი რძლის წინაშე. თავის მოსაწონებელი რომ

ბევრი არაფერი აქვს, ამას აცნობიერებს აზნაურ სანიკიძის ქალი, ამიტომაც ცდილობს გაზვიადებულად წარმოაჩინოს ის, რაც ჰქონდათ და რძალი დააიმედოს, რომ მომავალშიც ექნებათ.

ამრიგად, ყოველ მწერალს ინდივიდუალური სტილი და პოეტური ხერხების საკუთარი სისტემა გააჩნია გამორჩეული მხატვრული სახეების შესაქმნელად.

4. ლიტერატურის ეროვნულობა და ხალხურობა

"ხალხურობა", როგორც კატეგორია, ლიტერატურაში შედარებით გვიან აღმოცენდა. XVII საუკუნემდე ხელოვნების ნაწარმოებთა სპეციფიკის საკითხებზე მსჯელობისას ერთ-ერთი ნორმატიული მოთხოვნა ზნეობრიობის დაცვა იყო. "ზნეობისთვის ბოროტი" ნაწარმოები მიუღებელი იყო არისტოტელესთვის ("პოეტიკა", XXV თავი), ჰორაციუსისთვის ("წერილი პიზონებს"), ბუალოსთვის ("პოეტური ხელოვნება"). ეს უკანასკნელი აღნიშნავდა:

"გამოხატეთ ლექსებში თქვენი სული, ადათი,
რომ გვაძლევდეს ის მხოლოდ სურათს კეთილშობილურს.
პატივს არ ვცემ მე იმგვარ უსინდისო ავტორებს,
ლექსებში ღირსებას რომ უსირცხვილოდ კარგავენ,
სიკეთეს ღალატობენ იმ ცოდვიან ქაღალდზე,
მანკს და ბინიერებას მიმზიდველად სახავენ."

მხოლოდ XVIII საუკუნის ხელოვნებათმცოდნეობაში შეინიშნება გარკვეული დაინტერესება "ხალხურობის" ცნებით. ა. გ. ბაუმგარტენს თავის დაუმთავრებელ ტრაქტატში "ესთეტიკა" (1750-იანი წლები) შემოაქვს სამეცნიერო წრებრუნვაში ტერმინი "ესთეტიკა" და მსჯელობს ცნებაზე "გემოვნება", ი. ი. ვინკელმანი კი ნაშრომში "ანტიკური ხელოვნების ისტორია" (1763 წ.) ავითარებს აზრს, რომ ბერძნული ხელოვნების წარმატებები სახელმწიფოს მართვის დემოკრატიულმა პრინციპებმა განაპირობა. ევროპულ სინამდვილეში ახალი ეტაპი ხელოვნების განვითარებაში უკავშირდება რუსოს, ლესინგის, ჰერდერის, ტენის სახელებს.

რუსომ შექმნა მნიშვნელოვანი ციკლი ნაშრომებისა ("მეცნიერებებისა და ხელოვნების შესახებ", "განსჯანი..."(1750 წ.), "ხალხებს შორის უთანასწორობის აღმოცენებისა და საფუძვლების შესახებ"(1754 წ.), "ემილი, ანუ აღზრდის შესახებ"(1762 წ.), "აღსარება"(1782 წ.), რომლებშიც ხელოვნებასა და ლიტერატურაში გაბატონებული ანტიკური და არისტოკრატიული ნორმების ნაცვლად წინ წამოსწია კონკრეტული ისტორიზმისა და ეროვნული თავისებურებების საკითხები. რუსოს დამსახურებაა კლასიციზმის ძირითადი პრინციპის — "შელამაზებული" სახეების მიბაძვის — უარყოფა, ასევე, ახალი, სენტიმენტალურ-რომანტიკული მიმართულებისთვის დამახასიათებელი ნიშნების გამოკვეთა (რომანი "ახალი ელოიზა").

რაც შეეხება **ლესინგის** ნაშრომებს: "ლაოკოონი, ანუ ფერწერისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ" და "ჰამბურგის დრამატურგია" — მათში გაკრიტიკებულია ვინკელმანის თეორია ანტიკურ ხელოვნებაში ესთეტიკური "სიმშვიდის" შესახებ (რაზეც უკვე გვქონდა საუბარი ლიტერატურის თეორიის განვითარების ძირითადი ეტაპების მიმოხილვისას) და წამოწეულია გერმანული ეროვნული თეატრის აღორძინების იდეა.

გამორჩეული წელილი მიუძღვის ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარებაში ფილოსოფოსსა და თეორეტიკოსს — **იოჰან გოტფრიდ ფონ ჰერდერს (1744-1803 წ.წ.)**. მან მწყობრი სისტემის სახით ჩამოაყალიბა თავისი შეხედულებანი ნაშრომებში: "უახლესი გერმანული ლიტერატურისათვის. ფრაგმენტები" (1767 წ.), "კრიტიკული ჭალები" (1769 წ.), "გამოკვლევები ენის წარმოშობის შესახებ" (1772 წ.), "ფილოსოფიის ისტორიის კიდევ ერთი ცდა კაცობრიობის აღსაზრდელად" (1773 წ.), "ხალხური სიმღერების შესახებ" (1779 წ.) და სხვა. ჰერდერი გამოჩენილი გერმანელი ფილოსოფოსის, იმანუელ კანტის მონაფე იყო. სწორედ კანტმა აღუძრა მას ინტერესი რუსოს ნაშრომების მიმართ, თუმცა, ამას ხელი არ შეუშლია ჰერდერისთვის პოლემიკა ეწარმოებინა თავის მასწავლებელთან მისი ესთეტიკური შეხედულებების გამო. ჰერდერი იყო გერმანული რომანტიზმის თეორიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, პირადად იცნობდა კლოპშტოკს, ლესინგს, გოეთეს, შილერს. მან მონაწილეობა მიიღო ვინკელმანისა და ლესინგის ცნობილ დისკუსიაში ხელოვნების სპეციფიკის საკითხებთან დაკავშირებით.

რუსოს გავლენით, ჰერდერმა ჩამოაყალიბა სწავლება ისტორიზმსა და ხალხურობაზე, როგორც ყოველი ერის ლიტერატურის ძირითად მახასიათებლებსა და წყაროებზე. ასევე, რუსოსგან გამომდინარეობს ჰერდერის ფილოსოფიურ-ისტორიული კონცეფცია, რომელმაც გავლენა იქონია ახალი ისტორიოგრაფიის განვითარებაზე. განყენებული, რაციონალური ნორმების ნაცვლად ჰერდერი დაეყრდნო ხალხურობისა და ჰუმანიზმის იდეებს და დასახა ხალხის წიაღიდან გამოსული გმირის ასახვის ამოცანა. ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჰერდერმა სათავე დაუდო ხალხური შემოქმედების შესწავლას ეროვნული კულტურის ფარგლებში.

ჰერდერი ენციკლოპედიური განათლების მქონე მეცნიერი იყო. რუსოს და კანტის გარდა, მისთვის კარგად იყო ცნობილი ვოლტერის, ენციკლოპედისტების (განსაკუთრებით გამოყოფდა მიშელ მონტესკიუს), ინგლისელი ფილოსოფოსების — ლეიბნიცისა და სპინოზას — ნააზრევი. ჰერდერის ფილოსოფიური ნაღვაწიდან აღიარება პოვა მისმა დებულებამ იმის შესახებ, რომ ადამიანური წარმოდგენები იცვლება და ეს განპირობებულია ეპოქათა მონაცვლეობით, ყოფისა და კულტურის თავისებურებებით. ჰერდერი აღიარებდა ხალხთა სულიერი კულტურის თავისებურებებს, რომელთაც, მისი აზრით, განსაზღვრავდა ბუნებრივი პირობებისა და ეროვნული ტრადიციების ერთობლიობა. მას მიაჩნდა, რომ კაცობრიობის ისტორია განვითარების ზეაღმავალი ხაზია, სადაც ხდება ჰუმანიზმისა და სამართლიანობის რეალიზაცია. "ადამიანები არაფერს ქმნიან საბაბის გარეშე. საბაბს კი იძლევა: დრო, კლიმატი, მოთხოვნები, სამყარო, ბედი," — წერდა ჰერდერი. მისი აზრით, სრულყოფილი ადამიანი (იდეალი) უნდა ყოფილიყო ეროვნული თავისებურებების მატარებელი, თავისი ეპოქის შვილი და იმავდროულად, ინდივიდუალური თვისებებით დაჯილდოებული პიროვნება. აღსანიშნავია, რომ ჰერდერმა ეს დებულება გაცილებით ადრე ჩამოაყალიბა, ვიდრე იპოლიტ ტენმა თავისი ცნობილი ფორმულა "რასის, გარემოსა და მომენტის" შესახებ, რომელსაც იგი საზოგადოების განვითარების განმსაზღვრელ ფაქტორად მიიჩნევდა.

ჰერდერი ისტორიას განიხილავდა არა როგორც კაცობრიობის სრულყოფილების აბსტრაქტულ პროცესს, არამედ როგორც გარკვეულ პირობებზე დამოკიდებულ პროგრესს. მისი აზრით, ადამიანს არ შეუძლია გააკეთოს თავისუფალი არჩევანი, რათა მიაღწიოს პირად ბედ-

ნიერებას. ის დამოკიდებულია გარემო პირობებზე. აქედან გამომდინარე, ჰერდერს მიაჩნდა, რომ "ძველ კლასიკოსებს" არ ჰქონდათ უფლება, განესაზღვრათ მომდინარე ლიტერატურული პროცესები, იგი "ფსევდოკლასიციზმის" მოწინააღმდეგე იყო. ჰერდერი ყველას (განსაკუთრებით მწერლებს) მოუწოდებდა ეროვნული მოძრაობის შესწავლისკენ; ამტკიცებდა, რომ თანამედროვე ბუნება, ისტორია, მითოლოგია, რელიგია, ენა სრულიად განსხვავდებიან ძველი საბერძნეთისა და რომის ბუნების, ისტორიის, მითოლოგიის, რელიგიის, ენისაგან. "არავის მატებს ღირსებას, იყოს მეორე ჰორაციუსი ან მეორე ლუკრეციუსი,"— წერდა ჰერდერი. მისი ღრმა რწმენით, პოეზიის, ხელოვნების, მეცნიერების, ზნე-ჩვეულებების ისტორია ხალხის ისტორიაა. აქედან გამომდინარეობს ჰერდერის განსაკუთრებული ინტერესი ხალხური პოეზიისადმი, რომელშიც, მისი აზრით, ირეკლება ერის ხასიათი. "მეომარი ხალხი საგმირო პოეზიას ქმნის; სათუთი, ფაქიზი სულის მქონე ერი სასიყვარულო პოეზიას ანიჭებს უპირატესობას,"— მიუთითებდა ჰერდერი.

ჰერდერი სამეცნიერო კვლევის შედარებითი მეთოდის წინამორბედადაც გვევლინება. იგი მიიჩნევდა, რომ ენისა და ლიტერატურის მეცნიერული შესწავლა მოითხოვს სხვა მეცნიერებათა მონაცემების გათვალისწინებას; უპირველეს ყოვლისა, ფილოსოფიის, ისტორიის, ფილოლოგიის. ჰერდერის ნაშრომებმა დიდი გავლენა იქონიეს ძმებ გრიმებზე, ვილჰელმ ჰუმბოლდტზე, გერმანული ისტორიული სკოლის წარმომადგენლებზე.

ხელოვნებაში ხალხურობის იდეების მომხრე იყო XIX საუკუნის II ნახევრის შესანიშნავი ფრანგი მეცნიერი **იპოლიტ ტენი (1828-1893 წ.წ.).** თავის ნაშრომში "ხელოვნების ფილოსოფია" (1869 წ.) მან ხელოვნების მასაზრდოებელი სამი ძირითადი წყარო გააანალიზა: რასა (ეროვნული თავისებურებანი), გარემო (გეოგრაფიული, კლიმატური გარემო), მომენტი (ისტორიული გარემოებანი) და მათ შორის "რასის" ფაქტორს მიანიჭა წამყვანი მნიშვნელობა.

ეროვნული ხელოვნების წარმოშობის პირობად ი. ტენს გარემო მიაჩნდა, ხოლო გარემოს მთავარ ნიშნად კი — ხალხურობა. იგი ბუნებრივად და საყოველთაოდ თვლიდა, რომ განვითარების ადრეულ ეპოქებშიც ხალხებს გარკვეული ესთეტიკური გემოვნება ჰქონდათ. რენესანსის ეპოქის იტალიური ფერწერის აღორძინების მიზეზად ი. ტენი იტალიელი ხალხის ყველა სოციალური ფენის "გასაოცარ მხატვრულ ნიჭს" მიიჩნევდა, ხოლო ფრანგული ეროვნული ტიპის თავისებურებად — "აზროვნების სისხარტესა და სისწრაფეს".

იპოლიტ ტენის მიერ დასმული ეროვნული ხასიათის პრობლემა, პრინციპში, მისაღები იყო, თუმცა მისი სიმძიმის ცენტრის გადანაცვლება ანთროპოლოგიის სფეროში და მსჯელობისას საბუნებისმეტყველო ტერმინოლოგიით გადატვირთვა, სწორად დასმული პრობლემისთვის, საბოლოო ჯამში, წამგებიანი აღმოჩნდა. ეროვნული ხელოვნების აღმასვლას ი. ტენი ისტორიულ პროცესებს, მასში მომხდარ ცვლილებებს უკავშირებდა. საუკუნე, ხალხი, სკოლა — ასეთია, ი. ტენის მიხედვით, ხელოვნების აღმოცენებისა და განვითარების გზა. ამასთან, სკოლა შეიძლება ეროვნული იყოს (იტალიური, ფრანგული, ბერძნული) ან განისაზღვრებოდეს საყოველთაოდ აღიარებული ოსტატის სახელით (რუბენსის სკოლა, რემბრანდტის სკოლა). ი. ტენის თანახმად, ეროვნული ხასიათი იქმნება "ეროვნული გენიის" მიერ და გამოხატავს რასის თავისებურებას (ესპანური ხასიათი, ფრანგული ხასიათი...), თუმცა, ხანდახან ისეთი ტიპაჟი გვხვდება, რომელიც ყველა ერისთვის დამახასიათებელი თვისებების მატარებელია; ასეთებად გვევლინებიან ჰომერო-

სისა და შექსპირის გმირები; ასევე, დონ-კიხოტი, რობინზონ კრუზო. ასეთი გმირები ეპოქის საზღვრებში ვერ ეტევიან, ყველა დროში ცოცხლობენ, მარადიულნი არიან.

ი. ტენის აზრით, ტალანტის, აღზრდის, მომზადების, შრომისა და "შემთხვევის" ერთობლიობამ შეიძლება ხელოვანის ცდა წარმატებით დააგვირგვინოს და ეროვნული ხასიათის ტიპის შექმნამდე მიიყვანოს; ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულ ნაწარმოებში გამოყვანილ გმირებში ჩანს როგორც ზოგადსაკაცობრიო, ასევე ეროვნული თვისებები (მაგალითად, დონ-კიხოტი). ამგვარად, ი. ტენი მიიჩნევდა, რომ ცალკეული ერებისთვის დამახასიათებელი ეროვნული, ფსიქოლოგიური თავისებურებანი იძლევიან იმის საშუალებას, რომ ხელოვნების ცალკეული დარგები (ლიტერატურა, ფერწერა) ერთი ქვეყნიდან მეორეში გადავიდეს (მაგ. იტალიური ხელოვნება საფრანგეთში და ა.შ.) და წარმატებით იქნეს შეთვისებული.

საქართველოში ლიტერატურის ხალხურობისა და ეროვნულობის იდეების დამკვიდრება "სამოციანელებს", უპირველესად კი, ილია ჭავჭავაძის სახელს უკავშირდება. ცნობილია, რომ "სამოციანელების" (ილია, აკაკი, გ. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ბ. ღოლობერიძე ...) ესთეტიკური შეხედულებები ჩამოყალიბდა რუსეთის რევოლუციურ-დემოკრატიული (ე.წ. "რაზნოჩინელები")[44] თაობის წარმომადგენელთა — ბელინსკის, ჩერნიშევსკის, დობროლიუბოვის — ნააზრევის გავლენით.

"რაზნოჩინელების" გამოსვლა სამოღვაწეო ასპარეზზე XIX საუკუნის 60-იან წლებს უკავშირდება. აღნიშნულ პერიოდში გატარებული სოციალური რეფორმის (ბატონყმობის გაუქმება) შემდეგ მათ მიერ დაისვა მთავარი საკითხი: ხალხი გათავისუფლდა, მაგრამ ბედნიერია იგი? ხალხის გაბედნიერება "რაზნოჩინელებს" სხვადასხვა გზით ესახებოდათ: ნაწილი მიიჩნევდა, რომ რუსეთი დასავლეთ ევროპის განვითარების გზას უნდა გაჰყოლოდა, სხვები თვლიდნენ, რომ რუსეთს განვითარების საკუთარი გზა უნდა აერჩია ("სლავიანოფილები", გერცენი). საკითხი, რომელზეც "რაზნოჩინელები" არ დავობდნენ, ლიტერატურის (საერთოდ, ხელოვნების) და მეცნიერების დანიშნულებას შეეხებოდა. მათი ღრმა რწმენით, ორივე — ლიტერატურაც და მეცნიერებაც — ხალხის სამსახურში უნდა ჩამდგარიყო მისი ცხოვრების გაუმჯობესების მიზნით.

ასეთი უტილიტარული შეხედულება ხელოვნებაზე გამოთქვა ნ. ჩერნიშევსკიმ თავის სადისერტაციო ნაშრომში "სინამდვილისადმი ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულების შესახებ", რომელშიც ხელოვნების შემდეგი განმარტებაა მოცემული: "მშვენიერი არის თავად ცხოვრება". მისი აზრით, მშვენიერია საგანი, რომელიც ასახავს ცხოვრებას. ცხოვრების ასახვა, ჩერნიშევსკის შეხედულებით, ხელოვნების არსებით თვისებას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, ჩერნიშევსკი უარყოფს ლოზუნგს "ხელოვნება ხელოვნებისათვის", რომელიც, მისი აზრით, ისევე უცნაურად ჟღერს, როგორც "სიმდიდრე სიმდიდრისათვის" ან "მეცნიერება მეცნიერებისთ-

44. რაზნოჩინელები — სხვადასხვა წოდებისა და ჩინის ადამიანები, XVIII—XIX საუკუნის რუსეთის მოსახლეობის გარკვეული ფენა. მათ მიიღეს განათლება და ამის შემდეგ გარკვეულწილად მოსწყდნენ საკუთარ სოციალურ ფენას (სამღვდელობა, ვაჭრები, გლეხები წვრილი ჩინოვნიკები, გაღარიბებული აზნაურები და სხვა). ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ ძირითადად "რაზნოჩინელებიდან" ნამოვიდა ინტელიგენცია.

ვის" (მოგვიანებით, უტილიტარისტული შეხედულებანი უკიდურესად გაამწვავა დ. პისარევმა და მისი მიმდევრები ცნობილნი გახდნენ "ნიჰილისტების" სახელით).

"რაზნოჩინელების" შეხედულებათა ძირითადი ასპექტები — სინამდვილის მართლად წარმოსახვა, ხალხისთვის საინტერესო საკითხების დასმა და გაშუქება, პრობლემების ახსნა და გადმოცემა ხალხისთვის მისაწვდომ, გასაგებ ენაზე — ქართველმა "სამოციანელებმა" **შემოქმედებითად** აითვისეს და საზოგადოებრივ ფუნქციასთან ერთად, ლიტერატურას ერის (ხალხის) სამსახურის იდეაც დაუმატეს. ზემოაღნიშნულმა საკითხებმა სიღრმისეული ასახვა პოვა ილიას პუბლიცისტიკაში.

სინამდვილის მართლად წარმოსახვასთან (ჩვენებასთან) დაკავშირებით ილია, ძირითადად, იზიარებდა ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ თეზას: "მშვენიერი არის თავად ცხოვრება". მისი აზრით, ხელოვნების განვითარება ემორჩილება იმავე კანონებს, რასაც სინამდვილის განვითარება. ლიტერატურა და ხელოვნება მშვენიერია მაშინ, როდესაც ისინი ეთანხმებიან ცხოვრების "ბუნებრივ მისწრაფებებს". ილია იზიარებდა ფოიერბახის დებულებას იმასთან დაკავშირებით, რომ ცხოვრება კი არ მიჰყვება ლიტერატურულ თეორიებს, არამედ თვით ლიტერატურა და ხელოვნება იცვლებიან ცხოვრების განვითარების შესატყვისად: "ცხოვრება არ გამოიჭრება ხოლმე კაცისაგან მოგონილ რიკრიკაზედ; რომ თუმცა იგი ბერდება, მაგრამ თითონვე გვაძლევს ხოლმე თესლს მომავალ, გადახალისებულ ცხოვრებისათვის; რომ მეცნიერება და ხელოვნება არ არიან მოგონილი კაცის ჭკუის და გამოხატულების ვარჯიშობისაგან, რომ იგინი იბადებიან ცხოვრებისაგან და არსებობენ ცხოვრებისათვის; რომ იგინი წინ მიდიან ცხოვრების მეოხებით და მერე თითონ მიჰყავთ ცხოვრება წინა".

ილია თანმიმდევრულად იცავდა **ლიტერატურისა და ხელოვნების ცხოვრებასთან, ხალხთან ორგანული კავშირის** იდეას: "ჩვენ ძალიან კარგად გვესმის დამოკიდებულება ხელოვნებისა, პოეზიისა ხალხთა ცხოვრებაზედ. პოეტსა ხალხი ჰბადავს და ხალხის ცხოვრება ძუძუს აწოვებს; ამ საფუძვლით ამბობენ, პოეზია ხალხის ცხოვრების გამომთქმელიაო. ჯერ უნდა ხალხმა დაიმუშავოს თავისი სულიერი ბუნება, შეანძრიოს თავის უკვდავების ძარღვი, მოამზადოს მასალა თავის ცხოვრებითა და მერე თავისთავად, უთქვენ-ბრძანებლოდ ძლიერი სული გენიისა ძლიერად გადმოსცემს პასუხს ხალხის განვითარებას".

მსგავსად ბელინსკისა, ილია ერთმანეთთან აახლოვებს **ხელოვნების და მეცნიერების საზოგადოებრივ ფუნქციებს**: "მეცნიერება და ხელოვნება, რომელნიც დღე-მუდამ ზედ დასტრიალებენ ცხოვრებას, რომ ყოველი ცვლილება მისი ცნობიერად გადმოიღონ და ყოველი ყვავილი მისი მოჰკრიფონ, შეიტყონ რისთვის არიან იგინი და რანი არიან, — მეცნიერება და ხელოვნება სხვადასხვა გზით იკისრებენ ახალის ვითარების ახსნასა, ცნობაში მოყვანასა". ილია ამტკიცებს, რომ მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის განსხვავება არის არა შინაარსში, არამედ ამ შინაარსის დამუშავების გზებში: მეცნიერება აზროვნებს სილოგიზმების საშუალებით, ხოლო ხელოვნება (ლიტერატურა) — მხატვრული სახეებით.

მეცნიერებისა და ხელოვნების დაახლოებამ, რაც წარმოადგენს ილია ჭავჭავაძის ესთეტიკურ შეხედულებათა საყრდენს, განსაზღვრა მწერლის როლის ახლებურად გაშუქება. სწორედ ილიამ ჩამოაყალიბა იდეა, რომ **მწერლის მოქალაქეობრივი ვალია, ემსახუროს თავის ერს.**

ილიას აზრით, სრულებით არ კმარა, რომ მწერალმა მოგვიწოდოს უკეთესი ცხოვრებისაკენ; იგი თავად უნდა იყოს მაგალითის მიმცემი, მან უნდა აღზარდოს საზოგადოება თავისი მხატვრული ნაწარმოებებით. მწერლის მოქალაქეობრივი სამსახურის იდეით "სამოციანელებმა" გააერთიანეს სოციალური და ეროვნული პრობლემები, ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას მისცეს მძლავრი სტიმული, რაც შესაბამისად აისახა არა მარტო მათ პუბლიცისტიკაში, არამედ მხატვრულ შემოქმედებაშიც:

"ერის წყლული მაჩნდეს წყლულად,
მეწოდეს მის ტანჯვით სული,
მის ბედით და უბედობით
დამედაგოს მტკიცე გული."
(ილია ჭავჭავაძე, "პოეტი")

"მე ჩანგური მისთვის მინდა,
რომ სიმართლეს მსახურებდეს,
განამტკიცოს აზრი წმინდა,
გულს სიწმინდით ახურებდეს."
(აკაკი წერეთელი, "ჩანგური")

თავის ნააზრევში ილია ხალხურობის პრობლემას ორგანულად უკავშირებს **სალიტერატურო ენის საკითხს**. ილიას ღრმად სწამს, რომ ხალხურობა და ენის სისადავე აუცილებლად უნდა ახასიათებდეს ყოველ დიდ ხელოვანს. ზრუნვა სალიტერატურო ენის სიწმინდისათვის ორგანულად უკავშირდება მოთხოვნას, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, რომელიც ხალხისათვის იქმნება და ხალხს ეკუთვნის, აზრი ნათლად, გარკვევით, მისთვის გასაგებად იყოს ჩამოყალიბებული.

ხალხურობისა და ეროვნულობისაკენ მოწოდებით ილია ჭავჭავაძე უარყოფდა და ებრძოდა ყოველგვარ ნაციონალისტურ შეზღუდულობას, იმ პოზიციას, რომელიც ხალხურობის გაგებას ზღუდავდა მხოლოდ ეთნიკური, ისტორიულ-ყოფითი და ტერიტორიული ჩარჩოებით. ილია ჭავჭავაძის ზემოაღნიშნული მოსაზრებანი სავსებით იქნა გაზიარებული "თერგდალეულთა" სხვა წარმომადგენლების მიერ.

5. მხატვრული სივრცე და მხატვრული დრო

ხელოვნებაში სივრცისა და დროის კატეგორიები წარმოადგენენ ნიშანთა სპეციფიკურ სისტემას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის დამოკიდებულება სივრცისა და დროის მიმართ პირველმა **გოტჰოლდ ეფრაინგ ლესინგმა** აღმოაჩინა და ჩამოაყალიბა ტრაქტატში **"ლაოკოონი, ანუ ფერწერისა და პოეზიის საზღვრების შესახებ"**. ფილოსოფოსის აზრით, სახვითი ხელოვნების დარგებსა და პოეზიას შეუძლიათ სხეულისა და მოქმედების ანუ სივრცითი და დროითი ურთიერთობების გადმოცემა. სივრცითი ხელოვნების დარგებს შეუძლიათ სხეულის გამოსახვა უშუალოდ, ხოლო მოქმედებისა — მხოლოდ გაშუალებული

ფორმით, კერძოდ, მათ შეუძლიათ მოძრაობის მხოლოდ ერთი მომენტის დაფიქსირება. დროითი ხელოვნების დარგებს კი, პირიქით, შეუძლიათ მოქმედების გადმოცემა უშუალოდ, ხოლო სხეულისა — გაშუალებული ფორმით.

საილუსტრაციოდ ლესინგს ფერწერა და პოეზია მოაქვს. იგი აღნიშნავს, რომ ფერწერულ ტილოზე მოქმედების მხოლოდ ერთი მომენტია დაფიქსირებული, თუმცა ხელოვანი მას ყველაზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევს, რადგან მისი საშუალებით საცნაური ხდება ისიც, რაც წინ უსწრებდა ამ მომენტს. პოეზიაში კი, განსხვავებით ფერწერისგან, შეიძლება მოქმედებათა თანმიმდევრობა აღწერო, თუმცა ამ შემთხვევაშიც პოეზიამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტი უნდა შეარჩიოს. (ლესინგის ვრცელი მსჯელობა აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით იხილეთ თავში "ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები").

დღესდღეობით მიღებულია ხელოვნების დარგების შემდეგი კლასიფიკაცია:

ა) სივრცითი (ფერწერა, გრაფიკა, სკულპტურა, არქიტექტურა);

ბ) დროითი (ვერბალური და მუსიკალური შემოქმედება);

გ) სივრცით-დროითი (სცენური ხელოვნება, ქორეოგრაფია, კინემატოგრაფია).

აქვე შევნიშნავთ, რომ ნებისმიერი სქემა შეფარდებითია, ვინაიდან ხელოვნების დარგებს შორის საზღვარი ძალზე მყიფეა და იგი ხშირად ირღვევა.

მხატვრული დროისა და სივრცის ურთიერთმიმართების, დროის სუბიექტური აღქმის პრობლემებისადმი მიძღვნილი სპეციალური კვლევები გაჩნდა XX საუკუნის დასაწყისიდან. პოეტიკისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს პ. ა. ფლორენსკისა ("სივრცისა და დროის ანალიზი მხატვრულ-სახვით ნაწარმოებებში", 1924 წ., გამოქვეყნდა 1993-ში,) და მ. მ. ბახტინის ("ავტორი და გმირი ესთეტიკურ შემოქმედებაში" და "დროისა და ქრონოტოპის ფორმები რომანში" 20-30-იანი წ.წ.) შრომებს, რომლებიც შეიცავენ "სივრცობრივი ფორმის გმირისა" და "ერთიანი დროის გმირის", ასევე "ქრონოტოპის" ცნებებს. ასევე საინტერესოა გერმანელ ავტორთა კვლევები (XXს-ის 30-იანი წლები), რომლებშიც გამიჯნულია ერთმანეთისგან "დრო, რომლის შესახებ გვიყვებიან" (erzahlte Zeit) და "დრო, როდესაც გვიყვებიან" (Zeit des Erzahlens). 1960-1970-იანი წლებიდან ზემოაღნიშნული პრობლემისადმი ინტერესი იზრდება, რაც შესაბამისად აისახება დ. ს. ლიხაჩოვის, ი. მ. ლოტმანის, ა. მ. პიატიგორსკისა და სხვათა შრომებში.

ქრონოტოპის (χρονοζ — დრო; τοποζ — სივრცე) **კატეგორია** სამეცნიერო წრებრუნვაში დაამკვიდრა მ. მ. ბახტინმა, რომელმაც ისტორიულ პერსპექტივაში შეიმუშავა რომანის პოეტიკის თეორია. ქრონოტოპის გამომსახველობით ფუნქციას წარმოადგენს მოვლენათა ხელშესახებად და ცხადლივ წარმოჩენა. მ. მ. ბახტინი წერდა: "მოვლენის შესახებ შეიძლება გაუწყონ, შეგატყობინონ, ამასთან, ზუსტად მიუთითონ მომხდარის ადგილი და დრო. მაგრამ ამით მოვლენა არ ხდება სახე. ქრონოტოპი კი იძლევა არსებით საფუძველს მოვლენათა ცხადად წარმოჩენისა".

მ. მ. ბახტინის თანახმად, ქრონოტოპი არის დროითი და სივრცითი წარმოდგენები, რომლებიც ასახულნი არიან ლიტერატურაში და გარკვეულ ერთიანობას ქმნიან. ამდენად, ქრონოტოპის სფეროს განეკუთვნება არა უშუალოდ დრო-სივრცული წარმოდგენები, არამედ ამ წარმოდგენათა მხატვრული მოდელირებისას შექმნილი ერთიანობა. "ქრონოტოპი განსაზღვრავს ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ ერთიანობას რეალურ სინამდვილესთან"

(მ. მ. ბახტინი). ბახტინის მიერ განიხილება იდილიური, მისტერიული, კარნავალური, გზის, კოშკის, სასტუმრო ოთახის, სალონის, პროვინციული ქალაქის ქრონოტოპული მოდელები, რომელთა დანიშნულებად ავტორი ისტორიული და ჟანრულ-ტიპური ფუნქციების რეალიზებას მიიჩნევს. ზემოთ ჩამოთვლილი მოდელებიდან დროისა და სივრცის ურთიერთდამოკიდებულების საუკეთესო ტექსტუალურ გამოვლინებად ბახტინი გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპს თვლის, რადგან "ყოველ შეხვედრაში... დროითი განსაზღვრულობა (ერთსა და იმავე დროს) განუყოფელია სივრცითი განსაზღვრულობისგან (ერთსა და იმავე ადგილას)".

ქრონოტოპის ცნება არ ამოწურავს ცალკეული ნაწარმოების საზღვრებს, იგი დაკავშირებულია ეპოქის ესთეტიკურ ტენდენციებთან, ავტორისეულ სტილთან, ნაწარმოების ჟანრთან და სხვა.

ხელოვნებაში დრო შეიძლება შეიკუმშოს და გაიწელოს, შეჩერდეს, უკან დაბრუნდეს, სივრცული დამოკიდებულება — ერთმანეთს შეერიოს და დეფორმირება განიცადოს. ამ საფუძველზე წარმოიქმნება ის დისტანცია მხატვრულ ფორმასა და რეალობას შორის, რომელსაც, ჩვეულებრივ, მხატვრულ პირობითობას უწოდებენ. ლიტერატურაში სივრცულ-დროითი ურთიერთკავშირის პრობლემა მხატვრული სტილისა და მიმართულების ევოლუციის გათვალისწინებით უნდა იქნას განხილული.

"სამი ერთიანობის" **კლასიცისტური პრინციპი**, რომელიც რომანტიზმის თეორეტიკოსებმა მკვეთრად გააკრიტიკეს, მიზნად ისახავდა მოვლენათა კონცენტრაციას, გვთავაზობდა მომხდარის ზუსტ, ჩამოყალიბებულ თხრობას, რაც, თავის მხრივ, უპირისპირდებოდა სინამდვილის ქაოტურობას და ხელოვანის თვითნებობას. ჟან შაპლენმა ("წერილი ოცდაოთხი საათის წესის შესახებ"), ფრანსუა დ'ობინიაკმა ("თეატრის პრაქტიკა") და ნიკოლა ბუალო დეპრეომ ("პოეტურ ხელოვნება") შეიმუშავეს კლასიცისტური პოეტიკის თეორიული ასპექტები, ჩამოაყალიბეს წესები, რომელთა დახმარებით შესაძლებელი ხდებოდა ხასიათების, იდეების დიფერენცირებული გახსნა, პირადი მისწრაფებებისა და რაციონალური ნორმების დაპირისპირების ღრმა ანალიზი.

კლასიცისტებს ხშირად გადააქვთ ნაწარმოების მოქმედება წარსულში, რადგან ისტორიულ გმირებში ხედავენ თავიანთი დროის სათნოებისა და მანკიერების განსახიერებას. აღნიშნული ტენდენცია სხვა ესთეტიკურ სისტემებსაც ახასიათებთ, მაგრამ კლასიციზმისთვის მნიშვნელოვანია **ანალოგიის** პრინციპი, რომლის საშუალებით ხდება ილუსტრირება იმ აზრისა, რომ კონფლიქტი მოვალეობასა და ვნებას შორის ყველა ეპოქაში შეიძლება გამოვლინდეს.

ესთეტიკის სავალდებულო წესების და პრინციპების კლასიცისტური იდეა შემდგომში ადრეული **განმამანთლებლობის** წარმომადგენლებმა განავითარეს თავიანთ მხატვრულ შემოქმედებასა და ლიტერატურულ-კრიტიკულ წერილებში. ნორმატიული პოეტიკის მომხრენი და "შეუზღუდავი თავისუფლების" მოწინააღმდეგენი თავიანთ შემოქმედებაში იცავდნენ ზომიერების, ჰარმონიისა და კანონის იდეებს. ამასთან ერთად, განმანათლებლობის ეპოქა სკეპტიკურად უყურებდა კლასიციზმის მისწრაფებას გონიერების (რაციოს) დახმარებით სამყაროში ჰარმონიის დამყარების შესახებ. იმდროინდელი რომანების ავტორები ცდილობდნენ ცხოვრების ასახვას თავად ცხოვრების რეალიებში: მის ცრურწმენაში, დინამიკაში, კონფლიქტებში, დროისა და სივრცის ეპიკურ განფენილობაში.

მოგვიანებით, **რომანტიზმი** იცავს ხელოვანის უფლებას, თავისუფლად ასახოს მეამბოხე სულისთვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობები. მწერლები ძალზე თავისუფლად უკეთებენ კომენტარს პერსონაჟთა ცხოვრების დროით გარემოებებს, ერთმანეთს უფარდებენ მარადიულსა და დროებითს, აყალიბებენ დროის ესქატოლოგიურ სახეს, რომლითაც იზომება სიკვდილის გარდაუვალი მოახლოება. რომანტიკოსები პირველები იწყებენ ფოლკლორის შესწავლას, რაც აფართოებს ნაწარმოებების სიუჟეტურ რკალს და შემოაქვს თავიანთ შემოქმედებაში ფანტასტიკური ელემენტი. ამ უკანასკნელის მეშვეობით რომანტიკოსები მომავალსაც მიაპყრობენ თავიანთ მზერას, რომელშიც ხან იდეალს ხედავენ, ხანაც, პირიქით, ტრაგიკულ აღსასრულს.

ჰარმონიისკენ სწრაფვას რომანტიკოსები პატრიარქალური წარსულის ასახვამდეც მიჰყავთ, რომელიც უსულგულო ცივილიზაციის მიერ არ იყო შებღალული. რომანტიკოსებს წარსული იზიდავთ მიუღწევლობის უტოპიური გრძნობის გამო. ამგვარად, რომანტიკოსებთან შეიძლება შეგვხვდეს, ერთი მხრივ, რეალურ-ისტორიული ქრონოტოპი (მაგ. ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისა"), და, მეორე მხრივ, შეიძლება გამჟღავნდეს ქრონოტოპის დაძლევისკენ, მისი კანონების დაუმორჩილებლობისკენ მიმართული ტენდენციაც (მაგ. დრო-სივრცულ განზომილებაზე უარის თქმა "მერანში").

რაც შეეხება **რეალიზმის** ესთეტიკას, მასში სივრცულ-დროითი წარმოდგენები ორიენტირებულია რეალობის სკრუპულოზურ ასახვაზე. რეალიზმში სივრცე და დრო წარმოადგენენ ერთგვარ საშუალებას გმირებისა და ავტორის აზრების, გრძნობების გადმოსაცემად, თუმცა, მათი მთავარი დანიშნულება სინამდვილის სახეობრივი განზოგადებაა.

საინტერესო განზოგადება გააკეთა დ. ს. ლიხაჩოვმა მხატვრული დროის პოეტიკასთან დაკავშირებით: "ერთი მხრივ, ნაწარმოების დრო შეიძლება "დახურული" იყოს, "თავის თავში ჩაკეტილი", უკავშირდებოდეს მხოლოდ სიუჟეტურ დროს, არავითარი კავშირი არ ჰქონდეს ისტორიულ დროსთან, მოვლენებთან, რომლებიც ნაწარმოების ფარგლებს გარეთ ხდება. მეორე მხრივ, ნაწარმოების დრო შეიძლება "ღია" იყოს და უკავშირდებოდეს დროის ფართო დინებას, რომელიც ვითარდება ზუსტად განსაზღვრული ისტორიული ეპოქის ფონზე. ნაწარმოების "ღია" დრო გულისხმობს სხვა მოვლენების არსებობასაც, რომლებიც ნაწარმოების სიუჟეტის მიღმა იმავდროულად ვითარდება".

სიმბოლიზმმა გადალახა ყოფის საგნობრიობა, მეტაფორამ და სიმბოლომ გააფართოვეს ადამიანური არსებობის ჰორიზონტები. "ლირიკული ალქიმიის" დახმარებით შარლ ბოდლერმა, პოლ ვერლენმა, არტურ რემბომ, სტეფანე მალარმემ რეალობას დაუპირისპირეს ირაციონალური სამყარო, დაამტკიცეს, რომ სიმბოლო განასახიერებს საგანთა იდეალურ არსს, რომელიც ახასიათებდა, ამჯერად ახასიათებს ან ოდესმე თავს იჩენს.

XX საუკუნის ლიტერატურა განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ავლენს დროის კატეგორიის მიმართ, "უკვე მომხდარის" ფენომენის რეკონსტრუქციის მიმართ. აწმყოსთან მომავლის ინტეგრაცია მომხდარის გაანალიზების, მისი დროით პერსპექტივაში დანახვის შესაძლებლობას იძლევა (განსაკუთრებით ეს ტენდენცია შეიმჩნევა მემუარული ხასიათის ლიტერატურაში). ხშირად ნარატიული თხრობის დრო არ ემთხვევა რეალურ დროს (ჯეიმზ ჯოისის "ულისე"), როგორც წესი, კლასიკური თხრობისთვის დამახასიათებელი მიზეზობრივ-

შედეგობრივი კავშირები მისტიფიცირებულია, გმირები არსებობენ თავიანთი მოგონებების დროში (მარკესის "მარტოობის ასი წელი"). ზოგიერთი ზემოაღნიშნული ტენდენცია საინტერესოდ იჩენს თავს გ. დოჩანაშვილის გახმაურებულ რომანში "სამოსელი პირველი".

აღნიშნულ რომანს ინიციაციის რიტუალური სქემა უდევს საფუძვლად, რომელიც ელიაზარ მელეტინსკის მიხედვით შემდგომში მდგომარეობს: ინიციაცია გულისხმობს ახალგაზრდა ვაჟის მოწყეტას ჩვეული გარემოდან რამდენიმე ხნით, სხვადასხვა სახის გამოცდას, კონტაქტს დემონურ ძალებთან, რიტუალურ განწმენდას და ბოლოს ვაჟის კვლავ უკუმოქცევას ძველ გარემოში. მხოლოდ ინიციაციის ამ საფეხურების გავლის შემდეგ ახალგაზრდა გადაიქცევა გმირად და შეძლებს ბოროტების დამარცხებას.

რომანში დომენიკო ტოვებს მამისეულ სახლს, მოგზაურობისას გაივლის გამოცდის სხვადასხვა საფეხურს და კვლავ ბრუნდება მაღალსოფელში. ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში რომანის სივრცესთან დაკავშირებით გამოითქვა აზრი, რომ იგი მიემართება ქართული მითოსური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ უნივერსუმის ვერტიკალურ მოდელს. აღნიშნული მოდელი ითვალისწინებს სამყაროს დაყოფას სამ შრედ, ანუ სამ სკნელად: ზესკნელი, შუასკნელი და ქვესკნელი.

გმირის მოგზაურობა ვერტიკალურ ხაზზეა გააზრებული; ჯერ მაღალსოფელი /ზესკნელი/ - ლამაზ-ქალაქი /შუასკნელი/ -კამორა /ქვესკნელი/. ამოსვლისას მარშრუტი იცლება: კამორა - კანუდოსი – მაღალ სოფელი. გასათვალისწინებელია ის მომენტიც, რომ დრო მაღალსოფელში არ იცვლება. იგი გარკვეულ პერიოდში სტატიკურ მდგომარეობაშია; ყველაფერი, რასაც სოფლის მცხოვრებნი აკეთებენ, უცვლელად მეორდება. ამ განმეორებადობას ვერაფერი ცვლის, ვერც ლტოლვილი და ვერც მოხეტიალე მსახიობთა ჯგუფის წარმოდგენა... დრო დინამიური მაშინ ხდება, როცა დომენიკო ბრუნდება სახლში და მამისეულ განძს დაეუფლება (ზ. კიკვიძე).

რომანი მთავრდება ფრაზით: ,,ნუთუ ყოველივე ეს,- გაიფიქრა დომენიკომ, როცა მარად ახალი მდინარის პირას იჯდა, - ნუთუ ყოველივე ეს", -შეიძლება დომენიკოს აზრთა დინება დავაბოლოოთ - ნუთუ ყოველივე ეს მოხდა?! ამ მოსაზრებას თავად ავტორის განმარტებაც ამყარებს: ,,დომენიკო იწყებს იმ ამბის მოყოლას, რომელიც მას არ გადახდენია, ან ვინ იცის, იქნება გადახდა კიდეც". ამის გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ დროისა და სივრცის ცნებათა გაშიფვრა გმირის ქვეცნობიერ შეგრძნებას ემყარება. ორივე კატეგორია გასუბიექტებულია მის ფსიქიკაში. **ყველაფერი, რაც დომენიკოს გადახდა, სინამდვილეში არ მომხდარა, ის მხოლოდ წარმოიდგენს ყოველივეს.**

მხატვრული სივრცისა და დროის კატეგორიები დამოკიდებულია მხატვრული ცნობიერების ევოლუციაზე, შემოქმედებითი მეთოდის სპეციფიკაზე, შემოქმედის ფსიქოლოგიურ და იდეოლოგიურ პოზიციებზე და იმ კონკრეტულ ამოცანებზე, რომლებსაც ავტორები თავიანთ ნაწარმოებებში წამოჭრიან.

XX საუკუნის ლიტერატურა უხვად სარგებლობდა მითო-ეპიკური ტრადიციით. აღნიშნული პერიოდი გამოირჩევა ფილოსოფიური და ეთიკურ-ესთეტიკური ძიებებით, რომლებიც მატერიალიზდება მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში, სახეობრივ სისტემაში, დროით-სივრცულ კონტინუუმში, რაც სიუჟეტს ანიჭებს დინამიურობას, არგუმენტაციას და ცნობადობას. აღნიშნული ტენდენციები განვიხილოთ ო. ჭილაძის გახმაურებული რომანის "გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა" მაგალითზე:

ო. ჭილაძეს რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ /1972/ გამოყენებული აქვს ძველი ბერძნული მითი ოქროს საწმისის მოსაპოვებლად არგონავტების კოლხეთში გამგზავრების შესახებ. ანტიკური მითის ჭილაძისეული ინტერპრეტაცია ამგვარია: კრეტის მეფე მინოსმა გადაწყვიტა კოლხეთის სამეფოს დაპყრობა, მაგრამ პირდაპირ აგრესიას ვერ ბედავს. იგი კოლხეთში საგანგებო დავალებით აგზავნის ფრიქსეს, რომელიც ვანელებს ოქროს ვერძზე ამხედრებული ბეოტიელი უფლისწულის სახით მოევლინება. კეთილშობილი ვანელები ბიჭს აიეტის სასახლეში მიიყვანენ, სადაც იგი მეფის შვილებთან ერთად იზრდება. მინოს მეფის გეგმით, ფრიქსემ კოლხეთში „ბუდე და სამარე“ უნდა დატოვოს. ასეც ხდება: ნოსტალგიისგან გარდაცვლილი ფრიქსე კოლხთა მინაზე ტოვებს ოთხ ვაჟიშვილს /ე. ი. „ბუდეს“/, რომელთაც უკვე გადაედოთ მამისგან სამშობლოში დაბრუნების უკურნებელი სენი, და საკუთარ სამარეს. ს უკანასკნელი კოლხეთში იაზონის ჩამოსვლის საბაბად იქცევა. იაზონის ექსპედიციის ოფიციალური მიზანი -- ოქროს ვერძის დაბრუნებაა, რომელიც ბერძნებს ეკუთვნით. იაზონი მედეს დახმარებით განახორციელებს მინოს მეფის გეგმის მეორე ეტაპს, რასაც მოყვება ბერძენთა ექსპანსია კოლხეთში.

რომანში არგონავტების გმირულ მითს ჩამოშორებული აქვს რომანტიკული საბურველი. მითი ახლებურად არის გააზრებული მწერლის მიერ. რომანში ხდება მითიური გმირების „დეჰეროიზაცია“. უპირველეს ყოვლისა, ეს იაზონს და ფრიქსეს ეხება. ლეგენდარული იაზონი რომანში ჩვეულებრივ ავანტიურისტად წარმოგვიდგება: მას არც ცეცხლისმფრქვეველი ხარების დაურვება დასჭირვებია, არც საწმისის მცველ ურჩხულთან შებრძოლება. მითიური ურჩხულის ნაცვლად მედეამ მამამისი, მეფე აიეტი დააძინა და ქალის ტანსაცმელში გადაცმულმა იაზონმა სასახლიდან ვერძის ტყავი მოიპარა. საინტერესოა, რომ იაზონის სახე ამგვარადვეა გააზრებული ინგლისელი მწერლის ვილიამ მორისის /XIX ს. II ნახ./ პოემაში „იაზონის ცხოვრება და სიკვდილი“; ცნობილი მწერალი გვიჩვენებს ავანტიურისტის გზას, რომელმაც, მართალია, მოიხვეჭა სახელი და დიდება, მაგრამ საბოლოოდ გაუბედურდა. ეს ამბავი იგავური მინიშნებაა იმდროინდელ ინგლისელ „იაზონებზე“, რომლებიც არანაირ საშუალებას არ ერიდებოდნენ სიმდიდრის მოსახვეჭად.

რაც შეეხება ფრიქსეს — ბერძნულ მითოლოგიაში ორქომენეს მეფე ათამანტისა და ღრუბლების ღმერთქალის ნეფელეს ძეს — რომანში იგი უღარიბესი მშობლების შვილად წარმოგვიდგება, რომელსაც მინოს მეფე ყიდულობს და თავისი ზრახვების განსახორციელებლად აგზავნის კოლხეთში. ამგვარად, რომანის მითოლოგიური გმირები წარმოგვიდგებიან ჩვეულებრივ მოკვდავ ადამიანებად თავიანთი მისწრაფებებით, ვნებებით, სისუსტეებითა და ცოდვებით. იაზონი ქურდია, მას ყველა გზა გამართლებულად მიაჩნია, ოღონდ მიზანს მიაღწიოს; ფრიქსე — ცრუ და თვალთმაქცი: იგი ცდილობს სხვა ეროვნულ სინამდვილეს მოერგოს და სწორედ ამაში იჩენს თავს მისი პიროვნული ტრაგედია; მედეა მოღალატეა, იგი შეგნებულად ღალატობს მამას, სამშობლოს, მასში სატრფოს სიყვარულის გრძნობა ყოველგვარ მოვალეობაზე მაღლა დგას.

ბერძენთა მიერ ოქროს საწმისის გატაცებით დაიწყო აიეტის სამეფოს დაცემა - გამცემლობამ და ვერაგობამ სძლიეს კეთილშობილებასა და სიმამაცეს. ბერძენთა ექსპანსიას კოლხეთში მოყვა ვანელთა ცხოვრების ბუნებრივი განვითარების მსვლელობის იძულებითი შეწყვეტა. რომანის დასაწყისში ადამიანი და ბუნება ერთიანი იყო, ჰარმონიული. შემდეგ, ფრიქსეს მოსელას-

თან ერთად, გაჩნდა პირველი ბზარი კოლხეთის მიწაზე არსებულ ჰარმონიაში და მას მერე ყოველ ბოროტებასთან ერთად, რომელიც ადამიანს შექონდა ბუნებაში, ირღვეოდა არსებული წონასწორობა, ირგვლივ ყველაფერი მახინჯდებოდა: გაქრა ჯადოსნური დარიაჩანგის ბაღი, ნელ-ნელა უკან დაიწია ზღვამ და მის ნაცვლად ვანელებს დარჩათ უზარმაზარი, აშმორებული, მკვდარი ჭაობი /ზღვის უკუქცევის პროცესი, რომელიც მთელ ნაწარმოებში მოქმედების განვითარებასთან სდევს, მწერლის მიერ გააზრებულია, როგორც ბედნიერების, სიკეთის, დიდებისა და ძლევამოსილების ზურგშექცევა ციხე-ქალაქ ვანისადმი/.

რომანში ხდება ეთიკური პრინციპების გადაფასება, კერძოდ, ნაჩვენებია სენტიმენტალური ჰუმანიზმის დამლუპველი ძალა. აიეტი და მისი სამეფო სწორედ სენტიმენტალურ ჰუმანზმს ემსხვერპლნენ. ვანი შიგნიდან გატყდა მას შემდეგ, რაც აქ დასაყრდენი პოვა გარეშე, უცხო ძალამ ფრიქსესა და მისი ვაჟების სახით. სწორად შენიშნავს გ. ასათიანი, რომ „ჰუმანიზმის გამოვლენა მტრის მიმართ დაუშვებელია; მას ანტიჰუმანური შედეგები მოჰყვება" .

ო. ჭილაძის მიერ შექმნილი სამყარო, გარეგანი ფაქტორების დეტალური აღწერის მიუხედავად, პირობითია. ამდენად, უსარგებლო იქნებოდა მასში ძველი კოლხების ამსახველი ყოფაცხოვრების ძიება. ცხოვრების სოციალური დახასიათება, თუკი ის წარმოდგენილია მითოეპიკურ ნაწარმოებში, ყოველთვის ჩრდილშია; წინა პლანზე წამოწეულია არა ყოფითი, არამედ ყოფიერების პრობლემები, მისი არსებითი გამოვლინებები.

ო. ჭილაძის რომანში ყურადღებას იქცევს უჩვეულო **დროით-სივრცული კონტინუუმი.** ვანის ცხოვრება თითქოს ემყარება ციკლს: ცხოვრება - სიკვდილი - აღორძინება, სადაც ციკლის დასაწყისი განისაზღვრება დასასრულით და პირუკუ. ამ მითოეპიკურ სამყაროში ყველაფერი ურთიერთკავშირშია: სიცოცხლე და სიკვდილი, ადამიანები და ბუნება, ერთეულ-კონკრეტული და აბსტრაქტული. ეს არის აზრობრივი სამყარო, სადაც მოვლენა არსის ტოლფასია. ასეთია ჭილაძის რომანში დარიაჩანგის ბაღი - ედემის ანალოგი, ცისფერი მოლივლივე ზღვა. როდესაც იღუპება აბსოლუტური დეტერმინიზმის ეს ჩაკეტილი სამყარო, დარიაჩანგის ბაღი ერთ ღამეში ქრება, ზღვას, როგორც აღვნიშნეტ, ცვლის აშმორებული ჭაობი. ასეთივე სახე-სიმბოლიკას წარმოადგენს უხეიროს ხალიჩა, რომელსაც იგი მოგონებებისგან რთავს და სხვა.

საინტერესოა **მხატვრული დროის საკითხი** ო. ჭილაძის რომანში. როგორც ცნობილია, ეპოსში დრო განიზომება მოვლენებით; თუ მოვლენები არ არის, ე. ი. დროც არ არსებობს. მოვლენებს შორის არსებული „ცარიელი დრო" უკვალოდ ქრება. ო. ჭილაძის რომანთან დაკავშირებით საუბარი გვაქვს არა სიუჟეტური დროის, არამედ ფაბულური დროის თვისებებზე. ო. ჭილაძესთან რომანის გმირები ფაბულურ დროში არ ბერდებიან. თითქმის ნაწარმოების ბოლომდე ვხედავთ მარად უჭკნობ შავთვალება მალალოს, ცოლ-ქმარიც - ფოთოლა და ბოჩია - უკვდავნი არიან, სანამ ყვავის დარიაჩანის ბაღი და სანამ ვანის მითოლოგიური სამყარო ინარაჩუნებს თავის მთლიანობას. როდესაც ვსაუბრობთ დროის წამყვან როლზე მითო-ეპიკურ რომანში, ჩვენ ვგულისხმობთ მის განსაკუთრებულ, ჟანრის მაკონსტატურებელ ფუნქციას. მითის ატემპორალობა პრაქტიკულად ხორციელდება მისი მხატვრული დროების — წარსულის, ახლანდელის, მომავლის -- პრინციპულ თანასწორობაში. ჩვეული თვალთახედვით, არსებობს მხოლოდ ახლანდელი დრო, წარსულმა უკვე გაიარა, მომავალი ჯერ არ დამდგარა. ო. ჭილაძის

რომანში კი ეს დროები თანაარსებობენ, მეტიც, ერთმანეთს განსაზღვრავენ. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ თომას მანის გამონათქვამი, რომ წარსული და ახლანდელობა მითოლოგიურ რომანში ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდებიან, რადგანაც პირველი გარკვეულწილად განსაზღვრავს მეორეს, რომელიც მის „ნაკვალევზე" მიდის.

ო. ჭილაძის რომანში არის ერთი ასეთი ეპიზოდი: უხეირო, მარეხის სიყვარულის მოპოვებას რომ ისწრაფვის, დაუგდებს მას ვაშლს წარწერით: „ვფიცავ, რომ არავის გავყვები ცოლად, უხეიროს გარდა". ამგვარად, იგი იმეორებს ბერძნული მითოლოგიიდან /ან თუნდაც ოვიდიუსისგან და კალიმაქესგან/ ჩვენთვის ცნობილი აკონტიოსის საქციელს, რომელმაც არტემიდეს ტაძარში მლოცველ კიდიპეს დაუგდო ოქროს ვაშლი წარწერით: „ვფიცავ გავყვე ცოლად მხოლოდ აკონტიოსს". როგორც ვხედავთ, მხატვრული მითი, რომელსაც გააჩნია კერძო სიტუაციის ლოკალური ფორმა, იმავდროულად, არქეტიპის წარმოჩენის გზით, იძლევა რაღაც მუდმივი, კაცობრიობის ცხოვრებაში განმეორებადი სიტუაციების მოდელირების საშუალებას.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ო. ჭილაძის რომანი „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა" ატარებს მითო-ეპიკური თხრობისთვის დამახასიათებელ დროით-სივრცული კონტინუუმის ნიშნებს.

ლიტერატურა:

არისტოტელე, პოეტიკა, (თარგმ. და კომენტ. ს. დანელიასი); თბ., 1979; ასათიანი გ, უკეთეს დროთათვის, თბ., 1985; ბუაჩიძე გ., მაღალი ჭმუნვა და მდაბალი სიცილი, წიგნში: ფრანგული დრამა: პიერ კორნელი, ჟან რასინი, ჟან-ბატისტ მოლიერი, თბ., 1982; გამეზარდაშვილი ზ., გმირული ხასიათი, როგორც მხატვრული განზოგადების ფორმა, XIX საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში (ავტორეფერატი) თბ., 2004; გაფრინდაშვილი ნ., შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 2012ნ., დენი დიდრო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, თბ., 1939; ეკერმანი ი., საუბრები გოეთესთან, თბ., 1989 კაკაბაძე ზ, ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988; კიკაჩეიშვილი თ., პოეტიკური ნარკვევები, ნ. I, თბ., 1979, ნ. II, თბ., 1986; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; კიკვიძე ზ., "სამოსელი პირველის" სივრცისა და დროის მითოსური ასპექტები–"ცისკარი". 1999, №3; ლესინგი გოტჰოლდ ეფრაინგ, ლაოკოონი, თბ., 1986; ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ.დოიაშვილი, ი. რატიანი) თბ., 2008; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1995; მაკიაველი ნ., მთავარი, თბ., 1984; ნუცუბიძე შ., ხელოვნების თეორია, თბ., 1939; ნიკოლა ბუალო დე პრეო, პოეტური ხელოვნება, თბ., 1998.; ოთხმეზური თ., რომანის მითოსური პლანი, "კრიტიკა", 1981, №2; რატიანი ი., ფაბულა და სიუჟეტი, თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011; რატიანი ი., ჟანრის თეორია, თბ., ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009; სიგუა ს., მარტვილი და ალამდარი, თბ., 1997; შავგულიძე ნ., ჩანჩურადან არსენამდე, თბ., 1988; ჩხენკელი თ., მშვენიერი მძლეველი, თბ., 1989; ცაგარელი ლ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2012 [ელ.რესურსი: https://www.google.ge/search?q=cagareli+l.+&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a&channel=np&source]; ცაგარელი ლ. დიალოგურობიდან ინტერტექსტუალობამდე. [ელ. რესურსი] ჰტტპ://წწწ.ლევანტსაგარელი.ფილეს.წორდპრესს.ცომ/2010/09/ნარრატოლოგყ-სცრიპტ-13. დოც]; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; ჯავახიშვილი მ., როგორ ვმუშაობ, წიგნში: ქართველი მწერლები სკოლაში, წ. X, თბ., 2000; ქართული პროზა, ტ. I, თბ., 1982; გ. ჯიბლაძე, ესთეტიკური თეორიის საკითხები, თბ., 1963; ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, (თარგმ. და

კომენტ. აკ. ურუშაძის), თბ., 1981; Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение. М., 1979; Аверинцев С. С., Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; Арнольд И. В., Текст и его компоненты как объект комплексного анализа, Л., 1986; Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе, Литературно-критические статьи, М., 1986; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1976; Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы, М., 1999, Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец, М., 1999; Виноградов В. В., О языке художественной прозы: Избр. труды. Т. 5 М., 1980; Виноградов В. В., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М., 1958; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964; Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Давыдова Т. Т., Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Корман Б. О., Изучение текста художественного произведения, М., 1972; Кормилов С. И., Основные понятия теории литературы, М., 1999; Кухаренко В. А., Интерпретация текста, М., 1988; Ладыгин М. Б., Основы поэтики литературного произведения, М., 2002; Лихачев Д. С., Внутренний мир художественного произведения, Поэтика, Труды русских и советских поэтических школ, Будапешт, 1982, Лихачев Д. С., Поэтика художественного времени, Поэтика художественного пространства, Поэтика древнерусской литературы, М.,1979, Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970; Лотман Ю. М., Сон – семиотическое окно, Культура и взрыв, М., 1992, Николина Н. А., Филологический анализ текста, М., 2003; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова, М., 2000; . Г. Н. Поспелов, Теория литературы, М., 1978; Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998; Хализев В. Е., Теория литературы , М., 2002; Шкловский В. В., Книга о сюжете, М., 1981; A Dictionary of Modern Critical Terms /By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms, Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms / By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Literary theory-Book by Terry Eagleton [eleqtronuli resursi -http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

თავი IV

ლიტერატურული პროცესი და მისი კატეგორიები

ლიტერატურული პროცესის ცნება. ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები, რომელსაც ქმნის მწერალი, განკუთვნილია მკითხველისათვის. მაშინაც კი, როცა რაიმე სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზის გამო მწერალი დარწმუნებულია, რომ დიდხანს, მის სიცოცხლეშიც კი, შეიძლება მისმა თხზულებამ მკითხველამდე ვერ მიაღწიოს, იმედოვნებს, რომ ეს მისი სიკვდილის შემდეგ მაინც მოხდება. მწერალი წერს მკითხველისათვის და არა თავისი საწერი მაგიდის უჯრისათვის. მხატვრული ნაწარმოების ფუნქციონირების მოდელი კომუნიკაციურია და აგებულია სამკუთხედზე: მწერალი, ნაწარმოები, მკითხველი. ამიტომ ნაწარმოების მხატვრულობას განაპირობს არა მარტო მწერალი (ავტორი), არამედ სოციუმიც (მკითხველი). ლიტერატურული დისკურსის მხატვრული რეალობა ინტერსუბიექტურია. იმისათვის, რომ მკითხველსა და მწერალს შორის შედგეს მხატვრული კომუნიკაციის აქტი, საჭიროა, მათ ცნობიერებაში არსებობდეს ერთნაირი მხატვრული პარადიგმები.

პარადიგმა ტ. კუნის ტერმინია, რომელიც მან ზეტექსტუალური, მეტატექსტუალური სტრუქტურების აღსანიშნავად შემოიტანა. მხატვრულობის პარადიგმა არის მხატვრულ-ესთეტიკური ფასეულობების, საშუალებების და ა. შ. ნაკრები, რომლებიც საერთო და დამახასიათებელია ამა თუ იმ საზოგადოებისათვის. მხატვრულობის პარადიგმა ისტორიული კატეგორიაა, ამიტომ იგი არ არის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული სიდიდე. მხატვრულობის პარადიგმა სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაა. საზოგადოების ცნობიერებაში ახალი პარადიგმების დამკვიდრება მკაცრად განსაზღვრული ისტორიული თანმიმდევრობით ხდება, რასაც ლიტერატურათმცოდნეები **ლიტერატურულ პროცესს** უწოდებენ.

ლიტერატურული პროცესი მხატვრული პროცესის შემადგენელი ნაწილია. მისი პრობლემატიკის სიღრმისეული გააზრებისათვის საჭიროა ესთეტიკის, ლიტერატურის თეორიისა და პოეტიკის მონაცემების გათვალისწინება-შეჯერება.

ლიტერატურული პროცესი ლიტერატურას წარმოაჩენს, როგორც განვითარებად, დინამიკურ სისტემას და საკაცობრიო კულტურისა და, ზოგადად, კაცობრიობის განვითარების შემადგენელ კომპონენტს. სამყაროში ყველაფერი ვითარდება, ვითარდება ლიტერატურაც და ამ მოვლენის "მემატიანე" სწორედ ლიტერატურული პროცესია. პარადიგმების ცვლილებას განაპირობებს რეცეფციული (აღმქმელი) სოციუმის ცნობიერებაში მომხდარი ცვლილებები, მხატვრული ფასეულობების გადაფასება, მხატვრულობის კრიტერიუმების შეცვლა.

მხატვრულობის პირველ პარადიგმად მიჩნეულია **რეფლექსური ტრადიციონალიზმი,** რომლის მიხედვითაც მწერალი არის ოსტატი, რომელმაც უნდა შექმნას ნაწარმოები ჟანრის კანონების მიხედვით. იგი ერთმანეთისაგან არ მიჯნავს ხელოვნებასა და ლიტერატურას. რეფლექსური ტრადიციონალიზმის მიხედვით, რაც უფრო ზედმიწევნით არის დაცული ჟანრის კანონები, მით უფრო სრულყოფილია მხატვრული ნაწარმოები. მწერლობა გაიგივებულია ხელობასთან. მწერალმა უნდა აიღოს მასალა (პროზაული ტექსტი), გადაამუშაოს და პოეტურ

ტექსტად აქციოს იგი; პოეტურ ტექსტად, რადგან პროზას, როგორც ასეთს, რეფლექსური ტრადიციონალიზმი არ ცნობს. მკითხველს ენიჭება შემფასებლის ფუნქცია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი კარგად უნდა ერკვეოდეს იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროსა და კანონებში, რომელთა მიხედვითაც მწერალი ქმნის თავის ნაწარმოებს.

მსოფლიო ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში მხატვრულობის ახალი პარადიგმა **კრეატივიზმთან** არის დაკავშირებული. ეს ტერმინი ლათინურიდან მოდის. creatio ქმნილებას ნიშნავს. ეს იყო კაცობრიობის აზროვნებაში მომხდარი მხატვრულ-ესთეტიკური რევოლუცია, რომელიც მძაფრად გამოვლინდა ევროპულ სენტიმენტალიზმში. კრეატივიზმმა ტოლობის ნიშანი მოხსნა მეცნიერებასა და ხელოვნებას შორის. კრეატივიზმის მხატვრულობის პარადიგმა წარმოჩნდა წინარერომანტიზმში, რომანტიზმსა და პოსტრომანტიზმში. სამყაროში ყველაფერი იცვლება, მოძრაობს, ვითარდება. ეს არის პროცესი, რომლის შეჩერებაც შეუძლებელია. ამ პროცესის შემადგენელი ნაწილია ლიტერატურული პროცესი: ლიტერატურაც იცვლება და ვითარდება.

ლიტერატურული პროცესის ძირითადი კატეგორიებია: მხატვრული მეთოდი, ლიტერატურული მიმართულება, ლიტერატურული მიმდინარეობა, მხატვრული სტილი. მათი ადგილის, როლისა და ურთიერთმიმართებების გარკვევა დიდად შეუწყობს ხელს ლიტერატურული პროცესის მრავალფეროვანი ასპექტების სიღრმისეულ გააზრებას.

1. მხატვრული მეთოდი,ლიტერატურული მიმართულება, ლიტერატურული მიმდინარეობა, ლიტერატურული სკოლა

მხატვრული მეთოდი (ბერძნული სიტყვიდან methodos – კვლევის გზა, გადმოცემის ხერხი) არის ხელოვნებაში მხატვრული აზროვნების პრინციპების შესახებ ისტორიულად ჩამოყალიბებული სისტემა, რომელიც დამოკიდებულია საზოგადოების განვითარების დონესა და ხასიათზე, მის ფილოსოფიურ, სოციალურ, სამეცნიერო, რელიგიურ, ესთეტიკურ და ეთიკურ იდეალებზე. მხატვრული მეთოდი არის იმ პრინციპების სისტემა, რომლებიც წარმართავს ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნის პროცესებს. მხატვრული მეთოდის კატეგორია ესთეტიკაში XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან გაჩნდა.

"მხატვრული მეთოდის" ცნებას საფუძვლად უდევს ფილოსოფიური კატეგორია "მეთოდი". მკვლევრები ყველა ეპოქაში სათანადოდ აფასებდნენ შემეცნების მეთოდს და აღიარებდნენ მის მნიშვნელობას. ფრენსის ბეკონი მეთოდს სანთელს ადარებდა, რომელიც ბნელში გზას უნათებს მოგზაურს. ბეკონის აზრით, შეუძლებელია რომელიმე საკითხის შესწავლისას წარმატების იმედი გქონდეს, თუ არასწორი გზით (ე. ი. მეთოდით) მიდიხარ, რაც ერთხელ კიდევ ნათლად წარმოაჩენს მეთოდის მნიშვნელობას. რენე დეკარტი მეთოდს უწოდებდა "ზუსტ და მარტივ წესებს", რომელთა დაცვა ხელს უწყობს ცოდნის გაზრდა-გაფართოებას, იძლევა ჭეშმარიტებისა და სიცრუის გამიჯვნის საშუალებას.

ლოგიკურად გამართული, დახვეწილი, სწორი მეცნიერული მეთოდი მეცნიერული კვლევის წარმატების საფუძველი და ერთგვარი გარანტიაცაა.კარგი მეთოდის არსებობის პირობებში მოკრძალებული ტალანტის მქონე მეცნიერმაც კი შეიძლება, რომ წარმატებას მიაღწიოს, ხოლო ცუდ, გაუმარ-

თავ მეთოდზე დაფუძნებული კვლევა გენიალურ მკვლევარსაც არ მისცემს ფასეული და სწორი დასკვნების გაკეთების საშუალებას. ზოგჯერ ცნებები "მეთოდი" და "მეთოდიკა" სინონიმური მნიშვნელობით გამოიყენება. მეთოდების ერთობლიობა ქმნის მეთოდოლოგიას.

მხატვრული მეთოდი არის სამყაროს ათვისებისა და ასახვის საშუალება. იგი გულისხმობს:

- ცხოვრების მხატვრული ასახვის ძირითადი შემოქმედებითი პრინციპების ერთიანობას;
- გარემომცველი სამყაროს მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის ხერხებს;
- მხატვრული მასალის შერჩევის ძირითად პრინციპებს;
- მხატვრული განზოგადების ხერხებს;
- სამყაროს ესთეტიკური შეფასების კრიტერიუმებს.

მხატვრული მეთოდი წარმოადგენს მწერლის მხატვრული აზროვნების სტრუქტურას. მეთოდის პრაქტიკული ხორცშესხმა ხდება კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, მასში დახატულ მოვლენებში, მხატვრულ სახეებში, ლიტერატურულ გმირებში და სხვა. ლიტერატურული პროცესის კომპონენტები ერთმანეთზე არა მარტო ურთიერთზემოქმედებენ, არამედ განაპირობებენ კიდევაც ერთმანეთს. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ მხატვრული მეთოდისა და სტილის ურთიერთმიმართების საკითხები. მხატვრული მეთოდი, როგორც ზოგადი ფენომენი, გადამუშავდება მწერლის შემოქმედებით ქურაში და მწერლის ინდივიდუალური მხატვრული თავისებურებების, ისტორიული, ეროვნული და სხვა სოციო-კულტურული ფაქტორების გავლენით ერთგვარად დაკონკრეტდება და აისახება მწერლის სტილში.

რაც შეეხება მხატვრული მეთოდისა და ლიტერატურული მიმართულების ურთიერთმიმართებას, მეთოდი არის რეალობის მხატვრული ასახვის ზოგადი პრინციპი, რომელიც შეიძლება განმეორდეს სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვა ეროვნულ და კულტურულ გარემოში, სხვადასხვა ხალხის ლიტერატურაში, ლიტერატურული მიმართულება კი მხოლოდ ისტორიულ-კონკრეტული მოვლენაა, რომელიც ისტორიულად არ განმეორდება. ამიტომ, ბუნებრივია, რეალიზმისა და რომანტიზმის ელემენტები მარტო რეალისტურ და რომანტიკულ ლიტერატურაში არ გვხვდება. რადგანაც მეთოდი ფართო კატეგორიაა, ცხოვრების შემეცნების საშუალებაა, იგი საფუძველს ქმნის ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მიმართულებისათვის და ამკვიდრებს იმ ზოგად პრინციპებს, რომელთა საშუალებითაც ხდება სინამდვილის მხატვრულ სინამდვილედ ტრანსფორმირება. ხელოვანის, ჩვენს შემთხვევაში მხატვრული სიტყვის ოსტატის, მეთოდი ყალიბდება კონკრეტულ სოციალურ-ისტორიულ და კულტურულ გარემოში და ამასთანავე, მთელი თავისი უნიკალურობის მიუხედავად, ავლენს მეტნაკლებად გამოკვეთილ ერთობას იმავე ეპოქისა და იმავე იდეურ-ესთეტიკური ორიენტაციის მქონე სხვა შემოქმედთა მეთოდთან.

მწერლის შემოქმედებითი მეთოდი შეიძლება შეიცვალოს იმ შემთხვევაში, თუ შეიცვალა მისი მსოფლმხედველობა. მაგალითად, ბევრი მწერალი, რომელთა შემოქმედებაში სიმბოლისტური განწყობილებები იყო წამყვანი, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფორმაციის შეცვლის შემდეგ (კაპიტალისტური წყობილება > სოციალისტური წყობილება) სოციალისტური რეალიზმის მეთოდზე გადავიდა.

მხატვრულ მეთოდს მკვლევრები სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავენ. გ.პოსპელოვი მიიჩნევს, რომ იგი არის "ცხოვრების ხატოვანი ასახვის პრინციპი", ლ. ტიმოფეევი თვლის, რომ შემოქმედებითი

მეთოდი არის "მწერლის მიერ სინამდვილის მოვლენების შერჩევისა და შეფასების პრინციპი", ი. ბორევის თვალსაზრისით, იგი "მხატვრული აზროვნების გარკვეული ხერხია" და სხვა.

ანტიკურ აზროვნებაში, კერძოდ, არისტოტელეს "პოეტიკაში", ჩამოყალიბებული "მიმესისის" თეორია მიიჩნევდა, რომ პოეზიის საფუძველი იყო მიბაძვა, პოეზიის მიზანი კი — რეალური სამყაროს მსგავსი მხატვრული სამყაროს შექმნა. ეს კონცეფცია რომანტიზმის პერიოდამდე ერთპიროვნულად ბატონობდა. რომანტიზმმა კი განსხვავებული თვალსაზრისი დაამკვიდრა, რომლის მიხედვითაც შემოქმედს (ხელოვანს) სამყარო უნდა გარდაექმნა არა სამყაროს ობიექტური კანონების გათვალისწინებით, არამედ საკუთარი სურვილისამებრ. სწორედ ეს ორი კონცეფცია წარმოადგენს "რომანტიკული" და "რეალისტური" შემოქმედების საფუძველს. თუ მწერალს უზომოდ გაიტაცებს "მიბაძვა", იგი შეიძლება მხატვრული შემეცნების რთული და საინტერესო პროცესის ნაცვლად მივიდეს ჯერ ნატურალიზმამდე და ბოლოს კი სინამდვილის მოვლენების უბრალო "ფოტოგრაფირებამდე", ასლგადაღებამდე, ხოლო მეორე მოდელით უზომო გატაცება შემოქმედს (ხელოვანს) უკიდურეს სუბიექტივიზმამდე მიიყვანს.

ლიტერატურული მიმართულება. ლიტერატურული პროცესის დასახასიათებლად აუცილებელია განვმარტოთ და გავმიჯნოთ მისი ძირეული კატეგორიები: "ლიტერატურული მიმართულება", "ლიტერატურული მიმდინარეობა" და "ლიტერატურული სკოლა". მართალია, მათი ცალკეული თეორიული ასპექტების განსაზღვრა ჯერ კიდევ გარკვეულ აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს, მაგრამ საკამათო არ არის ის, რომ "ლიტერატურული მიმართულება" უფრო ვრცელი ცნებაა, ვიდრე "ლიტერატურული მიმდინარეობა", ხოლო "ლიტერატურული მიმდინარეობა" უფრო ვრცელი ცნებაა, ვიდრე — "ლიტერატურული სკოლა". რომელ მიმართულებას ან მიმდინარეობას მიეკუთვნება მწერლი, ამისი განსაზღვრა შეიძლება მისი მსოფლხედვის, იდეური და ესთეტიკური პოზიციების გათვალისწინებით. ევროპულ ლიტერატურაში მიმართულებები და მიმდინარეობები მხოლოდ ე. წ. "ახალ დროში" აღმოცენდა. შუა საუკუნეების ლიტერატურული პროცესი ასეთ ფენომენს არ იცნობდა.

"ლიტერატურული მიმართულება" არის მხატვრული მსოფლაღქმისა და ესთეტიკური შეხედულებების ფორმა, პიროვნებისა და სამყაროს მყარი, უცვლელი მხატვრული კონცეფცია, ანუ **ინვარიანტი.** ლიტერატურული მიმართულება არის ამა თუ იმ ისტორიული ეპოქის მწერლების შემოქმედებითი ერთობაა, რომლებიც სინამდვილის ასასახად იყენებენ საერთო იდეურ-ესთეტიკურ პრინციპებს. მრავალი მწერლის შემოქმედება, მიუხედავად ორიგინალური ხელწერისა, ავლენს ტიპოლოგიურ ერთობას სხვა მწერლების შემოქმედებასთან. მწერლის შემოქმედების სიღრმისეული შესწავლა შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ დადგინდება, რა მიმართებებია ამ მწერლის შემოქმედებასა და მასთან ტიპოლოგიურად ახლოს მყოფი მწერლების შემოქმედებებს შორის (როგორც ერთი ეროვნული ლიტერატურის საზღვრებში, ისე სხვა ლიტერატურების ფარგლებში). ამ ფართო შედარებით-ისტორიული განზოგადების საშუალებას იძლევა ლიტერატურული მიმართულება.

ტრადიციულად გამოყოფენ შემდეგ ლიტერატურულ მიმართულებებს: კლასიციზმი, სენტიმენტალიზმი, რომანტიზმი, ნატურალიზმი, რეალიზმი, მოდერნიზმი. ყოველი მათგანი გამოხატავს ლიტერატურის განვითარების კონკრეტულ ეტაპს, რასაც განაპირობებს

საზოგადოებრივი ცხოვრების ისტორიულ-პოლიტიკური, კულტურულ-რელიგიური და სხვა თავისებურებები. ნებისმიერი ეროვნული ლიტერატურის განვითარება დაკავშირებულია საზოგადოების ცხოვრების სპეციფიკურ ისტორიულ, კულტურულ, სოციალურ ტრადიციებთან, მის ეროვნულ და რელიგიურ თავისებურებებთან, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, თითქმის ყველა ლიტერატურა ერთი ზოგადი მოდელით ვითარდება. ეს მოდელი შეიძლება ითქვას, რომ "ზეეროვნულია", რადგან ნებისმიერი კონკრეტული "ლიტერატურული მიმართულება" არის გარკვეული თეორიული მოდელი, მყარი რეალობა. მასში დევს ის საერთო ნიშნები, რომლებიც აკავშირებს სხვადასხვა ქვეყნის ლიტერატურული მიმართულების "ეროვნულ მოდიფიკაციებს". "ლიტერატურული მიმართულება", როგორც ზეეროვნული კატეგორია, კონკრეტულობას მხოლოდ ეროვნულ ლიტერატურაში "განსხეულებული" იძენს, სადაც ზოგადტიპოლოგიური ნიშნების გვერდით გამოჩნდება მისი ეროვნული თავისებურებებიც. სწორედ ეს უკანასკნელი ადასტურებს, რომ იგი არის ამა თუ იმ საერთაშორისო ლიტერატურული მიმართულების ეროვნული სახესხვაობა.

ლიტერატურის თეორიას ზუსტად აქვს განსაზღვრული ის სპეციფიკური ნიშნები, რომლებითაც ხასიათდება კლასიციზმი, სენტიმენტალიზმი, რომანტიზმი, რეალიზმი და სხვა ლიტერატურული მიმართულებები. მას გამოყოფილი აქვს მათი ფორმალურ-შინაარსობრივი ნიშნები და მათი გამომწვევი სოციო-კულტურული ფაქტორები. მაგალითად, როგორც ცნობილია, კლასიციზმის თავისებურებებია:

- ანტიკური სახეებისა და ფორმებისაკენ, როგორც იდეალური ესთეტიკური მოდელი-საკენ, მიბრუნება;
- კლასიციზმის ესთეტიკა ეფუძნება რაციონალიზმის პრინციპს, რაც გულისხმობს მხატ-ვრული ნაწარმოების ლოგიკურ აგებასა და გონივრულ ორგანიზებას;
- კლასიციზმის სახეები მოკლებულია ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებებს, რადგან ითვლება, რომ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღიბეჭდოს და დაფიქსირდეს ისეთი ნიშნები, რომლებიც მარადიულია;
- ხელოვნებას აქვს საზოგადოებრივ-აღმზრდელობითი ფუნქცია, მან უნდა აღზარდოს ჰარმონიული პიროვნება;
- კლასიციზმის ესთეტიკა ცნობს ჟანრების მკაცრ იერარქიას, კერძოდ, ჟანრები იყოფა მაღალ (ტრაგედია, ოდა, ეპოპეა) და დაბალ (კომედია, იგავი, სატირა) ჟანრებად. ყველა ჟანრს აქვს თავისი სპეციფიკური ფორმალური ნიშნები. ტრაგედია მიჩნეულია "წამყვან" დარგად და დაუშვებელია მაღალი და დაბალი ჟანრების აღრევა;
- კლასიცისტური დრამატურგია მისდევს "სამი ერთიანობის" პრინციპს.

ასეთია კლასიციზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის მსოფლაღქმის ზოგადი ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური საფუძვლები, რაც თავისთავად ქმნის კლასიციზმის ზოგადტი-პოლოგიური ნიშნების საფუძველსაც. თუმცა, ეს ნიშნები მხოლოდ თეორიულად არსებულ რეალო-ბად დარჩებოდა, რომ არ მომხდარიყო მათი პრაქტიკული რეალიზება ფრანგულ, ესპანურ, იტალ-იურ, რუსულ და სხვა ლიტერატურულ სინამდვილეში; ევროპული საერთაშორისო ლიტერატურული მიმდინარეობის, კლასიციზმის, ეროვნულ სახესხვაობებში: ფრანგულ კლასიციზმში, ესპანურ

კლასიციზმში, იტალიურ კლასიციზმში, რუსულ კლასიციზმში და სხვა. ცალკეული მწერლების შემოქმედებაში ეს ზოგადი პრობლემები, რასაკვირველია, განსხვავებულად აისახება, რასაც ის გარემოება განაპირობებს, რომ ყველა მწერალს თავისი ინდივიდუალური მსოფლშეგრძნობა და მსოფლაღქმა აქვს. რაც შეეხება ცალკეულ ეროვნულ ლიტერატურებს, აქაც სხვადასხვა ეროვნულ-კულტურულ სამყაროში განსხვავებული ვითარება გვაქვს: მაგალითად, კლასიციზმმა უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა ფრანგული ლიტერატურის განვითარებაში, ესპანური ლიტერატურის ისტორიაში მისი როლი საკმაოდ მოკრძალებულია, ხოლო ქართულ ლიტერატურაში კლასიციზმი, როგორც ლიტერატურული მიმართულება, პრაქტიკულად არ განვითარებულა. ფრანგულმა კლასიციზმმა დიდი გავლენა მოახდინა ევროპული ლიტერატურის განვითარებაზე, მაგრამ რუსული კლასიციზმის განვითარებაზე მას გავლენა არ მოუხდენია.

ლიტერატურა, როგორც ცნობილია, არის ადამიანური ცნობიერების არსებობა მხატვრული ტექსტის სემიოტიკურ ფორმებში, ამიტომ მხატვრული მიმართულებები ლიტერატურაში აერთიანებენ არა მხოლოდ მწერლებს, არამედ მკითხველებსაც. ეს არის მრავალი ადამიანის ცნობიერების კულტურისნარმომქმნელი ერთობა, გაერთიანება. ლიტერატურული მიმართულება — ეს არის რეცეფციული დიალოგის ფორმა, რომელშიც მნიშვნელოვანია სამკუთხედის (ავტორი — ნაწარმოები — მკითხველი) სამივე კომპონენტი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიტერატურული მიმართულება პიროვნებისა და სამყაროს მხატვრული კონცეფციის ინვარიანტია, ხოლო პიროვნებისა და სამყაროს მხატვრული კონცეფცია კი — ისტორიული კატეგორია (ე. ი. დროში ცვალებადი). აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს, რომ, როგორც კი შეიცვლება პიროვნებისა და სამყაროს კონცეფცია, შეიცვლება ლიტერატურული მიმართულებაც.

ლიტერატურული მიმდინარეობა. ლიტერატურული მიმართულება აერთიანებს რამდენიმე ლიტერატურულ მიმდინარეობას, რომელიც შეიძლება განვიხილოთ მყარი ესთეტიკური კატეგორიის, ლიტერატურული მიმართულების და აქედან გამომდინარე, ადამიანისა და სამყაროს მხატვრული კონცეფციის ერთგვარ ვარიანტად. მაგალითად, მოდერნიზმში გაერთიანებულია ლიტერატურული მიმდინარეობები: ექსპრესიონიზმი, იმპრესიონიზმი, აკმეიზმი, ფუტურიზმი და სხვა.ლიტერატურულ მიმდინარეობებს აქვთ მყარი საერთო ტიპოლოგიური ნიშნები და ამავე დროს ისინი განსხვავდებიან კიდევაც ერთმანეთისაგან. ეს განმასხვავებელი ნიშნები, ერთი მხრივ, "კრავს" ლიტერატურული მიმდინარეობის "ჩარჩოებს" და, მეორე მხრივ, არ სცილდება მიმართულების ზოგადტიპოლოგიურ ნიშნებს და მხატვრულ-ესთეტიკურ თავისებურებებს. იშვიათად, მაგრამ ლიტერატურათმცოდნეობაში "ლიტერატურულ მიმართულებას" და "ლიტერატურულ მიმდინარეობას" სინონიმურ ტერმინებადაც იყენებდნენ.

ლიტერატურული მიმდინარეობა არის ერთი ლიტერატურული მიმართულების მწერალთა ჯგუფი, რომელთაც აქვთ ერთნაირი იდეურ-ესთეტიკური პოზიციები. ერთი მწერლის შემოქმედებაში შეიძლება თავმოყრილი იყოს სხვადასხვა ლიტერატურული მიმართულებისა და მიმდინარეობის თავისებურებანი. მაგალითად: ჰაინეს შემოქმედებაში რომანტიზმის გვერდით გვხვდება რეალისტური ტენდენციები. ამის საუკეთესო მაგალითია "სიმღერათა წიგნი", რომლის სტილის თავისებურებად და შინაგანი წინააღმდეგობის გამოვლინებად ზოგიერთი მკვლევარი მასში რეალისტური და რომანტიკული ტენდენციების არსებობას და ურთიერთზემოქმედებას მიიჩნევს. ნიკო ლორთქიფანიძემ თავისი შემოქმედებით იმპრესიონისტული სტილი დაამკვიდრა ქართულ მწერლობაში. მის შემოქმედებაში გვხვდება როგორც მკაფიო იმპრესიონისტული სტილით შესრულებული ნაწარმოებები

(მაგ. "შელოცვა რადიოთი"), ასევე რეალისტური თხზულებები (მაგ. "მრისხანე ბატონი"). ბალზაკი რეალისტი მწერალია, მაგრამ მისი "შაგრენის ტყავი" რომანტიკული რომანია. მსოფლიო ლიტერატურის ისტორია უამრავ ასეთ მაგალითს იცნობს.

ლიტერატურული სკოლა და გაერთიანება. ლიტერატურული სკოლა არის ამა თუ იმ ლიტერატურული მიმართულების წარმომადგენელთა მცირე გაერთიანება, რომლებსაც თეორიულად აქვთ გაცნობიერებული და მანიფესტის (პროგრამის, წესდების და სხვ.) სახით დეკლარირებული თავიანთი მხატვრული პრინციპები. ლიტერატურულ სკოლებს, როგორც წესი, პყავთ თავიანთი ლიდერები. ქართულ სინამდვილეში ასეთი გაერთიანების სიმრავლით აღინიშნა XX საუკუნის 20-იანი წლები. სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა მწერალთა დაჯგუფებები: "ცისფერი ყანნები", "ფუტურისტ-ლეფელები", "აკადემიური ასოციაცია", "არიფიონი" და სხვა.

საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო **"ცისფერყანწელთა" ლიტერატურული სკოლის** გამოჩენა. "ცისფერი ყანნები" 1915-16 წლების მიჯნაზე შეიქმნა ქუთაისში, როგორც დასავლეთევროპული წარმოშობის სიმბოლისტური ლიტერატურული სკოლა. მისი წევრები: პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. ნადირაძე, ტ. ტაბიძე, ნ. მიწიშვილი, გ. ლეონიძე და სხვები თავს სიმბოლიზმის მიმდევრებად მიიჩნევდნენ. სიმბოლიზმის პირველი ლიტერატურული ორგანო იყო "ცისფერი ყანნები", რომელშიც გამოქვეყნდა ცისფერყანწელთა მანიფესტი და საპროგრამო წერილები. მათში თეორიულად არის ჩამოყალიბებული ცისფერყანწელთა იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები. პაოლო იაშვილის "პირველთქმაში" ვკითხულობთ: "საქართველოს ლანდურ არსებას მოვევლინეთ ჩვენ ახალი სხივმოსილობით და ოცნება დაკარგულ ხალხს ვასწავლით განნმენდილ გზას მომავლის ცისფერი ტაძრისკენ. პირველთქმა ჩვენი არის შხამური, იგი ადუღებულ ფოლადივით დასწვავს თქვენს გულს, უწმინდესი ხელოვანის მტერნო, თქვენ ვისაც არა გწამთ ხელოვანის მეფობა და მისი მაღალი ტახტის წინაშე არ აღიარებთ სამუდამო ქვეშევრდომობას".

ტიციან ტაბიძე, რომელიც ითვლება ქართული სიმბოლიზმის ერთ-ერთ სულისჩამდგმელად და თეორეტიკოსად, ცდილობდა მოეძებნა ის საყრდენი წერტილები ქართულ კულტურაში, რომლებზედაც ევროპული სიმბოლიზმი დაეფუძნებოდა. "ცისფერ ყანწებში" დაბეჭდილ ერთ-ერთ წერილში იგი ასეთ საყრდენად ასახელებდა ქართველების თეატრალურ ბუნებასა და მათთვის დამახასიათებელ სწრაფვას თეატრალიზაციისაკენ. "ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი. სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღაბის",— წერდა ტ. ტაბიძე. ცისფერყანწელთა დეკლარაციებიდან, ასევე, მნიშვნელოვანია 1922 წელს მათ მიერ გაზეთ "ბარიკადში" დაბეჭდილი განცხადება, რომელშიც ისინი ადასტურებენ, რომ ეს გაერთიანება არის ლიტერატურული სკოლა, რომელიც თავისი ესთეტიკური იდეალების ერთგულია.

ცისფერყანწელების მოღვაწეობა ფართო საზოგადოებისათვის ცნობილი გახდა მაშინ, როდესაც ისინი ქუთაისიდან თბილისში გადმოვიდნენ. "ცისფერი ორდენი" 1931 წელს გაუქმდა ცისფერყანწელთა დადგენილებით, რომლის ავტორი იყო ა. არსენიშვილი. პ. იაშვილის "უნდა აყვავდეს მალე ქვიშნები", ტ. ტაბიძის "ლექსი მეწყერი", ვ. გაფრინდაშვილის "ისეთი ლექსი", გ. ლეონიძის "ყივჩაღის პაემანი" და მრავალი სხვა შედევრებად არის მიჩნეული. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ცისფერყანწელთა შემოქმედება მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზიის მნიშვნელოვანი მონაპოვრია.

ოციანი წლების დასაწყისში ჩამოყალიბდა ლიტერატურული გაერთიანება **"აკადემიური ჯგუფი"**. მასი წევრები იყვნენ კ. გამსახურდია, ი. გრიშაშვილი, კ. მაყაშვილი და სხვები. მათ

ჰქონდათ პერიოდული გამოცემები (გაზეთი "ლომისი" და ჟურნალი "ილიონი"), რომლებშიც ბეჭდავდნენ თავიანთ თეორიული ნააზრევსა და შემოქმედების ნიმუშებს. ეს ჯგუფი ორიენტირებული იყო დასავლურ ესთეტიკურ ფასეულობებზე. კ. გამსახურდია 1923 წელს ჟურნალ "ილიონში" წერდა: "მე თავიდანვე დასავლეთის კულტურის აპოლოგეტი ვიყავი. პოეზიაშიც პირველმა მივუთითე ურბანისტულ გზებზე." აკადემიური ჯგუფი გარკვეულწილად სიმბოლიზმის იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციებზე იდგა, თუმცა, ეს გაერთიანება ერთგვარი ეკლექტიზმითაც გამოირჩევა. მისთვის დამახასიათებელია რელიგიური და მისტიკური თემატიკა, როგორც იდილიური, ასევე ურბანისტული სურათების ხატვა, მძაფრი სასიყვარულო ვნებების ასახვა და ა. შ.

დემოკრატიული ფრთის პოეტებს ი. ევდოშვილის სკოლის პოეტებსაც უწოდებენ (ა. აბაშელი, იასამანი, გ. ქუჩიშვილი და სხვები). ისინი შემოკრებილნი იყვნენ ჟურნალ "ხომალდის" გარშემო. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ეს სკოლა არ გამოირჩეოდა ჭეშმარიტი მაღალმხატვრულობითა და დახვეწილი ესთეტიზმით. მის წარმომადგენლებს არ შესწევდათ ძალა, რომ შეექმნათ ისეთი მხატვრული სინამდვილე, რომელიც მკითხველის გრძნობა-გონებაზე სერიოზულ ზეგავლენას მოახდენდა.

ზოგჯერ სკოლას უწოდებენ მწერალთა გაერთიანებას მხოლოდ იმ ადგილის მიხედვით, სადაც ეს მწერლები მოღვაწეობენ. მაგალითისათვის გამოდგება "ტბის სკოლა". ამ სკოლაში შედიოდნენ XVIII საუკუნის დასასრულისა და XIX საუკუნის დასაწყისის ინგლისელი რომანტიკოსი პოეტები: უ. უორდსუორთი, ს. კოლრიჯი, რ. საუთი და სხვები. მათი ესთეტიკური და მხატვრული პრინციპები ემთხვეოდა ერთმანეთს, თუმცა, ზოგჯერ განსხვავებული პოზიციები ჰქონდათ. სკოლა ჩამოყალიბდა ინგლისის ჩრდილო-დასავლეთში, ტბით მდიდარ კამბერლენდის მხარეში, და სახელიც აქედან დაერქვა. "ტბის სკოლას" ჰქონდა თავისი ლიტერატურული მანიფესტი. მან XIX საუკუნის 20-იან წლებამდე იარსება.

2. მხატვრული სტილი

მხატვრული სტილი ეწოდება სახეთა სისტემისა და გამომსახველობითი საშუალებების მყარ ერთობას, რომელიც ახასიათებს ლიტერატურული ეპოქის, ლიტერატურული მიმართულებისა თუ ცალკეული მწერლის მხატვრულ თავისებურებებს.

სტილი ბერძნულ-ლათინური წარმომავლობის ტერმინია (ლათინური - stylus, ბერძნული – stylos). ძველად იგი წანვეტებულთავიანი ჯოხის აღსანიშნავად გამოიყენებოდა, რომლითაც გასანთლულ დაფაზე წერდნენ. ჯოხის მეორე თავს კი, რომელსაც ბლაგვი დაბოლოება ჰქონდა, წასაშლელად იყენებდნენ.

ფართო მნიშვნელობით სტილი ის ცნებაა, რომელსაც ბევრი მეცნიერება იყენებს (ლიტერა-ტურათმცოდნეობა, ლინგვისტიკა, ესთეტიკა, ხელოვნებათმცოდნეობა და სხვ.) და რომელსაც ადამიანები ფართოდ მიმართავენ ყოფა-ცხოვრებაში. ფილოსოფოსები და კულტუროლოგები იყენებენ არა მარტო ტერმინს "ხელოვნების სტილი", არამედ საუბრობენ ცხოვრების სტილზე, კულტურის სტილზე. ხშირად მოისმენთ საუბარს მმართველობის სტილზე, ჩაცმის სტილზე, მუშაობის სტილზე, აზროვნების სტილზე და სხვ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სტილი, გარკვეული თვალსაზრისით, უნივერსალური ცნებაა.

ლიტერატურათმცოდნეობაში სტილს, როგორც წესი, სწავლობს ლიტერატურის თეორია, რადგან იგი მჭიდროდ უკავშირდება ლიტერატურული პროცესის პრობლემატიკას. სტილი არის მწერლის, მიმართულების, ეპოქის თვითგამოხატვის საშუალება.

სტილი, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ფენომენი, იქმნება მრავალი მდგრადი ელემენტის ერთობლიობით, მათი ორგანული მთლიანობითა და ერთობით და არა მექანიკური ჯამით. იგი ესთეტიკური ფენომენია, რომელსაც აქვს თავისი "მატერიალური" გამოხატულება. მას ქმნის მრავალი სხვადასხვა დონის, მნიშვნელობისა და ფუნქციის მქონე იდეურ-მხატვრული კომპონენტი: მხატვრულ სახეთა სისტემა, კომპოზიცია, მწერლის მსოფლმხედველობა, ეპოქისა და ეროვნული მხატვრულ-ესთეტიკური ტრადიციები და სხვა.

ლიტერატურათმცოდნეობაში ტერმინი სტილი სხვადასხვა დონის ფენომენის აღსანიშნავად გამოიყენება. მისი კვლევის ობიექტად შეიძლება იქცეს ნაწარმოების, მწერლის, ლიტერატურული მიმართულების, ეპოქის სტილი და სხვა. ერთ შემთხვევაში იგი შეიძლება აღნიშნავდეს კონკრეტული მწერლის ან მისი ერთი ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშნებს, ნაწარმოების შინაარსისა და ფორმის ყველა მხატვრულ-ექსპრესიული დეტალის ესთეტიკურ ერთიანობას, სხვა შემთხვევაში ამა თუ იმ ეპოქის თავისებურებების ერთობლიობას, რასაც განაპირობებს საერთო მსოფლმხედველობა, იდეურ-ესთეტიკური კონცეფცია, ეროვნული ტრადიციები და ა. შ. გონებამახვილურად შენიშნავენ ხოლმე, რომ სტილი ის კი არ არის, რაც ხელოვნებას ახასიათებს, არამედ სტილი თავად არის ხელოვნება. არა მარტო მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებსაც ახასიათებს განსაკუთრებული მიდრეკილება, ჩამოაყალიბოს გამომსახველობითი და შეკრული სტრუქტურები. სტილის გამომსახველობითი საშუალებებით "ლაპარაკობს" არა მხოლოდ ხელოვნება, არამედ ეპოქაც.

სტილი — ეს არის თავისებური ენა, რომელიც უზრუნველყოფს გრძნობის, აზროვნების, ქცევის, შემოქმედების, მსოფლაღქმის ყველა ხერხისა და წესის ერთობას კულტურაში. ერთხელ ნაპოვნი თუ მიგნებული კომპოზიციური და ენობრივი ხერხები, თუ ისინი ამა თუ იმ ეპოქის თვითშეგნების ადეკვატურები არიან, მიისწრაფიან, რომ გაფართოვდნენ და თავიანთი "უფლებები" გაავრცელონ არა მარტო ხელოვნების სხვა დარგებზე, არამედ ადამიანის მოღვაწეობის სხვა სფეროებზეც.

სტილის ცნებას მიმართავენ ხელოვნების საკმაოდ გვიანდელი მიმდინარეობების აღსანიშნავად, კერძოდ შუა საუკუნეებიდან. მაგალითად, ცნობილია რომანული სტილი, გოთური სტილი და ა. შ. ადრინდელი მყარი მხატვრული ტენდენციების დასახასიათებლად ანტიკურ და ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაში გამოიყენება მხატვრული კანონის ცნება.

სტილის ცნება გვევლინება ხელოვნების ისტორიის სტრუქტურირებისა და დიფერენციაციის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად. XIX საუკუნის შუა წლებამდე სტილი მსოფლიო მხატვრული პროცესის დანაევრების მთავარ პრინციპად გვევლინებოდა.

სტილის განვითარების ალგორითმის ერთ-ერთი პირველი დასაბუთება გვხვდება XVIII საუკუნეში ვინკელმანის კონცეფციის სახით, რომელშიც მსოფლიო მხატვრული პროცესი წარმოდგენილია, როგორც "სწორი" და "არასწორი" სტილების მონაცვლეობა. "სწორი" ანტიკური სტილიდან წარმოიშვა "არასწორი", შუა საუკუნეების, სტილი, თავისი დამახინჯებული ფორმებითა და პროპორციებით, შემდეგ ამ "არასწორი" სტილიდან კვლავ იშვა "სწორი" სტილი (აღორძინების). აღორძინებას მოსდევს ბაროკო ("არასწორი"), შემდეგ მოდის "სწორი" (კლასიციზმი) და ა. შ. ვინკელმანმა სწორად შენიშნა და გაიაზრა ერთი უმნიშვნელოვანესი პრინციპი:

განვითარება ხშირად ხდება უარყოფის უარყოფის პრინციპით; ერთი მხატვრული ეპოქა აღმოცენდება, როგორც მეორის უარყოფა.

უაღრესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმ გარემოებას, რომ XVII საუკუნეში მსოფლიო მხატვრული სტილების თანმიმდევრული განვითარება იცვლება მათი პარალელური განვითარებით, სხვადასხვა სტილის თანაარსებობით. თუ მანამდე, მაგალითად, ევროპაში რომანულ სტილს ცვლიდა გოთური სტილი, შემდეგ გოთური სტილი შეიცვალა რენესანსით, XVII საუკუნეში თითქმის ერთდროულად აღმოცენდა და განვითარდა დიდი მსოფლიო სტილები: ბაროკო და კლასიციზმი, რომლებსაც ზეეროვნული ხასიათი აქვთ და მოიცავენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგს. ეს დაკვირვება განამტკიცებს მხატვრული სტილის რეპუტაციას, როგორც იმ ფენომენისას, რომელსაც შეუძლია იყოს კულტურის, როგორც მთელის, ზოგადი ტენდენციების ერთგვარი მანიფესტაცია.

ერთმანეთის პარალელურად სხვადასხვა თანასწორუფლებიანი მსოფლიო სტილების აღმოცენება და არსებობა იმის ნიშანია, რომ ევროპულ კულტურაში პრინციპულად ახალი სიტუაციაა შექმნილი: ცნობიერების (შეგნების) ჰეტეროგენულობის გაძლიერება; აღქმის ავტომატიზმის რღვევა; რეფლექსიის ფენომენის აღმოცენება, რომელიც გაიძულებს დაეჭვდე, რამდენად სწორია ერთხელ მიღებული პასუხი; არჩევნის რეალიზების საშუალება და სხვა.

მსოფლიო სტილებს არ ახასიათებთ სუბორდინაცია, ისინი ერთმანეთს არ ექვემდებარებიან. ყოველ მათგანს აქვს თვითმყოფადი ბუნება. სრულყოფილი ხელოვნების ნიმუშის არსებობა შესაძლებელია ნებისმიერი სტილის ფარგლებში. ყოველი სტილის ანალიზი გვაძლევს იმის შესაძლებლობას, განვსაზღვროთ, სამყაროს ახსნის თუ მისი პოეტური ასახვის რომელი ხერხები და საშუალებები მიაჩნია ამ ეპოქას მხატვრულად სრულყოფილად.

ეპოქის ფუძემდებელი სტილური ხერხები ყოველთვის მისი "კულტურული ხედვის" შედეგია, ყოველი ეპოქა თავის თავს წარმოაჩენს სტილის საშუალებით და ამკვიდრებს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ ფასეულობების იერარქიულ კიბეს. კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში გაბატონებული ესა თუ ის მხატვრული სტილი იმას ნიშნავს, რომ არსებობს განსაკუთრებული ფორმანარმომქმნელი საწყისებიც. ეს საწყისები, ბუნებრივია, არსებობენ მხატვრული ნაწარმოების შექმნამდე და ისინი გარკვეულ გავლენას ახდენენ ამ მხატვრულ ნაწარმოებზე, რადგან "იჭრებიან" მის მხატვრულ-გამომსახველობით სისტემაში და გარკვეულწილად განაპირობებენ კიდეც ამ უკანასკნელს.

მხატვრული სტილის გავლენის ისტორიულ-კულტურული ძალა იმდენად დიდია, რომ ხშირად სტილი კი არ ეკუთვნის შემოქმედს, არამედ შემოქმედი "ეკუთვნის" სტილს. ბოლო პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებაში მყარი სტილური მიმდინარეობების არარსებობამ ხელოვნება რთული პრობლემების წინაშე დააყენა და ხშირ შემთხვევაში პრობლემატური გახადა თვით შემოქმედებითი კონტაქტის პროცესი.

სტილის ერთიანობის შესახებ მსჯელობა შეუძლებელი იქნება, თუ არ იარსებებს **რეციფიენტი**, ანუ **აღმქმელი**. მკითხველი, ინტერპრეტატორი და მკვლევარი არა მარტო მხატვრული ნაწარმოების შემფასებლები არიან, არამედ ერთგვარად მონაწილეობენ კიდეც შემოქმედებით პროცესში, ისინი, გარკვეული თვალსაზრისით, თანაავტორებადაც გვევლინებიან და, რაც მეტად მნიშვნელოვანია, საბოლოოდ სწორედ მათი შემოქმედებითი აქტივობა "კრავს" სტილს, ანიჭებს მას ერთიანობას, მთლიანობას.

სტილი გარკვეული სოციო-კულტურული თუ ეპოქალური არეალის ფარგლებში ყოველთვის ინდივიდუალურია, ორიგინალურია, განუმეორებელია. მხატვრულ ლიტერატურაში სტილის რეალიზება ენის საშუალებით ხდება. ყველაზე უფრო ნათლად მწერლის სტილი ვლინდება მის ენაში. სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან ნიკო ლორთქიფანიძისა და კონსტანტინე გამსახურდიას სტილი.

მაგალითად:

"ლოგინად ჩავარდა ვარდანი.

ყრმა ფარსმანი გახარებულია, ეგებ მოკვდეს და გადავრჩეო ფსალმუნის ღეჭვას.

ისევ მომჯობინდა ვარდანი და დაიწყო ჩიჩინი.

"ნუ ცილსა სწამებ, ნუ ორსა სიტყვასა იტყვი. პატივი ეც დედასა შენსა და მამასა შენსა, შეიყვარე მოყვარენი, ვითარცა თავი თვისი.

ცხოვრება უდაბნოა ურწყული და ეცადე გარს შემოუარო." (კ. გამსახურდია "დიდოსტატის მარჯვენა")

"ცა. ვარსკვლავები. ნაჭერ-ნაჭერი ღრუბელი. თეთრი. ნაზი.

ზღვა. ტორტმანი.

მთების შავი საიდუმლო.

სასაფლაო. რკინის მოაჯირი. ძეგლი. სკამი.

მყუდროება. სიგრილე.

ზის ქალი. მოწყენილი სახე. მუხლებზე წიგნი. კითხვა მიუტოვებია. ფიქრს გაუტაცნია. ბურუსშია თითქმის" (ნ. ლორთქიფანიძე "ხმა სამარიდან").

ნიკო ლორთქიფანიძის სტილი ლაკონურია, სხარტი, ლაპიდარული და ექსპრესიული. თავისი იმპრესიონისტული "მონასმებით" მწერალი უფრო ხშირად საგნებისა და გარემოს ასახვით კი არ არის დაკავებული, არამედ შთაბეჭდილებას აღწერს, როგორც ეს იმპრესიონისტულ ესთეტიკას შეეფერება. მის ნოველებში ხშირად გვხვდება სახელდებითი წინადადებები. ავტორი ასევე ხშირად მიმართავს მრავალწერტილს, რომელთა შორის დარჩენილი "სიცარიელეები" მკითხველმა უნდა შეავსოს. ამით კ. ლორთქიფანიძე ააქტიურებს მკითხველს, რეციფიენტს, აღმქმელ სუბიექტს, მის ფანტაზიას და, უფრო მეტიც, შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ ხდის მას.

კონსტანტინე გამსახურდიას სტილი დინჯია, დარბაისლური, მონუმენტური, რომელშიც უხვად არის გამოყენებული არქაული ლექსიკა (თორი, ერგასი, არგანი, სპა და სხვა), რაც ქმნის ეპოქის კოლორიტსა და საოცარ მხატვრულ ეფექტს. ავტორი ამავე მიზნით მიმართავს არქაულ გრამატიკულ ფორმებს (ნონაი; დაი; თორრიანად გააპო გირშელ; ავადმყოფი ბორდოხან ბორგავდა თივაზე და სხვა), ორიგინალურ, ხშირად სტილიზებულ სინტაქსურ კონსტრუქციებს, გათიშულ მსაზღვრელ-საზღვრულს (ამბავი დაახვედრეს ახალი) ან ძველი ქართული ენისათვის დამახასიათებელ მსაზღვრელ-საზღვრულის პოსტპოზიციურ წყობას (ხუროთმოძღვარი მეფისა, ძმაო ბედშავო, უფალი ჩვენი და სხვა). ორიგინალურად იყენებს კ. გამსახურდია სხვათა სიტყვის ეკ ნაწილაკს წინადადების შუაში მოქცეულ შემასმენელთან ("უწესო დედათა მოყვარულიაო გიორგი"; "კიდევ არ ამოგართვესო სული?" და სხვა). თ. კიკაჩეიშვილი "დიდოსტატის მარჯვენის" შესახებ მსჯელობისას სამართლიანად მიუთითებს ერთ მნიშვნელოვან ტენდენციაზე: რომანში "ძველი ქართულისათვის დამახასიათებელი ენობრივი მოვლენები გამოიყენება სტილისტიკური თვალსაზრისით, განსაზღვრული კოლორიტის შექმნისათვის. კ. გამსახურდიამ "დიდოსტატის მარჯვენაში" გამოიყენა სხვადასხვა ენობრივი საშუ-

ალებანი, რათა გადმოეცა შუა საუკუნეების მეტყველების მრავალფეროვნება. მწერალმა რომანის შექმნისას ისეთი ენობრივი ფაქტურა შეარჩია, რომლითაც ნაწარმოების მიზანდასახულობა სათანადოდ იქნა გამოვლენილი".

ვიწრო მნიშვნელობით სტილში სწორედ წერის მანერას გულისხმობენ: სინტაქსს, ლექსიკას, ფრაზეოლოგიას და სხვა. მხატვრული ლიტერატურის ენას სწავლობს **სტილისტიკა.** რადგან სტილის მატარებელი ენაა, ბუნებრივია, რომ სტილისტიკა ენათმეცნიერების შესწავლის საგანია. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სტილის პრობლემები ყოველთვის ვერ თავსდება ენათმეცნიერების ჩარჩოებში და მისი შესწავლა ლიტერატურათმცოდნეობამაც უნდა ითავოს. მაგალითად, კლასიკური ტრაგედიის კომპოზიციის სამი ერთიანობის კანონი (დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთობა) ტრაგედიის სტილის ერთი უმნიშვნელოვანესი მდგრადი კომპონენტია, რომელსაც ენის კანონებთან და ნორმებთან არაფერი აქვს საერთო და, ბუნებრივია, მას ვერც ამ კანონებით შეისწავლი. აქედან გამომდინარე, სრულიად გასაგებია, რომ სტილს, გარდა "ენათმეცნიერული ორიენტაციისა", "ლიტერატურათმცოდნეობითი ორიენტაციაც" აქვს. სწორედ ამის გამო ბევრი მეცნიერის ლოგიკური დასაბუთებითა და სამართლიანი მოთხოვნით ერთმანეთისაგან გაიმიჯნა **ლინგვისტური სტილისტიკა** და **ლიტერატურათმცოდნეობითი სტილისტიკა** და ეს უკანასკნელი ლიტერატურათმცოდნეობას დაექვემდებარა.

3. ლიტერატურის თეორიული ისტორია

ლიტერატურის განვითარების ადრეული ეტაპები

უძველესი ეპოქა. კაცობრიობის უძველესი კულტურა ეგვიპტელებმა, ასირიელებმა, შუმერებმა, ხეთებმა, ბაბილონელებმა და სხვა ხალხებმა შექმნეს. კულტურის კერების გეოგრაფიაც საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. იგი მოიცავდა აზიის, აფრიკის და ევროპის ტერიტორიებს: ტიგროსისა და ევფრატის აუზს, ნილოსის ველს და სხვა.

უძველესი ადამიანის წარმოდგენები და ცხოვრების წესი, ბუნებრივია, დიდად განსხვავდებოდა თანამედროვე წარმოდგენებისა და ცხოვრების წესისაგან. ძველი ადამიანი ეთაყვანება ბუნების მოვლენებს, აღიარებს მის ძალას, აცნობიერებს, რომ მისი ცხოვრება და ხშირ შემთხვევაში ფიზიკური არსებობაც კი დიდად არის დამოკიდებული ბუნების სტიქიაზე. ამიტომ ადამიანი ცდილობს მოიპოვოს ბუნების კეთილგანწყობა. იგი ახდენს ბუნების მოვლენების პერსონიფიცირებას, უძღვნის მას სამადლობელ ჰიმნებს, უმართავს სხვადასხვა რიტუალს.

უძველესი ადამიანის ცნობიერებასა და მხატვრულ აზროვნებაში არსებობდა მხოლოდ ორი დრო: ახლანდელი და წარსული. ადამიანს დასჭირდა განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე ასვლა, რომ გარკვეული წარმოდგენა შეექმნა მომავალ დროზე. როდესაც უძველესმა კულტურამ "აღმოაჩინა" მომავალი დრო, გაჩნდა კითხვა: რა ხდება სიკვდილის შემდეგ? შესაბამისად, შეიქმნა წარმოდგენები სიკვდილის შემდეგ სიცოცხლის, იმქვეყნიური ყოფის, სულის უკვდავების შესახებ. ამ წარმოდგენების დასტურად კაცობრიობას მატერიალური კულტურის უამრავი ძეგლი შემორჩა პირამიდების, მდიდრული სამარხების, მუმიფიცირებული მიცვალებულების სახით.

ძველი ეპოქის ადამიანები იმასაც აცნობიერებდნენ, რომ მათ არ ჰქონდათ არანაირი მატერიალური საბუთი იმქვეყნიური სამყაროს არსებობის დასადასტურებლად. ამიტომ ზოგჯერ

თავს იჩენდა პედონისტური განწყობილებები, რომ საჭიროა ამქვეყნად ცხოვრებისაგან მიიღო ყველა სიკეთე და დატკბე მისი სიამეებით, რადგან ზუსტად არავინ იცის, არსებობს თუ არა იმ-ქვეყნიური ცხოვრება და თუ არსებობს, როგორია იგი.

ძველ ადამიანს მძიმე ცხოვრება ჰქონდა. მას გაჭირვებით უხდებოდა სარჩოს მოპოვება და თავის გატანა. ამიტომ ცხოვრებისეული ყოფითი წინააღმდეგობის დაძლევაც კი ხშირ შემთხვევაში გმირობას უკავშირდებოდა, რაც ასახვას პოულობდა უძველეს მხატვრულ კულტურაში.

უძველესი კულტურა არ ცნობს შემოქმედების ინდივიდუალურობისა და, აქედან გამომდი-ნარე, ავტორობის საკითხს, ამიტომ ამ ეპოქის მხატვრული ძეგლები (ლეგენდები, ზღაპრები, იგავები) უავტოროდ არის შემორჩენილი. რელიგიური წარმოდგენები დიდად განაპირობებდა ამ პერიოდის მხატვრული შემოქმედების ხასიათს. რელიგია არის გაბატონებული იდეოლოგია, იგი აყალიბებს ძველი ადამიანის მსოფლმხედველობას და აისახება კულტურის სხვადასხვა ჟანრში.

ძველი სამყარო იერარქიულად მკაცრად განსაზღვრული ფენომენია, რომლის ყველა წევრს იერარქიულ კიბეზე თავისი ადგილი აქვს მიჩნეული. ეს იერარქიული წყობა აისახება ეპოქის მხატვრულ ცნობიერებაშიც. ამ პერიოდის კულტურაში ვერბალურ ხელოვნებას დიდი ადგილი უჭირავს. ზოგჯერ იგი რელიგიისა და ხელოვნების დარგების მიჯნაზეა: შელოცვები, გამო-ლოცვები, ჰიმნები და ა. შ.

ანტიკური მითოლოგიური რეალიზმი. რეალიზმის ადრეულ ფორმას ანტიკური მითოლო-გიური რეალიზმის სახელით იცნობენ; მითოლოგიურის იმიტომ, რომ ცხოვრებისეულ ფაქტებსა და მოვლენებს ანტიკური ავტორები მითოლოგიური ცოდნით ხსნიდნენ. ადრეულ რეალიზმს ზოგჯერ **სტიქიურ რეალიზმსაც** უწოდებენ.

ევროპული ლიტერატურის განვითარების დასაწყის ეტაპად ანტიკური ლიტერატურაა მიჩ-ნეული, რომლის მხატვრული კონცეფციის მიხედვით, სამყარო, რომელშიც გმირი ცხოვრობს და იბრძვის, კეთილიც არის და ბოროტიც. ანტიკური რეალიზმის გმირის მოქმედებებში თავისუფლება (ადამიანის მისწრაფებები) და აუცილებლობა (ღმერთის ნება) მჭიდროდ უკავშირდებოდნენ ერთ-მანეთს. ანტიკურ ესთეტიკაში წარმმართველია სილამაზის კატეგორია. ანტიკური ადამიანი ჰარ-მონიულია. ანტიკური რეალიზმის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ ამ ეპოქის მწერლები თავიანთ თანამედროვე სინამდვილეს გვიხატავდნენ. ჰომეროსი, მაგალითად, კი არ იგონებდა ღმერთების სახეებს, არამედ, ისე ასახავდა მათ, როგორებიც იყვნენ ისინი ბერძნულ რელიგიაში. იგი, აგრეთვე, წარმოაჩენდა თავის თანამედროვე ცხოვრებას, ტრადიციებს, წეს-ჩვეულებებს.

ანტიკურმა სამყარომ უდიდესი ამაგი დასდო კაცობრიობის კულტურულ განვითარებას. ან-ტიკურმა ლიტერატურამ კი ანტიკური რეალიზმის ტრადიციებისა და ესთეტიკის თვალსაწიერიდან წარმოაჩინა თავისი ეპოქის რელიგიურ-ფილოსოფიური თუ მორალური იდეები. ანტიკურ ეპოქაში შესანიშნავად აცნობიერებდნენ, რომ სამყარო არ არის სრულყო-ფილი, ადამიანს უამრავი განსაცდელი ეღობება წინ, რაც ხშირად მისი ტრაგედიის მიზეზი ხდება. ანტიკურ ტრაგედიებში მოთხრობილია, რომ ადამიანი ხშირად იღუპება ამ წინააღმდე-გობებთან კონფლიქტში, რადგან არ შეუძლია მათი გადალახვა (ეს განსაცდელი ხან ბედისწერის მოვლენილია, ხან — ღმერთის).

მრავალ თემასა და პრობლემას, რომელსაც დღესაც დიდი ინტერესით ამუშავებენ მწერლები, ანტიკურ ლიტერატურაში ჩაეყარა საფუძველი. ანტიკური სამყაროს მონაპოვრად უნდა მივიჩნიოთ ქვეყნის სახელმწიფოებრივი მოწყობის მოდელის შექმნა. მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერი ტიპისა და ფორმის სახელმწიფოს აუცილებლად აქვს თავისი უარყოფითი მხარეები, კაცობრიობას უკეთესი ფორმა დღემდე არ შეუქმნია. ძველი ბერძნები იმთავითვე აცნობიერებდნენ სახელმწიფოს თანამდევ უარყოფით მომენტებსაც, რამაც ასახვა მხატვრულ ლიტერატურაშიც პოვა. მაგალითად, სოფოკლეს "ანტიგონეში" წარმოჩნდა სახელმწიფოსა და პიროვნების დაპირისპირების თემა. ეს პრობლემა თავის აქტუალობას 21-ე საუკუნეშიც არ კარგავს.

ადამიანის ანტიკური კონცეფცია, ერთი სიტყვით რომ ვთქვათ, გმირულია. ოღონდაც გმირისათვის არაფერი ადამიანური უცხო არ არის. იგი მგრძნობიარეა, ადამიანური სისუსტეებიც ახასიათებს (მაგ., შიში, მძვინვარება, თავშეუკავებლობა და სხვა). ანტიკური კულტურისა და შუა საუკუნეების ხელოვნების ადამიანის კონცეფციები მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს თვალნათლივ გამოჩნდება მათი შედარებისას: შუა საუკუნეების ადამიანი მთლიანად ღმერთზეა დამოკიდებული, ხოლო ანტიკურ ლიტერატურაში ადამიანი გარკვეულწილად თავისუფალია.

შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი საკრალური ალეგორიზმი ანტიკური მითოლოგიური რეალიზმის საპირისპირო მოვლენაა და ანტიკური გმირის ნაცვლად (ჰერაკლე, პრომეთე და სხვა) წმინდა მოწამეს გვთავაზობს. ანტიკური და შუა საუკუნეების ხელოვნების განსხვავება ქვემოთ მოყვანილ ოპოზიციურ წყვილებშიც კარგად ჩანს:

- გმირობა / მარტვილობა;
- განწმენდა / დაწყნარება;
- ბუნებრიობა / ზებუნებრიობა;
- თავისუფლებისა და აუცილებლობის ჰარმონია / ღვთის ნებით ნაკარნახევი აუცილებლობა;
- მოქალაქეობრივი პათოსი / საკრალური პათოსი;
- მშვენიერი (ანტიკური ესთეტიკის მთავარი კატეგორია) / ამაღლებული (შუა საუკუნეების ესთეტიკის მთავარი კატეგორია).

ანტიკური ეპოქის რეალისტები ამუშავებდნენ ტრადიციულ მემკვიდრეობას, რომელსაც უყურებდნენ და აღიქვამდნენ თავიანთი თანამედროვეობის გადასახედიდან, თავიანთი თვალსაზიერიდან. ისინი წარმოაჩენდნენ თავიანთი ეპოქის ცხოვრებას, ძალიან ხშირად ყურადღებას ამახვილებდნენ საზოგადოებაში არსებულ მანკიერ მხარეებზე. თეოფრასტე (ძვ. წ. IV-III ს. ს.) წარმოაჩენს მხოლოდ თავისი თანამედროვეების უარყოფით ტიპაჟებს: ტრაბახებს, პირფერებს, ყბედებს, მხდალებს, ვერცხლისმოყვარეებს. როცა ხასიათების "კლასიფიკაციას" ახდენს, იგი თითქოს არც ერთ დადებით თვისებას არ ხედავს ადამიანის ხასიათში. ეს, რასაკვირველია, არ ნიშნავს, რომ იმ პერიოდში დადებითი ადამიანები არ არსებობდნენ ან ხასიათის დადებითი თვისებები არავის ჰქონდა. გავიხსენოთ თუნდაც ის გარემოება, რომ მოქმედება ხდება არისტოტელესა და მენანდრეს ეპოქაში. ისინი არა მარტო თანამედროვეები იყვნენ, არამედ პირადადაც იცნობდნენ ერთმანეთს, უფრო მეტიც, თეოფრასტე არისტოტელეს მოწაფედ და მიმდევრად ითვლება.

ქართული კულტურა მსოფლიოს ერთ-ერთი უძველესი კულტურაა. მისი აღმოცენება წინარექრისტიანულ ეპოქაში მოხდა. როგორც კვლევები ადასტურებს, იგი იზოლირებულად არასოდეს ვითარდებოდა, მჭიდრო კავშირში იყო მსოფლიოს მოწინავე კულტურებთან და ამ კავშირებით მდიდრდებოდა, იხვეწებოდა. იმდროინდელი მსოფლიოს კულტურული ქვეყნებისათვისაც არ იყო უცხო ქართული სინამდვილე. ამის საუკეთესო დასტურად გამოგვადგება ბერძნული მითოლოგია, რომელშიც ასახვა პოვა კოლხურმა სინამდვილემ. კრეტა-მიკენის კულტურაში უმნიშვნელოვანეს ადგილს იკავებს თქმულებათა სამი ციკლი: ტროის, თებესა და არგონავტების. მითში არგონავტების შესახებ აისახა კოლხური სინამდვილე, რაც ამ მითიდან ბევრმა მწერალმა (ჰომეროსი, სოფოკლე, ესქილე, ევრიპიდე, ჰეროდოტე, თუკიდიდე, ევმელოსი, პინდარე და სხვები) გადაიტანა ლიტერატურაში და ამით ხელი შეუწყო კოლხური სამყაროს პოპულარიზაციას.

შუა საუკუნეების ეპოქა

შუა საუკუნეების სახელით ცნობილია ეპოქა, რომელიც მოიცავს შუალედს ძველსა და ახალ ისტორიას შორის, ანუ ანტიკურ და აღორძინების ეპოქებს შორის. იგი საკმაოდ დიდხანს გრძელდებოდა. ამ პერიოდის ხელოვნების აღსანიშნავად გამოიყენება ისტორიულ-მხატვრული ტერმინი „შუა საუკუნეების ხელოვნება“, რომლის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად დასავლეთ ევროპაში V-XIV საუკუნეებია მიჩნეული, რუსეთში X-XVII საუკუნეები, საქართველოში – IV-XVII საუკუნეები.

შუა საუკუნეებში დიდი ძვრები მოხდა საზოგადოებრივ ფორმაციაში: დაინგრა ძველი ცივილიზაცია და მისი კულტურა, მონათმფლობელობის შემდეგ აღმოცენდა ფეოდალური წყობილება. ამ პერიოდის კულტურა ჯერ კიდევ არ არის სრულყოფილად შესწავლილი. ფეოდალურ საზოგადოებაში წერა-კითხვის მცოდნე ადამიანები ცოტანი იყვნენ. ხალხს არ ჰქონდა საშუალება თავისი ფიქრები და განცდები წერილობით გადმოეცა. აქედან გამომდინარე, მკვლევრებიც მოკლებულნი არიან შესაძლებლობას, სრულყოფილად აღადგინონ ამ ეპოქის თავისებურებანი. "დიადი მუნჯი", "ხალხი არქივისა და სახის გარეშე", - ასე ახასიათებენ ამ პერიოდის ადამიანებს. დიდი ხნის განმავლობაში ისტორიულ-კულტუროლოგიურ ლიტერატურაში შუა საუკუნეები "ბნელ საუკუნეებად" მიაჩნდათ. ეს არ იყო ამ ეპოქის კორექტული შეფასება, რადგან შუა საუკუნეების ეპოქა საკმაოდ საინტერესო და მრავალფეროვანია.

ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდში ევროპაში მეტად ბობოქარი და ძალიან მნიშვნელოვანი პროცესები მიმდინარეობდა. მაგალითად, დაეცა რომის იმპერია. "ბარბაროსები" დასახლდნენ ყოფილი იმპერიის ტერიტორიებზე. დაიწყო მოსახლეობასთან მათი ასიმილაციის პროცესი. ამან შექმნა დასავლეთ ევროპის ხალხების ახალი ერთობა. ახალი დასავლეთევროპელები, როგორც წესი, სარწმუნოებას იცვლიდნენ და ქრისტიანები ხდებოდნენ. ქრისტიანობა რომის არსებობის ბოლო პერიოდში მისი სახელმწიფო რელიგია გახდა. მან დაიწყო წარმართობის შევიწროება. ეს პროცესი რომის იმპერიის დაცემის შემდეგ კიდევ უფრო გაღრმავდა და დაჩქარდა.

უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა ყოფილი რომის იმპერიის ტერიტორიაზე იმავე "ბარბაროსების" მიერ ახალი სახელმწიფოებრივი ფორმირებების შექმნა. ტომის ბელადებმა თავიანთი

თავები გამოაცხადეს გრაფებად, ჰერცოგებად, მეფეებად, დაიწყეს ერთმანეთში ომები სუსტი მეზობლების დასამორჩილებლად, ახალი ტერიტორიების შემოსაერთებლად. ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია გაუთავებელი ომები და თავდასხმები, რომლებიც ხელს უშლიდნენ აღმშენებლობის პროცესებს, აბრკოლებდნენ ეკონომიკისა და კულტურის განვითარებას.

გლეხები და მათი ცხოვრება საერთოდ არ აისახებოდა მსოფლიოს სოციალურ რუკაზე. ეს ძალიან სიმპტომატური ფაქტია, რადგან გამოდის, რომ აგრარული საზოგადოება, რომელიც გლეხების ექსპლუატაციით ცხოვრობდა, იდეოლოგიურად სრულიად უგულებელყოფდა თავის უმრავლესობას. პარადოქსია, რომ უბრალო ადამიანები, გლეხები, რომლებიც იგნორირებულნი იყვნენ გაბატონებული კლასის მიერ, გარკვეული თვალსაზრისით დომინანტურ ადგილს იკავებდნენ ადრეული შუა საუკუნეების სულიერ ცხოვრებაში. სოფლის ცხოვრება თავისი აუჩქარებლობით, მოზომილობით, სიდინჯით, საწარმოო სეზონების პერიოდული ცვლით საზოგადოების სოციალური რიტმის მთავარი რეგულატორი იყო. ეკლესია არ იზიარებდა გლეხების იგნორირების ტენდენციას, მისი ამოცანა იყო შეძლებისდაგვარად გაენეიტრალებინა და შეერბილებინა სოციალური კონფლიქტები და ანტაგონიზმი. იგი მოუწოდებდა გაბატონებულ ფენებს, რომ გულმოწყალენი ყოფილიყვნენ დაჩაგრულების მიმართ. ეს თანაგრძნობა მეტწილად მოდიოდა ეკლესიის სოციალური სწავლებიდან, რომელიც განადიდებდა და იდეალურ მდგომარეობად მიიჩნევდა სიღარიბეს. თუმცა, სიმდიდრის „გაკიცხვის" მოტივები ისე მძაფრად აღარ ისმის უფრო გვიანი პერიოდის ლიტერატურაში, რადგან ამ დროისათვის ეკლესია უკვე თვითონ იქცა მსხვილ მესაკუთრედ.

შუა საუკუნეების მნიშვნელოვან თავისებურებად გვევლინება ის, რომ საზოგადოების უმეტესი ნაწილი უწიგნური იყო და ამიტომ დამწერლობა ადამიანთა კომუნიკაციის ძირითად და განმსაზღვრელ საშუალებას არ წარმოადგენდა. ხანგრძლივი ისტორიული პერიოდის განმავლობაში ხალხის ზეპირი კომუნიკაციის საშუალებები — დასავლეთ ევროპის ენები და დიალექტები — ლათინურის გავლენის ქვეშ რჩებოდა. ყველაზე განათლებული ფენა სამღვდელოება იყო. მან იცოდა ლათინური, რომელიც ახალმა დრომ მემკვიდრეობით მიიღო ადრინდელი ეპოქის ევროპისაგან. ლათინური იყო ოფიციალური და პროფესიული ენა ერთადერთი განათლებული ფენისათვის — სასულიერო წოდებისათვის. თუ ლათინური იცოდი, განათლებულ ადამიანად ითვლებოდი.

V-IX საუკუნეებში დასავლეთ ევროპაში სკოლები ეკლესიის ხელში იყო. ეკლესია ადგენდა სასწავლო პროგრამებს, არჩევდა მოსწავლეებს. ამ სკოლების უმთავრეს ამოცანას ეკლესიის მსახურების აღზრდა წარმოადგენდა. ამ სკოლებში ისწავლებოდა ანტიკური ეპოქისაგან მემკვიდრეობით მიღებული გრამატიკა, რიტორიკა, დიალექტიკა (ლოგიკის ელემენტებით), არითმეტიკა, გეომეტრია, ასტრონომია და სხვა. საეკლესიო სკოლების გარდა, არსებობდა ძალიან ცოტა ე. წ. „საგარეო სკოლა", სადაც სწავლობდნენ ის ახალგაზრდები, რომლებიც არ ემზადებოდნენ სასულიერო კარიერისათვის. ეს ბავშვები, როგორც წესი, წარჩინებული ოჯახის შვილები იყვნენ.

X საუკუნის დასაწყისსა და XI საუკუნეში საზოგადოების ინტელექტუალური განვითარება ერთგვარად დამუხრუჭდა. ამ პერიოდის სასულიერო წოდება ძირითადად წერა-კითხვის

უცოდინარია. გავრცელდა უწიგნურობა, დაკნინდა მონასტრების ბიბლიოთეკები და სახელოსნოები, რომლებშიც ხელნაწერების გადაწერა ხდებოდა. წიგნები ძალიან ცოტა იყო და წარმოუდგენლად ძვირი ღირდა, რის გამოც მეტნაკლებად უზრუნველყოფილი ოჯახებიც კი ვერ ახერხებდნენ შვილებისათვის განათლების მიცემას.

ადრეული შუა საუკუნეების პერიოდში აქტიურად ვითარდებოდა ზეპირი პოეზია, განსაკუთრებით საგმირო ეპოსი (ეს ტენდენცია ნიშანდობლივია ინგლისისა და სკანდინავიისათვის). მიუხედავად ამისა, კიდევ ერთხელ უნდა გავიმეოროთ, რომ შუა საუკუნეების ევროპელები, მათ შორის მაღალი სოციალური ფენების წარმომადგენლებიც, მეტწილად უწიგნურები იყვნენ. მრევლი უსმენდა უწიგნურ სასულიერო პირებს; რიგითი მოქალაქეებისათვის ბიბლიაც გაუგებარი იყო; მისი განმარტების უფლება მხოლოდ სამღვდელოების წარმომადგენლებს ჰქონდათ. შუა საუკუნეების მასობრივი კულტურა ძირითადად ეყრდნობოდა არა დაწერილ სიტყვას, არამედ ზეპირს: ქადაგებებს და შეგონებებს. ეს იყო ლოცვების, ზღაპრების, მითების და ჯადოსნური შელოცვების კულტურა.

მიუხედავად ამისა, შუა საუკუნეებში ძალიან დიდი იყო წერილობითი სიტყვის მნიშვნელობაც. ლოცვები და შელოცვები ერთგვარი მაგიური ფორმულები იყო; ისინი ფუნქციურად აღიქმებოდა და ყოველდღიური ცხოვრებისეული პრობლემების გადაჭრის საშუალებას წარმოადგენდა. ამავე ფუნქციით გამოიყენებოდა ბიბლიური სიუჟეტებისადმი მიძღვნილი ქადაგებები. ყოველივე ეს აყალიბებდა შუა საუკუნეების მენტალიტეტს. ადამიანები მიეჩვივნენ, ყურადღებით დაკვირვებოდნენ გარესამყაროს და აღექვათ იგი, როგორც ერთგვარი ტექსტი, სიმბოლოების სისტემა, რომელიც რაღაც უმაღლეს აზრს შეიცავს. მათ უნდა შეძლებოდათ ამ სიტყვა-სიმბოლოების ამოცნობა და მათში ღვთიური აზრის პოვნა.

შუა საუკუნეებში კულტურა, უპირველეს ყოვლისა, გამოხატავდა ადამიანის სულს, აახლოებდა ადამიანს ღმერთთან, გადაყავდა ადამიანი ამქვეყნიური ცხოვრებისაგან განსხვავებულ, სხვა სამყაროში, რომელიც ისე გამოიყურებოდა, როგორც ბიბლიასა და წმინდა მამების ცხოვრებებში იყო ასახული. ეს ყოველივე დიდად განსაზღვრავდა შუა საუკუნეების ადამიანის მოქმედებებს, საქციელს, მთელ მის მოღვაწეობას. შუა საუკუნეების აზროვნება ძირითადად თეოლოგიური იყო.

ევროპული საზოგადოების მთელ კულტურულ ცხოვრებას ამ პერიოდში განაპირობებდა ქრისტიანობა. შუა საუკუნეების ევროპული საზოგადოება მეტად რელიგიური იყო. ეკლესიის სწავლება ერთგვარ ამოსავალ წერტილად გვევლინება ყველანაირი აზროვნებისათვის. ყველა მეცნიერება – იურისპრუდენცია, ფილოსოფია, ლოგიკა, ბუნებისმეტყველება და სხვა — შეესაბამებოდა ქრისტიანულ წარმოდგენებს.

XV საუკუნიდან ეკლესიამ გააცნობიერა განათლებული ადამიანების მნიშვნელობა და დაიწყო სასულიერო სემინარიების გახსნა. სოციალური და სასულიერო ელიტის აზრებს უბრალო ადამიანებისათვის გასაგებ ენაზე ქადაგებებში "თარგმნიდნენ". ისინი წარმოადგენდნენ შუა საუკუნეების კულტურის უმნიშვნელოვანეს პლასტს. სასულიერო პირები ხალხს განუმარტავდნენ

ღვთისმსახურების ძირითად დებულებებს, შთაგონებდნენ ქრისტიანული ქცევის პრინციპებს და ცდილობდნენ, ძირფესვიანად აღმოეფხვრათ არაქრისტიანული აზრები ადამიანის გონებიდან. იქმნებოდა სპეციალური ლიტერატურა, რომელიც პოპულარულად გადმოსცემდა ქრისტიანული სწავლების საფუძვლებს და მრევლს მისაბაძ მაგალითებს უწევნებდა. ეს ლიტერატურა ძირითადად განკუთვნილი იყო მღვდლებისათვის ყოველდღიურ საქმიანობაში გამოსაყენებლად.

ევროპული მეცნიერება კრიზისს XII—XIII საუკუნეებამდე განიცდიდა. ამ დროს მეცნიერული აზრის განვითარების ესტაფეტა ძველ სამყაროსა და ანტიკურ პერიოდს გამოსტაცა არაბულმა სამყარომ. მან ღრუბელივით შეისრუტა ანტიკურობის მთელი სიბრძნე და მოგვიანებით, აღორძინების ეპოქაში, იგი ევროპას გადასცა. არაბებმა შექმნეს უზარმაზარი იმპერია, რომელშიც შედიოდა ახლო აღმოსავლეთის, შუა აზიის, ჩრდილოეთ აფრიკის ბევრი ქვეყანა. VIII-XII საუკუნეებში არაბებმა დიდი წვლილი შეიტანეს მსოფლიო კულტურის აღმავლობაში. მათ განავითარეს ალგებრა, ასტრონომია, გეოგრაფია. არაბი მეცნიერები ამტკიცებდნენ, რომ დედამიწას ბურთის ფორმა აქვს და შეიძლება მზის ირგვლივაც კი მოძრაობდეს. ომარ ხაიამის აზრით, სამყარო ყოველთვის არსებობდა, ხოლო დედამიწა და სხვა ციური სხეულები მოძრაობენ უსასრულო სივრცეში.

ბუნებისმეტყველება ვითარდებოდა შუა საუკუნეების ევროპაშიც. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ალქიმიკოსების ძიებები და უნივერსიტეტების გახსნა. მიუღწეველი მიზნები (ფილოსოფიური ქვა, ადამიანის უკვდავება) ახალი ნაბიჯების გადადგმას მოითხოვდა მეცნიერებაში, რაც ერთგვარად განაპირობებდა კიდეც მის განვითარებას. ალქიმიკოსებმა, მაგალითად, აღმოაჩინეს ახალი ქიმიური ელემენტები, ბუნების უცნობი კანონზომიერებები და სხვა. XIII საუკუნიდან ევროპაში დააარსეს უნივერსიტეტები. პირველი უნივერსიტეტები გაიხსნა ბოლონიასა და პარიზში. წარმოიშვა მეცნიერთა და პედაგოგთა ფენა. 1543-1687 წლებს უწოდებენ "სამეცნიერო რევოლუციის" წლებს. მეტად მნიშვნელოვანი იყო კოპერნიკის, ნიუტონის, გალილეის აღმოჩენები.

შუა საუკუნეების ესთეტიკური იდეალი განსხვავდება ანტიკური ეპოქის იდეალისაგან. ანტიკური ესთეტიკის უმთავრესი იდეალი იყო ***მშვენიერი,*** ხოლო შუა საუკუნეების ესთეტიკისა — ***ამაღლებული.*** შუა საუკუნეების აზროვნებაში ღმერთია ყველაფრის განმსაზღვრელი. ის არის სიბრძნე, ის აძლევს სილამაზეს ბუნებასაც და ადამიანსაც. შუა საუკუნეების მხატვრული კონცეფცია მკვეთრად მიჯნავს ერთმანეთისაგან ბოროტსა და კეთილს, ავსა და კარგს, სულიერსა და ხორციელს. ამ თვალსაზრისით მას მოგვიანებით უახლოვდება კლასიციზმის მხატვრული კონცეფცია, რომელიც ასევე არ ცნობს ნახევარტონებს და პერსონაჟებს აძლევს მხოლოდ დადებითის ან უარყოფითის კვალიფიკაციას. დადებითს არანაირი უარყოფითი თვისება არ უნდა გააჩნდეს, ხოლო უარყოფითს – დადებითი.

მდიდარი და მრავალფეროვანია შუა საუკუნეების კულტურისა და ხელოვნების ძეგლები. კარგად არის განვითარებული არქიტექტურა, მუსიკა, მხატვრობა და სხვა დარგები. ამ პერიოდის ქალაქის ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ასპექტია კარნავალური ნატურალიზმი. შუა საუკუნეების **კარნავალური ნატურალიზმის** ფესვები ანტიკურ პერიოდში უნდა ვეძებოთ. მასში ძლიერია თამაშის ელემენტები და ამით იგი უახლოვდება თეატრალურ სანახაობებს, თუმცა,

თავისი შინაარსით ეს მოვლენა არ შეიძლება ხელოვნების დარგად განვიხილოთ. მას ერთგვარი შუალედური პოზიცია უჭირავს ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის.

შუა საუკუნეების **სიცილის კულტურა** წარმოუდგენელია ისეთი ფიგურების გარეშე, როგორებიც არიან: მასხარები, ხუმარები, სულელები. ისინი მსახიობები კი არ იყვნენ და მასხარების, სულელების თუ ხუმარების როლებს კი არ ასრულებდნენ, არამედ ასეთები იყვნენ ცხოვრებაშიც. ისინი ყოველთვის რჩებოდნენ რეალური ცხოვრებისა და ხელოვნების მიჯნაზე. როგორც მ. ბახტინი აღნიშნავდა, კარნავალი ადამიანებს არ ყოფდა მაყურებლებად და მსახიობებად. ადამიანებს კარნავალში მაყურებლის ფუნქცია კი არ ჰქონდათ, არამედ ისინი კარნავალში ცხოვრობდნენ, რადგან იგი იდეაში საერთო-სახალხო მოვლენა იყო.

შუა საუკუნეების ოფიციალური (რელიგიური თუ ფეოდალურ-სახელმწიფოებრივი) დღესასწაულებისათვის სიცილის საწყისი უცხო იყო. მის საპირისპიროდ კარნავალი შლიდა ყველანაირ ზღვარს, აკრძალვას, ნორმას, პრივილეგიასა და სახელმწიფოებრივ-იერარქიულ შეზღუდვას. კარნავალზე ყველა თანასწორი იყო, რაც აყალიბებდა ადამიანების ურთიერთობის პრინციპულად ახალ ტიპს. ურთიერთობების ეს მოდელი უცხო იყო რეალური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობილებისათვის, მაგრამ სასურველი — უბრალო ადამიანებისათვის. კარნავალზე თამაში იყო არა თამაში, ამ სიტყვის კლასიკური გაგებით, არამედ ცხოვრება, თუმცა, დროებითი. იგი წარმოადგენდა ადამიანების „მეორე", „არაოფიციალურ", საზეიმო ცხოვრებას, რომელიც ეფუძნებოდა სიცილის საწყისს. კარნავალი ამკვიდრებდა ოპტიმისტურ, ხალისიან, სიცოცხლის მოტრფიალე პათოსს.

კარნავალის სიცილი, ერთი მხრივ, კიცხავდა სამყაროს არასრულყოფილებას და, მეორე მხრივ, ცდილობდა, თავისი მხიარული და ხალისიანი ემოციებით ერთგვარად განეახლებინა და გარდაექმნა ეს არასრულყოფილი სამყარო. ამ თვალსაზრისით იგი უნივერსალური იყო.

კარნავალური ესთეტიკის მატარებელია ძველი ქართული „ბერიკაობა" და „ყეენობა". ბერიკაობა განაყოფიერებისა და შვილიერების კულტის სადიდებელი სანახაობა იყო, რომელშიც წამყვანი ფუნქცია ენიჭებოდათ ბერიკებს. დასაწყისში იგი საკულტო-რელიგიურ რიტუალს წარმოადგენდა. მოგვიანებით მან დაკარგა ეს მნიშვნელობა და ხალხის ცხოვრების ასახვის ფუნქცია იკისრა. ბერიკაობასთან დაკავშირებული კომიკური სცენები ძირითადად საყოფაცხოვრებო შინაარსისაა, რომელთაც მამხილებელი პათოსი ახასიათებს. ამ სცენებით ადამიანები დასცინიან მექრთამე და უსამართლო მოსამართლეებს, თავადებს, ეკლესიის მსახურებს და სხვა. ასევე, მასობრივი ხალხური სანახაობაა ყეენობაც. მისი გენეზისიც განაყოფიერების კულტს უკავშირდება, რომელმაც მოგვიანებით ჩამოიშორა რელიგიური შინაარსი. ყეენობა იმართებოდა როგორც ქალაქად, ასევე სოფლად.

შუა საუკუნეების ეპოქის მხატვრულ ლიტერატურაში ორი ძირითადი მიმართულება განირჩევა: საერო მწერლობა და სასულიერო მწერლობა. ისინი ეყრდნობიან ქრისტიანულ იდეოლოგიას. საერო მწერლობაში წამყვანი ადგილი უჭირავს სარაინდო რომანს. სარაინდო რომანებში ასახვა პოვა სარაინდო რომანტიზმმა. მათში ასახულია საერო ისტორიები, წარმოჩენილია რაინდის მოვალეობის საკითხი, აღწერილია მის მიერ ჩადენილი გმირობების ამბები. ეს თემატიკა კარგად არის ასახული ფრანგულ ეპოსში "სიმღერა როლანზე". უნდა აღინიშნოს, რომ თავისი მრავალფეროვნებით შუა საუკუნეების ფრანგული ეპოსი გამორჩეულია, "სიმღერა რო-

ლანზე" კი მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ძეგლია. ამ ეპიკურ პოემას საფუძვლად დაედო 778 წლის ამბები, ნაწარმოების მთავარი გმირია როლადი. იგი მონაწილეობდა კარლოს დიდის მიერ ესპანეთის წინააღმდეგ წარმოებულ ომში და დაიღუპა ბასკებთან ბრძოლაში 778 წელს.

შუა საუკუნეების მნიშვნელოვან ნაწარმოებს წარმოადგენს ესპანური ლიტერატურის უდიდესი ძეგლი "სიმღერა ჩემს სიდზე", რომელსაც ასევე ისტორიული ფაქტები უდევს საფუძვლად. მისი გმირი, რაინდი როდრიგო დიას დე ბივარი, რომელსაც სიდს (არაბულად „სეიდ" ბატონს ნიშნავს) უწოდებდნენ, ისტორიული გმირია. რაინდული რომანტიზმის მთავარი მოქმედი პირი გმირიც არის და წამებულიც. მისი გმირობა ომებში ვლინდება, ხოლო ტანჯვა – სიყვარულში. შუა საუკუნეების ესთეტიკისათვის დამახასიათებელია ადამიანის დამშვიდება ლიტერატურული გმირების მაგალითით, რომ ამქვეყნად ყველა იტანჯება და ეს ღვთის ნებაა. სამაგიეროდ, ამქვეყნიური ტანჯვის სანაცვლოდ უფალი იმქვეყნად სასუფეველს მოგანიჭებს.

შუა საუკუნეების სარაინდო რომანტიზმის ნიმუშია "ტრისტანი და იზოლდა". იგი კელტურ მითებზე დაფუძნებული ლეგენდათა ცნობილი ციკლია, რომელშიც მოთხრობილია შემდეგი ამბავი: ტრისტანსა და იზოლდას ერთმანეთი შეუყვარდათ. იზოლდა ტრისტანის ბიძის, კორნუელის მეფის, საცოლე იყო. იზოლდა დედოფალი გახდა, მაგრამ მას სიყვარულის ისეთი ცეცხლი მოედო, რომ გრძნობებს ველარ მოერია. მეფემ ყველაფერი შეიტყო და თავისი ძმისწული, ტრისტანი, სასიკვდილოდ დაჭრა. მომაკვდავ ტრისტანთან იზოლდა მივიდა. თავისი რჩეულის დანახვაზე ტრისტანი სიხარულით ათრთოლდა. მან იზოლდას ხელში დალია სული. იზოლდა მიხვდა, რომ მათი სიყვარული მხოლოდ იმ ქვეყნად შეიძლებოდა გაგრძელებულიყო და თავი მოიკლა. როგორც ვხედავთ, ტრისტანი რაინდული რომანტიზმის ტიპური სახეა. იგი გმირია, რაც კარგად გამოჩნდა ურჩხულთან ბრძოლისას თუ მტრებთან შერკინებისას. იმავდროულად, ის წამებულია, როგორც მიჯნური. მისი და იზოლდას ურთიერთობის ისტორია ტრაგიკულია, რადგან სიყვარულმა ტრისტანსა და იზოლდას უამრავი ტანჯვა და ტკივილი მოუტანა.

ერთი შეხედვით, "ტრისტან და იზოლდასა" და შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას" სიუჟეტები მსგავსია, თუმცა, იმ ეპოქებმა, რომლებშიც ეს თხზულებები შეიქმნა, თავისი დაღი დააჩნია მათ და განსხვავებული ჟღერადობა შესძინა. "ტრისტანი და იზოლდა" თავისი ეპოქის მსოფლმხედველობის გამომხატველი ნაწარმოებია. შუა საუკუნეების გმირები, მართალია, დაიღუპნენ, მაგრამ ისინი წინ ვერ აღუდგნენ არსებულ ტრადიციებს. განსაკუთრებით ტრისტანს უჭირს ეპოქის ზნეობრივი ნორმების უგულებელყოფა. შედარებით მებრძოლია იზოლდა. ამ თვალსაზრისით იგი უფრო უახლოვდება სიყვარულისათვის მებრძოლ ჯულიეტას, ვიდრე ტრისტანი – რომეოს. საერთოდ კი, უნდა ითქვას, რომ რომეო და ჯულიეტა აღორძინების ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველი გმირები არიან. ისინი იბრძვიან თავიანთი სიყვარულისათვის და გმირულად იღუპებიან, ხოლო ტრისტანი და იზოლდა ვერ მოძებნიან იმდენ ძალას, რომ დაიცვან თავიანთი სიყვარული. მთხრობელის დამოკიდებულება ამ წყვილის ისტორიისადმი, ალბათ, ყველაზე კარგად გამოხატავს იმ პერიოდის საზოგადოების აზრს. მთხრობელს შუალედური პოზიცია უჭირავს. ერთი მხრივ, იგი ოფიციალური მორალის დაცვის მომხრეა, ხოლო, მეორე მხრივ, ეცოდება შეყვარებულები და ყველაფერს სასიყვარულო სასმელს აბრალებს, რომელიც ტრისტანმა და იზოლდამ შესვეს.

შუა საუკუნეების სასულიერო მწერლობაში წამყვანი ადგილი უჭირავს ქრისტესა და წმინდა მოწამეების ცხოვრებისა და წამების აღწერას. ანტიკური გმირის ნაცვლად აქ წინა პლანზე გადმოდის წმინდა მოწამე. ლიტერატურის ძეგლებში აღწერილი ზებუნებრივი მოვლენები, იმ-

ქვეყნიური სამყარო ადამიანებში სარწმუნოებას განამტკიცებდა და ღვთის შიშს ბადებდა. სასულიერო მწერლობა ადამიანებს განუმტკიცებდა იმქვეყნიური ცხოვრების რწმენას და იმედს, რომ ამქვეყნიურ, წარმავალ სოფელში მიღებული ტკივილებისა და ტანჯვის სანაცვლოდ იმქვეყნად საუკუნო ცხოვრებით დაჯილდოვდებოდნენ. ამიტომ ეუბნება შუშანიკი თავის მტარვალ მეუღლეს: "მე ამას მხიარულ ვარ, რაითა აქა ვიტანჯო და მუნ განვისვენო." ამიტომ მიუგებს აბო თბილელი ამირას: "მე პატივსა კაცთაგან არა ვეძიებ, რამეთუ მაქუს მე ნიჭი ქრისტეისმიერი, გვირგვინი ცხორებისა და უხრწნელებისაი და პატივი საუკუნოი ცათა შინა".

შუა საუკუნეების მხატვრულ კულტურაში ამქვეყნიური სამყარო წარმავალია, მომზადებაა საუკუნო ცხოვრებისათვის. სულიერი თვისება, რომელსაც ეს ლიტერატურა ამკვიდრებს, ღვთისმოსაობაა. შუა საუკუნეების ესთეტიკა და მხატვრული ცნობიერება იცნობს მხოლოდ ერთი ტიპის კონფლიქტს – ეს არის გლობალური კონფლიქტი ბოროტსა და კეთილს შორის. ადამიანი ამქვეყნიური ტანჯვისათვის იყო გაჩენილი. ადამიანის ბედს, მის ცხოვრებას პიროვნების ნებელობა არ განაპირობებდა. ყველაფერს ღმერთი განაგებდა. სამყაროს ახსნა მხოლოდ ღმერთის საშუალებით შეიძლებოდა.

რელიგიური ასპექტი შუა საუკუნეების ხელოვნების დარგებში მათთვის დამახასიათებელი ფორმებით გამოვლინდა: ლიტერატურაში მეტწილად აგიოგრაფიული ნაწარმოებებით, ფერწერაში – ხატწერით, არქიტექტურაში – ტაძრებით, სკულპტურაში — ქრისტეს, ღვთისმშობლისა და წმინდანების გამოსახულებებით.

ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურა მეტად მრავალფეროვანია. იგი ვითარდებოდა საინტერესო კულტურულ გარემოცვაში, მოწინავე ცივილიზაციებთან მჭიდრო კავშირურთიერთობებში. კ. კეკელიძე წერდა: "ჩვენს ქვეყანას იზოლირებულად არ უცხოვრია არასოდეს, მას ასეთი თუ ისეთი ურთიერთობა ჰქონდა სხვა, მახლობელ თუ შორეულ ქვეყნებთან, მისი კულტურა და ლიტერატურა იმყოფებოდა მოწინავე ერთა კულტურულ-ლიტერატურული ურთიერთზემოქმედების სფეროში". ამ ეპოქის ქართული ლიტერატურა ორი დიდი დარგით არის წარმოდგენილი: სასულიერო მწერლობა და საერო მწერლობა.

ქართული სასულიერო ლიტერატურა იყო უაღრესად პროგრესული მოვლენა ჩვენი ერის სულიერების ისტორიაში. მისი იდეოლოგია, მსოფლმხედველობა, იდეალები, კლასობრივ წინააღმდეგობათა მორიგების სურვილი ქრისტიანულ რელიგიას ეყრდნობოდა და არაჩვეულებრივად ასახავდა თავისი თანამედროვე ეპოქის სოციალურ-პოლიტიკურსა და ესთეტიკურ იდეალებს. მის მიერ ქვეყნის ინტერესების სწორი, პროგრესული ხედვა, პატრიოტული სულისკვეთება, სახელმწიფოს ინტერესების დაცვა, განათლების და ცოდნის ქადაგება კიდევ უფრო ცხადად გამოკვეთს ქართული სასულიერო მწერლობის მნიშვნელობას. ქართული სასულიერო მწერლობა წარმოდგენილია ბიბლიოლოგიით, აპოკრიფებით, ეგზეგეტიკით, დოგმატიკით, პოლემიკით, ჰაგიოგრაფიით, ჰომილეტიკით და სხვა ჟანრებით. სასულიერო მწერლობამ მოუმზადა ნიადაგი და მოგვიანებით მასში ჩაისახა ქართული საერო მწერლობა, რომელიც, ასევე, ქართველი ხალხის უდიდესი სულიერი მონაპოვარია.

ქართული ლიტერატურის ისტორიისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ნათარგმნი ძეგლები როგორც სასულიერო, ასევე საერო. მრავალი სასულიერო ლიტერატურული ძეგლის წყარო, რომლებიც ჩვენს წინაპრებს ქართულად უთარგმნიათ, დაკარგულია და ამ ნაწარმოებებზე მხოლოდ მათი ქართული თარგმანების საშუალებით შეიძლება ვიმსჯელოთ.

აღორძინების ეპოქა

შუა საუკუნეების ცივილიზაციის დასრულებას კაცობრიობის ისტორიაში მოპყვა კულტურისა და ლიტერატურის განვითარების არაჩვეულებრივად ნაყოფიერი პერიოდი, აღორძინების ეპოქა, რომელსაც ხშირად ფრანგული ტერმინით, რენესანსით, მოიხსენიებენ. ეს ეპოქა უფრო ხანმოკლეა, ვიდრე — ანტიკური ან შუა საუკუნეების. იგი XIV საუკუნიდან იწყება და XVI საუკუნის ბოლომდე გრძელდება.

აღორძინებამ კულტურის ისტორიას შესძინა ჭეშმარიტი ფასეულობები როგორც ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, ასევე მეცნიერებაში. პეტრარკა და ლეონარდო და ვინჩი, ფრანსუა რაბლე და კოპერნიკი, სანდრო ბოტიჩელი და შექსპირი ის შემოქმედები არიან, რომლებსაც თავიანთი უნივერსალურობისა და გასაოცარი ტალანტის გამო სამართლიანად უწოდებენ აღორძინების პერიოდის ტიტანებს. აღორძინების პერიოდის ბრწყინვალე არქიტექტურული ნიმუშია წმინდა პეტრეს ტაძარი რომში, ფერწერული ხელოვნების სრულყოფილ ნიმუშად არის მიჩნეული რაფაელის "სიქსტის მადონა", აღორძინების ბრწყინვალე მუსიკა დღესაც ულერს საკონცერტო დარბაზებში. აღორძინების ეპოქის მონაპოვარია ოპერა და ბალეტიც.

თანამედროვე ზნეობრივ ფასეულობებს რენესანსის ჰუმანისტურ ეთიკაში ჩაეყარა საფუძველი. ზოგიერთი მხატვრული სახე, რომელიც დღესაც აღელვებს მკითხველს და რომელმაც მარადიული ფასეულობის სტატუსი დაიმკვიდრა, სწორედ აღორძინების ეპოქაში შეიქმნა. მაგალითად, შექსპირის ჰამლეტი და სერვანტესის დონ კიხოტი. ამ პერიოდში ლიტერატურის აყვავება დიდად იყო განპირობებული ანტიკური მემკვიდრეობის მიმართ განსაკუთრებული დამოკიდებულებით. აქედან მოდის ამ ეპოქის სახელწოდებაც, რომელმაც მიზნად დაისახა აღორძინებინა ის მხატვრული იდეალები და ფასეულობები, რომლებიც ანტიკურ ეპოქას ახასიათებდა, ხოლო შუა საუკუნეებში დაიკარგა.

დასავლეთევროპული კულტურის აღმავლობა ბევრმა ფაქტორმა განაპირობა. გვიანი შუა საუკუნეების კულტურის ცხოვრებაში იმდენი რამ შეიცვალა, რომ იგი უკვე სხვა ეპოქას მიაკუთვნებდა თავის თავს. მას აღარ აკმაყოფილებდა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ადრინდელი მდგომარეობა. აღორძინების პერიოდის ადამიანი ფიქრობდა, რომ წარსულის, ანუ ანტიკური ეპოქის, მიღწევები დავიწყებას მიეცა და საჭირო იყო მათ აღორძინებაზე ზრუნვა. მწერლები არა მარტო მწერლობაში ცდილობდნენ მიებაძათ ანტიკური ავტორებისათვის, არამედ ყოფა-ცხოვრებაშიც. დაიწყო ანტიკური მემკვიდრეობის ინტენსიური შესწავლა; რუდუნებით ეძებდნენ და აგროვებდნენ ანტიკურ ხელნაწერებს. სწორედ ამ პერიოდის მოღვაწეების დამსახურებაა, რომ დღეს ანტიკური ეპოქის მოაზროვნეების ნაშრომ-ნაღვაწის გაცნობის საშუალება გვაქვს. აღორძინების ეპოქის განათლებული ადამიანები სრულყოფილად ფლობდნენ ლათინურსა და ძველბერძნულ ენებს. ისინი ქმნიდნენ მუზეუმებს, აარსებდნენ ბიბლიოთეკებს და სკოლებს, რომლებშიც ასწავლიდნენ ანტიკურ კულტურულ მემკვიდრეობას, აწყობდნენ მოგზაურობებს ანტიკური კულტურის გაცნობის მიზნით.

აღორძინების ეპოქის კულტურულ აღმავლობას ხელი შეუწყო დასავლეთ ევროპის პოლიტიკურსა და ეკონომიკურ ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა, ბურჟუაზიული ურთიერთობების განვითარების დაწყებამ, სავაჭრო ურთიერთობების გაცხოველებამ, დიდმა

გეოგრაფიულმა აღმოჩენებმა, განსაკუთრებით ამერიკის აღმოჩენამ. ეს ის პერიოდია, როცა ევროპის ერები ქმნიან ეროვნულ სახელმწიფოებს, დავინყებას ეძლევა შუა საუკუნეების კარჩაკეტილობა, ვითარდება დიპლომატია და სახელმწიფოები ერთმანეთთან აყალიბებენ დიპლომატიურ ურთიერთობებს.

აღორძინების ეპოქაში ინტენსიურად ვითარდება მეცნიერება და საერო მსოფლმხედველობა გარკვეულწილად ავიწროებს სასულიეროს. ადამიანმა სხვა თვალით შეხედა საკუთარ თავს და სწორედ იგი მიიჩნია სამყაროს ცენტრად. მიწიერმა ცხოვრებამ სხვა ხიბლი შეიძინა. ადამიანმა "გემო გაუგო" ამქვეყნიურ ცხოვრებას. მან გარემომცველ სამყაროში ზეციური ცხოვრების უბადრუკი ანარეკლი კი არ დაინახა, არამედ სისხლსავსე, მრავალფეროვანი და წარმტაცი სამყარო, რომელსაც დამოუკიდებელი ღირსებები და ფასეულობები გააჩნია. ახალმა დრომ აღარ დაუტოვა ადგილი შუა საუკუნეების ასკეტიზმს. ჩვეულებრივი ადამიანები ცდილობდნენ დაახლოებოდნენ, დამსგავსებოდნენ იდეალურ ადამიანს. ეს კი არაჩვეულებრივი სტიმული იყო თვითგანვითარებისა და სრულყოფისათვის. ასე ჩამოყალიბდა დასავლეთევროპულ კულტურაში აღორძინების ცენტრალური კონცეფცია — ჰუმანიზმი.

"ჰუმანიზმს" დღეს უფრო კაცთმოყვარეობის მნიშვნელობით იყენებენ. აღორძინების პერიოდში კი ჰუმანიზმი იყო ზნეობრივ-ფილოსოფიური წარმოდგენების მთელი კომპლექსი. მას უშუალო კავშირი ჰქონდა აღზრდასა და განათლებასთან. უკვე დიდ ყურადღებას აქცევდნენ არა ძველ, სქოლასტიკურ, რელიგიურ ცოდნას, არამედ ჰუმანიტარულ დისციპლინებს: ფილოლოგიას, ისტორიას და სხვ. ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს მიიჩნევდნენ უნივერსალურ მეცნიერებებად. პიროვნების სულიერ ფორმირებაში მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. აღორძინების ეპოქაში ჰუმანიტარული მეცნიერებების პრესტიჟი განუზომლად დიდი იყო.

რენესანსული კულტურა ყველა ქვეყანაში განსხვავებულად განვითარდა. იტალია ითვლება აღორძინების სამშობლოდ და ეპიცენტრად. იტალიურმა აღორძინებამ შვა **დანტე ალიგიერი** (1265-1321), რომელიც გარდამავალი ეპოქის მწერლად არის მიჩნეული. იგი ითვლება, ერთი მხრივ, შუა საუკუნეების უკანასკნელ პოეტად და, მეორე მხრივ, ახალი დროის პირველ პოეტად. მისი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია პოემა "ღვთაებრივი კომედია". მას თავიდან "კომედია" ერქვა. შუა საუკუნეებში ასე უწოდებდნენ ნაწარმოებს, რომელიც სევდიანად იწყებოდა, დასასრული კი ბედნიერი ჰქონდა. შთამომავლობამ პოემის სათაურს დაამატა "ღვთაებრივი" და ამით ხაზი გაუსვა პოემის იშვიათ სრულყოფილებას, ჰარმონიას, დიდებულ სილამაზეს.

იტალიური აღორძინების გენიალური წარმომადგენელია **ფრანჩესკო პეტრარკა** (1304—1374), უდიდესი მოაზროვნე, ფილოსოფოსი, საზოგადო მოღვაწე. იგი მიჩნეულია პირველ ევროპელ ჰუმანისტად. ფრანჩესკო პეტრარკა ახალი ევროპული ლირიკის ფუძემდებელია. 1327 წელს იგი ეკლესიაში შეხვდა ქალს, რომელიც ერთი ნახვით შეუყვარდა. მას ლაურა ერქვა. იგი გათხოვილი ცნობილი ქალბატონი იყო, და, სავარაუდოდ, ალბათ არც იცნობდა პოეტს. პეტრარკას ლაურა მთელი ცხოვრება უყვარდა და მას უძღვნიდა თავის ლექსებს: სონეტებსა და კანცონებს.

იტალიური აღორძინების მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი იყო **ჯოვანი ბოკაჩო** (1313-1375), პოეტი, პროზაიკოსი, სწავლული ფილოლოგი, ჰუმანისტი. მსოფლიო ისტორიაში იგი შევიდა, როგორც ნოველების კრებულის, "დეკამერონის", ავტორი (ბერძნულად *დეკამერონი*

"ათდღიურს" ნიშნავს). წიგნი შედგება ასი ნოველისაგან, რომელთაც ათი დღის განმავლობაში ყვებიან ქალაქგარეთ შავ ჭირს გარიდებული ახალგაზრდა ქალი და სამი ყმაწვილი.

ინგლისურმა აღორძინებამ მსოფლიოს მისცა **უილიამ შექსპირი** (1564-1616). იგი ინგლისის ყველაზე დიდ პოეტად ითვლება. მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურშია შესული მისი სონეტები, ტრაგედიები, კომედიები თუ ისტორიული დრამები. მათში რენესანსის ესთეტიკაც მთელი სისრულით ჩანს და პოეტის მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებებიც. დასაწყისში შექსპირის შემოქმედებაში წამყვანი პოეზია იყო (მისი სონეტები პირველად 1609 წელს გამოქვეყნდა), მოგვიანებით კი მნიშვნელოვანი ადგილი დრამატურგიამ დაიკავა. შექსპირის ცნობილი ტრაგედიებია: "იულიუს კეისარი" (1599), "ჰამლეტი" (1601), "ოტელო" (1604), "მეფე ლირი" (1605) და სხვა. მის შემოქმედებაში დახვეწილი მაღალმხატვრული ფორმით არის გააზრებული სიკეთისა და ბოროტების, სიკვდილისა და სიცოცხლის, მარადიულობისა და წარმავლობისა და სხვა პრობლემები.

გერმანული აღორძინების მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია ჰუმანისტი მწერალი **სებასტიან ბრანტი** (1458-1521). მისი გახმაურებული ნაწარმოებია გალექსილი სატირულ-ეპიკური დიდაქტიკური კრებული "სულელების გემი" (1494). მწერალი წარმოაჩენს და გმობს ადამიანებისათვის დამახასიათებელ 111 მანკიერებას (ცუდ მანერებს, ეგოიზმს, შურს, მრუშობას, ძალადობას, ლოთობას და სხვ.). მწერალი მიიჩნევს, რომ ყველა ამ მანკიერების სათავე ადამიანის სიბრიყვე და სისულელეა.

ფრანგული რენესანსის უდიდესი წარმომადგენელი იყო **ფრანსუა რაბლე** (1494-1553). მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მის რომანს "გარგანტუა და პანტაგრუელი". იგი სამართლიანადაა აღიარებული ფრანგული აღორძინების ენციკლოპედიურ ძეგლად, რომელშიც აისახა საფრანგეთის ცხოვრების ყველა ასპექტი (პოლიტიკური, რელიგიური, ზნეობრივი და სხვ.) მწერალს ახასიათებს მკვეთრად გამოხატული მამხილებელი პათოსი. იგი მიმართავს სატირას, ირონიას, გროტესკს, პაროდიას, მკაცრად აკრიტიკებს და არ ინდობს საზოგადოების არც ერთი ფენის წარმომადგენელს და წარმოაჩენს თავისი ეპოქის ყველა მნიშვნელოვან პრობლემას. მწერალს სწამს, რომ ადამიანში არსებობს კეთილი საწყისი და იგი აუცილებლად გაიმარჯვებს ყველა მანკიერებაზე. მწერლის იდეალი ჰარმონიულად განვითარებული ზნეობრივი ადამიანია.

აღმოსავლური რენესანსი. შოთა რუსთაველის პოემა "ვეფხისტყაოსანში" აშკარად გამოიკვეთა ავტორის ჰუმანისტური მსოფლმხედველობა, ეს პათოსი კი დამახასიათებელია რენესანსის ეპოქისათვის. 1947 წელს შალვა ნუცუბიძემ გამოაქვეყნა გამოკვლევა "რუსთაველი და აღმოსავლური რენესანსი". ამ ნაშრომში მან რუსთაველის მსოფლმხედველობა, მისი აზროვნების თავისებურებანი რენესანსის ეპოქით ახსნა და რუსთაველის შემოქმედება რენესანსს მიაკუთვნა, მაგრამ ამავე დროს აღიარა, რომ იგი გარკვეულწილად განსხვავდებოდა ევროპული რენესანსისაგან. ამიტომ მკვლევარმა შემოიტანა "აღმოსავლური რენესანსის" ცნება, რაც უმნიშვნელოვანეს მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ მსოფლიო კულტურული პროცესების კვლევისა და გააზრების ისტორიის თვალსაზრისით.

აღმოსავლური რენესანსის იდეა მეტად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა. მკვლევრებმა იგი აიტაცეს და მიუსადაგეს შუა აზიას, ჩინეთს, სომხეთს და სხვა აღმოსავლურ ქვეყნებს. ამით მათ აღმოსავლური კულტურული სამყაროს ისტორიის ეს ასპექტიც ჩართეს მსოფლიო კულტუ-

რულ-ისტორიული პროცესების განვითარების ერთიან ჯაჭვში. შ. ნუცუბიძის თეორიამ გაამყარა მსოფლიო ისტორიულ-კულტურული მოვლენების, როგორც მთლიანი და ერთიანი პროცესების, ხედვა და საფუძველი ჩაუყარა იმ თვალსაზრისის დამკვიდრებას, რომ რენესანსი არ არის მხოლოდ ევროპული მოვლენა და თავისი შინაარსით და მნიშვნელობით იგი მსოფლიო კულტურულ-ისტორიული პროცესების ისეთივე ორგანული ნაწილია, როგორც ანტიკურობა და შუა საუკუნეები. რაც შეეხება "ვეფხისტყაოსნის" მიმართებას აღმოსავლურ რენესანსთან, მართალია, რუსთაველის მსოფლმხედველობაში ნამდვილად გვხვდება რენესანსული ელემენტები, რამაც, როგორც დავინახეთ, ბიძგი მისცა აღმოსავლური რენესანსის იდეის დაბადებას, თუმცა, საკითხი, მიეკუთვნება თუ არა რუსთაველის შემოქმედება რენესანსს, დღეს მაინც სადავოა. ე. ხინთიბიძე, მაგალითად, მას მიიჩნევს არა რენესანსის კულტურის ძეგლად, არამედ შუა საუკუნეების, უფრო ზუსტად კი, გვიანი შუა საუკუნეების კულტურის ნიმუშად.

აღორძინების ხანის ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა ე. წ. "რენესანსული კლასიციზმი". მის მხატვრულ ამოცანას წარმოადგენდა ნაწარმოებების შექმნა ანტიკური ავტორების მიერ შემუშავებული წესების მიხედვით. მწერლები ეყრდნობოდნენ სიცილის ხალხური კულტურის გამოცდილებას და ქმნიდნენ ე. წ. "გროტესკულ რეალიზმს". მოგვიანებით ჩამოყალიბდა: **მანერიზმი, ბაროკო და როკოკო.**

მანერიზმი (იტალ. maniera – სტილი, მანერა) — ძირითადად გამოიყენება სახვით ხელოვნებაში. ამ ტერმინით XVI საუკუნეში მოიხსენიებდნენ განსაკუთრებით გრაციოზულ, გაწონასწორებულ და დახვეწილ ხელოვნების ნიმუშებს, ხოლო XVII საუკუნიდან კი ხელოვნების ისეთ ნიმუშებს, რომელთაც ახასიათებდა ჰიპერბოლურობისაკენ მისწრაფება, მეტისმეტი მეტაფორულობა. მანერიზმი დამახასიათებელი იყო იტალიური ხელოვნების სკოლებისათვის დაახლოებით 1520-1600 წლებში. ლიტერატურაში ტერმინი "მანერიზმი" გამოიყენება უფრო ფართოდ, ვიდრე სახვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაში. მანერისტულად მიიჩნევა ისეთი ნაწარმოებები, რომლებსაც ახასიათებთ მხატვრული ენის ორნამენტულობა და დეკორატიულობა, უხვი მეტაფორები, შედარებები და ეპითეტები, გართულებული სინტაქსი, თავისებური ფანტასტიკური სახეები. მანერისტულად ითვლება ჯონ ლილის (1553 ან 1554 — 1606 წ. წ.) რომანები "იუფუიზი ანუ მახვილგონიერების ავტონომია" და "იუფუიზი და მისი ინგლისი". ამ რომანებიდან მოდის ტერმინი "იუფუისტური სტილი", რომელიც აღნიშნავს მეტისმეტად ხელოვნურ და ღვლარჭნილ სტილს.

ბაროკო მოიცავს მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიულ პერიოდს, რომელიც არსებობდა აღორძინებასა და კლასიციზმს შორის (XVI — XVII საუკუნეები, ზოგ ქვეყანაში – XVIII საუკუნემდე). იგი განსაკუთრებით კარგად გამოიკვეთა არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებაში. ბაროკო ხელს უწყობდა როგორც სასულიერო, ასევე საერო ხელოვნების განვითარებას. იგი იმავე იდეალებს ქადაგებდა, რომელთაც აღორძინება. მისი მთავარი ესთეტიკური პრინციპი გახდა ბუნების გარდაქმნა და დახვეწა სილამაზის იდეალური ნორმების შესაფერისად, რამაც მას მძაფრი დინამიკა და დახვეწილი დეკორატიულობა შესძინა. ბაროკო ასახავს აღორძინების ეპოქის ადამიანისა და სამყაროს კონცეფციის კრიზისს. იგი არის კულტურის რეაქცია აღორძინების ჰუმანისტური იდეალების კრიზისზე. ბაროკოს გმირები ან სკეპტიკოსები არიან ან ეგზალტირებული წამებულები, რომლებმაც ცხოვრების რწმენა დაკარგეს. ბაროკოს მხატვრული კონცეფცია ჰუმანისტური ორიენტაციისაა, მაგრამ სოციალური თვალ-

საზრისით პესიმისტურია, რადგან ეჭვქვეშ აყენებს ადამიანის შესაძლებლობებს, აქვს ცხოვრების ამაოების განცდა და ბოროტების დამარცხებისაც არ სჯერა.

ბაროკომ ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში პოვა ასახვა. მას ახასიათებდა მკვეთრად გამოხატული მეტაფორული სტილი და აზროვნება. მისი სალიტერატურო ენა ცოცხალია. ბაროკოს ნაწარმოებები გამსჭვალულია ტრაგიკული პათოსით და ასახავს, როგორ გაითელა ადამიანი, როგორ გამოფიტა იგი ფეოდალურმა და რელიგიურმა ომებმა, როგორი დაბნეულია და ვერ პოულობს გამოსავალს. ბაროკომ გააფერმკრთალა რენესანსულ-ჰუმანისტური რწმენა ადამიანის ყოვლისშემძლეობისა და უნივერსალურობის შესახებ. ის, რაც ტრაგიკული იყო აღორძინებაში, ბაროკოში გადაიქცა საშინელებად. რენესანსის გმირი მზად არის გმირული სიკვდილისათვის, ხოლო ბაროკოს გმირში მოქმედებს გადარჩენის ბიოლოგიური ინსტინქტი. ბაროკოს ადამიანი საბრალო არსებაა, ვერ აცნობიერებს თავის დანიშნულებასა და ფუნქციას ამ ცხოვრებაში და ძრნის მოსალოდნელი სიკვდილის შიშით. ბაროკოსათვის დამახასიათებელია თვითმკვლელობის მოტივიც. მისი გმირები ხშირად ნებაყოფილობით ამბობენ უარს სიცოცხლეზე.

ლიტერატურული ბაროკოსათვის ნიშანდობლივია დრამა, რომანი, მეტაფორული პოეზიის სხვადასხვა ჟანრი. ბაროკოს მიმდევრები ხშირად მიმართავენ სატირას. ბაროკოს წარმომადგენლები არიან: იტალიაში ტ. ტასო (პოეზია), დ. ბაზილე (ნოველები), გერმანიაში ა. გრიფიუსი (ტრაგედიები), ესპანეთში ლოპე დე ვეგა (დრამატურგია), ინგლისში ჯ. დონი (პოეზია) და სხვ.

როკოკოს სტილი ყალიბდება XVIII საუკუნის I ნახევარში. იგი, ერთი მხრივ, ბაროკოს განვითარების გვიანი ფაზაა და, მეორე მხრივ, დამოუკიდებელი ფენომენი. ტერმინი როკოკო ფრანგული ენიდან მოდის. ძირითადად იგი გამოიყენება არქიტექტურასა და გამოყენებით ხელოვნებაში და უფრო იშვიათად — ლიტერატურაში. როკოკო, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინი, ისეთ ნაწარმოებს მიემართება, რომელსაც ახასიათებს ნათელი, დახვეწილი, ელეგანტური, გონებამახვილური სცენები. მასში აისახა არისტოკრატიისათვის დამახასიათებელი ჰედონისტური განწყობილებები, სინამდვილისაგან გაქცევის მოტივები. ბაროკოსთან შედარებით როკოკო უფრო ნატიფი, დახვეწილი და ელეგანტურია, თუმცა, სიღრმესა და სიმძაფრეს მოკლებული. მას აინტერესებს ადამიანის არა ჰეროიკული თავგადასავალი, არამედ ჩვეულებრივი, მინიერი ვნებები და განცდები. როკოკოს წარმომადგენლები არიან ჟ. ბ. გრესე (ეროტიკული ნოველა), კ. ჟ. დორა, ე. დ. პარნი (ლირიკა), ფ. ო. მონკრიფი (პასტორალი), პ. მარივო (კომედია) და სხვ.

ისტორიული განვითარების პროცესში **გვიანი რენესანსის** სინამდვილე უფრო მშფოთვარე და მღელვარე ხდება. იზრდება ევროპული ქვეყნების მეტოქეობა ეკონომიკურსა და პოლიტიკურ ასპარეზზე. ხშირია კონფლიქტები რელიგიურ ნიადაგზე (მაგალითად, კათოლიკებისა და პროტესტანტების დაპირისპირებები). ყოველივე ეს აღორძინების ეპოქის მოღვაწეებს აღარ აძლევთ ოპტიმისტური პროგნოზის გაკეთების საშუალებას. ბევრი იდეა **უტოპიური** აღმოჩნდა (უტოპია ბერძნულიდან ითარგმნება, როგორც "ადგილი, რომელიც არსად არსებობს"). ეს ტერმინიც აღორძინების ეპოქაში იშვა ინგლისელი მწერლის თომას მორის რომანის სათაურის მიხედვით. ცხოვრების დისჰარმონიის, მისი წინააღმდეგობების გაცნობიერებამ, იმის შეგნებამ, რომ სამყაროში რთულია ჰარმონიისა და თავისუფლების იდეალების ხორცშესხმა, ბოლოს და ბოლოს გამოიწვია რენესანსის კულტურის კრიზისი. ამ კრიზისის წინათგრძნობა უკვე გვიანი რენესანსის მწერალთა ნაწარმოებებში წარმოჩნდა.

კლასიციზმი

ტერმინი **კლასიციზმი** მომდინარეობს ლათინურიდან (classicus – პირველხარისხოვანი, სანიმუშო) და მასში ასახულია ამ ლიტერატურული მიმართულების ერთ-ერთი მთავარი იდეა, კერძოდ, კლასიკური მემკვიდრეობის მიბაძვა. კლასიციზმის წარმომადგენლები სანიმუშოდ და იდეალურად ანტიკურ მემკვიდრეობას მიიჩნევდნენ და თავიანთი შემოქმედებით ცდილობდნენ მიახლოებოდნენ ძველბერძნულ და ძველრომაულ ხელოვნებას. ამ მიზნით ისინი ხშირად მიმართავდნენ ანტიკურ სახეებს, მოტივებს, სიუჟეტებს და სხვა.

კლასიციზმის, როგორც ლიტერატურული მიმართულების, ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად მიჩნეულია პერიოდი XVI საუკუნის ბოლოდან XVIII საუკუნის ბოლომდე.

კლასიციზმი ჯერ ფრანგულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დამკვიდრდა (მისი აყვავების პერიოდი დაემთხვა ლუდოვიკო XIV-ის მეფობის ხანას), შემდეგ კი ევროპის სხვა ქვეყნების ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც გავრცელდა. მისი მხატვრული კონცეფცია რაციონალისტურია და სახელმწიფოებრიობისა და სტაბილურობის იდეებს ქადაგებს. კლასიციზმის გაგებით, ადამიანმა თავისი პირადი ინტერესები სახელმწიფოს ინტერესებს უნდა ანაცვალოს. კლასიცისტურ ხელოვნებაში ინდივიდუალური საწყისი, პიროვნების თავისუფლება უგულებელყოფილია და წინ საზოგადოების ინტერესები არის წამოწეული.

კლასიციზმი აღორძინების ეპოქის შემდეგ წარმოიშვა, რამაც გარკვეულწილად განაპირობა, რომ მან თავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებად აქცია ანტიკურობის მიბაძვა. ეს კი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, აღორძინების ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია.

კლასიციზმში განირჩევა მისი ტრანსფორმაციის შედეგად მიღებული რამდენიმე ნაირსახეობა: განმანათლებლურიკლასიციზმი (ვოლტერი), რევოლუციური კლასიციზმი (მარი ჟოზეფ შენიე), ესთეტიკური კლასიციზმი (გოეთე და შილერი).

კლასიციზმი ეფუძნება რენე დეკარტის ფილოსოფიურ მოძღვრებას, რომელმაც ერთმანეთისაგან გამიჯნა და დამოუკიდებელ საწყისებად გამოაცხადა გრძნობა და გონება, სული და მატერია. დეკარტმა შეიმუშავა რაციონალიზმის პრინციპები, ესთეტიკური ფენომენის გაგების საკუთარი კრიტერიუმები. მაგალითად, მშვენიერება ხელოვნებაში, მისი გაგებით, ემსგავსება ქალის მშვენიერებას, რომელსაც განაპირობებს არა სხეულის რომელიმე ნაწილის სილამაზე, არამედ ყველა ნაწილის ჰარმონიული ერთობა. სხეულის არც ერთი ნაწილი არ უნდა არღვევდეს მთელის სრულყოფილებას.

კლასიციზმის ესთეტიკის კოდექსი 1674 წელს შექმნა ფრანგმა პოეტმა და კრიტიკოსმა ნიკოლა ბუალო დეპრეომ (1636 – 1711) თავისი პოეტური ტრაქტატით "პოეტური ხელოვნება". ბუალოს თეორიულ ნააზრევში შერწყმულია დეკარტეს რაციონალიზმი, არისტოტელეს კათარზისის თეორია და ჰორაციუსის პოეტიკა. "პოეტური ხელოვნება" ქართულად 1936 წელს თარგმნა მ. მენაბდემ და ვრცელი კომენტარებითურთ გამოაქვეყნა.

ბუალოს აზრით, ხელოვნებაში ყველაფერი რაციონალიზმის პრინციპებს უნდა ექვემდებარებოდეს. პოეტებმა სჯობს, წერონ ქალაქის თემატიკაზე. სოფლური იდილიის ასახვა და ემოციების აყოლა მათთვის მიუღებელია. ბუალოს მიაჩნია, რომ ნაწარმოების ფორმას მისი შინაარსი უნდა განაპირობებდეს. კლასიციზმი უმაღლეს ჟანრებად აღიარებს ტრაგედიას, საგ-

მირო პოემას, ოდას. მათი გმირები მაღალი საზოგადოების წარმომადგენლები არიან: მეფეები, ბელადები, სარდლები, უმაღლესი სამღვდელოება, რომლებსაც გული შესტკივათ სამშობლოს ბედ-იღბალზე და დიადი მიზნებისათვის იბრძვიან. კომედიას, სატირას, იგავ-არაკს კლასიციზმი დაბალ ჟანრებად მიიჩნევს. კლასიციზმის წარმომადგენლები აღწერენ თანამედროვეთა ყოველდღიურ ცხოვრებას. მათი პერსონაჟები შეიძლება წარჩინებულებიც იყვნენ და დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებიც. კლასიციზმის ესთეტიკაში მაღალ და დაბალ სტილებს შორის ერთგვარი გარდამავალი ადგილი ეკავა დრამას და ლირიკულ პოეზიას (ელეგიას, იდილიას, სონეტს). კლასიციზმის ესთეტიკა დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს ლირიკას, რომელიც კონკრეტული ადამიანის შინაგან სამყაროს წარმოაჩენს, რადგან თვლის, რომ პოეზია ზოგადს უნდა ასახავდეს და არა ინდივიდუალურს, როგორც ლირიკა.

კლასიციზმის ესთეტიკა ჟანრების კლასიფიკაციისას მკაცრად იცავდა ჯერ კიდევ ანტიკურ სამყაროში აღიარებულ სამი სტილის თეორიას. კლასიცისტურ ნაწარმოებებში მწერლები არ ცდილობენ გვიჩვენონ პერსონაჟთა ხასიათის ევოლუცია, ამიტომ მათთვის ნიშანდობლივია სტატიკური ხასიათების დახატვა. თხზულებებში მკვეთრად არიან გამიჯნული დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟები. მათ გრძელ მონოლოგებში სქემატურად და ცალმხრივად მჟღავნდება ავტორების დამრიგებლურ-დიდაქტიკური პოზიცია. ტრაგედიების მონოლოგები ხშირად გადატვირთული იყო პოეტური სამკაულებით: ჰიპერბოლებით, მეტაფორებით, გაპიროვნებებით. პერსონაჟების მეტყველება განსხვავდებოდა ყოველდღიური სასაუბრო სტილისაგან და ამაღლებული, საზეიმო ელფერი ჰქონდა. სამაგიეროდ, ხალხის მეტყველებასთან ახლოს იყო "დაბალი სტილის" ნიმუშების, კომედიების, პერსონაჟების ენა. კლასიციზმის ესთეტიკის მოთხოვნით, კომედიაც კეთილშობილურ ხუმრობაზე უნდა ყოფილიყო აგებული.

კლასიციზმი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში უდიდეს როლს და მნიშვნელობას ანიჭებს ლიტერატურას. მისი წარმომადგენლების აზრით, ხელოვნებამ უნდა აღზარდოს საზოგადოება, ჩამოუყალიბოს მას ესთეტიკური გემოვნება, გაიყვანოს ახალ სარბიელზე. ლიტერატურამ ზემოქმედება უნდა მოახდინოს ადამიანის გონებაზე, უნდა გააკეთილშობილოს საზოგადოება, დაეხმაროს მას მანკიერებების გამოსწორებაში. ამიტომ კლასიცისტურ ნაწარმოებში სიკეთე აუცილებლად იმარჯვებს ბოროტებაზე, პატიოსანი – უზნეოზე, ბრძენი — სულელზე. ავტორმა დაუფარავად და ნათლად უნდა გამოამჟღავნოს თავისი პოზიცია, როგორც ამას აკეთებენ კორნელი, ლომონოსოვი და სხვები.

კლასიციზმი მკაცრად იცავს თავის წესებსა და პრინციპებს. მაგალითად, იგი არ ცნობს სტილთა აღრევას: კომედიაში ტრაგედიის და ტრაგედიაში კომედიის ელემენტების შეტანას. არ შეიძლებოდა ტრაგიკულის და კომიკურის, ამაღლებულის და ყოველდღიურის ერთმანეთში შერევა. სიუჟეტი უნდა განვითარებულიყო ლოგიკურად, კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო მწყობრი, ენა და სტილი — დახვეწილი.

კლასიციზმი მოითხოვს დრამატურგიაში მკაცრად იყოს დაცული სამი ერთიანობის პრინციპი:

- პიესის მოქმედება მიმდინარეობდეს მხოლოდ ერთ ადგილზე;
- მოქმედება გრძელდებოდეს მხოლოდ ერთი დღე-ღამის განმავლობაში;
- სცენაზე მოქმედებას ჰქონდეს თავისი დასაწყისი, განვითარება და დასასრული. ამასთან, ყველა პერსონაჟს და ეპიზოდს პირდაპირი კავშირი უნდა ჰქონდეთ ძირითადი სიუ-

ფეტური ხაზის განვითარებასთან. ბუალო თავის "პოეტურ ხელოვნებაში" წერს:

"გეჭირდება მოქმედების ოსტატური წარმართვა,

რომ ერთ ადგილს, ერთ დღეში, მხოლოდ ერთმა ამბავმა

მიიყვანოს ბოლომდე ავსებული თეატრი".

სამი ერთიანობის კანონი კლასიციზმმა ძველი ბერძნებისაგან გადმოიღო, თუმცა, თავისი დროის მოთხოვნების შესაბამისად გაიაზრა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ აღორძინების ეპოქის არაერთი შემოქმედი მისდევდა დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობის პრინციპს და კლასიციზმის მიმდევრებისათვის მათი პოზიცია უსათუოდ ცნობილი იქნებოდა.

კლასიციზმის კლასიკურ ნიმუშად არის მიჩნეული პიერ კორნელის ტრაგედია "სიდი". მისი მთავარი კონფლიქტია გრძნობისა და მოვალეობის ჭიდილი. ამას ტრაგედიის თითქმის ვერც ერთი გმირი ვერ ასცდა, რამაც განაპირობა მათი პიროვნული ტრაგედია. ამ ტრაგედიაში გრძნობისა და მოვალეობის დაპირისპირებით მჟღავნდება კლასიციზმისათვის კარგად ნაცნობი გულისა და გონების, გრძნობისა და მოვალეობის დაპირისპირება და კლასიციზმის ესთეტიკისა და რაციონალიზმის მოთხოვნების შესაბამისად "ბრძოლა" მოვალეობისა და გონების გამარჯვებით მთავრდება. თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარი ამ თხზულებაშიც ცდილობს, იპოვოს ისეთი მომენტები, რომლებიც არ შეესაბამება კლასიციზმის ესთეტიკას. კერძოდ, მკვლევართა ერთი ნაწილის აზრით, ტრაგედიაში ნაწილობრივ დარღვეულია სამი ერთიანობის კანონი. ეპიზოდური პერსონაჟის, როდრიგოზე შეყვარებული ინფანტას, შემოყვანით ირღვევა მოქმედების ერთიანობის პრიციპი, აგრეთვე, არ არის დაცული დროის ერთიანობის პრინციპი, რადგან მოქმედება 24 საათზე მეტ ხანს გრძელდება.

ფრანგულმა კლასიციზმმა თავისი განვითარების მწვერვალს კორნელისა და რასინის შემოქმედებაში მიაღწია. კორნელის ცნობილი ტრაგედიებია "ჰორაციუსი", "ცინა" და სხვა, რასინის — "ბრიტანიკუსი", "მითრიდატე", "ფედრა" და სხვა. კორნელისა და რასინის იდეურ-ესთეტიკური ტრადიციები წარმატებით გააგრძელა ვოლტერმა. მისი ცნობილი ტრაგედიებია: "ოლიმპია", "კეისრის სიკვდილი", "ტანკრედი" და სხვა. ფრანგული კლასიცისტური ლიტერატურა გაამდიდრეს "მაღალი კომედიის" ჟანრის ფუძემდებლის, მოლიერის, კომედიებმა ("მიზანთროპი", "გააზნაურებული მდაბიო", "ძუნწი"). დრომ ვერაფერი დააკლო მის სატირულ სახეებს, რადგან ის მანკიერებანი, რომელთაც, ერთი მხრივ, დასცინოდა ავტორი და, მეორე მხრივ, მათ გამოსწორებას ცდილობდა, კაცობრიობის განვთარების ყველა ეტაპზე არსებობენ. ფრანგული კლასიცისტური ლიტერატურის მნიშვნელოვანი მონაპოვარია, აგრეთვე, ლაფონტენის იგავ-არაკები.

ინგლისური კლასიციზმის მიმდევრები არიან: რიჩარდ სტილი, სემიუელ ჯონსონი, ჯონ დრაიდენი, ჯოზეფ ადისონი და სხვ.

იტალიური კლასიციზმი ყალიბდება XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში. იგი გამსჭვალულია ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის იდეებით. მისი თვალსაჩინო წარმომადგენელია ვიტორიო ალფიერი.

რუსეთში კლასიციზმი XVIII საუკუნის 20-იანი წლებიდან ჩამოყალიბდა და დაახლოებით ერთი საუკუნის განმავლობაში არსებობდა. ადრეული კლასიციზმის წარმომადგენლებად მიჩნეულნი არიან დ. კანტემირი და ვ. ტრედიაკოვსკი. კლასიციზმის გაფურჩქვნის ხანის მოღ-

ვაწეები არიან მ. ლომონოსოვი, ა. სუმაროკოვი. გვიან კლასიციზმს მიეკუთვნებიან დ. ფონვიზინი, გ. დერჟავინი და სხვ.

ქართულ ლიტერატურაში კლასიციზმის წარმომადგენლად მიჩნეულია ალექსანდრე ორბელიანი. ზოგიერთი მკვლევარი კლასიციზმის წარმომადგენლად მიიჩნევს ალ. ჭავჭავაძესაც. ზოგი კი ორივეს რომანტიკოსად თვლის.

სენტიმენტალიზმი

სენტიმენტალიზმი (ფრანგ. sentiment – გრძნობა) წარმოიშვა ინგლისში XVIII საუკუნეში, როცა ნელ-ნელა ინგრეოდა ფეოდალური აბსოლუტიზმი და ყალიბდებოდა ბურჟუაზიული ურთიერთობები. მისი ფილოსოფიური საფუძველი იყო სენსუალიზმი (ლათინურიდან sensus — გრძნობა). სენსუალიზმის ფუძემდებლად მიჩნეულია ინგლისელი ჯონ ლოკი. ამ მიმდინარეობის სახელწოდება მოდის **ლორენს სტერნის** "სენტიმენტალური მოგზაურობიდან". სენტიმენტალიზმის წარმომადგენლები არიან ფრანგი მწერლები ჟან-ჟაკ რუსო, დენი დიდრო, ინგლისელი ლორენს სტერნი, სემიუელ რიჩარდსონი, რუსეთში ნ. კარამზინი და სხვა. ქართულ ლიტერატურაში სენტიმენტალიზმმა ფეხი ვერ მოიკიდა. ზოგიერთი მკვლევარი მის წარმომადგენლად გრიგოლ რჩეულიშვილს (1820-1877) მიიჩნევს ("ანუკა ბატონიშვილი", "ქვრივის ლიმონები").

სენტიმენტალიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობის, გმირები არიან ემოციური ადამიანები, რომლებსაც გულს უჩუყებთ სათნოება, ზნეკეთილობა და აძრწუნებთ ბოროტება. სენტიმენტალისტურ თხზულებებში მკვეთრად არიან ერთმანეთისაგან გამიჯნული კეთილი და ბოროტი პერსონაჟები, დადებითი და უარყოფითი მოვლენები. სენტიმენტალიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური კონცეფცია ეყრდნობა ანტირაციონალიზმს.

სენტიმენტალიზმის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი იყო **ჟან-ჟაკ რუსო**. იგი დაიბადა 1712 წელს და გარდაიცვალა 1778 წელს. მან უდიდესი წვლილი შეიტანა თავისი ეპოქის აზროვნებისა და ხელოვნების განვითარებაში. მისმა რომანმა "ემილი ანუ აღზრდის შესახებ" (1762) უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა საზოგადოების ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე. სენტიმენტალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საფუძვლად მიჩნეულია რუსოიზმი — რუსოს შეხედულებები კულტუროლოგიურ, პოლიტიკურ, დიდაქტიკურ-აღმზრდელობით, ზნეობრივ, ესთეტიკურ პრობლემებზე.

რუსოსათვის მიუღებელია რაციონალიზმი, რომელიც დომინანტური იყო კლასიციზმისათვის. მისი მოძღვრება ამკვიდრებს გრძნობის პრიმატს. რუსოს აზრით, პირველადი არის გრძნობა, მეორადი – ბუნება. იგი მიიჩნევს, რომ მთავარია, ვისწავლოთ "გულის მართვა", გავუგოთ გულსა და გრძნობებს. ეს კაცობრიობას საშუალებას მისცემს დაძლიოს თავისი მანკიერებანი და გახდეს უფრო სრულყოფილი. ამიტომ რუსოს პედაგოგიურ მოძღვრებაში ძირითადი ყურადღება ექცევა გრძნობების აღზრდას. იგი თვლის, რომ ადამიანის საქციელს განსაზღვრავს არა ცოდნა და განათლება, არამედ ვნებები და გრძნობები. მათ შორის, რუსოს აზრით, უმნიშვნელოვანესია საკუთარი თავის სიყვარული, სიკეთილის შიში და სხვა. რუსოს ნააზრევში მოცემული გრძნობების კულტი ბუნებრიობას გულისხმობს, ისეთ გრძნობებს, რომლებიც არ არიან შერყვნილი ცივილიზაციით. იგი თვლის, რომ უბრალო, მარტივი, პრიმიტიული, ბუნებრივი ცხოვრება ბევრად უკეთესია ცივილიზაციით დამძიმებულზე.

რუსო რომანში "ჟიული ანუ ახალი ელოიზა. ალპების ძირში მდებარე ქალაქის მცხოვრები ორი შეყვარებულის წერილები" (1761), რომელსაც შემოკლებით "ახალ ელოიზას" უწოდებენ, მოგვიწოდებს გავიქცეთ ამ არასრულფასოვანი და არასრულყოფილი სამყაროდან და თავი შევაფაროთ ბუნებას, რომელსაც ადამიანის ხელი ჯერ არ შეხებია და რომელმაც პირველყოფილი უბინოება შეინარჩუნა. სენტიმენტალიზმისათვის დამახასიათებელია ბუნების სურათების ასახვა, სოფლის პეიზაჟებისა და იდილიის გაიდეალება. ესეც განასხვავებს ამ მიმართულებას კლასიციზმისაგან. როგორც ვიცით, ბუალო, პირიქით, პოეტებს მოუწოდებდა, რომ შეესწავლათ სასახლე და გასცნობოდნენ ქალაქს.

სენტიმენტალიზმი ლიტერატურის განვითარების უფრო მაღალ და პროგრესულ საფეხურად არის მიჩნეული კლასიციზმთან შედარებით. ეს აიხსნება იმით, რომ იგი უფრო ახლოს დგას რეალიზმთან, ასახავს ადამიანთა გრძნობებს, განცდებს, ემოციებს, ინდივიადუალურ ხასიათსა და შინაგან სამყაროს. მართალია, სენტიმენტალიზმი სინამდვილის ჩვენებას ისახავს მიზნად, მაგრამ, რეალიზმისაგან განსხვავებით, მის მიერ დახატული სინამდვილე იდილიურია და გულუბრყვილო. ყველაფერს, რაც ამ ქვეყნად ხდება, ყველა პრობლემას და ამქვეყნიურ ცოდვა-მადლს, სენტიმენტალიზმი სულიერი მოვლენებით ხსნის, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ სამყაროს ობიექტური წვდომის თვალსაზრისით ეს მეთოდი ცალმხრივია.

კლასიციზმი მოითხოვდა ისეთი გმირის წარმოჩენას, რომელიც თავის ინტერესებს სახელმწიფოს ინტერესებს დაუქვემდებარებდა, სენტიმენტალიზმი კი გვიხატავს ინდივიდუალური ნიშან-თვისებების მატარებელ პიროვნებას. სენტიმენტალიზმი, კლასიციზმისაგან განსხვავებით, არ კრძალავს სტილთა აღრევას. მისთვის დასაშვებია ერთ თხზულებაში კომიკური და ტრაგიკული ელემენტების არსებობა. იგი არ მოითხოვს სამი ერთიანობის პრინციპის დაცვას. სენტიმენტალისტური თხზულებების პერსონაჟები, კლასიცისტურისაგან განსხვავებით, უბრალო ადამიანები არიან, რამაც ამ მიმდინარეობას უფრო დემოკრატიული ელფერი შესძინა.

სენტიმენტალიზმში წინა პლანზე გადმოდის ავტორის პიროვნება, მისი დამოკიდებულება თხზულებაში აღწერილი მოვლენებისადმი, მისი თანაგანცდა. ავტორები განსაკუთრებით დიდი ინტერესითა და ინტენსივობით ამუშავებენ სასიყვარულო თემატიკას, რაც სრულიად ბუნებრივია, რადგან ყველაზე მეტად სწორედ სასიყვარულო ვნებები და განცდები იძლევიან იმის საშუალებას, რომ ბოლომდე წარმოჩნდეს სენტიმენტალიზმის ესთეტიკა. სწორედ სასიყვარულო თემატიკის მხატვრული დამუშავების დროს იფრქვევა ის ცრემლი და იხარჯება ის ემოციები, რომლებიც ესოდენ დამახასიათებელია ამ მიმართულებისათვის.

სენტიმენტალიზმის ესთეტიკა ყველაზე უფრო კარგად პროზაულ ნაწარმოებებს "მოერგო". სენტიმენტალისტი მწერლები ხშირად მიმართავენ მოგზაურული ჟანრის ნაწარმოებებს, დღიურებს, ვითარდება რომანის ჟანრი (ფსიქოლოგიური რომანი, საყოფაცხოვრებო რომანი), მემუარული ჟანრი, ტრაგედია, "ცრემლიანი" კომედია, აგრეთვე, ინტიმური, კამერული ლირიკა. სენტიმენტალიზმს მოსწონს პასტორალი და იდილია — მწყემსების ცხოვრების თემატიკაზე დაწერილი ნაწარმოებები, რომელთაც მხატვრულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან ამუშავებდნენ. პასტორალისა და იდილიისათვის დამახასიათებელია ერთგვარი ნოსტალგია და იმ ეპოქების მონატრება, როცა ადამიანები სრულ ჰარმონიაში იყვნენ ბუნებასთან და ბედნიერად ცხოვრობდნენ. პასტორალი არის უტოპია, რომელშიც გაიდეალებულია მწყემსის ბედნიერი, მშვიდი, უშფოთველი ცხოვრება.

სენტიმენტალისტი მწერლების ენა უახლოვდება უბრალო ადამიანების მეტყველებას. იგი მათთვის დამახასიათებელი თემატიკიდან გამომდინარე, ემოციურია. მწერლები ემოციური ფონის გასაძლიერებლად ხშირად მიმართავენ შორისდებულებს, კნინობით-ალერსობით ფორმებს, რიტორიკულ შეკითხვებს და სხვა.

ზოგჯერ სენტიმენტალიზმში განარჩევენ ორ მიმართულებას:

- სენტიმენტალურ—რეალისტურს (ა. რადიშჩევის "მოგზაურობა პეტერბურგიდან მოსკოვს");
- სენტიმენტალურ-რომანტიკულს (ნ. კარამზინის "რუსი მოგზაურის წერილები", "საბრალო ლიზა").

ლიტერატურათმცოდნეები, აგრეთვე, იყენებენ ტერმინს "წინარერომანტიკული სენტიმენტალიზმი". ეს არის სენტიმენტალიზმიდან რომანტიზმზე გარდამავალი პერიოდი, რომლის წარმომადგენლებად ითვლებიან ე. წ. "სასაფლაოს სკოლის" პოეტები. მათი შემოქმედება აღსავსეა სევდა-ნაღველით; ისინი უმღერიან სიკვდილსა და სასაფლაოს. ამ სკოლის წარმომადგენლები არიან ტომას გრეი, რომელმაც სახელი გაითქვა "სოფლის სასაფლაოზე დანერილი ელეგიით" (1751), აგრეთვე, იუნგი ("ღამის ფიქრები" (1742-1745), ბლერი ("საფლავი". 1743) და სხვები.

რომანტიზმი

ტერმინ "რომანტიზმს" საკმაოდ რთული ისტორია აქვს. არსებობს მისი ათეულობით განმარტებება. ამიტომ ზოგჯერ ნახევრად ხუმრობით ამბობენ ხოლმე: ტერმინ რომანტიზმს იმდენი განმარტება აქვს, რომ იგი უკვე აღარაფერს აღარ აღნიშნავსო. ლიტერატურაში სიტყვა „რომანტიზმს" რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. ადრე სიტყვები "რომანტიკული" და "რომანული" სინონიმებად ითვლებოდა. ისინი აღნიშნავდნენ რაღაც ისეთს, რის შესახებაც ინერება მხოლოდ წიგნებში. მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ პირველად ტერმინი „რომანტიკული" 1650 წელს გამოიყენეს და მაშინ მისი მნიშვნელობა იყო „ფანტასტიკური", "წარმოსახვითი" (გამონაგონი).

შუა საუკუნეებში romance აღნიშნავდა ეროვნულ ენებს, რომლებიც წარმოიშვნენ ლათინური ენებიდან. enromancier, romancar, romanz - ნიშნავს ეროვნულ ენებზე ორიგინალური წიგნების შექმნას ან თარგმნას. ასეთ წიგნებს ერქვათ romanz, roman, romance — რომანსი. XVII ს-ში ინგლისურ ენაზე სიტყვას romance ჰქონდა უარყოფითი ელფერი და აღნიშნავდა: გადაჭარბებულს, ქიმერულს, ფანტასტიკურს. ფრანგულ ენაში განარჩევდნენ ორ მნიშვნელობას: romancsque (უარყოფითი კონოტაციის მატარებელი) და romantisque (ნაზი, სევდიანი, სენტიმენტალური). ამ მნიშვნელობით ინგლისში ეს სიტყვა გამოიყენებოდა უკვე XVIII ს-ში. გერმანიაში ამ ტერმინში (romantisch) XVII საუკუნეში იმავე აზრს დებდნენ, რასაც ფრანგები ტერმინში romancsque, ხოლო XVIII ს-ში იგი იხმარებოდა "სევდიანის" მნიშვნელობით. ესთეტიკაში ეს ტერმინი romantisch პირველად გამოიყენა ფრიდრიხ შლეგელმა, ხოლო მისმა ძმამ, ავგუსტმა, განიხილა ოპოზიცია კლასიციზმი/რომანტიზმი. ჟ. დე სტალმა ტერმინი romantisque გადაიტანა ფრანგულ ლიტერატურაში.

ტერმინი არასოდეს არ არის შემეცნების ზუსტი ინსტრუმენტი, იგი არის "საზოგადოების შეთანხმების" ნაყოფი და ეს შეთანხმება და ტერმინი აუცილებელია ლიტერატურული ცხოვრე-

ბის შესასწავლად, მაგრამ უძლურია ასახოს ლიტერატურული ცხოვრების ამოუწურავი მრავალფეროვნება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრული მეთოდის კონკრეტულ-ისტორიული არსებობა დროსა და სივრცეში არის ლიტერატურული **მიმართულება.** რომანტიზმი, როგორც ახალი მხატვრული მიმართულება, მხატვრული პროცესის მნიშვნელოვანი ეტაპი და ახალი ესთეტიკაა. რომანტიზმი მსოფლიო კულტურის განვითარების ახალი საფეხურია. რომანტიზმის ესთეტიკა განსაკუთრებული სისავსით გერმანულ ხელოვნებაში წარმოჩნდა.

რომანტიზმისათვის, როგორც მხატვრული მიმართულებისათვის, როგორც მსოფლიო კულტურის განვითარების ახალი ეტაპისათვის, სამყაროსა და პიროვნების მხატვრული კონცეფციის ინვარიანტად იქცა შემდეგი იდეები:

- მსოფლიო სევდა, როგორც სამყაროსა და სულის მდგომარეობა;
- ინდივიდუალიზმი, როგორც პიროვნების უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელი;
- რომანტიზმი, როგორც ახალი მსოფლშეგრძნობა;
- ბოროტებასთან მარადიული ბრძოლა.

რომანტიზმის წანამძღვრები უნდა მივაკუთვნოთ XVIII ს-ის II ნახევარს, როცა მრავალ ევროპულ ლიტერატურაში ჯერ კიდევ კლასიციზმის ჩარჩოებში ხდება შემობრუნება "სხვისი მიბაძვიდან" "თავისიანის მიბაძვისაკენ". მწერლები პოულობენ მხატვრულ სახეებს თავიანთი წინამორბედი მწერლების შემოქმედებაში; მიმართავენ ფოლკლორს არა მხოლოდ ეთნოგრაფიული, არამედ მხატვრული მიზნებითაც. მნიშვნელოვან ამოცანად იქცა თვითმყოფადი ეროვნული ლიტერატურის შექმნა. რომანტიზმის ესთეტიკა აყალიბებს წარმოდგენას ავტორის უნარზე, რომ მას შეუძლია ერის სულის გამოხატვა. ნაწარმოების ღირსებად მიიჩნევა, აგრეთვე, მისი კავშირი დროსა და სივრცესთან.

რასაკვირველია, რომანტიზმის ჩამოყალიბებაზე ბევრმა გარეშე ფაქტორმაც მოახდინა ზეგავლენა, მათ შორის, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა და ფილოსოფიურმა. ცვლილებები მოხდა ბევრი ევროპული ქვეყნის საზოგადოებრივ წყობაში. საფრანგეთის რევოლუციამ დაამტკიცა, რომ აბსოლუტური მონარქიის დრო დამთავრდა. ქვეყანას მართავს არა დინასტია, არამედ ძლიერი პიროვნება; მაგ., ნაპოლეონი. პოლიტიკური კრიზისი განაპირობებს ცვლილებებს ცნობიერებაში. აუცილებელი ცვლილებების მოლოდინი და იმედი, რომ ქვეყანა უკეთესი გახდება, იმედების გაცრუებითა და გულგატეხით მთავრდება. ამ მომენტებიდან ეითარდება კატასტროფის ეპოქის განსაკუთრებული გუნება-განწყობილება. ფილოსოფია ისევ უბრუნდება რწმენას და აღიარებს, რომ სამყაროს რაციონალური აღქმა შეუძლებელია, რომ მატერია მეორადია და სულიერი ყოფა — პირველადი, რომ ადამიანის ცნობიერება უსასრულო სამყაროა. დიდი იდეალისტები – ი. კანტი, ფ. შელინგი, გ. ფიხტე, ფ. ჰეგელი — სისხლხორცეულად არიან დაკავშირებული რომანტიზმთან.

XVII ს-ის ბოლოსა და XVIII ს-ის დასაწყისში რომანტიზმის რამდენიმე განსხვავებული გაგება არსებობდა. მათ შორის მნიშვნელოვანია რომანტიზმი, როგორც:

- თავისუფალი ხელოვნება, რომელიც უპირისპირდება კლასიციზმს და მის ნორმატიულ ესთეტიკას;

- ახალი, იდეალური, წარმოსახვითი სამყაროს ესთეტიკური იდეალების აღმოჩენა;
- ლიტერატურის მისწრაფება ეროვნული თვითმყოფადობისაკენ, რომელიც უბიძგებს მწერლებს მიმართონ ხალხურ-პოეტურ ტრადიციებს.

თანამედროვე ფილოლოგიაში რომანტიზმი განიხილება ძირითადად ორი თვალსაზრისით:

- როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელიც არ არის შეზღუდული დროის ჩარჩოებით (მაგ., ანტიკური ლიტერატურის კლასიკოსები: ჰომეროსი, სოფოკლე და სხვები თავიანთი დროის რომანტიკოსები არიან, რომლებიც უმღეროდნენ თავიანთი თანამედროვე ბერძნების გმირობებს);
- როგორც ლიტერატურული მიმართულება, ისტორიულად კანონზომიერი და დროში შეზღუდული.

რომანტიზმი, როგორც სინამდვილის მხატვრული შემეცნების იარაღი, ანუ მხატვრული მეთოდი, გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება. ეს დიდად არის განპირობებული მისთვის ნიშანდობლივი მხატვრული მაქსიმალიზმით, რომელიც წარმოადგენს რომანტიკული მსოფლაღქმის საფუძველს. რომანტიკოსები ორიენტირებულები იყვნენ არა ანტიკურ ან კლასიციისტურ, არამედ, ძირითადად, შუა საუკუნეების კულტურაზე. რომანტიზმმა შეინარჩუნა განმანათლებლობის იდეების ერთგულება და უსასრულო სრულყოფისა და განვითარების შესახებ მათი იდეების რწმენა.

რომანტიზმი ისევე, როგორც სენტიმენტალიზმი, ეწინააღმდება კლასიციზმის გონების კულტს, რაციონალიზმს, მაგრამ, თუ სენტიმენტალიზმი ყველაფერს ხსნის გრძნობებით, რომანტიზმში გრძნობას ენაცვლება რაღაც ზეადამიანური, მოუთოკავი, სტიქიური ვნება, ჟინი თუ გატაცება.

რომანტიზმისათვის, კლასიციზმისაგან განსხვავებით, უცხოა სამყაროს დაყოფა პრინციპით კარგი/ცუდი, კეთილი/ბოროტი და ა. შ. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია რომანტიკული და კლასიციისტური იდეალებიც. კლასიციისტური იდეალი კონკრეტულია და მისი ხორცშესხმა შესაძლებელია, ხოლო რომანტიკული იდეალი აბსოლუტურია და ამიტომაც მარადიულ წინააღმდეგობაშია სინამდვილესთან. იტალიელმა რომანტიკოსმა ჯოვანი ბერშემ (1783-1851) კლასიკური და რომანტიკული წარმოაჩინა, როგორც ბინარული ოპოზიციური ესთეტიკური წყვილი: კლასიციზმი არის მკვდრების ლიტერატურა, ხოლო რომანტიზმი — ცოცხლებისა.

რომანტიზმის მიერ წამოყენებული კონცეფციის მიხედვით, ბოროტება მარადიულია, მაგრამ მასთან შებრძოლება აუცილებელია, რათა ხელი შევუშალოთ მის საყოველთაოდ გაბატონებას. ხელოვნების არამნიერი ბუნება განაპირობებს ხელოვანის გაუცხოებას ირგვლივ მყოფთაგან. რომანტიკულ ხელოვნებაში ჩნდება პესიმისტური კომპონენტი. სინამდვილე რონტიკოსებში ბადებს სევდას, რომელსაც ხშირად "მსოფლიო სევდას" უწოდებენ. რომანტიკოსების წარმოდგენით, სინამდვილე არის სოციალური უსამართლობის ასპარეზი. იგი ეწინააღმდეგება და ბოჭავს ადამიანის გონებასა და თავისუფლებას. სინამდვილე ირაციონალური და გამოუცნობია. რომანტიკოსების მიზანი — არსებული პრობლემების გადაჭრის გზით შექმნან იდეალური სოციუმი — პრაქტიკულად მიუღწეველია. რეალურსა და იდეალურს, ოცნებასა და სინამდვილეს შორის არის არა უბრალოდ წინააღმდეგობა და შეუსაბამობა, არამედ დიდი უფსკრული.

აწმყოთი უკმაყოფილება და „მსოფლიო სევდა" რომანტიზმის უმთავრესი კონცეპტუალური ნიშანია. ხელოვანი მარტოსულია და თავისუფალი, თუმცა, ეს თავისუფლება არ არის აბსოლუ-

ტური, რადგან ის მაინც მიწიერი ადამიანია და სულ გამონაგონ სამყაროში ვერ იცხოვრებს. ესეც, რასაკვირველია, ქმნის სერიოზულ კონფლიქტს რეალობასა და სინამდვილეს შორის. ხელოვანს ზოგჯერ ურჩევნია "ამაღლებულ ტყუილში" იცხოვროს, ვიდრე მდაბალ რეალობაში.

რომანტიზმის დიდ დამსახურებად უნდა ჩაითვალის ის, რომ მან წარმოაჩინა ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი სულიერი ცხოვრების საინტერესო ნიუანსები. სწორედ რომანტიზმმა დაუდო სათავე ლიტერატურაში ფსიქოლოგიზმის განვითარებას. რომანტიკოსებს სამყარო ვერ წარმოუდგენიათ სულიერისა და ხორციელის ჭიდილის გარეშე. ამ ჭიდილს ისინი წარმოაჩენენ სხვადასხვა ოპოზიციური წყვილის მაგალითზე:

- ბოროტება / სიკეთე;
- ღვთიური / დემონური;
- მარადიული / წარმავალი;
- ოცნება / სინამდვილე და სხვა.

რომანტიკოსების წარმოდგენით, ამქვეყნად წარმმართველი და არსებითია სულიერი ღირებულებები, ხოლო მატერიალური საწყისი მეორადია და სულიერ საწყისს ექვემდებარება.

რომანტიკული სამყაროს პირობით მოდელად შეიძლება დავასახელოთ სამყარო, რომელიც იყოფა ორ შემადგენელ ნაწილად:

- რეალური სამყარო;
- იდეალური სამყარო.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიკოსისათვის რეალობა ძალიან დაშორებულია იდეალს, ხოლო ოცნება, მიზანი, მისწრაფებები განუხორციელებელია. სად, რომელ რეალობაშია შესაძლებელი ამ ორი სამყაროს დაახლოება ან შერწყმა, ამ ორი შეურიგებელი საწყისის "შერიგება"? რომანტიკოსისათვის ეს შეიძლება მოხდეს ოცნებაში, სიზმარში, ანუ ირეალურ სამყაროში. არის კიდევ ერთი საშუალება, რომელსაც საკმაოდ ხშირად მიმართავენ რომანტიკოსები — გაქცევა. "აქ" არსებული მოუწყობელი, უღიმღამო არასრულყოფილი სინამდვილიდან რომანტიკოსები გარბიან "იქ", მშვენიერ, იდეალურ სამყაროში. რომანტიკოსების შემოქმედებაში გაქცევის მოტივი ხშირად იდეურ-ესთეტიკურ სრულყოფილებას აღწევს. ამისი კლასიკური ნიმუშია ნ. ბარათაშვილის "მერანი", რომელშიც მერანზე ამხედრებული ლირიკული გმირი გაურბის მოუწყობელ ყოფას და თავდავიწყებული ჭენებით ცდილობს გადალახოს "ბედის სამზღვარი," რომლის იქითაც მოიაზრება ის სამყარო, რომელშიც "მერნის" ლირიკული გმირის მიზნები და ოცნებები აღარ დაიმსხვრევა.

რწმენის გნოსეოლოგიური და ესთეტიკური ასპექტები დიდად განსაზღვრავს სამყაროს რომანტიკულ სურათს. შლეგელი "კრიტიკულ ფრაგმენტებში" წერდა, რომ მარადიული ცხოვრება და უხილავი სამყარო უნდა ეძებო მხოლოდ ღმერთში. მასშია ხორცშესხმული მთელი სულიერება.

რომანტიზმში განსაკუთრებულ სტატუსს იძენს **ფანტასტიკა,** როგორც მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური კატეგორია. მისი გაგება თვითონ რომანტიკოსების მიერ ყოველთვის არ შეესაბამება "შეუძლებლისა" და "დაუჯერებლის" თანამედროვე გაგებას. ხშირად ფანტასტიკა უნივერსალური საშუალებაა ხელოვნებაში სინამდვილის ასახვისათვის. ფანტასტიკის კლასიკური ტიპოლოგიაა წარმოჩენილი გერმანელი მწერლის, ჟან პოლის (1763—1825), ტრაქტატში "ესთეტიკის მოსამზადებელი მეცნიერება" (1804), რომელშიც ავტორი მსჯელობს მხატვრულ

ლიტერატურაში მოჩვენებითი სასწაულების გამოაშკარავების, რეალურისა და სასწაულის თანასწორობისა და სხვ. შესახებ.

ფანტასტიკას მხატვრულ ნაწარმოებში მწერალი ყოველთვის გარკვეული მიზნით მიმართავს. მისი იდეურ-ესთეტიკური ფუნქციის დიაპაზონი საკმაოდ დიდია — მკითხველის უბრალო გართობიდან სიცოცხლის საზრისისა და ყოფიერების სულიერი საფუძვლების შემეცნებამდე. აქედან გამომდინარე, არსებობს გასართობი ფანტასტიკა, ფსიქოლოგიური ფანტასტიკა, ფილოსოფიური ფანტასტიკა და სხვა.

რომანტიზმისათვის დამახასიათებელია **სატირული პათოსი**. იგი აკრიტიკებს საზოგადოებისა და ცალკეული ადამიანების მანკიერებებს. რომანტიკოსები ქადაგებენ მარადიულ და წრფელ გრძნობებს (სიყვარულს, მეგობრობას და ა.შ.), მაგრამ რეალურ სამყაროში ასეთ გრძნობებს ვერ პოულობენ. მათთვის მიუღებელია ის სამწუხარო რეალობა, რომელშიც ჭეშმარიტ ღირებულებებსა და ფასეულობებს მათი პაროდირებული ვარიანტები ცვლის: ნამდვილ ღიმილს — მლიქვნელური ღიმილი, წრფელ სიყვარულს — ანგარებიანი სიყვარული და სხვა. არსებულსა და მართებულს შორის უფსკრულია. მისი სიღრმე ადამიანისა და სამყაროს დაპირისპირების პირდაპირპროპორციულია.

რომანტიკოსებს არ ახასიათებთ კომპრომისი, მათი სატირა ინვექტივაა (ლათ. invectiva — ვინმეს წინააღმდეგ მკვეთრი, შეურაცხმყოფელი გამოსვლა), უკომპრომისოა. ამიტომ ისინი არ მიმართავენ ესოპეს (ესოპოსის) ენას და არ ცდილობენ შეარბილონ ან შეამსუბუქონ თავიანთი სატირის მახილებელი პათოსი.

რომანტიკოსები შესანიშნავად აცნობიერებენ, რომ მათ ოცნებებს ახდენა არ უწერია, რომ მათი მიზნები და იდეალი მიუღწეველია. ამიტომ ისინი ხშირად მიმართავენ **ირონიასა** და **თვითირონიას**, რომელთა დიდოსტატად მიჩნეული იყო ჰაინე. შესანიშნავად ერწყმის ერთმანეთს ირონია, თვითირონია, გროტესკი და ფანტასტიკა მერი შელის რომანში "ფრანკენშტეინი, ანუ თანამედროვე პრომეთე". ირონია გვხვდება გერმანელი რომანტიკოსის, ერნსტ ჰოფმანის, მოთხრობებში: "თეატრის ერთი დირექტორის საოცარი ტანჯვა", "ცინობერად წოდებული პატარა ცახესი", "ღამის მოთხრობები" და სხვ. ე. ჰოფმანი დასცინის თავის გმირებს, მაგალითად, "ცინობერად წოდებული პატარა ცახესის" რომანტიკულ შეყვარებულებს, რომლებიც შეუღლების შემდეგ სრულიად პრაგმატულ ადამიანებად გადაიქცევიან. მათ ბედნიერებას ანიჭებთ უკვე არა დიადი მიზნებისა და იდეალის მიღწევა, არამედ ყოფითი პრომლემების მოგვარება (კარგი მამული, ჩინებული კომბოსტო, გამძლე ჭურჭელი და სხვ.), რასაც არაფერი აქვს საერთო ამაღლებულ რომანტიკულ იდეალებთან.

რომანტიკულ სიუჟეტში ელინდება **შემოქმედის თავისუფლების იდეა**. შემოქმედს არ სჭირდება ბორკილები. მისი ესთეტიკა ემიჯნება კლასიციზმის "ნორმირებულ ესთეტიკას". რომანტიკულ სიუჟეტში მოქმედება შეიძლება ვითარდებოდეს განსაკუთრებულ ადგილზე (ეგზოტიკური ქვეყნებში), განსაკუთრებულ დროს (უძველეს წარსულში ან შორეულ მომავალში). რომანტიკოსისათვის მნიშვნელოვანია განსაკუთრებული პიროვნებებისა და ხასიათების წარმოჩენა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რომანტიზმის ესთეტიკაში ხასიათი სიუჟეტის მამოძრავებელი ფენომენია, ხოლო სიუჟეტი — ხასიათის რეალიზაციის საშუალება. ისინი მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული.

რომანტიკული გმირი არის გამორჩეული, განუმეორებელი პიროვნება. იგი ცხოვრების მიერ ჩაყენებულია არაჩვეულებრივ, განსაკუთრებულ მდგომარეობაში. მის სულში მსოფლიო სევდას დაუსადგურებია, მისთვის სამყარო კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის თავისებური ასპარეზია. ზოგი გმირი სულით ობლობისათვის არის განწირული, ზოგი მოუწესრიგებელ, აწეწილ ცხოვრებას გაურბის, ზოგი ეგზოტიკურ სამყაროში გაქცევით ცდილობს პროტესტის გამოხატვას. მრავალი რომანტიკული გმირი თავისი ცხოვრების მიზანს მარადიულ ბოროტებასთან მარადიულ ბრძოლაში ხედავს.

ადამიანი რომანტიკოსისათვის, ერთი მხრივ, არის სამყაროს გვირგვინი და, მეორე მხრივ, სათამაშო რაღაც უცნობი ძალების ხელში. ზოგჯერ რომანტიკული გმირი არის ინდივიდუალისტი, რომლის ხასიათის ევოლუცია ორ ეტაპად შეიძლება წარმოვიდგინოთ:

I. რეალობასთან შეჯახებამდე;

II. რეალობასთან შეჯახების შემდეგ.

I ეტაპზე იგი აღსავსეა იმედებით და მზადაა, შეებრძოლის ბოროტებას და გრძნობს უსაზღვრო ენერგიას, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს და გააკეთილშობილოს სამყარო. II ეტაპზე იგი ხდება სკეპტიკოსი, პესიმისტი, რწმუნდება, რომ მას არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. რომანტიკული გმირის ტიპური სახე შექმნა ბაირონმა პოემაში "ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა".

რომანტიკული პერსონაჟის ხასიათისათვის ნიშანდობლივია ლირიზმი და არა დრამატიზმი. ლირიზმი ის ფენომენია, რომელიც ყველაზე უკეთესად გადმოსცემს რომანტიკული გმირის მრავალფეროვან სულიერ განცდებსა და იდუმალებას. მის ტრაგიკულ სიმარტოვეს, მიუსაფრობასა და მეოცნებობას. რომანტიკული პერსონაჟის სხვებისგან განსხვავებულობას ავტორი ზოგჯერ ხაზს უსვამს მისი პორტრეტის აღწერისას: ავადმყოფური სიფერმკრთალე, არამინიერი და ზეშთაგონებული სილამაზე და ა. შ. ეს ნიშნები რომანტიკულ ესთეტიკაში საკმაო მდგრადობით გამოირჩევა.

რომანტიკული გმირი გამორჩეულია თავისი საქციელითაც, ამიტომ მისთვის მიუღებელია სტერეოტიპული ნაბიჯები და გადაწყვეტილებები. მას უჭირს იმ დადგენილ და მკაცრ "ჩარჩოებში" არსებობა, რომელშიც მთელი საზოგადოება ცხოვრობს. მას ეუფლება გაუცხოების გრძნობა, უჩნდება საზოგადოებისაგან გაქცევის სურვილი, რეალურად აცნობიერებს, რომ საზოგადოებასთან კონფლიქტი შეიძლება მისთვის ტრაგიკულად დასრულდეს.

ავტორის მიერ შექმნილი რომანტიკული გმირი ან ლირიკული გმირი შეიძლება იყოს:

- პატრიოტი და მოქალაქე, რომელიც მზად არის, თავი შესწიროს სამშობლოს კეთილდღეობას. მაგალითად, გრიგოლ ორბელიანი სამშობლოსათვის საკუთარი სიცოცხლის შენირვას ადამიანის უპირველეს მოვალეობად მიიჩნევს:

"სოფელი იმად არა ღირს, კაცი ნატრობდეს ჟამს გრძელსა,
თუ ფუჭი მისი სიცოცხლე ვერარას არგებს მამულსა,
მის სადიდებლად ჩვენ შევხვდეთ უშიშრად ათას მახვილსა
და მოვკვდეთ, თუკი სიკვდილით, ვადიდებთ მისსა სახელსა."

- ნათელი, "ბავშვური", ზნეობრივად სუფთა ადამიანი. რომანტიკისთა ნაწარმოებებში ხშირად ვხვდებით ნოსტალგიურ მოტივს, რომ ბავშვობა აუცილებლად გაივლის. გავიხსენოთ, როგორ ახასიათებს და შესტრფის გრ. ორბელიანი "სადღეგრძელოში" ბავშვობის

ადგილებს ან როგორი მონატრებით იხსენებს ერეკლე მეფე (ნ. ბარათაშვილი "ბედი ქართლისა") "დროს ყმაწვილობის", როდესაც მას ჯერ კიდევ არ ამძიმებდა მეფობის ტვირთი და უზრუნველად ცხოვრობდა;

- ტრაგიკული, მარტოხელა და მეოცნებე, რომელიც ობლად გრძნობს თავს საზოგადოებაში, სადაც მისთვის ყველაფერი უცხოა და მიუღებელი (მაგალითად, ბარათაშვილის "სული ობოლი");
- გულგატეხილი, "ზედმეტი ადამიანი", რომელიც აცნობიერებს, რომ მის მისწრაფებებს რეალურ ცხოვრებაში ასრულება არ უწერია, რადგან ოცნებებსა და რეალობას შორის გადაულახავი უფსკრულია (მაგალითად, პუშკინის ევგენი ონეგინი, ლერმონტოვის პეჩორინი);
- დემონური პიროვნება, რომელიც ბრძოლას უცხადებს ყველას და ყველაფერს, მათ შორის შემოქმედსაც (მაგალითად, ლერმონტოვის "დემონი");
- დიდი ჰუმანიზმისა და ტრაგიკული ოპტიმიზმის მატარებელი პიროვნება, რომელიც მზადაა თვითონ დაიღუპოს, მაგრამ თანამოძმეებს გაუკაფოს გზა ნათელი მომავლისაკენ ან შეუმსუბუქოს გასაჭირი (ბარათაშვილის "მერნის" მხედარი) და სხვ.

რომანტიზმმა საზოგადოებას შესთავაზა ავტორის ახლებური, რომანტიკული ტიპი. ახლებურად გაიაზრა რომანტიზმის ესთეტიკამ გენიოსის ცნებაც. გენიოსი, რომელიც ქმნის ახალ მხატვრულ სამყაროს, რომანტიკოსების აზრით, განმარტოებით უნდა ცხოვრობდეს და არ უნდა ემორჩილებოდეს შეზღუდვებსა და რაღაც პირობითობებს, ნორმებს, პირიქით, იგი თვითონ უნდა უწესებდეს ხალხსა და ქვეყანას ნორმებს.

რომანტიკოსებისათვის მუზა ზეშთაგონებაა, რადგან ხელოვანს ღვთიური დანიშნულება აქვს. სამეცნიერო ლიტერატურაში მიუთითებენ, რომ რომანტიკოსებისათვის ხელოვნება არც მიბაძვაა, არც ასახვა. იგი არის ჭეშმარიტ რეალობასთან მიახლოება, რომელიც ხილული სამყაროს მიღმაა.

რომანტიკოსებისათვის მიუღებელია ბურჟუაზიული ცივილიზაცია თავისი პრაგმატიზმით. ისინი ცდილობენ ცივილიზაციის ხელოვნურობას განერიდონ და ბუნებას შეაფარონ თავი. ამ თვალსაზრისით რომანტიკოსები ეხმიანებიან სენტიმენტალისტებს. რომანტიკოსებისათვის ბუნება გასულიერებულია, ხშირად გაადამიანურებულიც. ბუნება და ადამიანი ერთი მთელის შემადგენელი ნაწილები არიან და ერთმანეთის განწყობილება კარგად ესმით:

"წარვედ წყალის პირს სევდიანი ფიქრთ გასართველად,
აქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად;
აქ ლბილს მდელოზედ სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით,
აქაც ყოველი არე-მარე იყო მოწყენით;
ნელად მოღელავს მოდუდუნე მტკვარი ანკარა
და მის ზვირთებში კრთის ლაჟვარდი ცისა კამარა."
("ფიქრნი მტკვრის პირას" ნ. ბარათაშვილი)

ბუნება "გულდახურული" ადამიანების საუკეთესო მეგობარია. ნ. ბარათაშვილი ასე მიმართავს მთაწმინდას:

"მთაო ცხოველო, ხან მცინარო, ხან ცრემლიანო,

ვინ მოგიხილოს, რომელ მყისვე თვისთა ფიქრთ შეება
არა იპოვოს და არ დაჰხსნას გულსა ვაება;
გულ-დახურულთა მეგობარო, მთავ ღრუბლიანო!"
("შემოღამება მთაწმინდაზედ")

ტრადიციული რომანტიკული პეიზაჟი ძალიან განსხვავდება სენტიმენტალურისაგან: სოფლის იდილიური სურათების, მინდვრებისა და მდელოების ნაცვლად, ჩნდება მთები და ზღვა, ჰორიზონტალს ვერტიკალი ენაცვლება. რომანტიკულ პოეზიაში ქარიშხალსა და ჭექა-ქუხილს მოძრაობაში მოყავს გარემო. ასეთი პეიზაჟი შეესატყვისება რომანტიკული გმირის მგზნებარე ბუნებას.

რომანტიკული ხელოვნებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ისტორიული თემატიკის მხატვრული გააზრების საკითხები. ერის გენეტიკური მეხსიერება ცხოვრობს მის ყოველ წარმომადგენელში. სწორედ ამით არის განპირობებული, რომ ისტორია და თანამედროვეობა მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი. წარსულისაკენ მზერის მიმართვა რომანტიკოსთა უმრავლესობისათვის არის ეროვნული თვითგამორკვევისა და თვითშემეცნების ერთ-ერთი სერიოზული ხერხი, ხოლო წარსულის იდეალიზაცია — განზოგადებისა და რომანტიზმის ესთეტიკის ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანი. რეალურად რომანტიკოსები, ბუნებრივია, ცნობენ სამივე დროს, მაგრამ მათ მიერ აღქმული მხატვრული დრო ორიგინალურია: წარსული გაიდეალებულია, აწმყო მიუღებელი, ხოლო, რაც შეეხება მომავალს, რომანტიკოსთა ერთი ნაწილი მას პესიმისტურად უყურებს, ხოლო მეორე ნაწილი — ოპტიმისტურად.

რომანტიკოსებისათვის ეროვნული ყოფის იდეალური მოდელის წარმოსაჩენად უფრო მოსახერხებელი იყო წარსულის ასახვა და მისი დაპირისპირება თანამედროვე ყოფასთან. აწმყოთი უკმაყოფილო მწერლებს თავიანთი მზერა გადაჰქონდათ წარსულში და იქ ეძებდნენ იმას, რისი ნახვაც უნდოდათ, რასაც ვერ პოულობდნენ თავიანთ თანამედროვე ცხოვრებაში. წარსულის გაიდეალების, დიდებული წარსულისა და უბადრუკი თანამედროვე ყოფის დაპირისპირების კლასიკური მაგალითია გრიგოლ ორბელიანის ლექსი "თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში", რომელშიც ავტორი მზერას მიმართავს თამარის ეპოქისაკენ, ერთმანეთს ადარებს თამარის დიდებულ ეპოქასა და თავის უბადრუკ თანამედროვეობას. სევდიანი პოეტი ამბობს:

"და ვით განვლილსა
სიზმარსა ტკბილსა,
მზეს დიდებულად ჩასვენებულსა,
ვიგონებთ შენს დროს,
გული გვიმაგროს,
სრულად არ წავჰსწყდეთ ცის შემრისხავნი!"

კლასიციზმისათვის დროს მხოლოდ პირობითობის გაგება აქვს, რომანტიკოსები კი ცდილობენ, ისტორიულ ეპოქებს ისტორიული სული შთაბერონ, შექმნან ისტორიული და ადგილობრივი კოლორიტი.

რომანტიკულ ნაწარმოებებში ხშირად არიან წარმოჩენილი ისტორიული პიროვნებები. თუმცა, ისინი იშვიათად შეესატყვისებიან თავიანთ რეალურ (დოკუმენტურ) სახეს. მაგალითად, ნ. ბარათაშვილი თავის პოემაში "ბედი ქართლისა" გვიხატავს ერეკლე მეფის სახეს, რომელიც

კრწანისის ომის წაგების შემდეგ ქართლის ბედის შესახებ ესაუბრება სოლომონ ლიონიძეს, აცნობს მას თავის გადაწყვეტილებას:

"ან განთქმულია რუსთა სახელი
ხელმწიფე უვისთ ბრძენი და ქველი,
დიდი ხანია გვაქვს ჩვენ ერთობა,
მტკიცე კავშირი, სარწმუნოება,
მას, მსურს, რომ მივცე მემკვიდრეობა
და მან მოსცეს ქართლს კეთილდღეობა."

ერეკლე მეფეცა და სოლომონ ლიონიძეც ისტორიული პიროვნებები არიან, მაგრამ ასეთი საუბარი მეფესა და მის მსაჯულს შორის რეალურად ვერ გაიმართებოდა, რადგან, როგორც ისტორიულად არის ცნობილი, მეფე ერეკლეს ტახტის რუსეთისათვის გადაცემა არც არასოდეს უფიქრია.

ა. ტოლსტოი თავის დილოგიაში "ივანე მრისხანე" ივანე მრისხანეს გვიჩვენებს, როგორც მხოლოდ ტირანს, არ წარმოაჩენს მისი ხასიათის წინააღმდეგობრიობასა და სირთულეს. ასევე, რიჩარდ ლომგული რეალურ ცხოვრებაში სრულიად არ ჰგავდა ვ. სკოტის მიერ რომან "აივენჰოში" დახატული მეფე-რაინდის სახეს.

რომანტიკოსებმა დაამუშავეს ახალი ჟანრები: ისტორიული რომანი, ფსიქოლოგიური მოთხრობა, ლირიკული პოემა და სხვ. რომანტიზმის ხელოვნება ასოციაციური და მეტაფორულია. მისთვის მიუღებელი არ არის ჟანრების სინთეზი. ეს სრულიად გასაგებია, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, რომანტიზმის იდეალია თავისუფალი, დამოუკიდებელი შემოქმედება, რომელსაც არ უნდა ბოჭავდეს პირობითობები.

ისტორიულმა რომანმა სნორედ რომანტიზმის დროს დაიმკვიდრა პოპულარობა. ამ ჟანრს დიდი ამაგი დასდეს ვ. სკოტმა და ვ. ჰიუგომ, რომლებიც წარმატებით მიმართავდნენ ისტორიულ თემატიკას. მათმა რომანებმა შეისისხლხორცეს რომანტიზმის ესთეტიკა და საფუძველი მოუმზადეს რეალისტური აზროვნების განვითარებას. ისტორიზმის პრინციპი იქცა რომანტიზმის მნიშვნელოვან ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მონაპოვრად. რომანტიზმის ეპოქაში პოპულარული გახდა მოთხრობაც (ფანტასტიკური, სატირული, ფილოსოფიური და სხვა).

რომანტიკული დრამისათვის მიუღებელია კლასიციზმის პირობითობები (კერძოდ, დროისა და ადგილის ერთობა). იგი არ იცნობს პერსონაჟების მეტყველების ინდივიდუალიზაციას. მისი გმირები "ერთ ენაზე" ლაპარაკობენ. რომანტიკული დრამატურგიის ნიმუშებია ლერმონტოვის "მასკარადი", ბაირონის "სარდანაპალი", ჰიუგოს "კრომველი".

რომანტიკული პოემა ხასიათდება დახვენილი კომპოზიციით. მოქმედება იგება ერთი მოვლენის ირგვლივ, რომელშიც ნათლად ვლინდება მთავარი გმირის ხასიათი და გამოიკვეთება, განისაზღვრება მისი მომავალი ბედი. ასე ხდება ნ. ბარათაშვილის პოემაში "ბედი ქართლისა", ბაირონის ზოგიერთ აღმოსავლურ პოემაში ("გიაური", "კორსარი"), პუშკინის "სამხრეთულ პოემებში" ("კავკასიის ტყვე", "ბოშები"), ლერმონტოვის "მწირში", "დემონში" და სხვა.

რომანტიკულმა ესთეტიკამ შექმნა ლიტერატურული ზღაპარი. ამით რომანტიკოსებმა თითქოს ახალი სული შთაბერეს და ახალი ელვარება შესძინეს ფოლკლორულ ზღაპარს. მათ კარგად ჰქონდათ გაცნობიერებული ფოლკლორის მნიშვნელობა ეროვნული კულტურის განვი-

თარების საქმეში და ამიტომ სხვა თვალსაზრისითაც დიდი ამაგი დასდეს ფოლკლორს: გარდა ლიტერატურული ზღაპრების შექმნისა, ხელი შეუწყვეს ხალხური ზღაპრების ჩაწერასა და გამოცემას (ძმები გრიმები, პუშკინი და სხვა).

რომანტიზმის ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებები ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

- კლასიციზმის პოეტიკის მკაცრი ნორმების უგულებელყოფა;
- ისტორიულად და გეოგრაფიულად დაშორებული კულტურებით დაინტერესება;
- ინდივიდუალიზმისა და სუბიექტური საწყისისადმი ინტერესი;
- ეროვნული თავისებურებებისადმი ინტერესი;
- ისტორიზმის საკითხებით დაინტერესება.

მეცნიერებს უჭირთ, ზუსტად უპასუხონ შეკითხვას, კონკრეტულად რომელი ქვეყნის კულტურამ შვა რომანტიზმი და ამას არცა აქვს პრინციპული მნიშვნელობა. სამაგიეროდ, საკამათო არ არის, რომ იგი იშვა ევროპულ ლიტერატურაში და ძალიან სწრაფად გავრცელდა. მოკლედ დავახასიათოთ რამდენიმე ევროპული ლიტერატურის რომანტიზმის თავისებურებანი:

გერმანია რომანტიზმის ესთეტიკის კლასიკურ ქვეყნად ითვლება. გერმანულ რომანტიზმს ახასიათებს ფილოსოფიური სიღრმე და ზებუნებრივი მოვლენებით დაინტერესება, ზოგადად, რეფლექსია (ეჭვი და ყოყმანი, თავისი განცდების გაანალიზება) და, კერძოდ, ესთეტიკური რეფლექსია, "რომანტიკული ირონია", როგორც სინამდვილიდან განდგომის, რეალობასთან დაპირისპირების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გამოვლენა და სხვ.

რომანტიკული იდეალები სავსებით შეესაბამება ფასეულობების რელიგიურ სისტემებს. შლეგელი "კრიტიკულ ფრაგმენტებში" წერდა, რომ მარადიული ცხოვრება და უხილავი სამყარო უნდა ეძებო მხოლოდ ღმერთში. მასშია ხორცშესხმული მთელი სულიერება.

გერმანული რომანტიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება ნოვალისი. მისი მისტიკური "ღამის ჰიმნები" რომანტიკული პოეზიის უმშვენიერესი ქმნილებაა. გერმანიაში რომანტიზმის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო ე. ჰოფმანი, რომლის ფანტასტიკურ ნოველებში რეალური და საოცარი განუყოფელია ერთმანეთისაგან. არც ჰაინეს პოეზიისათვის არის უცხო სიზმრისეული ხილვები, იმქვეყნიურ სულებთან თუ აჩრდილებთან შეხვედრა, მისტიკური მოგზაურობები სატრფოს მოსაძებნად, უიღბლო სიყვარულზე სევდა-წუხილი, საკუთარი ხვედრით უკმაყოფილება და სხვ. იგი მწვავედ განიცდის სინამდვილესა და იდეალს შორის არსებულ დაპირისპირებას, ამოუვსებ უფსკრულს და მწარედ დასცინის ამქვეყნიურ სამყაროს.

გერმანულმა რომანტიზმმა და მისმა წარმომადგენლებმა (ძმები შლეგელები, ნოვალისი, ლ. ტიკი, ძმები გრიმები) უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანეს რომანტიზმის განვითარებაში როგორც თავიანთი მხატვრული ნაწარმოებებით, ასევე თეორიული ნააზრევითაც.

ევროპული რომანტიზმის განვითარებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა გერმანულმა რომანტიზმმა, მისმა ფილოსოფიურ-ესთეტიკურმა საფუძვლებმა. გერმანულმა რომანტიზმმა გარკვეული სახეცვლილებები განიცადა და ისე დამკვიდრდა ევროპულ ქვეყნებში, რაც განპირობებული იყო ამ ქვეყნების ისტორიულ-ეროვნული სპეციფიკითა და განვითარების განსხვავებული დონით.

ინგლისური რომანტიზმის თავისებურება დიდად განაპირობა ბაირონის პიროვნებამ და შემოქმედებამ. რომანტიზმში გამოიკვეთა მიმდინარეობა "ბაირონიზმი". რევოლუციისა და ნაპოლეონის ომების შემდეგ საზოგადოებაში დაისადგურა პესიმისტურმა განწყობილებებმა, ხალხი მელანქოლიამ შეიპყრო, "მსოფლიო სევდამ" მოიცვა არა მარტო ინგლისური, არამედ ევროპული კულტურაც. ბაირონიზმს მიმდევრები გამოუჩნდნენ საფრანგეთში (ა. მიუსე), გერმანიაში (ჰ. ჰაინე), პოლონეთში (ა. მიცკევიჩი), რუსეთში (ი. ლერმონტოვი), საქართველოში (ნ. ბარათაშვილი) და სხვ.

ბაირონის გმირებისათვის უცხოა სიკვდილი ამ სიტყვის აბსოლუტური გაგებით, რადგან ის იდეალები, რომელთაც კონკრეტული ადამიანი ატარებს, უკვდავია. სამყაროში მარადიულია, აგრეთვე, სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილიც.

იდეალებისათვის ბრძოლა ბაირონის პოეზიისა და დრამატურგიის უმნიშვნელოვანესი ნიშანია. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ღვთის ძიება და ღვთის გმობა, გულგატეხილობა და სკეპტიციზმი, შეურიგებელი კონფლიქტი გარემომცველ სამყაროსთან და სხვ. ბაირონის გარდა, ინგლისურ რომანტიკულ სკოლას წარმოადგენენ "ტბის სკოლის პოეტები" (ს. კოლრიჯი, რ. საუთი, პ. შელი, ტ. მური და სხვა).

ინგლისურმა რომანტიზმმა მძაფრად დააყენა ისტორული პრობლემატიკა. შოტლანდიელმა მწერალმა ვალტერ სკოტმა ევროპულ ლიტერატურაში შექმნა ისტორიული რომანის ჟანრი და ამიტომ სწორედ იგია მიჩნეული "ისტორიული რომანტიზმის" "მამად". მის ისტორიულ თხზულებებში ისტორიულ პირებთან ერთად ვხვდებით მწერლის ფანტაზიით შექმნილ პერსონაჟებსაც.

ფრანგული რომანტიზმი ერთი მხრივ, მიისწრაფოდა წმინდა ფრანგული ეროვნული ტრადიციების დაცვისა და ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებისაკენ (შატობრიანი) და, მეორე მხრივ, ამკვიდრებდა ლიტერატურული კოსმოპოლიტიზმის ტენდენციებს (ჟ. დე სტალი). ფრანგული რომანტიზმის უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია ვიქტორ ჰიუგოს შემოქმედება, რომელიც მიიჩნევდა, რომ რომანტიზმი არის ლიბერალიზმი ლიტერატურაში. მისი დრამა "კრომველი" რომანტიკოსებსა და კლასიცისტებს შორის დაპირისპირების გამწვავების მიზეზად იქცა. ამ დრამის წინასიტყვაობა რომანტიკოსთა მანიფესტად არის მიჩნეული, რომელშიც რომანტიზმი გამიჯნულია კლასიციზმისაგან და მკაფიოდ არის წარმოჩენილი მისი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები. ჰიუგოს რომანებში "განკიცხულთა" თემა დაკავშირებულია ზნეობრივ პრობლემატიკასთან (სულის სილამაზე და ხორციელი მშვენიერება, მორალი და ზნეობა, დანაშაული და სასჯელი). ფრანგული რომანტიზმის "მარგინალური" გმირი ყოველთვის აეაზაკი არ არის. იგი შეიძლება იყოს პიროვნება, რომელიც რაღაც მიზეზების გამო აღმოჩნდა საზოგადოებისაგან გარიყული.

ამერიკული რომანტიზმი უფრო მრავალფეროვანია. აქტივობის მაღალი ხარისხი, იდეურ-ესთეტიკური პლატფორმების სიჭრელე, სწრაფი ცვლილებები და ხშირ შემთხვევაში ურთიერთდაპირისპირებულობა დიდ გავლენას ახდენდა არა მარტო ქვეყნის სოციალური, არამედ კულტურული განვითარების დინამიკაზეც. ახალგაზრდა სახელმწიფო სწრაფად იკრებდა ძალებს და ქმნიდა მითს თავისი გამორჩეულობისა და განუმეორებლობის შესახებ.

ამერიკული ლიტერატურა სწორედ ამერიკული რომანტიზმის ეპოქიდან ჩაერთო აქტიურად მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში და იქცა თვითმყოფად მოვლენად. მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკული რომანტიზმი დასავლეთევროპული რომანტიზმის ესთეტიკის ძირითად ჩარჩოებში რჩებოდა, ამერიკელი რომანტიკოსების შემოქმედება, მათი შეხედულებები ლიტერატურასა და ხელოვ-

ნებაზე ორიგინალური იყო და ამ დამოკიდებულებას ხშირ შემთხვევაში განსაზღვრავდა XVIII საუკუნის რაციონალიზმი, ამერიკის შეერთებული შტატების სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური ცხოვრება, მოსახლეობის ეთნიკური მრავალფეროვნება და სხვა ფაქტორები.

ამერიკულ რომანტიზმს, როგორც თვითმყოფად მოვლენას, ქმნის ედგარ პოს პირქუში ფსიქოლოგიზმი, უოშინგტონ ირვინგის გულუბრყვილო ფანტაზია და იუმორი, ჯეიმზ ფენიმორ კუპერის ეგზოტიკური თავგადასავლების პოეზია და სხვა.

რუსული რომანტიზმი ნელ-ნელა ყალიბდებოდა. მისი ჩანასახები არსებობდა უკვე XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისში, მაგალითად, სენტიმენტალიზმში, განმანათლებლობაში და სხვა. 1812 წელს სამამულო ომში გამარჯვებამ გამოიწვია რუსული ეროვნული თვითშეგნების მკვეთრი ამაღლება და რუსეთის დიდი დანიშნულების რწმენა. ამან რუს ხალხს მისცა სტიმული, ორიენტაცია აეღო ეროვნული შემოქმედების, მათ შორის ხალხური შემოქმედების, საუკეთესო ნიმუშებზე. თუ ვინმესაგან უნდა ვისწავლოთ, ისევ ჩვენი წინაპრებისაგან! — ეს იქცა ერთგვარ დევიზად და ანტიკური და ევროპული მწერლების კლასიცისტური მიბაძვის დაძლევის ტენდენციად.

XIX საუკუნის კლასიკოსების: პუშკინის, ლერმონტოვის, გოგოლის შემოქმედება ვითარდება რომანტიზმიდან რეალიზმისაკენ. მათი შემოქმედების მაგალითზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რუსულ ლიტერატურაში რომანტიზმი და რეალიზმი ერთმანეთს კი არ უპირისპირდება, არამედ ავსებს.

ქართული რომანტიზმი. ქართული რომანტიზმის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად მიიჩნეულია XIX ხაუკუნის 10-50-იანი წლები. ქართული რომანტიზმი, ერთი მხრივ, იმეორებს რომანტიზმის ზოგადტიპოლოგიურ ნიშნებს და, მეორე მხრივ, ეროვნული თავისებურებებითაც გამოირჩევა.

ქართული რომანტიზმის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა ორმა ისტორიულმა მოვლენამ: 1801 წლის მანიფესტმა, რომლის "წყალობითაც" საქართველომ დამოუკიდებლობა დაკარგა და რუსეთს შეუერთდა და 1832 წლის შეთქმულების მარცხმა, რამაც საზოგადოებაში საყოველთაო გულგატეხილობა და პესიმიზმი გამოიწვია.

ქართველი რომანტიკოსები არიან: ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ვახტანგ ორბელიანი, მიხეილ თუმანიშვილი, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვები. თუმცა, განსაკუთრებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ სიმაღლეს ამ მიმდინარეობამ ნ. ბარათაშვილის, ა. ჭავჭავაძისა და გრ. ორბელიანის შემოქმედებაში მიაღწია.

საქართველოში რომანტიზმი ძირითადად მხოლოდ პოეტურ ნაწარმოებებში გამოვლინდა. ქართულმა ლიტერატურამ შემოქმედებითად აითვისა რუსული და ევროპული რომანტიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური მიღწევები. მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ სწორედ რომანტიკოსებმა დაძლიეს აღმოსავლური ლიტერატურის გავლენა და ევროპული ლიტერატურისაკენ შემოაბრუნეს ქართული ლიტერატურა. რომანტიკოსების სახელს უკავშირდება ქართული ლექსის ევროპეიზაციაც.

ქართული რომანტიზმი ეყრდნობა ჩვენს მდიდარ პოეზიასა და ფოლკლორს. ტრადიციულ პოეტურ სახეებს რომანტიკოსებმა ახალი სული შთაბერეს. ქართველი რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელია მხურვალე პატრიოტიზმი, წარსულის გაიდეალება, სიყვარულის განცდის "იდეალისტური სინატიფე", მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნება. მათ წინა პლანზე წამოსწიეს ეროვნული პრობლემატიკა. მტრისაგან დამონებული სამშობლოს ბედი ქართველი რომანტიკოსებისათვის უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, ვიდრე პიროვნული პრობლემები. სამშობლოს ალ. ჭავჭავაძე

პატიმრად მიიჩნევს, სამშობლოსათვის თავდადება და ქვეყნის ინტერესებისათვის ზრუნვა უმაღლესი ზნეობრივი კატეგორიებია გრ. ორბელიანისა და ნ. ბარათაშვილისათვის.

ქართველი რომანტიკოსები ცდილობენ გაექცნენ უბადრუკ ყოფას, ამისათვის აიდეალებენ წარსულს და დიდებული წარსულის მოგონებით იქარვებენ დარდებს ანდა უჯანყდებიან გაუსაძლის ცხოვრებას. მერანზე ამხედრებული ნ. ბარათაშვილის ლირიკული გმირი გარბის "ბედის სამზღვრის გადასალახად". მან იცის, რომ დაიღუპება ამ გზაზე, მაგრამ მოძმეთა დახმარების სურვილი ამოძრავებს.

მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში სიყვარულის მოტივს. იგი ეფუძნება რუსთველისეულ პოეტურ ტრადიციებს. მიუხედავად იმისა, რომ ქართველი პოეტები ძირითადად სიყვარულის სულიერ საწყისზე ამახვილებენ ყურადღებას, მათ არც ხორციელ სილამაზეზე, "ხორციელების ნიჭზე" დაუხუჭავთ თვალი.

განსაკუთრებული, სათუთი დამოკიდებულება აქვთ ჩვენს რომანტიკოსებს ბუნებასთან. ბუნება და ადამიანი განუყრელია, ბუნება რომანტიკოსებთან გასულიერებულია. ავტორები ხატავენ როგორც ბუნების სევდიან ('შემოღამება მთაწმინდაზედ", "ფიქრნი მტკვრის პირას"), ასევე მხიარულ სურათებს ("ბედი ქართლისა").

პირველ ქართველ რომანტიკოსად მიჩნეულია ალ. ჭავჭავაძე (1786 – 1846), რომელმაც თავის შემოქმედებაში წარმოაჩინა მოქალაქეობრივი პოზიცია, პატრიოტიზმი, გამოხატა ეროვნული და სოციალური ჩაგვრით გამოწვეული უკმაყოფილება. მის ნაწარმოებებში თავს იჩენს რეალური ცხოვრების სიყვარული და ჰედონისტური განწყობილებებიც. მნიშვნელოვანია ალ. ჭავჭავაძის თარგმანები, რომლებშიც გამოჩნდა, რომ სამწერლო მოღვაწეობის დასაწყისში იგი განმანათლებლური რეალიზმის პრინციპებს ემყარებოდა, ხოლო შემდეგ როგორც ნათარგმნი, ასევე ორიგინალური შემოქმედებით ქართული რომანტიზმის ფუძემდებლად იქცა.

ალ. ჭავჭავაძის სატრფიალო თუ სანადიმო ლირიკისათვის დამახასიათებელ ჰედონისტურ განწყობილებებს ხშირად ენაცვლება დიდი სევდა-მწუხარება, რაც ეროვნული და სოციალური ფაქტორებითაა გამოწვეული ("ვაჰ, სოფელსა ამას"; "ვისაც გსურთ"). როგორც ჭეშმარიტ რომანტიკოსს, ალ. ჭავჭავაძეს აღელვებს წუთისოფლის წარმავლობის პრობლემა, რამაც მაღალმხატვრული ასახვა პოვა "გოგჩაში".

ქართული რომანტიზმის მეორე დიდი წარმომადგენელია გრიგოლ ორბელიანი (1804 – 1883). ქართველ რომანტიკოსთა ძველი თაობის (ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი) ცხოვრება წინააღმდეგობრივი და გაორებული იყო. ისინი კალმით სამშობლოს ინტერესებს იცავდნენ, ხმლით კი — რუსეთის იმპერიისას. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია გრ. ორბელიანის ცხოვრება და შემოქმედება.

გრ. ორბელიანის შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი მოტივი პატრიოტიზმია. მას აღელვებს და აფიქრებს სამშობლოს მომავალი და არსებული მდგომარეობა. მისი იდეალია სწავლის შუქით განათებული საქართველო, რომელშიც ჭეშმარიტი ფასეულობა მაღალი ზნეობა იქნება.

პატრიოტული ჟღერადობით არის გამორჩეული მისი პოემა "სადღეგრძელო", რომელშიც პოეტმა ადამიანის უმაღლეს მოვალეობად სამშობლოს სიყვარული და მისთვის თავგანწირვა გამოაცხადა. აქვე ავტორმა დაგვიხატა გმირი წინაპრების (თამარ მეფე, დავით აღმაშენებელი,

მეფე ერეკლე, მირიან მეფე და სხვ.) დაუვიწყარი პოეტური პორტრეტები. პოეტის პიროვნების გაორებულობამ თუ არსებული პოლიტიკური მდგომარეობისათვის ანგარიშის გაწევამ ამ ნაწარმოებშიც იჩინა თავი და გამოვლინდა ნიკოლოზ პირველისადმი მიძღვნილი მადლიერებით აღსავსე სტრიქონებით. ეს ის ნიკოლოზ პირველია, რომლის რეჟიმის წინააღმდეგ თავის დროზე სწორედ გრიგოლ ორბელიანმა გაილაშქრა გაბედულად.

გრიგოლ ორბელიანის შემოქმედება თემატურად მრავალფეროვანია. პოეტი წუხს სოციალური უთანასწორობის გამო ("მუშა ბოქულაძე"), აცნობიერებს სოციალური უთანასწორობის დამღუპველ შედეგებს ქვეყნის განვითარების ყველა სფეროში და გამოთქვამს უაღრესად პროგრესულ მოსაზრებას:

"მიეცით ნიჭსა გზა ფართო, თაყვანის-ცემა ღირსებას;

ნიჭს აძლევს ზენა მხოლოდ კაცს და არა გვარიშვილობას!"

გრ. ორბელიანის ლექსებში არაჩვეულებრივად აისახა ადამიანის ფაქიზი გრძნობები და განცდები, ბუნების დაუვიწყარი სურათები, წუთისოფლის წარმავლობის პრობლემატიკა.

ქართულმა რომანტიზმმა თავისი განვითარების მწვერვალს ნიკოლოზ ბარათაშვილის (1817–1845) შემოქმედებაში მიაღწია. მის პოეზიაში მაღალმხატვრული ასახვა პოვა როგორც ეპოქისა და საქართველოს, ასევე ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებმა. პოეტი, როგორც ჭეშმარიტი რომანტიკოსი, უკმაყოფილო იყო უსიხარულო აწმყოთი, მაგრამ სასოწარკვეთის მარნუხებში არ ექცეოდა და აქტიური, საზოგადოებისა და ქვეყნისათვის სარგებლობის მომტანი ცხოვრებისაკენ მოუწოდებდა თავის თანამედროვეებს. იგი ადამიანის ცხოვრების საზრისს უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლაში, მოძმეებისათვის გასავლელი გზის გაადვილებაში ხედავდა. ბოროტ სულთან და ბედთან დაპირისპირებულ მებრძოლ პოეტს მარტოობისა და სულიერი ობლობის მწარე განცდა ტანჯავდა და უსაზღვრო სევდასაც ხშირად ეძლეოდა. თუმცა, პესიმიზმის ტყვეობაში მაინც არ ექცეოდა და იმედს იტოვებდა:

"რომ გათენდება დილა მზიანი და ყოველს ბინდსა ის განანათლებს".

პოეტის პატრიოტული სულისკვეთება და სამშობლოს ბედზე დაფიქრება კარგად გამოჩნდა მის პოემაში "ბედი ქართლისა", რომელიც ავტორმა საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის პრობლემას მიუძღვნა. ეს ის საკითხია, რომლის შუქ-ჩრდილების შესახებ დღესაც ბევრს კამათობენ. იგი, ბუნებრივია, აქტუალური იქნებოდა ნ. ბარათაშვილის თანამედროვეთა შორისაც. პოეტმა მეფე ერეკლესა და სოლომონ ლიონიძის დიალოგში წარმოაჩინა ის განსხვავებული თვალსაზრისები, რომლებიც არსებობდა მის თანამედროვე საზოგადოებაში საქართველოს რუსეთთან შეერთების თაობაზე. პოეტი ცალმხრივად არ აფასებს ამ მოვლენას, მის დადებით მხარეებსაც ხედავს და უარყოფითსაც. ის, რომ ბარათაშვილი მასშტაბურად უყურებს და გარკვეულწილად რეალისტურადაც აფასებს საქართველოს რუსეთთან შეერთებას, ლირიკულ პოეზიაშიც გამოჩნდა.

ლექსში "საფლავი მეფის ირაკლისა" პოეტი მიესალმება საქართველოში რუსეთის დამკვიდრებას და მშვიდობის დასადგურებას:

"სადაც აქამდინ ხმლით და ძალით ჰფლობდა ქართველი,

მუნ სამშვიდობო მოქალაქის მართავს ან ხელი".

ნ. ბარათაშვილს ახარებს ის გარემოება, რომ რუსეთის გზით ევროპული განათლება შემოვიდა საქართველოში. ამავე დროს, ლექსში "სუმბული და მწირი" იგი გმობს ეროვნულ ჩაგვრას, რაც უსათუოდ ქართულ-რუსული პოლიტიკური ურთიერთობების გამოძახილი უნდა იყოს. ნ. ბარათაშვილის შემოქმედებამ უდიდესი როლი შეასრულა ახალი ქართული ლიტერატურისა და აზროვნების ჩამოყალიბებაში.

ქართულ რომანტიზმს სხვა, ნაკლებად ცნობილი, წარმომადგენლებიც ჰყავდა: სოლომონ რაზმაძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ვახტანგ ორბელიანი, ალექსანდრე ორბელიანი და სხვები, რომლებმაც თავიანთი შემოქმედებით გარკვეული წვლილი შეიტანეს ქართული ლიტერატურის ისტორიაში.

და ბოლოს, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მეცნიერებაში ჯერ კიდევ არ არის ზუსტად განსაზღვრული, როდის დაასრულა რომანტიზმმა, როგორც მხატვრულმა მიმართულებამ, არსებობა. ტრადიციულად ასახელებენ XIX ს-ის 40-იან წლებს. თუმცა, თანამედროვე მეცნიერებაში სულ უფრო ხშირად გაისმის მოსაზრებები, რომ ეს საზღვრები გადაიტანონ XIX ს-ის ბოლომდე, ზოგჯერ XX ს-ის დასაწყისამდეც კი. ერთი რამ უდავოა: რომანტიზმი, როგორც მიმართულება, სცენიდან ჩამოვიდა და ადგილი დაუთმო რეალიზმს, მაგრამ რომანტიზმი, როგორც მხატვრული მეთოდი, ე. ი. როგორც ხელოვნებაში სამყაროს შეცნობის საშუალება, დღემდე ინარჩუნებს სიცოცხლისუნარიანობას.

რეალიზმი

ტერმინი **"რეალიზმი"** გვიანი ლათინურიდან (realis) მოდის და საგნობრივს, ნამდვილს ნიშნავს. რეალიზმი, როგორც მხატვრული მიმართულება, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში დამკვიდრდა XIX საუკუნის I მესამედიდან. დასავლურ ლიტერატურაში მის პირველ წარმომადგენლებად ითვლებიან სტენდალი და ბალზაკი.

რეალიზმი, როგორც სინამდვილის ასახვის მხატვრული მეთოდი, არ არის რომელიმე ერთი ეპოქის მონაპოვარი. იგი არსებობდა, არსებობს და იარსებებს ხელოვნების ყველა დარგში და მათ შორის, რასაკვირველია, მხატვრულ ლიტერატურაშიც.

რეალისტი მწერალი ხელმძღვანელობს ცხოვრებისეული სიმართლის აღწერის პრინციპით და ცდილობს, რაც შეიძლება, უფრო სრულად ასახოს ცხოვრება და მისი ტიპური ნიშანთვისებები. რეალიზმისათვის დამახასიათებელია ისტორიზმი და სოციალური ანალიზი. რეალიზმს შესწევს ძალა, სოციალურ-ისტორიული ფაქტორების გათვალისწინებით ახსნას ცხოვრებისეული მოვლენები, დაადგინოს მათი გამომწვევი მიზეზები და გააანალიზოს შედეგები. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ რეალიზმის გააზრება ისტორიზმის გარეშე წარმოუდგენელია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისტორიზმი გულისხმობს მოვლენის მრავალმხრივ ჩვენებას, მისი წარმოშობის, განპირობებულობის, განვითარების და სხვა მოვლენებთან კავშირების გააზრებას. ისტორიზმი წარმოადგენს რეალისტი მწერლის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული მეთოდის საფუძველს, ერთგვარ გასაღებს სინამდვილის შესაცნობად, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მოვლენების გასააზრებლად. რეალისტი მწერალი წარსულში ეძებს პასუხს თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებზე პასუხის გასაცემად, ხოლო თანამედროვეობას გაიაზრებს, როგორც მთელი წინა ისტორიული განვითარების შედეგს.

რეალიზმს ახასიათებს ჟანრობრივი მრავალფეროვნება; რეალისტი მწერლები წარმატებით მიმართავენ ეპიკურ, ლირიკულ, დრამატულ, სატირულ ნაწარმოებებს.

კრიტიკული რეალიზმი

რეალიზმს საინტერესო ისტორია აქვს მსოფლიო ლიტერატურაში. რეალიზმის შესახებ წარმოდგენა იცვლებოდა ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე და ასახავდა შემოქმედთა მისწრაფებას, რეალისტურად, გულმართლად აესახათ სინამდვილე. რეალიზმის ახალი ტიპი ჩამოყალიბდა XIX საუკუნეში. ეს არის **კრიტიკული რეალიზმი**, რომელსაც წამყვანი ადგილი უჭირავს XIX საუკუნის II ნახევრის მხატვრულ აზროვნებაში. კრიტიკულ რეალიზმში წარმმართველი პოზიციები ლიტერატურას ეკუთვნის.

კრიტიკული რეალიზმის წარმატება საფრანგეთში უკავშირდება სტენდალისა და ბალზაკის, ინგლისში დიკენსისა და თეკერეის, რუსეთში დოსტოევსკისა და ტოლსტოის და სხვათა სახელებს.

ვიწრო გაგებით, ცნება „რეალიზმი" ასახავს XIX საუკუნის ხელოვნების კონკრეტულ-ისტორიულ მიმართულებას, რომელმაც თავის ძირითად შემოქმედებით პროგრამად გამოაცხადა ცხოვრებისეული სიმართლის ასახვა. ტერმინი პირველად წამოაყენა ფრანგმა ლიტერატურის კრიტიკოსმა შამპფლერიმ XIX საუკუნის 50-იან წლებში. ეს ტერმინი მრავალი ერის ლექსიკონში შევიდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან დაკავშირებით. ფართო გაგებით, როგორც მეთოდი, რეალიზმი სხვადასხვა მიმდინარეობისა და მიმართულების წარმომადგენელ ხელოვანთა შემოქმედების ზოგადი ნიშანია, ხოლო, ვიწრო გაგებით, რეალიზმი არის ლიტერატურული მიმართულება, რომელიც სხვებისაგან გამოირჩევა ნიშანდობლივი თვისებებით. მაგალითად, რეალიზმი ეწინააღმდეგება თავის წინამორბედ მიმართულებას, რომანტიზმს. XIX საუკუნეში რეალიზმის საფუძვლად იქცა სინამდვილისადმი მკვეთრად კრიტიკული დამოკიდებულება. აქედან მომდინარეობს მისი სახელიც — კრიტიკული რეალიზმი. ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურებაა მხატვრულ ნაწარმოებებში მწვავე სოციალური პრობლემების დასმა და ასახვა, საზოგადოების მანკიერებებისათვის განაჩენის გამოტანა. კრიტიკული რეალიზმი ორიენტირებული იყო, აესახა საზოგადოების დაჩაგრული ფენების ცხოვრება.

ლიტერატურული პროცესი ლიტერატურული ურთიერთზემოქმედების რთული სისტემაა, სადაც ახალი იბადება არა ძველი ტრადიციების სრული უარყოფითა და მათგან მოწყვეტით, არამედ, უმეტესწილად, მათი გადაფასებითა და გამდიდრებით. ხელოვნება არ ვითარდება რევოლუციური აფეთქებების შედეგად. ძველი კლასიკური მემკვიდრეობა მაშინაც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას, როცა ახალ იდეოლოგიურ ატმოსფეროში ხვდება. იგი შეიცავს მარადიულ, ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებს, რომლებიც ერთი ეპოქიდან მეორეს გადაეცემა. ხელოვნებაში ყოველთვის იგრძნობა ცხოვრების მაჯისცემა, ცხოვრების სული და გული. კლასიციზმი უკვალოდ არ გამქრალა განმანათლებლობის ჩამოყალიბების გამო და არც განმანათლებლობას შეუწყვეტია თავისი არსებობა რომანტიზმის ჩამოყალიბების გამო. რომანტიზმმა თავისი უდიდესი ზემოქმედების ძალა მაშინაც კი შეინარჩუნა, როცა სტენდალის, ბალზაკის, დიკენსის, ტურგენევის და სხვა კრიტიკულ რეალისტთა სახელები ქუხდა. სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენლების ნაწარმოებები ჩვენს დროშიც

აგრძელებენ თავიანთ ლიტერატურულ "ცხოვრებას" და დადებით ზეგავლენას ახდენენ ადამიანების ცნობიერებასა და გრძნობებზე.

თუ ლიტერატურულ პროცესს განვიხილავთ ტიპოლოგიის თვალსაზრისით, უნდა აღვნიშნოთ, რომ არასოდეს არ შეწყვეტილა ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში არც რომანტიკული ნაკადი და არც რეალისტური ტრადიციები. შემოქმედების რომანტიკული და რეალისტური ტიპები თანაარსებობენ საუკუნეების განმავლობაში, რაც ხელოვნების განვითარების ერთგვარ კანონზომიერებასაც წარმოადგენს.

ხელოვნების განვითარება მთლიანობაში წინსვლითი და მარადიული გამდიდრების პროცესია და დიდად არის დამოკიდებული იმაზე, თუ რა აღმოჩენებია ცხოვრების შემეცნების სფეროში და რა ცვლილებებია საზოგადოებაში.

კრიტიკული რეალიზმი ახლებურად ასახავს ადამიანისა და გარემომცველი სამყაროს დამოკიდებულებას. ადამიანის ხასიათის გახსნა ხდება სოციალური გარემოებების გათვალისწინებით. მწერლები ღრმად აანალიზებენ ადამიანის სულიერ სამყაროს, ცდილობენ ჩასწვდნენ მის სიღრმეებს. ამიტომ ფსიქოლოგიზმი კრიტიკული რეალიზმისათვის მეტად დამახასიათებელი ნიშანია. კრიტიკული რეალიზმის ამ ნიშნის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი შეასრულა რომანტიზმმა, რომელიც ცდილობდა, ადამიანის "მეს" ჩასწვდომოდა. ფსიქოლოგიზმი, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება პერსონაჟთა ხასიათების ძერწვისას. კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები ღრმად და საფუძვლიანად სწავლობენ და მაღალმხატვრულად ასახავენ პერსონაჟთა შინაგან სამყაროს, მათი სულის მოძრაობის მრავალფეროვან ნიუანსებს, მათ სიხარულსა და სევდას, მათ ოცნებებსა და მისწრაფებებს, მათი ცხოვრების წესს. კრიტიკული რეალიზმი ასახავს ტიპურ ხასიათებს ტიპურ გარემოში. პიროვნებას აყალიბებს საზოგადოება, საზოგადოებას კი ისტორიული და სოციო-კულტურული გარემო.

კრიტიკული რეალიზმი სიღრმისეულად შეიმეცნებს სამყაროს და ასე წარმოაჩენს მის მხატვრულ სურათს. თუმცა, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს, კრიტიკულმა რეალიზმმა აბსოლუტური უპირატესობა მოიპოვა ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარების ყველა წინა ეტაპთან შედარებით. მართალია, იგი წინგადადგმული ნაბიჯი იყო ხელოვნების განვითარების ისტორიაში, თუმცა, რეალიზმის აშკარა მონაპოვრების გვერდით ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მისმა მხატვრულმა სახეებმა დაკარგეს ის მასშტაბურობა, რომელიც ახასიათებდა აღორძინების პერიოდის ხელოვნებას, განმანათლებლობისათვის დამახასიათებელი რწმენა, რომ სიკეთე აუცილებლად დაამარცხებს ბოროტებას.

კრიტიკული რეალიზმისათვის დამახასიათებელია ცხოვრების კრიტიკული ასახვა. ეს ტერმინი ლიტერატურათმცოდნეობაში ნ. ჩერნიშევსკიმ დაამკვიდრა. დღეს ზოგჯერ **"კრიტიკული რეალიზმის"** ნაცვლად მიმართავენ ტერმინს **"კლასიკური რეალიზმი"**.

კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები კრიტიკულად აფასებენ საზოგადოებაში არსებულ უარყოფით მოვლენებს. ისინი ხშირად შიშით შესცქერიან, რომ მათ თვალწინ ქრება ჭეშმარიტი ადამიანური ფასეულობები, კნინდება და ირყვნება ადამიანი. კრიტიკული რეალიზმი აკრიტიკებს, ზოგჯერ ამათრახებს ან მწარედ დასცინის ცხოვრებაში არსებულ მანკიერებებს: ღალატს, შურს, უნამუსობას, მუქთახორობას, ბოროტებას და სხვ. კრიტიკული რეალიზმი არ კმაყოფილდება და არ შემოიფარგლება მხოლოდ მანკიერებათა მხილებით. იგი ნათელი იდეალების ჩვენებით ცდილობს საზოგადოების გაჯანსაღებას, წარმოაჩენს ცხოვრების

დადებით მხარეებს, გვიჩვენებს გლეხების შრომისმოყვარეობას, პატიოსნებას, მორალურ სიჯანსაღეს და ა. შ. მაგალითად, ოთარაანთ ქვრივი, გიორგი ("ოთარაანთ ქვრივი"), ბათუ ("გამზრდელი"), კვირია ("ბახტრიონი") და სხვ. ასე რომ, კრიტიკული რეალიზმი ლიტერატურაში ხედავს სოციალური განვითარების აქტიურ ძალას, რეალურ ცხოვრებაში კი პროგრესულ სოციალურ ტენდენციებსა და პუმანისტურ იდეალებს საზოგადოების მოწინავე ნაწილში პოულობს. მსოფლიო კრიტიკული რეალიზმის ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს რუსულ კრიტიკულ რეალიზმს. XIX საუკუნეში რუსეთში იგი არნახული ძალით განვითარდა. ამ საუკუნის II ნახევრის მხატვრულმა მონაპოვრებმა რუსული ლიტერატურა გაიყვანა საერთაშორისო არენაზე და მსოფლიო აღიარება მოუტანა. მისი ფორმირება უკავშირდება პუშკინის სახელს. სწორედ მან ჩაუყარა საფუძველი კრიტიკული რეალიზმის განვითარებას რუსეთში. 60-იან წლებში იგი განავითარეს რევოლუციურმა დემოკრატებმა ნ. ჩერნიშევსკის მეთაურობით. განსაკუთრებული ადგილი რუსული რეალიზმის ისტორიაში უჭირავთ ლ. ტოლსტოისა და ფ. დოსტოევსკის. რუსულმა რეალიზმმა მათი რომანების საშუალებით დაიმკვიდრა სახელი მსოფლიო ლიტერატურის ასპარეზზე.

კრიტიკული რეალიზმი არსებითად განსხვავდება რენესანსული და განმანათლებლური რეალიზმისაგან.

მთელ მსოფლიოში XIX საუკუნის 30-40-იანი წლები – ეს არის განმანათლებლობისა და სუბიექტურ-რომანტიკული კონცეფციების კრიზისის დრო. განმანათლებლებსა და რომანტიკოსებს სამყაროზე სუბიექტური შეხედულებები აახლოებდათ. სინამდვილე მათ არ ესმოდათ, როგორც ობექტური პროცესი, რომელიც თავისი კანონების შესაბამისად ვითარდება. სოციალურ ბოროტებასთან ბრძოლაში განმანათლებლობის ეპოქის მოღვაწეები ყველაზე დიდ იმედს სიტყვის ძალასა და პირად მაგალითზე ამყარებდნენ, ხოლო რევოლუციური რომანტიზმის თეორეტიკოსები — გმირულ პიროვნებასა და ხასიათზე. ისინი (განმანათლებლები და რომანტიკოსები) ჯეროვნად ვერ აფასებდნენ ისტორიის განვითარებაში ობიექტური ფაქტორების როლს. საზოგადოებაში არსებული წინააღმდეგობების ანალიზისას რომანტიკოსები ამ წინააღმდეგობებში, როგორც წესი, ვერ ხედავდნენ საზოგადოების გარკვეული ფენების ინტერესებს და ამიტომ ამ წინააღმდეგობების გადალახვას არ უკავშირებდნენ კონკრეტულ სოციალურ ბრძოლას.

ლიტერატურის დემოკრატიზაციის გზაზე კრიტიკული რეალიზმი XVIII საუკუნის განმანათლებლობასთან შედარებით წინგადადგმული ნაბიჯი იყო. მან უფრო ფართოდ მოიცვა თავისი თანამედროვე სინამდვილე. კრიტიკულმა რეალიზმმა ასახა ბატონყმობის თემატიკა და უჩვენა არა მარტო მებატონეთა თვითნებობის, არამედ ხალხის მასების ტრაგიკული ყოფის სურათები. შილერის, დიდროსა და სხვა განმანათლებელთა შემოქმედებაში საშუალო ფენა წარმოდგენილი იყო, როგორც პატიოსნებისა და ზნეკეთილობის განსახიერება და ამით უპირისპირდებოდა უზნეო არისტოკრატიას. იმავდროულად, მისი ყოველდღიური ცხოვრება, პრობლემები და სატკივარი არსებითად ნაწარმოების მიღმა რჩებოდა. ეს თემა მხოლოდ ზოგიერთმა სენტიმენტალისტმა და რომანტიკოსმა დაამუშავა (რადიშჩევი, ვ. ჰიუგო. ე. სიუ).

კრიტიკულ რეალიზმში გამოიკვეთა რიტორიკისა და დიდაქტიზმის დაძლევის ტენდენცია, რაც დამახასიათებელი იყო განმანათლებლობის ეპოქის წარმომადგენლებისათვის. დიდროს, შილერის, ფონვიზინის ნაწარმოებებში ტიპურ სახეებთან ერთად, რომლებიც წარმოგვიჩენდნენ საზოგადოების რეალური კლასების ფსიქოლოგიას, გეხვდებიან გმირები, რომლებიც განასახიერებენ განმანათლებლობის ეპოქისა და მსოფლმხედველობის, განმანათლებლური ცნო-

ბიერების იდეალურ თვისებებს. იდეალის წარმოჩენა და დამკვიდრება კრიტიკულ რეალიზმში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ხშირად ხდება უზნეობის მხილებით და სინამდვილის მანკიერი მოვლენების უარყოფით. კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლები თავიანთ შემოქმედებაში უჩვენებენ, რომ ბოროტება ფესვგადგმულია არა მარტო პიროვნებაში, არამედ საზოგადოებაშიც. რეალისტები არ იფარგლებიან თავიანთი თანამედროვე კანონმდებლობისა და ზნეობის კრიტიკით. ისინი აყენებენ თვით ბატონყმური და ბურჟუაზიული საზოგადოების საფუძვლების ულმობლობის საკითხს (მაგ., ი. ჭავჭავაძის "გლახის ნაამბობი", "სარჩობელაზედ" და სხვ.). ამიტომ, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა ძალიან ხშირად ექცევა კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა ყურადღების ცენტრში. ხშირ შემთხვევაში როგორიცაა საზოგადოება, ისეთივეა პიროვნება. თუმცა, არსებობს სხვა მოდელიც. მაგ., პიროვნება თავისი განვითარებითა და ზნეობით წინ უსწრებს საზოგადოებას. ამ უკანასკნელს მისი არ ესმის, რაც ხშირად პიროვნების ტრაგედიის მიზეზი ხდება (მაგ., ვაჟას ალუდა ქეთელაური, ჯოყოლა, მინდია და სხვ.).

კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებმა გააფართოვეს სიტყვიერი ხელოვნების თემატიკური დიაპაზონი. ისინი სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს ახასიათებენ არა მარტო მორალური თვალსაზრისით, არამედ წარმოაჩენენ ყოველდღიურ პრაქტიკულ საქმიანობაშიც.

კრიტიკული რეალიზმი ადამიანს ახასიათებს უნივერსალურად, როგორც კონკრეტულ, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ინდივიდს. ბალზაკს, ტოლსტოის, ჩეხოვს, ი. ჭავჭავაძეს და სხვა რეალისტ მწერლებს თავიანთი გმირები არა მარტო ცხოვრების ამაღლებულ წუთებში ჰყავთ დახატული, არამედ ტრაგიკულ სიტუაციებშიც. ადამიანებს ისინი წარმოაჩენენ როგორც სოციალურ არსებებს, რომლებიც ჩამოყალიბდნენ გარკვეული სოციალურ-ისტორიული ფაქტორების ზემოქმედებით. თუმცა, რეალისტური ხელოვნების იდეურ-ესთეტიკური შესაძლებლობები გაცილებით მეტია, ვიდრე მხოლოდ ადამიანების სოციალური კავშირების ჩვენება.

XIX საუკუნის რეალისტები ასახავდნენ საზოგადოებაში არსებულ წინააღმდეგობებსა და კონფლიქტებს. რეალიზმი მხოლოდ მაშინ ახერხებს თავისი ჭეშმარიტი არსის წარმოჩენას, როცა მწერლები ხელოვნებას ანიჭებენ სინამდვილის ასახვის ფუნქციას. ამ შემთხვევაში რეალობის ბუნებრივ კრიტერიუმებად წარმოგვიდგება ცხოვრების შინაგანი კავშირების ჩვენების სიღრმე, ჭეშმარიტება და ობიექტურობა, ტიპური ხასიათები, რომლებიც მოქმედებენ ტიპურ გარემოში. ამავე დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეალისტური ხელოვნების აუცილებელ დეტერმინატორად გვევლინება, ისტორიზმი, ხელოვანის აზროვნების ხალხურობა. მისთვის დამახასიათებელია ადამიანის ასახვა გარემომცველ სამყაროსთან ერთობაში, სახის, კონფლიქტის, სიუჟეტის ისტორიული და სოციალური კონკრეტულობა, ისეთი ჟანრული სტრუქტურების ხშირი გამოყენება, როგორებიცაა: რომანი, დრამა, მოთხრობა.

კრიტიკული რეალიზმის აღმავლობის პერიოდში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ეპოსი და დრამა, რომლებმაც სერიოზულად შეავინროვეს ლირიკა. ეპიკური ჟანრებიდან დიდი აღიარება მოიპოვა რომანმა. მისი წარმატება ძირითადად იმან განაპირობა, რომ იგი მეტ საშუალებას აძლევს მწერალს, სრულყოფილად გამოიყენოს ხელოვნების ანალიტიკური ფუნქცია, ამხილოს სოციალური ბოროტების მიზეზები. ქართული ლიტერატურის ისტორია ამ თვალსაზრი-

სით ნაწილობრივ განსხვავებულია. ქართული კრიტიკული რეალიზმის წიაღში რომანი კი განვითარდა (მაგალითად, ლავრენტი არდაზიანის რომანები "სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი", "მორჩილი", გიორგი ნერეთლის "პირველი ნაბიჯი", "გულქანი" და სხვა.), თუმცა, ვერ იქცა ნამყვან ჟანრად. ქართველი მწერლები უპირატესობას ძირითადად მოთხრობას, ლექსს და პოემას ანიჭებდნენ.

კრიტიკულმა რეალიზმმა გააცოცხლა ახალი ტიპის კომედია, რომელიც ეფუძნება არა მხოლოდ ტრადიციულ სასიყვარულო კონფლიქტს, არამედ სოციალურ კონფლიქტსაც (გ. ერისთავის "გაყრა", "დავა" და სხვ.).

ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში ყურადღება გამახვილებულია ხალხის მძიმე ბედზე, რასაც განაპირობებს ეროვნული და სოციალური ჩაგვრა, ამიტომ სამშობლოს ბედზე ჩაფიქრება და ხალხის უკეთეს მომავალზე ოცნება ლიტერატურისათვის ბუნებრივი და ტრადიციული თემებია. გმირის ბედი გადაწნულია საზოგადოების სოციალურ-ისტორიულ პროცესებთან. კრიტიკული რეალიზმის ლიტერატურაში ჩანს მისი თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრება, სოციალური კონტრასტები, იდეური ძიებები, მოწინავე ადამიანების ბრძოლა ეროვნული და ბატონყმური თვითნებობის წინააღმდეგ.

რეალისტური ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია მეტყველი, ნათელი, ხატოვანი სალიტერატურო ენა. რეალისტი მწერლების ენა დაახლოებულია ხალხის მეტყველებასთან. ქართული სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბებაში დიდი წვლილი შეიტანეს რეალისტმა მწერლებმა და მათმა შემოქმედებამ. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ილია ჭავჭავაძის, ქართული სალიტერატურო ენის პრინციპული რეფორმატორის, მოღვაწეობა. ილიასთან ერთად ამ საშვილიშვილო საქმეს დიდი ამაგი დასდეს 60-იანელებმა, ილიას თანამოაზრეებმა. მათ შესანიშნავად ჰქონდათ გათავისებული, რომ "ენის კანონის დამდები ხალხია და არა ანბანთ თეორეტიკა". ქართველი რეალისტების ენა დემოკრატიული და ბუნებრივია.

რეალური სინამდვილის აღწერა არ გამორიცხავს ფანტასტიკურსა და გამონაგონს, თუმცა, ეს მხატვრული საშუალებები არ განსაზღვრავენ ნაწარმოების ძირითად ტონალობას.

აქვე შევნიშნავთ, რომ რეალიზმის შესახებ განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. კერძოდ, ცნობილი კულტუროლოგი და ფილოლოგი ვ. რუდნევი თავის მეტად პოპულარულ წიგნში "XX საუკუნის კულტურის ენციკლოპედიური ლექსიკონი" ილაშქრებს ტერმინ რეალიზმის წინააღმდეგ და ანტიტერმინს უწოდებს მას. მკვლევრის აზრით, მრავალმნიშვნელოვნება ძალიან ცუდად ახასიათებს ამ ტერმინს და ბევრ გაუგებრობას იწვევს. იგი იმასაც კი ურჩევს მკითხველს, რომ არასოდეს გამოიყენოს აღნიშნული ტერმინი. ვ. რუდნევი მიიჩნევს, რომ XX საუკუნის გადასახედიდან თუ შეეფასებთ მოვლენებს, რეალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, თვით XIX საუკუნეშიც არ არსებობდა. როგორ შეიძლება ვთქვათ, რომ სინამდვილის ასახვის თვალსაზრისით ერთი მიმდინარეობა უფრო უახლოვდება სინამდვილეს, ვიდრე — მეორე, როცა ისიც კი არ ვიცით ზუსტად, რა არის ეს სინამდვილე. ნებისმიერი მიმდინარეობა, აბსტრაქციონიზმი იქნება ის თუ კლასიციზმი, ცდილობს, სინამდვილე ისეთად ასახოს, როგორადაც თვითონ ხედავს ამ სინამდვილეს. მკვლევარს მოჰყავს მარტივი ფრაზა: "მან გაიფიქრა, რომ უმჯობესი იქნებოდა, წასულიყო". ეს არის ჩვეულებრივი "რეალისტური" ფრაზა. მაგრამ ეს ფრაზა ეყრდ-

ნობა საკითხის მეტად პირობით და არარეალისტურ დაყენებას, რომ ერთმა ადამიანმა შეიძლება იცოდეს, რას ფიქრობს მეორე ადამიანი.

ფ. დოსტოევსკი წერდა: "მე ფსიქოლოგს მიწოდებენ. ეს არ არის სწორი. მე ვარ რეალისტი ამ სიტყვის უმაღლესი გაგებით, ანუ ავსახავ ადამიანის სულის სიღრმეებს." ვ. რუდნევის აზრით, დოსტოევსკის ეს სიტყვები იმას ნიშნავს, რომ მას არ უნდა რაიმე საერთო ჰქონდეს XIX საუკუნის ემპირიულ, პოზიტივისტურ, "უსულგულო" ფსიქოლოგიასთან. ვ. რუდნევი გონებამახვილურად შენიშნავს, რომ დოსტოევსკი იყო რეალისტი შუა საუკუნეების ფილოსოფიის მნიშვნელობით. რადგან, როცა ამბობ ფრაზას: "სილამაზე გადაარჩენს სამყაროს", ეს იმას ნიშნავს, რომ უშვებ ისეთი უნივერსალიის რეალურად არსებობის შესაძლებლობას, როგორიც "სილამაზეა".

ქართული რეალიზმის ტიპოლოგია

რეალიზმი ისეთი ლიტერატურული მიმართულებაა, რომელშიც გარკვეული ტიპური ნაირსახეობები, ანუ ლიტერატურული მიმდინარეობები შეიძლება გამოიყოს. მათ შორის: რენესანსული, განმანათლებლურ-დიდაქტიკური, რომანტიკული, სოციოლოგიური, კრიტიკული, ნატურალისტური, რევოლუციურ-დემოკრატიული, სოციალისტური, ემპირიული, სინკრეტული, ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიური, ინტელექტუალური, უნივერსალური, მონუმენტური და სხვა. ეს ტერმინები საკმაოდ პირობითია და რეალიზმის ამ ნაირსახეობებს შორისაც ძნელია ჩინური კედლის აღმართვა. აქედან გამომდინარე, მკვლევართა ერთ ნაწილს უფრო სწორად მიაჩნია საუბარი "რეალიზმის განვითარების ეტაპებზე". თუმცა, ეს "ეტაპები" არ უნდა გავიგოთ, როგორც რეალიზმის ნაირსახეობების ანდა მიმდინარეობების გარკვეული მიმდევრობით ცელა. რეალიზმის ტიპური ნაირსახეობები დროში ეტაპობრივად კი არ მონაცვლეობენ, არამედ ხშირ შემთხვევაში პარალელურად არსებობენ.

ქართული განმანათლებლური რეალიზმი

მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ გარდამავალი ხანის ქართული ლიტერატურა (XVIII საუკუნის ბოლო — XIX საუკუნის დასაწყისი) ეფუძნება განმანათლებლურ რეალიზმს. ქართული რეალიზმის განვითარების თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია XVIII საუკუნის დიდი შემოქმედის, დავით გურამიშვილის (1705-1792), მოღვაწეობა. მისი შემოქმედება ქართული განმანათლებლური რეალიზმის თვალსაჩინო ნიმუშად არის მიჩნეული. მასში მძლავრად იჩინა თავი ახალი ქართული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელმა ტენდენციებმა: ხალხურობამ, სინამდვილის რეალისტურმა ასახვამ, ჟანრულ-თემატურმა მრავალფეროვნებამ, ხალხის ყოველდღიურ მეტყველებასთან დაახლოებამ. ავტორი ქადაგებს სწავლა-ცოდნის აუცილებლობას და მნიშვნელობას. მან იცის, რომ უსწავლელი და უსაქმური ახალგაზრდა "სიბერის დროს განბილდების". პოეტი განუმარტავს ახალგაზრდებს თავისი დროის ყველაზე უფრო მეტად გავრცელებული საქმიანობების თავისებურებებს და მოუწოდებს, რომ ერთ-ერთს მოჰკიდონ ხელი. "დავითიანში" ავტორი რეალიზმის პოზიციებიდან, ანუ მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, "მართლის თქმის" პრინციპით გვიხატავს ქვეყნის მძიმე საგარეო და საშინაო პოლიტიკას, შინააშლილობას, ღალატს. მან იცის, რომ სიმართლის დამალვა ქვეყანას არ

ნაადგება და დააზარალებს. პოეტი არავის აფარებს ხელს. თვით ვახტანგ VI-საც კი, რომლის მიმართ დიდი სიყვარული და პატივისცემა ასე გამოხატა, როცა მეფე გარდაიცვალა:

"ვაი, რა ბოძი წაიქცა, სახლ-კარი თავს დაგვექცაო!

ლხინი, შვება და სიამე სულ ჭირად გარდაგვექცაო.

ჩვენ, ყმანი, დავრჩით, პატრონი, წავიდა, შორს გაგვექცაო,

გაფრთხილდი, შენც არ დაგვექცე, ღვთის მაცა, მაგრა დექ, ცაო!"

დ. გურამიშვილი კარგად ხედავდა მეფის მოღვაწეობის ნაკლოვან მხარეებს და თვალს არ ხუჭავდა მათზე. იგი საყვედურობდა ვახტანგს VI-ს, რომ ერთპიროვნულად წყვეტდა სახელმწიფო საქმეებს და არავის რჩევას ითვალისწინებდა:

„ბევრი ბევრ რამეს იტყოდენ, მაგრამ ვინ მოუსმინებდა?

მეფე იყო და ბრძანებდა, იქმოდა, რასაც ინებდა!"

დ. გურამიშვილმა საკმაოდ მკაცრად შეაფასა ვახტანგ VI-ის მოღვაწეობა:

"ვერა ვნახე რა მაგისი ღრმად საქმე მინაწვდომარე,

რაზედაც მიდგა, არ დარჩა ის საქმე წაუხდომარე."

დ. გურამიშვილი ახალი ქართული ლიტერატურის ერთ-ერთ ფუძემდებლადაც არის მიჩნეული.

ქართული განმანათლებლური რეალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელია იოანე ბაგრატიონი (1768-1830), პროზაიკოსი და მთარგმნელი, მეცნიერი და ლექსიკოგრაფი. შემორჩა მისი საკმაოდ მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობა როგორც ორიგინალური, ასევე ნათარგმნი ძეგლების სახით. განსაკუთრებით ფასეულია მისი ენციკლოპედიური ნაწარმოები "კალმასობა" (1813-1828), რომელსაც ავტორი "ხუმარსწავლას" უწოდებს. თხზულებას ახასიათებს განმანათლებლური ჰუმანიზმი და უტოპიზმი. მისი მთავარი მოქმედი გმირი მოგზაურობს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში საკალმასოდ და ესაუბრება უამრავ ადამიანს სხვადასხვა საინტერესო თემაზე. ნაწარმოებს განსაკუთრებულ ხიბლს სძენს დიალოგური ფორმა და მოგზაურული ჟანრის გამოყენება. წიგნში თავმოყრილია იმ პერიოდში არსებული მეცნიერული ცოდნა და წარმოჩენილია საქართველოს პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი და კულტურულ-ეკონომიკური მდგომარეობის რეალისტური სურათები.

განმანათლებლური რეალიზმისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები არც ქართული რომანტიზმისათვისაა უცხო. იგი არ უარყოფს რეალურ ცხოვრებას და ასახავს ქართველი ხალხის ეროვნულ-პოლიტიკურ და სოციალურ ვითარებას. ქართველი რომანტიკოსები რეალურად აფასებენ ქვეყნის მძიმე მდგომარეობას, ხშირად პესიმისტური განწყობილებებიც ეუფლებათ, მაგრამ რიგ შემთხვევაში ისინი ოპტიმიზმით არიან განმსჭვალულნი და აქტიური, ქვეყნისათვის სარგებლობის მომტანი ცხოვრებისაკენ და სამშობლოს უკეთეს მომავალზე ზრუნვისაკენ მოუწოდებენ მკითხველებს.

ქართული კრიტიკული რეალიზმი

XIX საუკუნის 40-50-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში მკვიდრდება კრიტიკული რეალიზმი. განმანათლებლური რეალიზმი და სამშობლოს მძიმე მდგომარეობაზე განყენებული მსჯელობები ხალხის ცხოვრების კონკრეტული და კრიტიკულ-რეალისტური ასახვით იცვლება. ვითარდება პროზა (განსაკუთრებით მოთხრობა) და დრამატურგია (განსაკუთრებით კომედია). მრავალფეროვანი ხდება ამ პერიოდის ქართული ლიტერატურის თემატიკა: ბატონყმობის

რღვევა და თავადაზნაურობის დაკნინება, ეროვნული პრობლემატიკა და ცარიზმის პოლიტიკა, სავაჭრო კაპიტალის შემოჭრა. ყველაზე ხშირად სწორედ დასახელებულ თემებს ამუშავებდნენ ამ პერიოდის ქართველი მწერლები. ლიტერატურა აქტიურად დგას საკუთარი ხალხის სამსახურში და მის ინტერესებს გამოხატავს.

რეალისტური ლიტერატურის აღორძინება XIX საუკუნის 50-იან წლებში დაკავშირებულია გიორგი ერისთავის (1813-1864) სახელთან. იგი იყო დრამატურგი და პოეტი, თეატრალური და საზოგადო მოღვაწე.

გიორგი ერისთავის შემოქმედება თავიდანვე რეალისტური იყო, თუმცა, როგორც მიუთითებენ ხოლმე, მან რომანტიზმსაც გადაუხადა ხარკი. მისი პოემა "ოსური მოთხრობა" შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული რეალისტური ეპოსის ერთ-ერთ ადრინდელ ნიმუშად. იგი 1832 წელს არასრული სახით დაიბეჭდა, ხოლო დასრულებული სახითა და შეცვლილი სათაურით ("ზარე და ყანიმათი") 1853 წელს გამოქვეყნდა "ცისკარში". ამ ნაწარმოებით, რომლის ძირითადი იდეა სამშობლოსათვის თავდადება და ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ გალაშქრებაა, გ. ერისთავი სამოციანელთა წინამორბედად გვევლინება.

ქართული ლიტერატურის განვითარებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გ. ერისთავის დრამატული ნაწარმოებები, რომლებმაც სათავე დაუდეს ქართულ კრიტიკულ რეალიზმს და საფუძველი ჩაუყარეს ქართულ თეატრს. გ. ერისთავი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში მიჩნეულია პირველ დიდ კომედიოგრაფად. მისი კომედიები საყოფაცხოვრებო და სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათისაა. კომედიებში: "დავა", "ძუნწი", "გაყრა" "შეშლილი" და სხვ. რეალისტურად არის წარმოჩენილი XIX საუკუნის 50-იანი წლების საზოგადოებრივი ცხოვრება, ფეოდალური ურთიერთობების რღვევა და სავაჭრო კაპიტალიზმის განვითარება, ახლადფეხადგმული სავაჭრო კაპიტალიზმის წარმომადგენლები, ცარიზმის გახრწნილი მოხელეები და დეგრადირებული თავად-აზნაურები.

გ. ერისთავს, როგორც კომედიოგრაფს, ქართულ სინამდვილეში წინამორბედი არ ჰყოლია, იგი შემოქმედებითად იყენებდა რუსი და ევროპელი დრამატურგების მიღწევებს. მისი სამწერლო ენა უახლოვდება ხალხურ, სასაუბრო მეტყველებას. იგი გამოირჩევა სისადავითა და უბრალოებით.

გ. ერისთავის მიმდევარი იყო დრამატურგი ზურაბ ანტონოვი (1820-1854). ჩვენამდე მოაღწია მისმა შვიდმა პიესამ. მათ შორის აღსანიშნავია ვოდევილი ("ქმარი ხუთი ცოლისა"), სოციალური კომედია ("მზის დაბნელება საქართველოში"), საყოფაცხოვრებო დრამა ("ქორწილი ხევსურთა") და სხვ. მწერალი აგრძელებს გ. ერისთავის რეალისტურ ტრადიციებს. მის შემოქმედებაში შეიმჩნევა დრამატურგიის დემოკრატიზაციის ტენდენციები. მაგალითად, თავადაზნაურობის და ვაჭრების გვერდით ვხვდებით დაბალი სოციალური ფენების წარმომადგენლებსაც, უბრალო ხალხს, მაგალითად, გლეხებს. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზ. ანტონოვის დაბალი სოციალური ფენების წარმომადგენლები მოკლებულნი არიან აქტიური ბრძოლის პათოსს.

ქართველი მწერლი და საზოგადო მოღვაწე, ლექსიკოგრაფი და ეთნოგრაფი რაფიელ ერისთავი (1824 – 1900), სამწერლო ასპარეზზე XIX საუკუნის 50—იან წლებში გამოვიდა. მის შემოქმედებას ახასიათებს ჰუმანიზმი და დემოკრატიზმი. იგი დგას ჩაგრულების გვერდით და ბატონყმობით გაწამე-

ბული გლეხების ინტერესებს იცავს. გლეხკაცობის დაბეჩავებული მდგომარეობა კარგად აისახა მის ლექსებში "სესიას ფიქრები", "თანდილას დარდი", "ბერუას ჩაფიქრება", მოთხრობაში "ნინო" და სხვა. მან მწარედ დასცინა უსაქმურ და მცონარა არისტოკრატებს მოთხრობით "ლიტერატურნი ვეჩერ" (ცისკარი, 1862), რომლითაც გამოეხმაურა "მამათა და შვილთა ბრძოლას". რაფიელ ერისთავი თავისი დროის ჭეშმარიტი სახალხო პოეტი იყო.

რ. ერისთავი ითვლება ქართულ პოეზიაში კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთ პიონერად. თუმცა, იმასაც მიუთითებენ, რომ მის პოეზიაში უფრო მეტად პასიური პროტესტია გამოხატული. პოეტი ხედავს მშრომელების უმძიმეს სოციალურ მდგომარეობას, მაგრამ გამოსავალს ვერ პოულობს და იძულებულია, გლეხს ზეცისაკენ მიუთითოს:

"ღმერთი დიდია, ღარიბო, გული ნუ შეგიშინდება".

რ. ერისთავის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პატრიოტულ თემატიკას. ქართული ისტორიული პოემის ტრადიციებს აგრძელებს იგი პოემებში "ასპინძის ომი" და "თამარიანი". სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარულით არის შთაგონებული მისი ლექსები: "დედაენა", "ნეტა რას სტირი, დედილო?" ყოველი ქართველისათვის მშობლიურია მისი პატრიოტული ლირიკის შედევრი "სამშობლო ხევსურისა", რომლის დაუვიწყარ და გულშიჩამწვდომ სიტყვებს თაობები იმეორებენ:

"სამშობლო, დედის ძუძუი,
არ გაიცვლების სხვაზედა,
ორივ ტკბილია, ძმობილო,
მირჩევნის ორსავ თვალზედა."

ქართული კრიტიკული რეალიზმის ერთ-ერთ ფუძემდებლად ითვლება ლავრენტი არდაზიანი (1815 – 1870), რომელმაც ლიტერატურული მოღვაწეობა მთარგმნელობითი საქმიანობით დაიწყო. პოპულარობა მას რეალისტურმა სოციალურმა რომანებმა – "სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილმა" (1861) და "მორჩილმა" (1863) — მოუტანა.

"სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილში" ნაჩვენებია, თუ როგორ ინგრეოდა ჩვენში ძველი სოციალური ყოფა და როგორ ვითარდებოდა სავაჭრო ბურჟუაზია და ბურჟუაზიული ურთიერთობები, ხოლო "მორჩილში" წარმოჩენილია, როგორ დაკნინდა და გადაგვარდა ქართველი თავადაზნაურობა.

მწერალი ლიბერალური თავადაზნაურობის პოზიციებზე იდგა, მაგრამ მისი რომანების წარმატება თავად-აზნაურთა რომანტიკულმა სახეებმა კი არ განაპირობეს, არამედ სავაჭრო ბურჟუაზიის წარმომადგენლის, სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილის, რეალისტურმა სახემ.

მწერალი მშრომელი ადამიანების მხარეს დგას და პროტესტს გამოთქვამს მათი ჩაგვრისა და მძიმე მდგომარეობის გამო. მისი იდეალია კლასებს შორის სამართლიანი ურთიერთობების დამყარება, სავაჭრო ურთიერთობების განვითარება, განათლებული, ჰუმანური საზოგადოების ჩამოყალიბება.

ქართული კრიტიკული რეალიზმის საწყისი ეტაპის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო დანიელ ჭონქაძე (1830 – 1860), რომელიც სულ ახალგაზრდა გარდაიცვალა ტუბერკულიოზით. მისმა შემოქმედებამ ჩვენამდე სრული სახით ვერ მოაღწია, რადგან ტუბერკუ-

ლიოზით შეშინებულ ახლობლებს მისი ხელნაწერები დაუწვავთ. შემორჩენილია დ. ჭონქაძის ერთადერთი ნაწარმოები. ესაა ვრცელი მოთხრობა "სურამის ციხე". ავტორმა ამ თხზულებაში წარმოაჩინა და გააკრიტიკა ბატონყმობის უსამართლობა და მისთვის დამახასიათებელი მანკიერებები, ყურადღება გაამახვილა ზნეობრივ პრობლემატიკაზე, ცოდვის პრობლემაზე და უჩვენა ბატონყმობის დამხობის აუცილებლობა. დ. ჭონქაძეს ეკუთვნის გაბედული და პროგრესული სიტყვები: "სანამ ჩვენ ბატონის ყმები ვართ, ჩვენში ბედნიერება არ შეიძლება". ეს სიტყვები, რომლებიც ბატონყმობის გადავარდნამდე ითქვა, არაჩვეულებრივად ახასიათებს მწერლის მოქალაქეობრივ პოზიციას.

სოციალურმა უსამართლობამ ჩაადენინა ოსმან-აღას ცოდვა. როგორც აკაკი ბაქრაძე მიუთითებს: "მის პიროვნებაში თავს იყრის, ერთიანდება სოციალური და ზნეობრივი დანაშაულის შედეგი." რაც შეეხება დურმიშხანს, ისიც "ბატონყმური უსამართლობით იყო დაჩაგრული, მაგრამ, როცა მან გულისვარდი მოატყუა, მაშინ მისი საქციელი მხოლოდ პიროვნული უზნეობით იყო განპირობებული და სოციალური უსამართლობა აქ არავითარ როლს არ ასრულებდა."

"სურამის ციხე" 1860 წელს გაიცნო მკითხველმა საზოგადოებამ. ერთი წლის შემდეგ ქართულ კულტურულ-ლიტერატურულ ცხოვრებაში ახალი ერა დგება. პეტერბურგიდან სამშობლოში ბრუნდება ილია ჭავჭავაძე, იწყება იდეურ-ლიტერატურული დაპირისპირება მამათა და შვილთა თაობებს შორის.

ილია ჭავჭავაძის მსგავსი მოაზროვნითა და მწერლით ბევრი ერი იამაყებდა. მისმა სახელმწიფოებრივმა და კულტურულ--ლიტერატურულმა მოღვაწეობამ დიდად განსაზღვრა XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურისა და კულტურის დონე და ძირითადი მაგისტრალური ხაზი. მისი სამწერლო მოღვაწეობა იწყება 1857 წელს. შემოქმედების დასაწყისში ილია წერდა სევდიან, უიმედო ლექსებს, შემდეგ სატირულ, მამხილებელ ლექსებს, ბოლოს კი ასაკმა და გამოცდილებამ თავდაჯერებული გახადა და უფრო განუმტკიცა ხვალინდელი დღის იმედი.

ილიას შემოქმედება გამსჭვალულია ჰუმანისტური იდეებით, აღსავსეა ხვალინდელი დღის რწმენით, სოციალური და ეროვნული სამართლიანობის აღდგენის იმედით. თავისი იდეურ-ესთეტიკური მრწამსის დასამკვიდრებლად დიდმა მოაზროვნემ, უპირველეს ყოვლისა, გამოიყენა თავისი პოემები და მოთხრობები, რომლებშიც მაღალმხატვრული ფორმით წარმოაჩინა რევოლუციურ-დემოკრატიული და ჰუმანისტურ-განმანათლებლური იდეები.

1861 წელს "მგზავრის წერილებში" ილიამ განსაზღვრა სამოქმედო პროგრამა არა მარტო თავისთვის, არამედ სამოციანელთა მთელი თაობისათვის. მოხვევე ლელთ ღუნიასთან საუბრის შემდეგ ილიამ სამშობლოს დამოუკიდებლობაზე ტკივილნარევი ოცნება შემდეგი სიტყვებით გაამჟღავნა: "ჩვენი თავი ჩვენადვე გვეყუდნესო, — თქვი შენ და მე გავიგონე. მაგრამ გავიგონე თუ არა, რაღაც უეცარმა ტკივილმა ტვინიდან გულამდე ჩამირბინა, იქ, გულში, გაითხარა სამარე და დაიმარხა, როდემდის დამრჩეს ეს ტკივილი გულში, როდემდის? . . . ჩემო საყვარელო მიწა-წყალო, მომეც ამის პასუხი!"

ილიას ეპიკური შედევრი "განდეგილი" თანამედროვეებს მოუწოდებდა დაეკავებინათ აქტიური საზოგადოებრივი პოზიცია და არ განდგომოდნენ რეალურ ცხოვრებას. "აჩრდილში" წამოყენებულია ეროვნულ-სოციალური პრობლემატიკა, "გლახის ნაამბობში", "კაკო ყაჩაღსა" და

"კაცია-ადამიანში" ნაჩვენებია ბატონყმობის სისასტიკე და არაადამიანური ბუნება, გადაგვარებული თავადების სახეები, "მეფე დიმიტრი თავდადებულში" სამშობლოსათვის თავგანწირული გმირის დაუვიწყარი სახეა დახატული. პიროვნებისა და საზოგადოების კონფლიქტს გვიჩვენებს ავტორი უმშვენიერეს მოთხრობაში "სარჩობელაზედ". ქართული ჰუმანისტურ-განმანათლებლური რეალიზმის თავისებურებანი არაჩვეულებრივად გამოვლინდა "ოთარაანთ ქვრივში", რომელშიც ილიამ წამოჭრა წოდებათა შორის არსებული დაპირისპირება. პრობლემათა ამ წრეს ამავე მოთხრობის ერთი თავის სახელწოდების მიხედვით "ხიდჩატეხილობის პრობლემა" ეწოდა. ილიას აზრით, "ხიდჩატეხილობას" გადავლახავთ განათლებით, ურთიერთნდობითა და სიყვარულით.

აკაკი წერეთლის იდეურ-ესთეტიკური მრწამსი და მისი შემოქმედება მჭიდრო კავშირშია და დიდ სულიერ ერთობას ავლენს ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებასა და იდეურ-ესთეტიკურ მრწამსთან. აკაკის პოეზიაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს ეროვნულ-სოციალურ პრობლემებს. მის შემოქმედებაში რეალისტურადაა ასახული საქართველოს წარსული, აწმყო და მომავალი. ისტორიულ თემატიკას, საქართველოს გმირული წარსულის აღწერას ავტორი წარმატებით იყენებს თანამედროვეობის აქტუალური საკითხების გადასაჭრელად. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია მისი მოთხრობა "ბაში-აჩუკი" და პოემები: "თორნიკე ერისთავი", "პატარა კახი", "ნათელა", "ბაგრატ დიდი".

ქართული ტრადიციების დაცვის, აღსაზრდელის წინაშე აღმზრდელის პასუხისმგებლობის, შენდობისა და დანაშაულის ზნეობრივი გამოსყიდვის საკითხები დააყენა მწერალმა პოემა "გამზრდელში". მხატვრულ-დოკუმენტური პროზის შესანიშნავი ნიმუშია "ჩემი თავგადასავალი", რომელშიც ავტორმა თავისი თანამედროვე საქართველოს ცხოვრების რეალისტური სურათები ასახა. ეს ნაწარმოები მეტად ძვირფასი იყო ავტორისათვის, რასაც მოწმობს მისი სიტყვები: "ერთადერთი ჩემ თხზულებათაგანი, რომელიც განსაკუთრებით მიყვარს და გასაოხრებლად მენანება, არის "ჩემი თავგადასავალი". ნათქვამია: "ყვავს თავისი ბახალა მოსწონსო," შეიძლება დიდი არა იყოს რა, მაგრამ მე კი წმინდა გული და წრფელი სული მაქვს შიგ ჩადებული".

ქართულ ლიტერატურაში გამორჩეული ფენომენია აკაკის ლირიკული პოეზია. მართალია, მასში პერიოდულად გამოერეოდა ხოლმე უიმედობის განწყობილებანი, მაგრამ მთელი მისი პოეზიის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, აკაკის გულში არასოდეს ჩამქრალა იმედის ლამპარი, რომ მისი საფიცარი "ცა-ფირუზ, ხმელეთ—ზურმუხტი" საქართველო ეროვნულ თავისუფლებას მიაღწევდა.

აკაკისათვის საქართველო ჩონგურია, ხოლო მისი სიმები "სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებნი", პოეტისათვის საქართველო მიჯაჭვული ამირანიც არის და ნესტან-დარეჯანიც, სულიკოც და ციცინათელაც. გარდა პატრიოტული თემატიკისა, აკაკის ლირიკულ პოეზიაში ვხვდებით მძაფრი სოციალური ჟღერადობისა და მებრძოლი განწყობილების ნაწარმოებებს, აგრეთვე, სატირულ ლექსებს.

აკაკის პოეზია უზომოდ პოპულარული იყო ხალხში. ამას მისი ნაზი ლირიზმი, არაჩვეულებრივი მუსიკალური ჟღერადობა, სისადავე და ხალხის მეტყველებასთან მაქსიმალურად დაახლოებული ენაც განაპირობებდა. ფასდაუდებელია აკაკის ღვაწლი საქართველოში ჰუმანისტურ-განმანათლებლური რეალიზმის დამკვიდრებაში.

XIX საუკუნის 80-90-იანი წლების ქართული ლიტერატურის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანეს ვაჟა-ფშაველამ და ალექსანდრე ყაზბეგმა. მათი შემოქმედების თემატიკა უაღრესად ეროვ-

ნულია. მართალია, იგი ხშირად თემის პრობლემებს უკავშირდება, მაგრამ ავტორების დიდოსტატობამ და პრობლემების სიღრმისეულმა წვდომამ მათ ზოგადსაკაცობრიო ღირებულება შესძინა.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების ძირითადი თემატიკაა პიროვნებისა და საზოგადოების დამოკიდებულება, პატრიოტიზმი, გმირობა-ვაჟკაცობა, ბოროტებისა და სიკეთის ჭიდილი, ბუნებისა და ქალის სიყვარული. პოეტი წერს:

"უსულო საგნებს სული ჩავბერე,
ავასაუბრე ლოდები კლდისა
და როგორც მეფე, გავათამამე
მწირი ბალახი, ის ქუჩი მთისა.
მადლი მფენია მარჯვენაზედა
იმ შემომქმედის, მაღალის ღვთისა!"
("ნუგეში მგოსნისა")

აკაკი ბაქრაძე მიუთითებს ვაჟას შეხედულებების ორ ასპექტზე:

- მიწიერი შემოქმედი, ანუ პოეტი, ზეციერი შემოქმედის, ანუ ღმერთის, წილნაყარია;
- პოეტს ისევე ძალუძს უსულო საგნებს სული შთაბეროს, როგორც უზენაესს.

ვაჟასათვის ბუნება ერთიანი, ჰარმონიული ორგანიზმია, რომლის ყველა კომპონენტი (მათ შორის ისეთი ურთიერთდაპირისპირებული საწყისებიც კი, როგორებიც არიან: კეთილი და ბოროტი, ავი და კარგი, დღე და ღამე) მჭიდროდ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული ("ღამე მთაში").

ვაჟას პოემებში ("სტუმარ-მასპინძელი", "ალუდა ქეთელაური", "გველისმჭამელი", "ბახტრიონი") წარმოჩენილია მრავალი საინტერესო და საჭირბოროტო პრობლემა (თემისა და პიროვნების, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულება, ჰუმანიზმი). დიდი სულიერი კატაკლიზმების შედეგად ვაჟას თხზულებების მრავალი გმირი განიცდის ფერისცვალებას. ისინი გადააფასებენ ძველ ფასეულობებს და ახალ ცხოვრებას იწყებენ (ჯოყოლა, აღაზა, ალუდა და სხვა).

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებაში თითქმის ყველა რომანსა თუ მოთხრობაში მოქმედება ბოროტებისა და სიკეთის დაპირისპირების ფონზე მიმდინარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ ზნეკეთილი, ამაღლებული სულის ადამიანები უხეშ, გაუსაძლის სინამდვილესა და ბოროტებასთან ბრძოლაში ხშირად ფიზიკურად მარცხდებიან, ავტორი, საბოლოო ანგარიშით, მაინც სიკეთის გამარჯვებას ქადაგებს. არაჩვეულებრივი მხატვრული ოსტატობით გვიხატავს ყაზბეგი პერსონაჟთა სულში მიმდინარე გრძნობისა და მოვალეობის ჭიდილს. ქართველი მკითხველი ვერასოდეს დარჩება გულგრილი მისი თხზულებების ("ხევისბერი გოჩა", "ელგუჯა", "ელისო" და სხვათა) პერსონაჟების მიმართ. ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოებებში შესანიშნავად არის დახატული მთის ადათ-წესები, ძირძველი ტრადიციები, რომელთა დაცვა თემის წევრთა წმიდათაწმიდა მოვალეობაა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მკვლევრები გამოყოფენ შეუფერავ—რეალისტურ ნაკადს, რომლის წარმომადგენლებადაც მიჩნეულნი არიან ბელეტრისტი გიორგი წერეთელი ("ჩვენი ცხოვრების ყვავილი", "რუხი მგელი", "მამიდა ასმათი", "პირველი ნაბიჯი",

"გულქანი"), დრამატურგი ავქსენტი ცაგარელი (კომედიები "რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ", "ხანუმა"), პუბლიცისტი ნიკო ნიკოლაძე.

რეალიზმის განვითარების ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპია ხალხოსნური რეალიზმი, რომლის წარმომადგენლებადაც მიჩნეულნი არიან ანტონ ფურცელაძე ("მაცი ხვიტია", "სამის თავგადასავალი"), ეკატერინე გაბაშვილი ("მაგდანას ლურჯა"), ანასტასია ერისთავი—ხოშტარია ("მოლიპულ გზაზე'), ნიკო ლომოური ("ყოველის მხრიდან", "ალი", "ქაჯანა") და სოფრომ მგალობლიშვილი ("ღამის მეხრე ცეცო", "ჯორზაქარა", "წარსულიდან").

ჰუმანისტურ-რეალისტური, შეუფარავ-რეალისტური და ხალხოსნურ-რეალისტური ტრადიციების ერთგვარ სინთეზად შეიძლება მივიჩნიოთ ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედება, რომელმაც ცხოვრების მძიმე გზა განვლო და ახალგაზრდა გარდაიცვალა. იგი თავისი პერიოდის საკმაოდ პოპულარული მწერალი იყო, რაც განაპირობა უბრალო, დაჩაგრული ხალხის ცხოვრების გულმართალმა აღწერამ, ამ ადამიანების სიყვარულმა და მათი პრობლემებისადმი გამოჩენილმა გულისხმიერებამ. იგი ავტორია ისტორიული რომანისა "ჯანყი გურიაში", რომელშიც 1841 წლის გურიის აჯანყების ამბებია აღწერილი. ე. ნინოშვილი აკრიტიკებს ქართველ თავადაზნაურებს ("ჩვენი დროის რაინდი", "ქრისტინე"), გვიხატავს ახლადჩამოყალიბებულ ქართულ ბურჟუაზიას ("პალიასტომის ტბა", "სიმონა").

სოციალისტური რეალიზმი

სოციალისტური რეალიზმი არის საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების მხატვრული მიმდინარეობა და შემოქმედებითი მეთოდი.

1934 წელს გაიმართა საბჭოთა კავშირის მწერლების პირველი საკავშირო ყრილობა, რომელმაც საბჭოთა კავშირის მწერლებისათვის ერთადერთ მხატვრულ მეთოდად ცნო სოციალისტური რეალიზმი და ჩამოაყალიბა მისი იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები "საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის (სსრკ) მწერალთა კავშირის წესდებაში". ამ მეთოდის მთავარ პოსტულატად გამოცხადდა პარტიულობა და სოციალისტური იდეურობა. სოციალისტურმა რეალიზმმა ლიტერატურა და ხელოვნება მთლიანად დაუქვემდებარა იდეოლოგიასა და პოლიტიკას.

ტერმინი "**სოციალისტური რეალიზმი**", რომელიც გამოხატავდა ამ ახალი ხელოვნების მხატვრულ-კონცეპტუალურ თვისებებს, იშვა დიდი თეორიული დისკუსიების შედეგად. ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლები მხარს უჭერდნენ სხვადასხვა ვარიანტს (პროლეტარული რეალიზმი, ტრადიციული რეალიზმი, მონუმენტური რეალიზმი). უკრაინელმა მწერალმა ი. კულიკმა "ლიტერატურნაია გაზეტას" 1932 წლის ერთ-ერთი სტატიის გავლენით შექმნა ტერმინი "რევოლუციურ-სოციალისტური რეალიზმი". მოგვიანებით მაქსიმ გორკისთან გამართულ თათბირზე (1932 წლის 25 ოქტომბერი) გადაწყდა ამ მხატვრული მეთოდისათვის ეწოდებინათ "სოციალისტური რეალიზმი". ბოლოს მთელი ეს ისტორია დაივიწყეს და ტერმინის ავტორად გამოაცხადეს სტალინი.

სოციალისტური რეალიზმის ფილოსოფიურ საფუძველს წარმოადგენს მარქსიზმი, რომლის სოციალურ-უტოპიურმა ფილოსოფიურ-პოლიტიკურმა პოსტულატებმა ასახვა პოვა მარქსისტულ ესთეტიკაში. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, სოციალისტური რეალიზმის საფუძველად იქცა. მარქსისტული ესთეტიკის ძირითადი იდეებია:

- ცნობიერებას განაპირობებს ყოფიერება;
- ხელოვნებამ ზემოქმედება უნდა მოახდინოს მასებზე და შთაუნერგოს მათ კომუნისტური იდეები;
- ხელოვნებას ისტორიული ოპტიმიზმი უნდა ახასიათებდეს და ხელს უნდა უწყობდეს საზოგადოებას კომუნიზმის მშენებლობაში;
- ხელოვნებამ უნდა განამტკიცოს კომუნისტური წყობილება;
- ხელოვნებას უნდა ჰქონდეს კლასობრივი ხასიათი.

ოფიციალური ესთეტიკის მიხედვით, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნება ასახავდა პროლეტარიატის ინტერესებს, მოგვიანებით კი — მთელი სოციალისტური საზოგადოების ინტერესებს. სოციალისტური რეალიზმი, როგორც მხატვრული მიმდინარეობა, ამკვიდრებდა სოციალურად აქტიური პიროვნების მხატვრულ კონცეფციას, სინამდვილეში კი საბჭოთა პერიოდში პიროვნება იძულებით იყო ჩართული ისტორიის შექმნაში.

მარქსისტული მოძღვრების თანახმად, პროლეტარიატის ისტორიული მისია არის რევოლუციის გზით, ძალისმიერი საშუალებებით და პროლეტარიატის დიქტატურის დახმარებით უსამართლო საზოგადოების სამართლიან საზოგადოებად გარდაქმნა. პროლეტარიატს სათავეში ედგა ახალი ტიპის პარტია. მისი მიზანი იყო, აეშენებინათ ახალი, უკლასო საზოგადოება, რომელშიც ადამიანებს არ ექნებოდათ კერძო საკუთრება. კერძო საკუთრებაზე უარის თქმამ გამოიწვია ის, რომ საზოგადოება მთლიანად სახელმწიფოზე დამოკიდებული აღმოჩნდა, სახელმწიფი კი, თავის მხრივ, ხელში ჩაუვარდა პარტიულ ბიუროკრატიას.

სოციალისტური რეალიზმის არსი ნათლად გამოჩნდა საბჭოთა კავშირის ორი ბელადის, ლენინისა და სტალინის, და სოციალისტური რეალიზმის მამამთავრის, მაქსიმ გორკის, შემდეგ მოსაზრებებში:

- "ლიტერატურა უნდა ეკუთვნოდეს პარტიას" (ლენინი);
- "მწერლები ადამიანის სულის ინჟინრები არიან" (სტალინი);
- "მწერალი სოციალიზმის ბებიაქალი და კაპიტალიზმის მესაფლავეა" (გორკი).

დაახლოებით იმავე დროს, როდესაც სსრკ-ში სოციალისტური რეალიზმი ყალიბდებოდა, ნაცისტურ გერმანიაში დამკვიდრება დაიწყო მხატვრულმა სტილმა, რომელიც თავისი არსით სოციალისტური რეალიზმის ანალოგიას წარმოადგენდა. იგი, ბუნებრივია, ორიენტირებული არ იყო კომუნიზმის აშენებაზე, მას სხვა მიზნები ჰქონდა, კერძოდ, წმინდა არიული სახელმწიფოს შექმნა, რომელსაც ექსპლოატაცია უნდა გაეწია დამორჩილებული ხალხებისათვის.

სტალინსა და ჰიტლერს შესანიშნავად ესმოდათ, როგორი ფასდაუდებელი სამსახურის გაწევა შეეძლოთ ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლებს მათი რეჟიმისათვის. ორივე დიქტატორი კარგად აცნობიერებდა, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმო-

მადგენლებისაგან უფრო მეტ ეფექტს მიიღებდნენ, თუ მათ შესაბამის ორგანიზაციებში გააერთიანებდნენ. 1933 წელს, მაისში, გებელსმა პირდაპირ განაცხადა, რომ ახალი რეჟიმის მოთხოვნების შესატყვისად კულტურული ცხოვრების ყველა მოვლენა დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო გააზრებულ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ პროპაგანდასთან, ხოლო ყველაფერი, რაც დაკავშირებული იყო ებრაულ-ლიბერალურ მიმართულებასთან, ძირფესვიანად უნდა ამოეძირკვათ.

ტოტალიტარული რეჟიმების პრინციპი "ხელოვნება გასაგები უნდა იყოს ხალხისათვის" იქცა მოდერნისტულ ხელოვნებასთან ბრძოლის ძირითად მოტივად საბჭოთა კავშირში. როგორც ცნობილია, მოდერნისტული ხელოვნება გარკვეული თვალსაზრისით ორიენტირებულია რჩეულებზე (მაღალ, ელიტარულ საზოგადოებაზე), ფართო საზოგადოებისათვის კი გასაგებია საგნობრივი, რეალისტური ხელოვნება. აქედანაც იშვა სოციალისტური რეალიზმის აუცილებლობა, ანუ ისეთი რეალისტური ხელოვნების აუცილებლობა, რომელიც სამყაროს სოციალისტური იდეალების პოზიციებიდან წარმოაჩენდა.

მწერლები ვალდებულნი იყვნენ აბსოლუტურად დამორჩილებოდნენ პარტიის დირექტივებს, აღეზარდათ ახალი ადამიანი სოციალიზმისა და კომუნიზმის სულისკვეთებით და უარი ეთქვათ ჭეშმარიტ ფასეულობებზე, თავიანთ შემოქმედებით თავისუფლებასა და ინდივიდუალურობაზე. ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ მთელი საბჭოთა ხელოვნება და ლიტერატურა ძალიან მალე მოექცა კომუნისტური პარტიის მკაცრი "მეურვეობის" ქვეშ. ზენოლა განსაკუთრებით გაძლიერდა 30-იანი წლების ბოლოდან. ამ დროს დააპატიმრეს და დახვრიტეს უამრავი მწერალი და ხელოვანი, რომლებიც ვერ ეგუებოდნენ საბჭოთა რეჟიმს და სოცრეალიზმის იდეოლოგიას. უამრავი შემოქმედი დისიდენტი გახდა.

სოციალისტური რეალიზმისათვის დამახასიათებელია ხალხურობა, სოციალისტური მშენებლობის ჰეროიკისა და რომანტიკის პროპაგანდა. მაქსიმ გორკი (1868 - 1936) წერდა, რომ საბჭოთა მწერლები ისეთ სიმაღლეზე უნდა დადგნენ, რომ იქიდან ნათლად გამოჩნდეს კაპიტალიზმის ყველა ბინძური დანაშაული და პროლეტარიატის გმირული შრომის სიდიადე.

სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოების ცენტრალური ფიგურა აუცილებლად უნდა ყოფილიყო დადებითი გმირი, რომელიც განუყრელად იქნებოდა დაკავშირებული კოლექტივთან. მწერალი აღწერდა, როგორ კეთილმყოფელ გავლენას ახდენდა კოლექტივი პიროვნებაზე და როგორ მშვიდობიან შემოქმედებით შრომას ეწეოდა მთავარი მოქმედი გმირი.

ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ სოციალისტური რეალიზმი არის მხატვრული კრედო, რომელიც შეიმუშავეს საბჭოთა კავშირში მარქსისტული დოქტრინის დასანერგად და შემდეგ სხვა სოციალისტურ ქვეყნებში გასავრცელებლად. ეს ხელოვნება ამკვიდრებს სოციალისტური საზოგადოების მიზნებს და ხელოვანს განიხილავს, როგორც სახელმწიფოს მსახურს ანდა, სტალინის დეფინიცია რომ გამოვიყენოთ, როგორც "ადამიანთა სულის ინჟინერს".

კომუნისტური პარტია აიძულებდა მწერლებს, ხოტბა შეესხათ კომუნიზმის იდეისათვის და არ გადაეხვიათ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებისათვის, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მრავალი მათგანი იჩენდა შემოქმედებით და მოქალაქეობრივ გმირობას და ააშკარავებდა კომუნიზმის ცრუიდეებს. მაგალითად, საბჭოთა მწერალმა ბ. პასტერნაკმა (1890-1960) დაწერა

რომანი "დოქტორი ჟივაგო", რომელშიც გამოხატა თავისი პროტესტი და უკმაყოფილება იმ შედეგების გამო, რომლებიც მოიტანა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ. ეს წიგნი საბჭოთა კავშირში არ დაბეჭდილა, უცხოეთში დაისტამბა. ბ. პასტერნაკს ნობელის პრემია მიენიჭა, თავის სამშობლოში კი მწერალთა კავშირიდან გარიცხეს და რეაქციულ, ანტისაბჭოთა მწერლად გამოაცხადეს. პასტერნაკი დოქტორი ჟივაგოს პირით ამბობს: "მარქსიზმი და მეცნიერება? მარქსიზმი და ობიექტურობა? მე არ მეგულება ისეთი მიმდინარეობა, რომელიც ისე შორს იდგეს ფაქტებიდან, როგორც მარქსიზმი".

საბჭოთა სინამდვილეში შექმნილ მძიმე ვითარებას, მიუხედავად "რკინის ფარდისა", უცხოელი მოღვაწეებიც კარგად ხედავდნენ. ფრანგი მწერალი ანდრე ჟიდი (1869-1951) თავიდან მოიხიბლა კომუნიზმის იდეებით. მან უპრეცედენტო ექსპერიმენტად მიიჩნია ყოველიეე, რაც საბჭოთა კავშირში ხდებოდა, იმედით უყურებდა მას და კოლოსალურ შედეგს ელოდა, ისეთს, რომელიც მთელ კაცობრიობას მოიყვანდა მოძრაობაში. 1936 წელს მწერალმა ერთი თვის განმავლობაში იმოგზაურა საბჭოთა კავშირში და დაასკვნა, რომ არც ერთ ქვეყანაში, თვით ჰიტლერულ გერმანიაშიც კი, არ არის აზრის თავისუფლება ისე შეზღუდული და დათრგუნული, როგორც საბჭოთა კავშირში.

სოციალისტური რეალიზმი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში ხელყოფდა შემოქმედის თავისუფლებას. იგი იძულებით მოახვიეს თავს როგორც საბჭოთა კავშირის, ისე სხვა სოციალისტური ქვეყნების ხელოვნებასა და ლიტერატურას.

ტოტალიტარიზმის რეჟიმის ოდნავი შემსუბუქების დროს მწერლები ცდილობდნენ გამოეყენებინათ ესოპეს ენა, ანდა თარგმანებისა თუ საბავშვო ლიტერატურის საშუალებით ეთქვათ თავიანთი სათქმელი. მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა ოფიციალური კრიტიკა და ლიტერატურათმცოდნეობა სოციალისტური რეალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლებად აღიარებდნენ ისეთ მწერლებს, როგორებიც არიან: ა. ტოლსტოი, მ. შოლოხოვი, ა. ფადეევი, ლ. ლეონოვი და სხვები, ისინიც კი არ შეიძლება მივიჩნიოთ სოცრეალიზმის ბრმა მიმდევრებად, თუმცა, ზოგიერთი მათი ნაწარმოები ნამდვილად ზედმიწევნით უპასუხებდა სოცრეალიზმის მეთოდის იდეურ-ესთეტიკურ პრინციპებს. თავიანთი ტალანტის წყალობით მათ შეძლეს გაეფართოებინათ სოციალისტური რეალიზმის ჩარჩოები და შეექმნათ ჭეშმარიტი მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებები.

სოციალისტური რეალიზმის მონოლითურობას შესამჩნევი ბზარები 50-იანი წლებიდან გაუჩნდა. მიუხედავად იდეოლოგიური წნეხისა, სულ უფრო ხშირად ჩნდება ნაწარმოებები, რომლებიც არა თუ ბოლომდე არ უპასუხებენ სოცრეალიზმის მოთხოვნებს, არამედ იგნორირებას უკეთებენ მის მთავარ პრინციპებს. მაგალითად, ნობელიანტების ბ. პასტერნაკისა და ა. სოლჟენიცინის ნაწარმოებები და სხვ.

საბჭოთა კავშირში სოცრეალიზმის "განვითარებამ" მეტად მახინჯი ფორმები მიიღო, მაგალითად, ჩამოყალიბდა იმ მწერალთა პრივილეგირებული კასტა, რომლებიც სოცრეალიზმის პრინციპებისა და კომუნისტური პარტიის იდეების განსაკუთრებული ერთგულებით გამოირჩეოდნენ, რომლებსაც ხელისუფლება დიდად ანებივრებდა ზღაპრული ტირაჟებით, პრემიებითა და წოდებებით.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიული ხელმძღვანელების არაკომპეტენტურობა ან პარტიული მიკერძოებულობა განსაკუთრებით თვალნათლივ ცხადდებოდა პრესტიჟული პრემიების მინიჭების დროს, რომლებსაც აძლევდნენ სუსტ, კონიუნქტურულ ნაწარმოებებს. მიუხედავად იმისა, რომ მათი რეკლამირებისათვის მთელი საბჭოთა იდეოლოგიურ-აგიტაციური მანქანა მუშაობდა, ხალხმა ისინი ადვილად დაივიწყა და დღეს ამ მწერლებს მკითხველი ნაკლებად ჰყავს (სუროვი, სოფრონოვი და სხვები).

სოციალისტურ ხელოვნებას ხელმძღვანელობდნენ არაკომპეტენტური პარტიული მუშაკები, რაც სრულიად მიუღებელი და გაუმართლებელი იყო. ისინი სოციალისტური რეალიზმის ვულგარულ-სოციოლოგიურ დოგმებს იყენებდნენ მწერლებზე ბიუროკრატიული ზეწოლის საშუალებად. ეს ყველაფერი უარყოფითად აისახა საბჭოთა კავშირის ერებსა და მათ მრავალსაუკუნოვან ლიტერატურებზე, საზოგადოების სულსა და ზნეობაზე. მრავალი მწერალი ჩამოაშორა შემოქმედებით საქმიანობას ანდა იმსხვერპლა სტალინის რეპრესიებმა (ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი. მ. ჯავახიშვილი და სხვები).

პოსტსაბჭოურმა კრიტიკამ სოციალისტური რეალიზმის მრავალი მახასიათებელი წამოსწია წინ. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა და ლიტერატურათმცოდნემ უფრო ლოიალური პოზიცია დაიჭირეს. მაგ., იგორ იარკევიჩი წერდა: "სოცრეალიზმი სულაც არ არის ასეთი ოდიოზური. მას უამრავი ანალოგი მოეპოვება. . . ფოიხტვანგერის რომანები თავიანთი ესთეტიკით სულაც არ არის პოლარულად განსხვავებული ა. ტოლსტოის "პეტრე პირველისაგან". ტყუილად კი არ უყვარდა ფოიხტვანგერს ასე ძალიან სტალინი".

სოციალისტურ რეალიზმში ნათლად წარმოჩნდა კომუნიზმის უტოპიური იდეოლოგიის პოსტულატები, რომლის მიხედვითაც, ვითომ, ზუსტად იყო ცნობილი ის გზები, რომლებიც კაცობრიობას ნათელ მომავლამდე, კომუნიზმამდე, მიიყვანდა.

ბედნიერი, უზრუნველი კომუნიზმი, რომელსაც საბჭოთა კავშირი "აშენებდა", ბევრი პოეტის აღფრთოვანებას იწვევდა. თეორიულად, რასაკვირველია, მათ გარკვეულ ნაწილს შეიძლება კიდეც სჯეროდა კომუნიზმის, მაგრამ უმეტესობა ნამდვილად არ იყო გულწრფელი, როდესაც ხოტბას ასხამდა კომუნიზმსა და საბჭოთა სისტემას. პარტია ებრძოდა ისეთ ადამიანებს, რომლებიც უშიშრად ილაშქრებდნენ კომუნისტური დოგმების წინააღმდეგ. ასეთი ხალხი, კომუნისტების აზრით, არ იყო "კომუნიზმის ღირსი". მალე ბევრი ასეთი "უღირსი" ხელოვანი, მწერალი, ექიმი, მუშა, გლეხი. . . გულაგსა და სხვა ბანაკებში გადაასახლეს. შემდეგ კომუნიზმის მამებმა "აღმოაჩინეს", რომ "კომუნიზმის ღირსი" ზოგი ხალხიც არ ყოფილა და დაიწყეს ამ ხალხების გადასახლება მათი ისტორიული ტერიტორიებიდან.

საქართველოში სოციალისტურმა რეალიზმმა განვითარების რამდენიმე საფეხური განვლო. სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურას სხვა ტერმინითაც მოიხსენიებენ. ეს არის **ქართული საბჭოთა ლიტერატურა**, რომლის ქრონოლოგიურ ჩარჩოებად უნდა დასახელდეს 1921 — 1991 წლები.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის თეორეტიკოსები მიიჩნევდნენ, რომ დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ ძირფესვიანად შეცვალა ქართველი ხალხის ცხოვრება. კომუნისტური პარტიის "ბრძნულმა" პოლიტიკამ ჯერ სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის "დიად" გზაზე გამოიყვანა იგი, ხოლო შემდეგ კომუნიზმის მშენებლობის გზაზე უნდა დაეყენებინა.

საბჭოთა წყობილების დამყარებამ ტრაგიკული ცვლილებები გამოიწვია ჩვენს ქვეყანაში როგორც პოლიტიკურ-ეკონომიკური, ასევე კულტურული თვალსაზრისით. კომუნისტური

პარტიის მიერ ფართოდ გაშლილმა და პროპაგანდირებულმა კულტურულმა რევოლუციამ ნამდვილი კულტურული შოკი გამოიწვია მათში, ვისთვისაც ძვირფასი იყო ჭეშმარიტი ფასეულობები და არა კომუნისტური ღირებულებები. საბჭოთა საქართველოში კომუნისტური პარტიის მოთხოვნების შესაბამისად ლიტერატურა უნდა გადაქცეულიყო კომუნისტური პარტიის ყოვლისშემძლე იდეების სულისკვეთებით მთელი ხალხის აღზრდის იარაღად. ვინაიდან მხატვრული ლიტერატურა მიჩნეული იყო ადამიანთა შეგნებაზე ზემოქმედების უძლიერეს საშუალებად, პარტია ლიტერატურისაგან მოითხოვდა აქტიურად გამოხმაურებოდა ადამიანთა შეგნების სოციალისტურად გარდაქმნისათვის გაჩაღებულ ბრძოლას.

კომუნისტური პარტიის მესვეურები კარგად აცნობიერებდნენ, რომ საქართველოში ჯერ კიდევ მძლავრი იყო ჭეშმარიტ კულტურულ ფასეულობებზე ორიენტირებული მწერლების რიცხვი. ისინი "პროლეტარიატისათვის უცხო, ბურჟუაზიულ-თავადაზნაურულ და წვრილბურჟუაზიულ იდეოლოგიის პოზიციებზე მდგარ" მწერლებად შერაცხეს და ომი გამოუცხადეს. ნამდვილი ბრძოლა გააჩაღეს რევოლუციის წინა თაობის მწერლების საბჭოთა ლიტერატურის პოზიციებზე გადმოსაყვანად. განსაკუთრებით გააფთრებით გაილაშქრეს დეკადენტური მიმდინარეობის წარმომადგენლების წინააღმდეგ, რომლებიც საბჭოთა წყობილების იდეურ მტრებად იყვნენ შერაცხულნი. ყველანაირად ცდილობდნენ ქართველ მწერალთა შემოქმედებაში ძალით დაენერგათ კომუნისტური იდეოლოგია და პროლეტარული მსოფლმხედველობა. მწერლებს აიძულებდნენ, ხოტბა შეესხათ კომუნისტური პარტიის ყოვლისშემძლე იდეებისათვის, უკვდავი ლენინისა და სტალინისათვის, კომუნისტური პარტიისათვის.

საბჭოთა ლიტერატურის უპირველესი მისწრაფება უნდა ყოფილიყო კომუნიზმის იდეების სიმართლისა და ძლევამოსილების, ყველა სხვა წყობილებასთან შედარებით საბჭოთა საზოგადოებრივი წყობილების უპირატესობის ჩვენება. პროლეტარმა პოეტმა ა. მირცხულავამ ასე გამოხატა თავისი დამოკიდებულება ლენინის გარდაცვალების გამო:

"შენ მოკვდი, მაგრამ ჩვენთან იცხოვრებ,
ვფიცავთ შენივე აზრებს, ანდერძებს,
ჩვენთან იშრომებ, ჩვენთან იბრძოლებ
მთებში, ქარხნებში ბარიკადებზე!
გაივლის ჟამი მტვრევით, ხმაურით,
სულ სხვანაირი მოვა ცხოვრება,
მოვა სხვა ხალხი და სიყვარულით
შენს უკვდავ სახეს ეამბორება!"

ეს არის სოციალისტური რეალიზმის იდეალებისა და ესთეტიკის, პროლეტარული მწერლობის ფასეულობების ამსახველი ტიპური ნიმუში.

სოციალისტური რეალიზმის წიაღში იშვა მეტად მავნე, ე. წ. "უკონფლიქტობის" თეორია და პრაქტიკა. მწერლები თვალს ხუჭავდნენ რეალურ ცხოვრებაში არსებულ ყველა მანკიერებაზე, სოციალისტურ ცხოვრებას ვარდისფრად წარმოაჩენდნენ. ნებადართული იყო მხოლოდ ყველაზე დაბალი რანგის ჩინოვნიკების კრიტიკა. უკონფლიქტობის თეორიამ კიდევ უფრო შეაფერხა საბჭოთა ლიტერატურის განვითარება. მართალია, სსრკ კომუნისტური პარტიის XIX ყრილობამ ეს თეორია დაგმო, მაგრამ ამ თვალსაზრისით საბჭოთა ლიტერატურაში დიდად არაფერი შეცვლილა. მწერლებს უნდა ეხელმძღვანელათ ლენინის მოსაზრებებით, რომლებიც

ჩამოყალიბებული იყო მის სტატიაში "პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა". ამ ნაშრომმა დიდად განსაზღვრა სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკა და სოციალისტური ლიტერატურის განვითარების ძირითადი პრინციპები.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურა ვითარდებოდა საბჭოთა ლიტერატურის ნიაღში და ამიტომ იგი მის ყველა ნიშან-თვისებას ატარებდა. ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ჭეშმარიტი წარმომადგენლები ფრიად ამაყობდნენ იმით, რომ საქართველოში დაიწყო თავისი სამწერლო მოღვაწეობა სოციალისტური რეალიზმის კლასიკოსად აღიარებულმა მაქსიმ გორკიმ. აქ, გაზეთ "კავკაზის" ფურცლებზე, დაბეჭდა მან პირველად თავისი "მაკარ ჩუდრა" (1892). თავმომწონედ აღნიშნავდნენ, რომ დიდ სულიერ ნათესაობას ავლენს მაქსიმ გორკის შემოქმედებასთან ი. ევდოშვილის პოეზია, რომ ქართულ ლიტერატურაში მან პირველმა ასახა პროლეტარიატის საბრძოლო მისწრაფებანი, უმღერა მოახლოებულ რევოლუციას და სხვა.

მიუხედავად დიდი ზეწოლისა, ქართველ მწერალთა ერთი ნაწილი მაინც ახერხებდა, შეენარჩუნებინა ჭეშმარიტი ესთეტიკური და სულიერი ფასეულობები და მთლიანად არ გადაშვებულიყო სოცრეალიზმის მორევში.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაში შეიძლება გამოვყოთ 4 პერიოდი:

I პერიოდი — 1921-1932 წ.წ.

II პერიოდი — 1932-1956 წ.წ.

III პერიოდი — 1956-1985 წ.წ.

IV პერიოდი — 1985-1991 წ.წ.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების პირველი პერიოდი *1921-32* წლებია. 1921 წელს საქართველო დაიპყრო ბოლშევიკურმა რუსეთმა და 1922 წელს იგი შევიდა სსრკ-ს შემადგენლობაში. 1932 წლის 23 აპრილს საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება "სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ", რამაც ძირეულად შეცვალა ქართული ლიტერატურის განვითარების ვექტორი.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის პირველი ეტაპი საბჭოთა წყობილების არსებობის პირველ წლებს ემთხვევა: ეს წლები ხასიათდება ლიტერატურულ-შემოქმედებითი ძალების მკვეთრი დიფერენციაციით, სხვადასხვა ლიტერატურულ ძალას შორის არსებული სერიოზული დაპირისპირებით, მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლით. ეს ის პერიოდია, როცა პოლიტიკურ არენაზე დამარცხებული ძალები ჯერ კიდევ არ კარგავენ იმედს, რომ საბჭოთა ხელისუფლება ვერ შეინარჩუნებს ძალაუფლებას და ისტორიული სამართლიანობა მალე აღდგება. ამიტომ ისინი ფარ-ხმალს არ ყრიან და ყველანაირად ცდილობენ დაუპირისპირდნენ მათთვის სრულიად მიუღებელ სახელმწიფო წყობილებას, იდეოლოგიასა და ესთეტიკურ იდეალებს. ეს დაპირისპირება თავის გამოხატულებას ლიტერატურაშიც პოულობდა. ანტისაბჭოთა განწყობილების მქონე მწერლები ერთიანდებოდნენ ლიტერატურულ გაერთიანებებში ("აკადემიური" ჯგუფი, "ცისფერი ყანნები", "ფუტურისტ-ლეფელთა" ჯგუფი), ქმნიდნენ ანტიპროლეტარული სულისკვეთების მქონე ლიტერატურულ ძეგლებს, აარსებდნენ თავიანთ ჟურნალ-გაზეთებს ("ქართული სიტყვა", "ლომისი", "ილიონი", "კავკასიონი", "ხომალდი", "საქართველოს სამრეკლო" და სხვა) და ამ ბეჭდვითი ორგანოების ფურცლებიდან ილაშქრებდნენ პროლეტარული იდეოლოგიის წინააღმდეგ.

ზოგიერთი ნიჭიერი შემოქმედი (პაოლო იაშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე, გიორგი ქურჩიშვილი და სხვები) იძულებული გახდა ერთგვარი მსხვერპლი გაეღო და ფორმალურად დამდგარიყო ახალი ხელისუფლების მხარეს, რათა საერთოდ არ დაჰკარგვოდათ შემოქმედებითი მუშაობის შესაძლებლობა. თუმცა, საბჭოთა ლიტერატურის იდეოლოგები იმასაც კარგად ხედავდნენ, რომ ეს მწერლები სინამდვილეში არ იზიარებდნენ კომუნისტურ იდეალებს, არც პროლეტარული იდეები ჰქონდათ შეგნებული და გათავისებული და არც საბჭოთა ხელისუფლებას უჭერდნენ მხარს, პირიქით, ხშირ შემთხვევაში უპირისპირდებოდნენ კიდეც მას.

კომუნისტური პარტიის სალიტერატურო პოლიტიკის დასაყრდენ, საიმედო ორგანიზაციას წლების განმავლობაში წარმოადგენდა საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია. გამოვიდა ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალი "ქურა", რომელშიც აქტიურად თანამშრომლობდნენ პროლეტარული პოეტები: ს. ეული, ი. ვაკელი, ი. ლისაშვილი და სხვები. მათი შემოქმედებითი შესაძლებლობები საკმაოდ მოკრძალებული იყო და ხასიათდებოდა წერის მკვეთრად გამოხატული პლაკატური მანერით. მოგვიანებით მათ რიგებს შეუერთდნენ ახალი თაობის პროლეტარული მწერლები ა. მირცხულავა, კ. ლორთქიფანიძე, კ. კალაძე და სხვები. ისინი ასპარეზზე გამოვიდნენ თავიანთი ბეჭდვითი გამოცემებით "პროლემფი" (პროლეტარული ლიტერატურის ახალი ფრონტი), "დარიალი" და სხვ., შემდეგ კი თანამშრომლობა დაიწყეს საქართველოს პროლეტარულ მწერალთა ასოციაციის ორგანოში "პროლეტარული მწერლობა".

აღსანიშნავია 1924 წელს დაარსებული მხატვრულ-ლიტერატურული ჟურნალის, "მნათობის", როლი და მნიშვნელობა, რომელიც პროლეტარული მწერლების შემოქმედების გვერდით (რასაკვირველია, დიდი სიფრთხილით) ადგილს უთმობდა განსხვავებულ იდეურ-მხატვრულ პოზიციაზე მყოფ მწერლებსაც.

ამ პერიოდის ქართული სალიტერატურო ცხოვრების ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ნიშანი იყო მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლა განსხვავებული იდეურ-ესთეტიკური პოზიციის მქონე მწერლებს შორის.

ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფომ მწერლები დაყო პირობითად სამ კატეგორიად: მომხრეები, მტრები და "თანამგზავრები". თანამგზავრებად იმ მწერლებს მოიაზრებდნენ, რომლებიც გარკვეულწილად ამჟღავნებდნენ რევოლუციურ ხელისუფლებასთან თანამშრომლობის სურვილს. თუმცა, ეს სურვილი მეტწილად მხოლოდ ფორმალური იყო და თავის გადარჩენას ისახავდა მიზნად.

საბჭოთა საქართველოს განვითარების შემდეგი ეტაპი ინდუსტრიალიზაციისა და სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციის პერიოდად მოინათლა, რამაც ასახვა პოვა ქართულ საბჭოთა მწერლობაშიც. რევოლუციის წლებში აღზრდილმა მწერალთა ახალმა თაობამ უკვე მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებაში, ხოლო წინა თაობისა და ახალი თაობის ოპოზიციურად განწყობილი ბევრი შემოქმედი ფორმალურად ჩადგა საბჭოთა სახელმწიფოს სამსახურში. მათ შორის უნდა დავასახელოთ: ვ. ბარნოვი, ტ. ტაბიძე, გ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. ნადირაძე, ს. ჩიქოვანი, ლ. ქიაჩელი, მ. ჯავახიშვილი და სხვები.

საბჭოთა სინამდვილის სოცრეალისტურმა ასახვამ წამყვანი ადგილი დაიკავა ქართულ ლიტერატურაში და კომუნისტურმა იდეოლოგიამაც უფრო ღრმად გაიდგა ფესვები. დაიწყო დიდი ლაშქრობა, აკაკი ბაქრაძის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, "მწერლობის მოსათვინიერებლად."

უამრავი ნაწარმოები დაინერა საბჭოთა პატრიოტიზმის, ინდუსტრიალიზაციისა და კოლექტივიზაციის თემებზე (კ. ლორთქიფანიძის "ძირს სიმინდის რესპუბლიკა", რომელსაც მოგვიანებით მწერალმა "კოლხეთის ცისკარი" უწოდა, ბ. ჩხეიძის "ფერო", ტ. ტაბიძის "რიონ-პორტი", გ. ლეონიძის "სტალინის ქარხანაში", ს. ჩიქოვანის "კავკასიიდან ტაგანროგამდე" და "უშგულის კომკავშირი", ლ. ქიაჩელის "სისხლი" და სხვა).

ამ პერიოდის ოფიციალურმა სალიტერატურო კრიტიკამ კ. ლორთქიფანიძის "ძირს სიმინდის რესპუბლიკა" შეაფასა, როგორც უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ქართული მხატვრული პროზის განვითარების ისტორიაში, რომელშიც პირველად ჭეშმარიტი მხატვრული ოსტატობით აისახა ახალი ადამიანის ტიპები და ქართველი გლეხების ცხოვრების სოციალისტურად გარდაქმნის პირველი პერიოდი. რომანი საბჭოთა ლიტერატურის მკვლევრების მიერ ბოლომდე იყო მიჩნეული საბჭოთა ლიტერატურის ერთ-ერთ ფუძემდებლურ ნაწარმოებად, რომელშიც ზნეობრივ იდეალს, ახალ ადამიანს წარმოადგენს მექი ვაშაკიძე. კომუნისტების მიერ ხოტბაშესხმული მხატვრული სახის განსხვავებული და ამავე დროს სწორი ინტერპრეტაცია ეკუთვნის აკაკი ბაქრაძეს, რომელმაც მექი ვაშაკიძეში — "კომუნიზმის მაშენებელ, დადებით პიროვნებაში," "ახალ ადამიანში", "ზნეობრივ გმირში", რომლის ცნობიერება სოციალისტური შრომის ფერხულში ჩაბმამ შეცვალა, დაგვანახვა მკვლელი და მძარცველი, რომელმაც მოკლა უდანაშაულო ხაუმია და გაძარცვა ბარნაბა საგანელიძის ოჯახი. აკაკი ბაქრაძემ შესანიშნავად გვიჩვენა, სინამდვილეში როგორი ყოფილა "ახალი ადამიანი" და რა მიმართულებით შეცვალა ახალმა ცხოვრებამ იგი.

ამ პერიოდშიც იქმნებოდა ნაწარმოებები, რომელთაც ჭეშმარიტი ღირებულება ჰქონდათ და სოცრეალიზმის ვიწრო მხატვრულ-ესთეტიკურ ჩარჩოებში მათი ჩასმა არაფრით არ მოხერხდება. მაგალითად, პ. კაკაბაძის "ყვარყვარე თუთაბერიც" გამოდგება, რომელიც დღემდე არ კარგავს თავის აქტუალობას და რომელსაც დღესაც ინტერესით ეცნობა მკითხველი.

რასაკვირველია, ამ პერიოდშიც არსებობდნენ ისეთი მწერლები და მოაზროვნეები, რომლებიც ვერ "მოათვინიერეს" და რომლებიც ცდილობდნენ, მართალი სიტყვა მიეტანათ მკითხველებამდე. მაგალითად, 1928 წელს შეიქმნა ანტიპროლეტარული გაერთიანება "არიფიონი", რომელსაც ამავე სახელწოდების ბეჭდვითი ორგანო ჰქონდა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1932 წელს საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება "სალიტერატურო-სამხატვრო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ". ამ დადგენილებით პარტიამ გააუქმა ცალკეული ლიტერატურული ორგანიზაციები და შექმნა საბჭოთა მწერლების ერთიანი კავშირი. ამ გადაწყვეტილებამ ძირეულად შეცვალა ქართული ლიტერატურის განვითარების გზა და მისი იდეურ-ესთეტიკური ორიენტირები. აქედან იწყება ახალი ეტაპი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების მეორე პერიოდი *1932-56* წლებია. ეს არის მეტად საინტერესო ეპოქა, რადგან ერთმანეთის გვერდით მოღვაწეობენ განსხვავებული ასაკის, შემოქმედებითი პოტენციალის და შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მქონე მწერლები: გ. ტაბიძე, გ. ლეონიძე, კ. გამსახურდია, ს. ჩიქოვანი, ი. გრიშაშვილი, კ. ნადირაძე, ა. აბაშელი, ა. მირცხულავა, რ. მარგიანი, ო. ჭილაძე, გ. რჩეულიშვილი, ი. ნონეშვილი, გ. ფანჯიკიძე, ნ. დუმბაძე, მ. ლებანიძე, ა. კალანდაძე, მ. მაჭავარიანი და სხვები.

1934 წელს მოსკოვში მწერალთა პირველ ყრილობაზე შეიქმნა სსრ კავშირის მწერალთა კავშირი, რომელშიც გაერთიანდნენ ის მწერლები, რომლებიც საბჭოურ იდეურ პოზიციებზე იყვნენ. კავშირის თავმჯდომარედ აირჩიეს მაქსიმ გორკი. ამ ყრილობამ სოციალისტური რეალიზმი განმარტა, როგორც მხატვრული მეთოდი, რომელიც მწერლისაგან მოითხოვს რევოლუციური სინამდვილის სწორ და ისტორიულად კონკრეტულ ასახვას. ხაზგასმული იყო მისი ამოცანა კომუნიზმის სულისკვეთებით მშრომელების აღზრდის თვალსაზრისითაც. ამ განმარტებაში არაფერი არ არის ნათქვამი ისეთი, რასაც ესთეტიკის თვალთახედვით ექნებოდა მნიშვნელობა და რაც საკუთრივ ხელოვნებას შეეხება. ეს განმარტება ხელოვნებას უბიძგებდა პოლიტიკური ანგაჟირებისაკენ. ამავე დროს ძნელი იყო იგი მიგვესადაგებინა ხელოვნების ისეთი დარგებისათვის, როგორებიცაა: არქიტექტურა, გამოყენებითი და დეკორატიული ხელოვნება, მუსიკა. ასევე, გაუგებარია, როგორ უნდა იხელმძღვანელო სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით ისეთი ჟანრების შემთხვევაში, როგორებიცაა პეიზაჟი და ნატურმორტი.

30-იანი წლების პირველ ნახევარში ესთეტიკური პლურალიზმი ადმინისტრაციულად აღმოიფხვრა. უმაღლეს ცხოვრებისეულ ფასეულობებად გამოცხადდა ბელადი, პარტია და მისი ინტერესები.

30-იანი წლების მეორე ნახევარში საბჭოთა კავშირში დაიწყო ბრძოლა სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის დამთავრებისათვის. ოფიციალური შეფასებით, ქართული საბჭოთა მწერლობა უკვე მტკიცედ იყო დარაზმული კომუნისტური პარტიის პოზიციებისა და სოციალისტური მშენებლობის ამოცანების გარშემო, ხოლო სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითი მეთოდი საბოლოოდ დამკვიდრდა ჩვენს მნერლობაში.

ამ პერიოდის ქართულ ლიტერატურაში დიდი ადგილი უჭირავს კომუნისტური პარტიის თემატიკას, ლენინისა და სტალინის და სხვა კომუნისტური ლიდერების სახეებს, მათი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ხოტბა-დიდებას. შ. დადიანის დრამა "ნაპერწკალში" გამოჩნდა ლენინისა და სტალინის სახეები. მ. ჯავახიშვილმა დაწერა "ქალის ტვირთი", რომელშიც აღწერა ქართველი ხალხის ბრძოლა რუსეთის პირველი რევოლუციის ბარიკადებზე. გ. ლეონიძემ სტალინს მიუძღვნა "ბავშვობა და ყრმობა". ირაკლი აბაშიძემ დაწერა პოემა "წულუკიძის სიკვდილი" და სხვა.

ახალი საბჭოთა ცხოვრების სხვადასხვა მხარე სოცრეალიზმის პოზიციებიდან ასახეს ლ. ქიაჩელმა "გვადი ბიგვაში", კ. გამსახურდიამ "მთვარის მოტაცებაში", დ. შენგელაიამ "ცისკარში", ალ. ქუთათელმა რომანში "პირისპირ" და სხვა.

ეს უმძიმესი წლები იყო ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, რადგან სტალინური რეპრესიები შეეხო საზოგადოების ყველა ფენას. დაშალეს ყველა განსხვავებულ იდეურ-ესთეტიკურ პოზიციებზე მყოფი სამწერლო ორგანიზაცია, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გამოუცხადეს ლიტერატურაში ფორმალიზმსა და ნატურალიზმს. უამრავი მწერალი გადაასახლეს და დახვრიტეს.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიაში მნიშვნელოვანი პერიოდი იყო სამამულო ომის წლები. ამ დროს მრავალი გულწრფელი და ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები დაიწერა. მომდევნო წლებში ქართული ლიტერატურა ზოგჯერ უბრუნდებოდა ომის თემას და ქმნიდა პატრიოტულ ნაწარმოებებს, რომელთა დიდ ნაწილს არ ახასიათებდა ყალბი პათოსი და პათეტიკა. ეს განაპირობა ეპოქის თავისებურებამ. როგორც მიუთითებენ ხოლმე, ომის წლებში სოცრეალიზმის მთავარი კონცეპტუალური მიზანდასახულობა (ისტორიის შექმნა ძალისმიერი გზით) დაემთხვა ისტორიული განვითარების ვექტორსა და ხალხის შეგნებას და ამ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგებოდა ჰუმანიზმის პრინციპებს. ომის წლებში ლიტერატურა და ხელოვნება

ცდილობდა, სულიერად გაემხნევებინა ხალხი და იმედიანი განწყობილებები შთაენერგა მისთვის. ამ პერიოდის (1941-1945) სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურა ყველაზე უფრო გულწრფელია და ნამდვილად გამოხატავს ხალხის ინტერესებს (რასაკვირველია, თუ იგი არ წარმოადგენს პრიმიტიულ აგიტაციასა და პროპაგანდას). ომის თემატიკას და პატრიოტულ-მოქალაქეობრივ სულისკვეთებას განსაკუთრებით კარგად მოერგო ლირიკა. გ. ტაბიძის პატრიოტული ლექსების კრებულები "მამულო სიცოცხლეო" და "მშობლიურო ჩემო მინავ", გ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანის, ი. აბაშიძის, ლ. ასათიანის, მ. გელოვანისა და სხვათა მშვენიერი ლექსები, ერთი მხრივ, ხალხის განწყობილებას გამოხატავდა და, მეორე მხრივ, მათში საბრძოლო სულისკვეთებას აღვივებდა.

საბჭოთა ადამიანების საბრძოლო და შრომითი საქმიანობის აღნერას ეძღვნება დემნა შენგელაიას "მეოთხე ძმა", ლ. ქიაჩელის "მამა და შვილი", კ. ლორთქიფანიძის "როგორ მოკვდა მოხუცი მებადური", შ. დადიანის, ს. კლდიაშვილის, ა. ბელიაშვილის, გ. ნატროშვილის და სხვათა მოთხრობები.

საბრძოლო თემატიკის გარდა, ქართველი მწერლები ხალხის პატრიოტული სულისკვეთების ამაღლებას ქართველების გმირული წარსულის სურათების გაცოცხლებითაც ცდილობდნენ. ომის პერიოდში შექმნილი ყველაზე უფრო დიდი და მასშტაბური თხზულებები ქართველი ხალხის ისტორიას ეძღვნება. მაგალითად, კ. გამსახურდიამ გამოაქვეყნა ისტორიული ტეტრალოგიის, "დავით აღმაშენებლის", პირველი წიგნი, ა. ბელიაშვილმა "თავგადასავალი ბესიკ გაბაშვილისა" და სხვა.

ომისშემდგომ წლებში ქართულ ლიტერატურას შეემატა ნიჭიერი პოეტებისა და პროზაიკოსების მთელი პლეადა: ა. კალანდაძე, მ. მაჭავარიანი, შ. ნიშნიანიძე, ტ. ჭანტურია, ო. ჭილაძე, ა. სულაკაური, ე. ყიფიანი, ო. იოსელიანი და სხვები. ამ პერიოდიდან იმატა იმ განწყობილებებმა, რომლებიც მიუღებელი იყო სოციალისტური რეალიზმისათვის. ქართველი მწერლების ერთი ნაწილი ისტორიულმა თემატიკამ დაინტერესა და გულგრილობას ამჟღავნებდა თანამედროვე საბჭოთა ცხოვრების მიმართ. მეორე ნაწილი გაიტაცა ლირიკულმა პოეზიამ, ინტიმურმა, კამერულმა მოტივებმა, რომლებშიც აღარ რჩებოდა ადგილი საბჭოთა სინამდვილის, პარტიისა და ბელადების შესაქებად. ყოველივე ამან შეაშფოთა კომუნისტური პარტიის მესვეურები და მათ ამ "დაბნეულობისა და მანკიერი მოვლენების" წინააღმდეგ საბრძოლველად და მათ აღმოსაფხვრელად თავიანთი დადგენილებებით "შეაიარაღეს" ქართული მწერლობა. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სოციალისტური რეალიზმის დოგმების ერთგულიც ბევრი მწერალი რჩებოდა. მაგალითად: კ. ლორთქიფანიძე, ა. ბელიაშვილი, ი. მოსაშვილი, პ. ლორია და სხვები.

"უკონფლიქტობის" თეორია უკვე ძალიან თვალშისაცემი და გამაღიზიანებელი გახდა. ეს მმართველმა წრეებმაც გააცნობიერეს და მწერლებს ოფიციალურად მიეთითათ, რომ არ აესახათ საბჭოთა სინამდვილის მხოლოდ დადებითი მხარეები, არ დაეხატათ მხოლოდ დადებით გმირთა სახეები, ეჩვენებინათ ცხოვრების მანკიერებებიც, წარმოეჩინათ და ემხილებინათ უარყოფითი გმირები. ეს მითითება მწერლებმა, განსაკუთრებით, დრამატურგებმა გარკვეულწილად გაითვალისწინეს კიდეც, მაგრამ სოციალისტური რეალიზმის მთავარი თავისებურება სინამდვილის ცალმხრივი ასახვა და ცხოვრების "შელამაზება" მაინც ძალაში რჩებოდა. სხვა შემთხვევაში სოციალისტური რეალიზმი ვერასოდეს შეასრულებდა იმ ამოცანას, რომელსაც მას კომუნისტური პარტიის ლიდერები უყენებდნენ, რაც კარგად ჩანს საბჭოთა კავშირის ერთ-

ერთი მეთაურის, ნ. ხრუშჩოვის, სიტყვებში: "არ არსებობს იმაზე კეთილშობილური და მაღალი ამოცანა, რომელიც დასახულია ჩვენი ხელოვნების წინაშე — აღბეჭდოს კომუნიზმის მშენებელი ხალხის საგმირო საქმეები".

პარტიის უტოპიური მიზანი უცვლელი რჩებოდა: "...უკლასო საზოგადოებრივი წყობილება, სადაც წარმოების საშუალებათა ერთიანი საერთო-სახალხო საკუთრებაა, საზოგადოების ყველა წევრი სოციალურად სავსებით თანასწორია, ადამიანთა ყოველმხრივ განვითარებასთან ერთად საწარმოო ძალებიც გაიზრდებიან მუდამ განვითარებადი მეცნიერებისა და ტექნიკის საფუძველზე, საზოგადოებრივი სიმდიდრის ყველა წყარო სავსე ნაკადად იდენს და განხორციელდება დიადი პრინციპი "თითოეულისაგან — უნარის მიხედვით, თითოეულს მოთხოვნილების მიხედვით" (საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამიდან).

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიის ეს პერიოდი დასრულდა 1956 წელს, როდესაც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XX ყრილობაზე პარტიის გენერალურმა მდივანმა, ნ. ხრუშჩოვმა, გააკეთა მოხსენება "პიროვნების კულტი და მისი შედეგები". მან დაგმო სტალინის კულტი. ამ პერიოდიდან დგება ე. წ. "დათბობის ხანა" საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაში.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიის მესამე პერიოდი *1956-85* წლებია. ლიტერატურის განვითარებას ისევ დიდად განსაზღვრავს და განაპირობებს საკავშირო კულტურულ-იდეოლოგიური პროცესები. სტალინის სიკვდილის (1953) და ხრუშჩოვის დასახელებული მოხსენების შემდეგ პარტიული ბიუროკრატია უფრო შემწყალებელი გახდა მწერლებისა და ხელოვნების სხვა დარგების მუშაკების მიმართ იმ შემთხვევაში, თუ ისინი არ გმობდნენ და პირდაპირ არ აკრიტიკებდნენ პარტიასა და სოციალისტურ რეალიზმს. პარტიამ ნაწილობრივ შეასუსტა ცენზურის სიმკაცრე ხელოვნებისა და ლიტერატურის მიმართ. შესაძლებელი გახდა სინამდვილის მოვლენების უფრო ფართოდ და არაცალმხრივად ასახვა. საბჭოთა კავშირის მასშტაბით ეს სიტუაცია კარგად გამოიყენეს ჟურნალებმა: „ნოვი მირმა", „ცისკარმა", „მნათობმა".

ამ პერიოდში სოციალისტური რეალიზმის "კანონიკურმა" განმარტებამ საბოლოოდ დაკარგა ავტორიტეტი. გამოიკვეთა ისეთი წინაპირობები, რომლებიც სოციალისტური რეალიზმის დასასრულს მოასწავებდნენ. საბჭოთა იდეოლოგებმა დაიწყეს სოციალისტური რეალიზმის ავტორიტეტშელახული განმარტების კორექტირება და ამოიღეს დეფინიციის ის ნაწილი, რომელშიც საუბარი იყო ხელოვნების საშუალებით კომუნისტურ აღზრდაზე.

სოციალისტური რეალიზმის პროცესების მართვას ისევ აქტიურად ცდილობდნენ კომუნისტური პარტია და მისი იდეოლოგები, მაგრამ ქართული ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილება და ცალკეული მწერლის ელვარე ტალანტი მაინც იქცა იმ წინაპირობად, რომელმაც ჭეშმარიტი ფასეულობები შვა. ამისი ნათელი მაგალითია ჭ. ამირეჯიბის, ა. კალანდაძის, მ. მაჭავარიანის, გ. რჩეულიშვილის, ტ. ჭანტურიას, ო. ჭილაძის, ა. სულაკაურის, გ. დოჩანაშვილის, ო. ჩხეიძის და სხვათა ნაწარმოებები, რომლებიც ნამდვილად არ მიესადაგებიან სოციალისტური რეალიზმის ნორმატიულ ესთეტიკას.

ხრუშჩოვის „დათბობის" პერიოდი ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ პარტიამ საბოლოოდ უარი თქვა თავის პოლიტიკაზე და რადიკალურად შეცვალა იდეოლოგიური ვექტორი. ხრუშჩოვის მმართველობის დროსაც საკმაოდ ფხიზლად იყო პარტია. ამისი დასტურია ხრუშჩოვის მიერ ბორის პასტერნაკის დევნა, რომელმაც 1958 წელს ნობელის პრემია მიიღო. „დათბობის" ხანის

ოფიციალურ დასასრულად ითვლება ლ. ბრეჟნევის მოსვლა საბჭოთა ხელისუფლების სათავეში. ამ პერიოდიდან კრიტიკული ხასიათის ნაწარმოებების გავრცელება მხოლოდ არაოფიციალური არხებით („სამიზდატი") შეიძლებოდა.

საბჭოთა საქართველოში საზარელი ტოტალური ძალა ებრძოდა და რყვნიდა ინტელიგენციას: ზოგი გაალოთა, ზოგი დამსმენად აქცია, ზოგი კონფორმისტად. ამ ურთულესმა პირობებმა მწერალთა ერთი ნაწილი გამოაწრთო უსახო, დოგმატური სოციალისტური რეალიზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად, ჩამოუყალიბა მათ მაღალი მოქალაქეობრივი შეგნება და დახვეწილი გემოვნება. სწორედ ინტელიგენციის ეს ნაწილი ქმნიდა ურთულეს სიტუაციაში უკომპრომისო, მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებს.

პარტიული ხელმძღვანელობისა და მისი "ერთგული" კრიტიკის მოთხოვნა იყო, ხელოვნებას წარმოეჩინა ისეთი იდეალური პერსონაჟები, რომლებიც საზოგადოებრივ ინტერესებს აყენებდნენ პირადულზე მაღლა. რეალური ცხოვრება სხვაგვარადაც აყენებდა საკითხს. როგორც პიროვნებას ჰქონდა თავისი მოვალეობები და პასუხისმგებლობები საზოგადოების წინაშე, ასევე საზოგადოება და ხელისუფლებაც ვალდებულნი უნდა ყოფილიყვნენ ეზრუნათ ნებისმიერ ადამიანზე, საზოგადოების ყველა წევრზე. ამ პრობლემას კარგად აცნობიერებდნენ მწერლები და ხელოვნების სხვა დარგის წარმომადგენლები. მაგალითად გამოგვადგება თ. აბულაძის ფილმები.

საბჭოთა კავშირი მრავალეროვნული სახელმწიფო იყო, მაგრამ, როდესაც იგი შეიქმნა, მისი იდეოლოგები ცდილობდნენ, აქცენტი გადაეტანათ ადამიანთა დაყოფაზე მხოლოდ კლასობრივი ნიშნით. თუმცა, მოგვიანებით, 60-იან წლებში მიხვდნენ, რომ, თუ ადამიანებს მთლიანად მოსწყვეტდნენ ეროვნულ კულტურასა და ტრადიციებს, მიიღებდნენ ისეთ საზოგადოებას, რომელშიც ფორმალურადაც კი აღარ დარჩებოდა ადგილი ჰუმანიზმისა და ნათელი იდეალებისათვის. ამიტომ საბჭოთა ხელისუფლება არ კრძალავდა ასეთი შინაარსის ნაწარმოებებს, ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლები კი სიამოვნების ქმნიდნენ ისეთ მხატვრულ ტილოებს, რომლებშიც წარმოაჩენდნენ გმირების ეროვნულ ხასიათს, ეროვნულ და სოციო-კულტურულ რეალიებს, ტრადიციებს, ზნე-ჩვეულებებს (მაგალითად, რ. ინანიშვილი, ნ. დუმბაძე; გ. რჩეულიშვილი და სხვ.).

საბჭოთა სახელმწიფოს სათავეში მ. გორბაჩოვის მოსვლის შემდეგ დამთავრდა ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების მესამე და დაიწყო IV პერიოდი, რომელიც გაგრძელდა საბჭოთა კავშირის დაშლამდე, 1991 წლამდე. ეს იყო ჯერ სოციალისტური რეალიზმის დაცემა-დაკნინების, შემდეგ კი მისი დასასრულის ხანა. ამ წლებმა კარგი საფუძველი მოამზადა შემდგომში საზოგადოების დემოკრატიზაციისათვის. წინა პლანზე წამოიწია პიროვნებამ, მისმა ინტერესებმა. სამწუხაროდ, კომუნიზმის მშენებლებისათვის გაუგებარი იყო ანბანური ჭეშმარიტება, რომ ბედნიერი ის საზოგადოებაა, რომელშიც პიროვნების ინტერესებია წარმმართველი.

ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დამკვიდრდა **პლურალიზმი.** სოციალისტური რეალიზმი აღარ იყო ერთადერთი მიმდინარეობა და მეთოდი ქართულ კულტურულ სივრცეში, განვითარება დაიწყო პოსტმოდერნიზმმა. საბჭოთა კავშირში მიმდინარე დემოკრატიულმა კულტურულმა და პოლიტიკურმა პროცესებმა, რომლებიც მთელ მსოფლიოში „პერესტროიკის" სახელით არის ცნობილი, ნოყიერი ნიადაგი შექმნა სისხლსავსე ლიტერატურული ცხოვრებისათვის („პერესტროიკისა" და „გლასნოსტის" ოფიციალურ მიზანს ეკონომიკის ეფექტურობის ამაღლება წარმოადგენდა, ხოლო ხელოვნებისა და იდეოლოგიის სფეროში — ცენზურის შერ-

ბილება). საზოგადოების დემოკრატიზაციამ და პარტიული "მზრუნველობის" გაქრობამ ხელი შეუწყო იმას, რომ დაიბეჭდა მრავალი ისეთი ნაწარმოები, რომლებშიც ჩვენი საზოგადოების პრობლემები დაუფარავად იყო წარმოჩენილი.

საბჭოთა ლიტერატურა პირობითად კვლავ იყოფოდა სამ ნაწილად: ოფიციალურ, არაოფიციალურ და ემიგრანტულ ლიტერატურებად. როგორც ცნობილია, საბჭოთა ხელისუფლებამ მრავალი მწერლის ნაწარმოებების პუბლიკაცია აკრძალა და ისინი დაუმსახურებლად გამოაცხადა ქვეყნისა და ხალხის მტრებად. მათი შემოქმედება ფართო საზოგადოებისათვის არ იყო ხელმისაწვდომი; მათი ნაწარმოებები ჩუმად, ზოგჯერ ხელნაწერის სახით ვრცელდებოდა. თუმცა, როგორც წესი, ასეთი ბრძოლა ლიტერატურის წინააღმდეგ საბოლოო ჯამში ყოველთვის რეჟიმის მარცხით მთავრდება. ასე მოხდა საბჭოთა რეჟიმის დროსაც. ეს მწერლები ისევე მოექცნენ როგორც ეროვნული, ასევე მსოფლიო კულტურის ორბიტაში. ქართულ სალიტერატურო სივრცეს დაუბრუნდა ჩვენი ემიგრანტული ლიტერატურა. 1921 წელს, როცა დამოუკიდებელი საქართველოს ხელისუფლება ემიგრაციაში წავიდა, ქვეყანა მისი ინტელექტუალური ელიტის ერთმა ნაწილიმაც დატოვა. მრავალი მწერლის შემოქმედება ამის გამო მოსწყდა ქართულ სალიტერატურო ცხოვრებას, აიკრძალა საბჭოთა ცენზურის მიერ და მკითხველებისათვის მიუწვდომელი გახდა. მათ საზღვარგარეთ გააგრძელეს ცხოვრება და შემოქმედება. საბჭოთა ლიტერატურის ბოლო პერიოდში დაიწყო მათი არაქართულენოვანი ნაწარმოებების თარგმნა, ქართულ ენაზე დაწერილი თხზულებების გამოცემა და შესწავლა და ფართო მკითხველამდე მიტანა. ასე დაბრუნდა საქართველოში გრიგოლ რობაქიძის, სიმონ ბერეჟიანის, გიორგი გამყრელიძის, გიორგი კობახიძისა და სხვათა მემკვიდრეობა.

საქართველოდან ემიგრანტთა ახალი ტალღა უცხოეთის ქვეყნებისკენ 90-იან წლებში დაიძრა. მათ შორის ბევრი შემოქმედია. მათ შემოქმედებას პირობითად **ნეოემიგრანტული ლიტერატურა** შეიძლება ვუწოდოთ. ეს მწერლები საბჭოთა კავშირის შემოქმედებითი და ცხოვრებისეული გამოცდილებით გაემგზავრნენ უცხოეთში და იქ გააგრძელეს მოღვაწეობა. მომავალში მათი შემოქმედების შესწავლაც საინტერესო იქნება.

ნებისმიერი ერის სალიტერატურო ცხოვრებაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ნათარგმნ ლიტერატურას. ეროვნული ლიტერატურა და **ნათარგმნი ლიტერატურა** ერთად ქმნიან ქვეყნის ლიტერატურულ ისტორიას. საბჭოთა პერიოდში ცენზურა საკმაოდ მკაცრად ფილტრავდა სათარგმნელ ნაწარმოებებს როგორც ესთეტიკური, ისე იდეოლოგიური თვალსაზრისით. სათარგმნელად შერჩეულ ნაწარმოებს სამი ძირითადი კრიტერიუმი უნდა დაეკმაყოფილებინა. ნაწარმოების ავტორი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა კავშირის მეგობარი, ხოლო მისი ნაწარმოები — რეალისტური და პროგრესული (კომუნისტური იდეოლოგიის თვალთახედვით). თუ ეს სამი პირობა დაკმაყოფილებული იყო, საბჭოთა გამომცემლები უკან არაფრის გამოცემაზე არ დაიხევდნენ. პირიქით, მზად იყვნენ, ლამის ყველაფერი გამოეცათ. საბჭოთა იდეურ-ესთეტიკური სამყაროსათვის მისაღები, „იდეალური" ავტორის ნაწარმოების თარგმანი ზოგჯერ ორიგინალზე უფრო ადრე რუსულ თარგმანებში იბეჭდებოდა ხოლმე. საბჭოთა გამომცემლებს მეტად ხიბლავდათ ნაწარმოებები, რომლებიც კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკას შეესატყვისებოდნენ და უპირატესად სწორედ ასეთი თხზულებების თარგმანებს ბეჭდავდნენ. ამიტომ იქმნებოდა მეტად საინტერესო ვითარება. მაგალითად, არსებობდა „ორი ფრანგული ლიტერატურა": ერთი — მთლიანი, რეალური, ზუსტად ისეთი, როგორსაც ქმნიდა ფრანგული მწერლობა და მეორე — მისი ნაწილი, „საბჭოთა კავშირის ფრანგული ლიტერატურა", ანუ ფრანგული ლიტერატურის ის

ნანილი, რომელიც მისაღები იყო საბჭოთა წყობილებისათვის (ანდრე მორუა, ფრანსუა მორიაკი, პიერ გამარი, ანდრე სტილი და სხვ.). 80-იან წლებში მოიხსნა აკრძალვა ბევრ უცხოელ მწერალზე და მათი შემოქმედების თარგმანებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავეს საბჭოთა ლიტერატურის ბოლო პერიოდის ქართულ სალიტერატურო პროცესში.

1984-1991 წლების ლიტერატურული პროცესის ერთ-ერთი ყველაზე სპეციფიკური ნიშანი იყო ის, რომ საბჭოთა ლიტერატურას დაუდგა კრიზისის ხანა, რადგან ნათლად გამოჩნდა, რომ მის მიერ მოწოდებული იდეალები, პოზიტიური პროგრამები, სამყაროს მხატვრული კონცეფცია უსუსური და გაკოტრებული აღმოჩნდა (ეს, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს იმას, რომ ცალკეული მწერლების შემოქმედებას ჭეშმარიტი მხატვრული ღირებულება ჰქონდა).

წმინდა წყლის სოციალისტური ლიტერატურა, ანუ, როგორც მას უწოდებენ, „ნათელი აწმყოსა და მომავლის ლიტერატურა", ორი ათწლეულია, რაც გაქრა კულტურული სივრციდან. სოციალისტურმა რეალიზმმა და საბჭოთა წყობილებამ შვა და გაამრავლა დაბალი დონის ლიტერატურა, რომელსაც ქმნიდნენ მწირი ინტელექტუალური შესაძლებლობების მქონე მწერლები. ბევრი მათგანისათვის ლექსი მარტო გარითმული სტრიქონები იყო, ხოლო მოთხრობა — კომუნისტური პარტიის რომელიმე ყრილობის მასალების ნაირსახეობა. ასეთი ლიტერატურის შემოქმედებს არ გააჩნდათ თავიანთი სათქმელი, მოვლენების ფილოსოფიური ხედვისა და სიღრმისეული წვდომის უნარი. ეს მწერლები მონდომებით აქებდნენ პარტიასა და მთავრობას, ღრუბელივით ისრუტავდნენ კომუნისტურ ლოზუნგებს. ამ კატეგორიის მწერლებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბეჭდავდნენ დიდი ტირაჟით, უკეთებდნენ რეკლამას, აძლევდნენ ათასგვარ პრივილეგიას, ანებივრებდნენ, ხალხს ძალით აზეპირებინებდნენ მათ ნაწარმოებებს. შეიცვალა დრო, გამომცემლებმა დაივიწყეს ეს მწერლები, მკითხველებმა კი მათი ადგილი კულტურის სივრცეში ველარ დაინახეს.

ქართულ ლიტერატურას აქვს არაჩვეულებრივი კლასიკური ტრადიციები, რაც ნამდვილად არის იმის გარანტია, რომ ერს, რომელმაც "ვეფხისტყაოსანი" დაწერა, ისევ ექნება შემოქმედებითი პოტენციალი ახალი მხატვრული სიმაღლეების დასაპყრობად.

სოციალისტური რეალიზმის "პირმშოა" **სოცარტი**, რომელიც სოცრეალიზმის კრიზისის შედეგად იშვა. მას სხვაგვარად "შებრუნებული სოციალისტური რეალიზმი" შეიძლება ვუწოდოთ, რადგან იგი სოციალისტური რეალიზმის პრობლემატიკას სარკისებურად წარმოგვიდგენს. სოცარტიც მოგვითხრობს საბჭოთა რეალობაზე, ბელადებსა და მათ თანამებრძოლებზე, მაგრამ ამ მონათხრობში მათ აღარ აქვთ საყოველთაოდ ცნობილი იმიჯი და ახლა საბჭოთა სინამდვილეში მიღებული ღირებულებების საპირისპირო ღირებულებების მატარებლები არიან. მაგალითად, სოცარტს შეუძლია დახატოს სტალინის სახე, რომელიც მერლინ მონროს ჩახუტებია ან პლიაჟზე ნებიერად წამოწოლილი პორნოგრაფიულ სურათებს ათვალიერებს.

ტერმინ "სოცარტს" კონკრეტული ავტორები ჰყავს: **ვ. კომარი** და **ა. მელამიდი**, მხატვრები, რომლებსაც ეს იდეა დაებადათ 1972 წელს, როცა ისინი სოცრეალიზმის ტრადიციებით აფორმებდნენ პიონერთა ბანაკს. ტერმინი მაშინვე აიტაცეს და სწრაფად დამკვიდრდა, მისი შემქმნელები კი ერთი წლის შემდეგ ამერიკის შეერთებულ შტატებში წავიდნენ ემიგრაციაში.

ლიტერატურული სოცარტი ჯერ ზეპირ ტექსტებში ყალიბდებოდა. მაგალითად, მისი მშვენიერი ნიმუშია ფოლკლორული მინიატურა, რომელსაც პირობითად შეიძლება დავარქვათ: "სტალინი და მამლაკატი". მისი შინაარსი ასეთია: ერთ-ერთი დიდი პარტიული ღონისძიების შემდეგ, რომელზედაც განიხილებოდა შუააზიის საკითხები, სტალინთან მივიდა პატარა შუააზიელი გოგონა, მამლაკატი, და

ყვავილები მიართვა ბელადს. ის სკოლის მოსწავლე იყო, მაგრამ გარკვეული წარმატებები უკვე ჰქონდა მებამბეობაში. ბელადმა მას კეთილად გაუღიმა და ხელში აიყვანა. მეორე დღეს ყველა საბჭოთა გაზეთის პირველ გვერდს ამშვენებდა სტალინისა და მამლაკატის დიდი ფოტო წარწერით: "სტალინი საბჭოთა ბავშვების დიდი მეგობარია!" როდესაც ბელადს პატარა მამლაკატი ხელში ეჭირა და, თითქოს, სიყვარულით ანთებული თვალებითაც უყურებდა, მან იქვე მდგარ ბერიას რაღაც ქართულად გადაულაპარაკა. მამლაკატმა, რასაკვირველია, ქართული არ იცოდა და სტალინის სიტყვების შინაარსი ვერ გაიგო, თუმცა, ქართული ფრაზა კარგად დაიმახსოვრა. გავიდა წლები. მამლაკატი გაიზარდა და იმ სიტყვების მნიშვნელობა გაიგო. ამ მინიატურას ორი გაგრძელება აქვს. ერთის მიხედვით ბელადმა ბერიას უთხრა: "რა მძიმეა ეს შობელძაღლი", მეორე ვერსიით კი: — "მომაშორე ეს ტილიანი".

ორივე ფრაზა ძალიან საინტერესოა და სწორედ მათი მეშვეობით იქცა ეს პატარა ტექსტი სოცარტის ნიმუშად. სოცარტის „ფოლკლორული" ნიმუშებისა გარდა, ლიტერატურული ნაწარმოებებიც იქმნება. საინტერესო მაგალითის მოტანა შეიძლება ლაშა ბუღაძის შემოქმედებიდან. მხედველობაში გვაქვს მოთხრობა „ბოლო ღამე". მოქმედება ხდება 1942 წელს ფოთში. ნაწარმოებს ორი გმირი ჰყავს: სტალინი და მეძავი ქალი. ამ უკანასკნელთან ბელადი იაფფასიანი სასტუმროს ნომერში მიდის. მეძავი ბელადის ბავშვობის მეგობრის ქალიშვილი, მაყვალა, აღმოჩნდება. „შარვალი აიწიეთ, ბელადო", - ტირილით მიმართავს სტალინს შეშინებული მაყვალა.

— რა ბედი მაქ, ამის დედა ვატირე, ვიწვალე, ვიტანჯე, მოსკოვიდან ფოთში გადმოვფრინდი და რა შემრჩა — ჩემი ფეხები, — წუხს სტალინი.

საინტერესოა ბელადისა და მაყვალას დიალოგის შემდეგი ფრაგმენტი:

„— ბერია ჩვენ არ გვკადრულობს, ინტელიგენტების ცოლებს ერჩის. დღეს რო მითხრეს, დიდ კაცს უნდა შენი ნახვაო, არ დაგიმალავთ, ბერიაზე ვიფიქრე. მაგრამ რას წარმოვიდგენდი, სოსო ბიძია, რო თქვენ მოხვიდოდით. . . ხშირად დადიხართ ქალებში?

— თვეში ერთხელ.

— ქალებს ხშირად იცვლით, არა?

— კი, ერთი და იგივე ქალთან ორჯერ არასდროს მივდივარ.

— გეშინიათ, არ შეეჩვიოთ?

— მკვდრები არ მიყვარს.

— სოსო ბიძია, მკვდრები რა შუაშია?

— ქალებს დილით ხვრეტენ ხოლმე. ან საღამოს. გააჩნია, რა დროს ვნახულობ.

— რო არ თქვან სტალინთან ვიყავითო?

— დიახ, გენაცვალე."

ასეთია სოციალისტური რეალიზმის ძირითადი ტიპოლოგიური მახასიათებლები და ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების არსებითი ტენდენციები. დღევანდელი გადასახედიდან თვალნათლივ ჩანს სოცრეალიზმის, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობისა და მხატვრული მეთოდის, ღირსება-ნაკლოვანებები. მიუხედავად იმისა, რომ დღევანდელ მკითხველს აღარ იზიდავს ამ ნაწარმოებების დიდი ნაწილის თემატიკა და არ აკმაყოფილებს მათი მხატვრულ-ესთეტიკური დონე, ქართული საბჭოთა ლიტერატურა ქართული ლიტერატურის ისტორიის ერთი ეტაპია და ლიტერატურათმცოდნეობა ვალდებულია, შეისწავლოს და ობიექტურად შეაფასოს იგი.

ავანგარდიზმი

ტერმინი *ავანგარდი* (ფრანგ. avantgarde — მონინავე რაზმი) ხელოვნებამ სამხედრო ლექსიკიდან ისესხა. სამხედრო საქმეში ავანგარდი ჰქვია რაზმს, რომელიც ძირითად სამხედრო შენაერთებზე ადრე შედის მტრის ტერიტორიაზე, ასრულებს უმნიშვნელოვანეს დავალებებს და გზას უკაფავს ძირითად არმიას.

ხელოვნებაში ავანგარდიზმი არის გამაერთიანებელი ტერმინი XX საუკუნის მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ნოვატორული, რევოლუციური მიმართულებებისა და მიმდინარეობებისა. ავანგარდიზმის ეპოქამ თავის თავზე აიღო უმნიშვნელოვანესი კულტურულ-ისტორიული მისია: ქცეულიყო ძველი, ტრადიციული ხელოვნების "მესაფლავედ" და ახლის შემოქმედად.

XX საუკუნე განსაკუთრებით გამოირჩევა მიმდინარეობათა სიუხვითა და სიჭრელით და ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ ავანგარდიზმი, როგორც კულტურულ-ესთეტიკური მოვლენა, ყველა გარდამავალი ეპოქისათვის არის დამახასიათებელი, როდესაც ამ ტერმინს ვიყენებთ, ძირითადად, სწორედ XX საუკუნის კულტურის მოვლენებს ვგულისხმობთ.

თუ ფართო მნიშვნელობით გამოვიყენებთ "ავანგარდის ეპოქის" ცნებას, მასში უნდა გამოვყოთ რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი საფეხური:

- პრედმოდერნიზმის პერიოდი (ნატურალიზმი, იმპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ეკლექტიზმი და სხვ.);
- მოდერნიზმის პერიოდი (აკმეიზმი, ფუტურიზმი, პრიმიტივიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი და სხვ.);
- ნეომოდერნიზმის პერიოდი (სიურეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, ეგზისტენციალიზმი და სხვ.);
- პოსტმოდერნიზმის პერიოდი (პოპ-არტი, ჰიპერრეალიზმი, სოცარტი, კონცეპტუალიზმი და სხვ.).

ამ კლასიფიკაციასთან დაკავშირებით მეცნიერებაში აზრთა სხვადასხვაობაა. მაგალითად, ვ. რუდნევი მიიჩნევს, რომ მოდერნიზმი არის XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის შუა წლების კულტურის ამსახველი ტერმინი, რომლის ქვედა ქრონოლოგიურ საზღვარს რეალისტური, ანუ პოზიტივისტური, კულტურა წარმოადგენს, ხოლო ზედა ქრონოლოგიურ საზღვარს — პოსტმოდერნისტული კულტურა. ვ. რუდნევი მკვეთრად მიჯნავს ერთმანეთისაგან მოდერნიზმსა და ავანგარდულ ხელოვნებას. იგი მოდერნისტული ხელოვნების ტიპურ ნიმუშებად მიიჩნევს სიმბოლიზმს, ექსპრესიონიზმს, აკმეიზმს, ხოლო ავანგარდის ტიპურ ნიმუშებად — ფუტურიზმს, სიურეალიზმს, დადაიზმს. მათ უმთავრეს მსგავსებად მკვლევარი თვლის ახლის შექმნის ტენდენციას, ხოლო განსხვავებად იმას, რომ მოდერნიზმი ამ სიახლეს ეძებს მხატვრული ფორმის სფეროში. იგი არ ეხება პრაგმატიკის სფეროს (სემიოტიკის ტერმინი რომ გამოვიყენოთ). ავანგარდი ამ სფეროსაც ეხება და, უფრო მეტიც, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სწორედ მას ანიჭებს. ავანგარდი წარმოუდგენელია „მხატვრული ანტისაქციელის", სკანდალის, ეპატაჟის გარეშე. მოდერნიზმს, ვ. რუდნევის აზრით, ეს ყველაფერი არ სჭირდება. მოდერნისტისათვის უფრო დამახასიათებელია ერთგვარი კარჩაკეტილობა. თუ მოდერნისტები გაერთიანდნენ რაიმე ჯგუფად, ავანგარდისტებისაგან განსხვავებით, ძალიან მშვიდად, შეიძლება ითქვას, აკადემიურადაც კი იქცევიან.

ნებისმიერი ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა თავისი ჩასახვისა და განვითარების საწყის ეტაპზე ავანგარდია, შემდეგ ტრადიციული მიმდინარეობის რანგში გადადის და მომავალში შეიძლება კლასიკური მემკვიდრეობის სტატუსიც კი მოიპოვოს.

XX საუკუნის "მხატვრულ-ესთეტიკური ლანდშაფტი" მრავალი თავისებურებით ხასიათდება. მათ შორის ძალიან მნიშვნელოვანია ის, რომ აღნიშნული ეპოქა კულტურული ციკლების მონაცვლეობით არ ხასიათდება. მასში ერთდროულად, სინქრონულად არსებობს ორი უზარმაზარი, განსხვავებული ესთეტიკისა და იდეური პლატფორმის მქონე მხატვრული სამყარო: რეალისტური და ავანგარდისტული. ამით გამოწვეული სიმრავლე და მრავალფეროვნება XX საუკუნის ხელოვნებას და კულტურულ ცხოვრებას მეტად საინტერესოს ხდის და გასაოცარ მომხიბვლელობას ანიჭებს.

XX საუკუნის ხელოვნება მკითხველს აყენებს დიდი არჩევნის წინაშე, აძლევს საშუალებას, დაიკმაყოფილოს მხატვრული ინტერესი და იპოვოს თავისი გემოვნებებისა და იდეურ-ესთეტიკური შეხედულებების შესატყვისი ნაწარმოები. თუ ადრეულ ეპოქებში ერთი კულტურული ციკლისათვის განსაზღვრული დროის მონაკვეთში თაობები იზრდებოდნენ, ახლა ერთმა თაობამ შეიძლება ერთდროულად რამდენიმე კულტურულ ციკლში იცხოვროს.

ავანგარდისტული ხელოვნება რეალისტურ ხელოვნებაზე უფრო მეტად ცდილობს მკითხველი „თანაავტორად" გაიხადოს. ამიტომ იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მკითხველს და მას მხატვრული ტექსტის ინტერპრეტაციისა და მხატვრული აზრის შემოქმედის ფუნქციას უტოვებს.

მიუხედავად იმისა, რომ პრედმოდერნიზმის, მოდერნიზმის, ნეომოდერნიზმისა და პოსტმოდერნიზმის პერიოდის მიმდინარეობები დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, შეიძლება ითქვას, რომ, ვინაიდან ისინი საერთო კულტურულ-ისტორიულ საფუძველზე აღმოცენდნენ, განმასხვავებელ ნიშნებთან ერთად საერთოც ბევრი აქვთ. კაცობრიობას მთელი თავისი ისტორიის განმავლობაში არასოდეს უნახავს ისეთი მასშტაბური სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი, რომელმაც კულტურისა და ცივილიზაციის პროცესების ასეთი გლობალური ცვლილებები გამოიწვია. ეს ცვლილებები შეეხო ზუსტ და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებს, ტექნიკას და ტექნოლოგიებს. საზოგადოებაში განმტკიცდა მატერიალისტური მსოფლმხედველობა. ადამიანი გაფრინდა კოსმოსში; მას გაუჩნდა ყოველისშემძლეობისა და ბუნებაზე გაბატონების დაუოკებელი სურვილი; ადამიანმა გამოიგონა მასობრივი განადგურების იარაღი, შექმნა ალბათობის თეორია, კომპიუტერი და ინტერნეტი, ჩასწვდა ქვეცნობიერს და ა. შ. ყოველივე ამან გარკვეულწილად მისი მსოფლმხედველობაც შეცვალა. ეს პროცესები კაცობრიობის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის თითქმის ყველა სფეროს შეეხო, ამდენად, მათი როლი და მნიშვნელობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის გააზრებული.

ავანგარდიზმის ეპოქაში მოხდა ფასეულობების გადაფასება. ზოგი ფასეულობა და ტრადიციული შეხედულება გლობალურ პრობლემებზე საერთოდ შეიცვალა, ზოგი ნაწილობრივ, ზოგი კი უბრალოდ ეჭქვეშ დადგა. ასეთ გლობალურ ცვლილებებს შეუძლებელია, თავისი კვალი არ დაეჩნია ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე. ნათელი გახდა, რომ ტრადიციული ხელოვნება აღარ იყო აქტუალური. ამ თვალსაზრისით მან თავისი თავი და შესაძლებლობები ამოწურა. იგი ახალს ვეღარაფერს იტყვის. მან შესაძლებელია მხოლოდ თავი მოიტყუოს უსას-

რულო განმეორებებით, გადამუშავებებით, მოდიფიკაციებით და სხვ., ხოლო უახლესი ხელოვნება (პირობითად ეუწოდოთ მას კომპიუტერულ-ელექტრონული ხელოვნება) ჯერ მხოლოდ ჩამოყალიბების სტადიაშია.

ავანგარდიზმის ეპოქის ესთეტიკის შექმნას დიდად შეუწყო ხელი **ეთნოცენტრიზმის** ერთ-ერთი ყველაზე უფრო გავრცელებული ფორმის, **ევროპაცენტრიზმის,** დაძლევამ. ეთნოცენტრიზმი არის ცნება, რომელიც ასახავს ტენდენციას, განიხილო საკუთარი კულტურის ნორმები და ფასეულობები, როგორც საფუძველი სხვა კულტურების შესაფასებლად, მათზე აზრის შესაქმნელად და დასკვნის გასაკეთებლად. ეთნოცენტრიზმის ასეთი კონცეფცია მიუღებელია, რადგან ყოველი კულტურისათვის ნიშანდობლივი ნორმები და ფასეულობების მისთვის დამახასიათებელი აღქმა არ შეიძლება სტანდარტის ფუნქციით იყოს გამოყენებული სხვა კულტურებთან მიმართებაში. ეთნოცენტრიზმის შემთხვევაში ეტალონად შეიძლება გამოყენებული იყოს ენა, ლიტერატურა, რელიგია, საკვები და ა. შ. და ერთი ერის წარმომადგენლებმა უსასრულოდ ამტკიცონ, რომ მათი ენა, ლიტერატურა, რელიგია, საკვები და ა. შ. უკეთესია, ვიდრე — სხვა ერისა; რომ მხოლოდ მათი ერის ტრადიციებია მართებული და ფასეული და ა. შ. და ა. შ.

ამერიკელმა ფსიქოლოგებმა — მ. ბრუერმა და დ. კემპბელმა — გამოყვეს ეთნოცენტრიზმის მთავარი მახასიათებლები:

თავისი კულტურის ელემენტების (ნორმების, ფასეულობების) აღქმა, როგორც ბუნებრივისა და მართებულის და სხვისი კულტურის ელემენტების აღქმა, როგორც არაბუნებრივისა და არამართებულის;

თავისი ეთნიკური ჯგუფის წეს-ჩვეულებების უნივერსალურად მიჩნევა;

წარმოდგენები იმის შესახებ, რომ ადამიანმა უნდა ითანამშრომლოს მხოლოდ თავისი ეთნიკური ჯგუფის წარმომადგენლებთან, დაეხმაროს მათ, იამაყოს ამ ხალხით და არ ენდოს და მტრობდეს კიდეც სხვა ეთნიკური ჯგუფის წარმომადგენლებს.

ეთნოცენტრიზმის სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტების გამოვლენის უამრავი საშუალება არსებობს. იგი ძალიან ხშირად გადაიქცევა ხოლმე სხვადასხვა ეთნიკურ ჯგუფს შორის ურთიერთობის დამაბრკოლებელ გარემოებად, მაგრამ ამასთან ერთად ზოგჯერ პოზიტიურ ფუნქციასაც ასრულებს და ხელს უწყობს ეთნიკურ ჯგუფს, რომ შეინარჩუნოს მთლიანობა და თავისი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები.

ეთნოცენტრიზმი იმთავითვე არ გულისხმობს სხვა ეთნიკური ჯგუფების მტრობას. ეთნოცენტრიზმს, რომელიც საკმაოდ ობიექტურად აფასებს თავისი ეთნიკური ჯგუფის თვისებებს და ცდილობს, გაიგოს სხვა ეთნიკური ჯგუფის თავისებურებები, "კეთილგანწყობილ" ან "მოქნილ ეთნოცენტრიზმს" უწოდებენ.

ევროპაცენტრიზმი ეთნოცენტრიზმის ერთ-ერთი სახეობაა. მისი დაძლევის შედეგი იყო ის, რომ არნახულად გაიზარდა ინტერესი სხვა კულტურებისადმი (აფრიკული, აღმოსავლური და სხვ.), მათი ტრადიციების, წეს-ჩვეულებების, რელიგიებისადმი. ავანგარდისტები ხშირად ეყრდნობიან და თავიანთ შემოქმედებაში იყენებენ სხვა კულტურების (ხშირად ეგზოტიკურის) ტრადიციებსა და გამოცდილებას.

ავანგარდიზმისათვის დამახასიათებელია თამამი ექსპერიმენტები, რევოლუციური ცვლილებები და ხელოვნებისა და კულტურის ტრადიციული ფასეულობების მიუღებლობა. იგი უარს ამბობს სინამდვილის რეალისტური ასახვის პრინციპებზე. განსაკუთრებით დიდი მონდომებით მუშაობენ ავანგარდიზმის წარმომადგენლები, რომ შექმნან და შეიმუშაონ მხატვრული გამოსახვის ახალი ფორმები, ხერხები და საშუალებები. იგი მიისწრაფის, წაიშალოს საზღვრები ხელოვნების სხვადასხვა დარგს შორის და შეიქმნას სინთეზური ხელოვნების დარგები.

პრედმოდერნიზმის პერიოდი

პრედმოდერნიზმი მოდერნიზმის განვითარების საწყისი ეტაპია, რომელიც შეიცავს მოდერნიზმის სპეციფიკურ, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში ჯერ კიდევ ბოლომდე ჩამოუყალიბებელ ნიშნებს. იგი ავანგარდიზმის ეპოქის პირველი პერიოდია, რომელიც აერთიანებს სხვადასხვა მიმდინარეობას: სიმბოლიზმს, ნატურალიზმს, იმპრესიონიზმს, ეკლექტიზმს და სხვ.

სიმბოლიზმი პრედმოდერნიზმის ერთგვარი საკვანძო ბარათია. იგი XIX საუკუნის ბოლო მესამედისა და XX საუკუნის დასაწყისის ლიტერატურულ-მხატვრული და მსოფლმხედველობითი მიმდინარეობაა კულტურაში, რომლის სამშობლოდაც ითვლება საფრანგეთი. სიმბოლიზმი წარმოიშვა, როგორც XIX საუკუნის ევროპულ კულტურაში გაბატონებული მიმდინარეობების(ნატურალიზმის, პოზიტივიზმისა და მატერიალიზმის) ოპოზიცია.

სიმბოლიზმის, როგორც მიმდინარეობის, წინამორბედებად მიჩნეულნი არიან შ. ბოდლერი (1821 – 1867), პ. ვერლენი (1844-1896), ა. რემბო (1854-1891). სიმბოლიზმმა, როგორც მიმდინარეობამ, ჩამოყალიბება დაიწყო ს. მალარმეს ლიტერატურულ სალონში 1880 წლიდან და 1886 წელს უკვე სერიოზული განაცხადი გააკეთა. მის თეორეტიკოსებად მოგვევლინენ ს. მალარმე, ჟ. მორეასი ("ლიტერატურული მანიფესტი. სიმბოლიზმი"), თ. დე ვიზევი („ვაგნერის ხელოვნება'), ჟორჟ ვანორი ("სიმბოლისტური ხელოვნება"(1889) და სხვ. სიმბოლიზმის უმნიშვნელოვანეს წარმომადგენლებად მიჩნეული არიან: ბელგიაში მ. მეტერლინკი, გერმანიასა და ავსტრიაში შ. გეორგე, რ. რილკე, ნორვეგიაში ჰ. იბსენი, კ. ჰამსუნი, რუსეთში დ. მერეჟკოვსკი, ვ. ბრიუსოვი, კ. ბალმონტი, ა. ბლოკი. საქართველოში გ. ტაბიძე და სხვები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჟან მორეასმა 1886 წელს "ფიგაროში" გამოაქვეყნა სიმბოლიზმის პირველი მანიფესტი, რომელშიც გამოცხადებულია, რომ რომანტიზმმა, ნატურალიზმმა და "პარნასელებმა" თავიანთი თავი ამოწურეს და დადგა სიმბოლისტური პოეზიის დრო.

ტერმინი "სიმბოლიზმიც" ამ ლიტერატურული მანიფესტიდან მოდის. ჟ. მორეასი მიიჩნევდა, რომ ეს ტერმინი სხვებზე უკეთესად გადმოსცემდა მათი თანამედროვე ხელოვნების სულს. სიმბოლიზმის (როგორც მოდერნიზმის) გენეზისი ნებისმიერ ეროვნულ ლიტერატურაში ორიენტირებულია არა მემკვიდრეობითობის პრინციპზე, არამედ მის უარყოფაზე. სიმბოლიზმი ემიჯნება და უარყოფს წინამორბედთა გამოცდილებას.

მხატვრული შემოქმედების მეცნიერულ დასაყრდენს სიმბოლიზმი ხედავდა სიმბოლოს თეორიაში. ხელოვნების, როგორც სიმბოლური ფენომენის, და თავად სიმბოლოს განსაზღვრებისას სიმბოლისტებმა ისარგებლეს თავიანთი წინამორბედების ფილოსოფიურ—ესთეტიკური ნააზრევით და გარკვეულწილად მასზე ააგეს თავიანთი თეორია. მაგალითად, მათთვის ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ფ. შლეგელის მოსაზრება, რომ ნებისმიერი ხელოვნება სიმბოლისტურია,

ფრანგი ფილოსოფოსის თ. ჟუფრუას ესთეტიკური პანსიმბოლიზმი, რომელიც ჯერ კიდევ 1822 წელს ამტკიცებდა, რომ სამყარო მხოლოდ სიმბოლოების გალერეაა და სხვ.

სიმბოლო (ბერძ. symbolol - ნიშანი, ემბლემა) ნიშანი ან საგანია, რომელიც ენაცვლება სხვა საგანს და გამოხატავს იდეათა მთელ სისტემას. სიმბოლო განზოგადებული პირობითი ნიშანია. იგი თავის თავში აერთიანებს აბსტრაქტული ცნების, ალეგორიის ან მრავალმნიშვნელოვანი მხატვრული სახის თვისებებს, რომლებიც უამრავი განშტოებით და სუბიექტური ასოციაციით არიან გარემოცული.

სიმბოლო არის ობიექტი, რომელიც გამოხატავს რაღაც სხვას. სიმბოლო არსებობს რეალურ სინამდვილეში. იგი ალეგორიული ნიშანია, ადამიანის ფანტაზიის ნაყოფი. ზოგი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ სიმბოლო ინდივიდუალურში ტიპურის დანახვაა. სიმბოლო შემოქმედებს ეხმარებოდა, ჩასწვდომოდნენ ფარული მოვლენების არსს, აკავშირებდა მიწიერ ყოფას სულის სიღრმეებთან, მარადიულობასთან, ტრანსცენდენტულ სამყაროსთან, რომელიც ცნობიერებისათვის მიუწვდომელია. რეალისტები მიმართავდნენ ტიპურ სახეებს, რომელთა განზოგადებას ობიექტური ხასიათი ჰქონდა, ხოლო, მათგან განსხვავებით, სიმბოლისტები სიმბოლოს დახმარებით სამყაროსადმი შემოქმედის უკიდურესად სუბიექტურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ. სიმბოლო აფართოებდა ჩვეულებრივი სიტყვის, ლოგიკური განსაზღვრების თუ ცნების მნიშვნელობას, რაც, თავის მხრივ, ამძაფრებდა მხატვრულ შთაბეჭდილებას.

მალარმეს სჯეროდა, რომ ყველაზე უმნიშვნელო საგანშიც კი ჩადებულია რაღაც იდუმალი მნიშვნელობა, ხოლო პოეზიის მიზანი მისი ამოცნობაა. ამ ფუნქციას პოეზიაში ასრულებს მხატვრული სიმბოლო, რადგან ის თვითონ ასახვის საგანს კი არ ასახელებს, არამედ მხოლოდ მიანიშნებს მასზე და მკითხველს სიმბოლოს ფარული აზრის ამოცნობით სიამოვნებას ანიჭებს.

სიმბოლისტები ერთმანეთისაგან მიჯნავენ სიმბოლოსა და ალეგორიას. ალეგორიაში ისინი ხედავდნენ რაციონალისტურ სახეს, რომელსაც თავისი ისტორიულ-კონვენციური მნიშვნელობა აქვს, რომელსაც ადამიანის გონება საკმაოდ მარტივად ჩასწვდება. რაც შეეხება სიმბოლოს, იგი ორიენტირებულია ადამიანის შემეცნების სხვა, ქვეცნობიერ შრეებზე. იგი, როგორც წესი, ქვეცნობიერად ნარმოიშვება და აქვს ღრმა სულიერი კავშირები იმასთან, რის სიმბოლოსაც წარმოადგენს და პოლისემანტურია აღმქმელი სუბიექტის გონებისათვის.

სიმბოლურ აზროვნებას, სიმბოლოებს და სიმბოლიკას კაცობრიობის კულტურა უძველესი დროიდან მიმართავდა. იგი ახასიათებდა კულტურის არქაულ ფორმებს, მითოლოგიას, რელიგიას, ფილოსოფიას. სიმბოლიზმის ნიშნები შეიძლება ვიპოვოთ ძველ ეგვიპტესა და ანტიკურ სამყაროში, შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქებში, კლასიციზმში, ბაროკოში, განმანათლებლობაში, რომანტიზმში. კაცობრიობამ თავისი განვითარების განმავლობაში მრავალი სიმბოლო შექმნა: ჯვარი ქრისტიანობის სიმბოლოა, ბუ — გონიერების, სასწორი — მართლმსაჯულების, დაფნის გვირგვინი — დიდების, ლომი – ძლიერების და სხვ. არსებობს ჟესტი-სიმბოლოებიც: ზევით აწეული ხელები დანებების სიმბოლოა, მოღერებული, შეკრული მუშტი — მრისხანების და სხვ. არსებობს ლიტერატურული სიმბოლოებიც. ისინი თავიანთ თავში აერთიანებენ სახესა და იდეას. სიმბოლო შეიძლება იყოს საერთო ცალკეული ლიტერატურებისათვის, ეპოქებისათვის, მიმდინარეობებისათვის ან იყოს ინდივიდუალურ-ორიგინალური და ახასიათებდეს მხოლოდ ამა თუ იმ მწერლის შემოქმედებას (მაგ., მწყემსი კეთილი და ტარიგი ჰაგიოგრაფიული მწერლობისათვის, ცისფერი რომანტიკოსებისათვის, მერანი ან შავი ყორანი ნ. ბარათაშვილისათვის და სხვ.).

სიმბოლიზმი ჯერ ლიტერატურაში წარმოიშვა და შემდეგ გავრცელდა ხელოვნების სხვა დარგებში (მუსიკა, თეატრი, გამოყენებითი ხელოვნება). სიმბოლიზმმა კულტურის უფრო ფართო სპექტრი მოიცვა: რელიგია, ფილოსოფია და მეცნიერების სხვა დარგები. ამით მან გაიკეთა სერიოზული განაცხადი, რომ უნივერსალური კულტურული მოვლენაა.

სიმბოლიზმისათვის ხელოვნების მთავარი დარგი მხატვრული ლიტერატურაა. იგი უფრო ვერბალური ხელოვნებაა, რომელსაც, ა. რემბოს რომ დავესესხოთ, "სიტყვის ალქიმია" შეიძლება ვუწოდოთ. სიმბოლიზმს მეტად "გამახვილებული აქვს სმენა", ამიტომ მისთვის მუსიკას ლექსშიც კი დიდი მნიშვნელობა აქვს.

შიმბოლისტების აზრით, ადამიანი ვერასოდეს ჩასწვდება ჭეშმარიტებას, ამიტომ გონება მისთვის ჭეშმარიტების შეცნობის გზაზე ვერ იქნება საუკეთესო მეგზური. ისინი უფრო ინტუიციას ენდობოდნენ, ვიდრე გონებას და ლოგიკის კანონებს. სიმბოლისტები თავს დაუცველად გრძნობდნენ ამ სამყაროში, რომელიც მათ მტრულად უპირისპირდებოდა. ამიტომ ისინი გაურბოდნენ ამქვეყნიურ სამყაროს: ან საკუთარ თავში იკეტებოდნენ, ან მილმურ სამყაროს აფარებდნენ თავს. ამქვეყნიური სამყაროდან გარიდების საშუალება სიმბოლისტებისთვის იყო სიზმარი, ოცნება, თრობა და სხვა. სიმბოლიზმმა მატერიალურზე წინ სულიერი დააყენა, ობიექტურზე წინ — სუბიექტური და მათ მიანიჭა პრიორიტეტი.

სიმბოლისტი პოეტები რაინდული სულისა და მშვენიერი ქალის მოტრფიალეები არიან. ოცნება მშვენიერ ქალბატონზე და მის წინაშე მუხლის მოდრეკა მათი პოეზიის საყვარელი თემებია (გალაკტიონის მერი, ვ. გაფრინდაშვილის ოფელია, ა. ბლოკის კლეოპატრა და სხვ). ისინი აღმერთებენ ლამაზი სულისა და გარეგნობის მქონე ქალს. ბევრი სიმბოლისტი ქადაგებდა სილამაზისა და ჰარმონიის კულტს, რომელთა დახმარებით ღმერთის პოვნაც შეიძლებოდა. მათი აზრით, ვინც სილამაზისაკენ მიისწრაფოდა, ის მიისწრაფოდა ღმერთისკენ.

სიმბოლიზმს აქვს თავისი სპეციფიკური ნიშნები, რომლებიც ახასიათებს ხელოვნების ყველა დარგს. ისინი ვლინდება როგორც პოეტიკაში, ასევე იდეოლოგიასა და თემატიკაში: სინამდვილის უარყოფა, დახვეწილი ესთეტიზმი, ფილოსოფიური ჩაფიქრება, ყოველდღიურობისაგან გაქცევა და სხვა. თუმცა, გარდა სიმბოლიზმისა, რომელიც არის მსოფლიოს კულტურის ფენომენი, არსებობს მისი ეროვნული ფორმებიც. მათ ზოგადტიპოლოგიურ ნიშნებთან ერთად თავისებურებებიც ახასიათებთ, რომლებსაც განაპირობებს ადგილობრივი კულტურულ-ესთეტიკური ფასეულობები, გამოცდილება და ტრადიციები. ფრანგულ და გერმანულ რომანტიზმში ერთმანეთს უპირისპირდება ყოველდღიურობა და მაღალი იდეალები, გერმანული და რუსული სიმბოლიზმისათვის უფრო მნიშვნელოვანია საზოგადო საწყისი, ავსტრიული და ფრანგული სიმბოლიზმისათვის პიროვნული საწყისი და სხვა.

სიმბოლისტებისათვის დამახასიათებელია თამამი ექსპერიმენტები მხატვრული ნაწარმოების ფორმის თვალსაზრისით. ისინი მიმართავენ როგორც პროზაულ, ასევე პოეტურ ნაწარმოებებს, თუმცა, უპირატესობას ლირიკულ ლექსებს ანიჭებენ.

სიმბოლიზმის გენეზისი სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვაგვარია: საფრანგეთში იგი იშვა ნატურალისტურ ხელოვნებასთან (ე. ზოლა და მისი ეპიგონები) პოლემიკის შედეგად; იტალიური სიმბოლიზმი დაიბადა კლასიციზმთან, ხოლო ინგლისური რეალისტურ ლიტერატურულ ტენდენციებთან, ფილოსოფიურ პოზიტივიზმსა და რაციონალიზმთან ბრძოლაში; ქართული

სიმბოლიზმი კრიტიკული რეალიზმის ტრადიციებსა და ახლადგამოჩენილ "ბოლშევიკურ ესთეტიკურ" ტენდენციებს უპირისპირდებოდა და ა. შ.

სიმბოლიზმის სხვადასხვა ეროვნულ ვარიანტზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ მასში წარმოჩენილია როგორც ეროვნული კულტურული ტრადიციები, ასევე კულტურის ზოგადი "სტადიალურ-ისტორიული" ნიშნები, კულტურათაშორისი ურთიერთობები და გავლენები. მაგალითად, ქართული სიმბოლიზმი და მისი პოეტიკა ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმის გავლენით ჩამოყალიბდა, მაგრამ იგი ქართული კულტურის თავისებურებების მატარებელიც არის.

ქართული სიმბოლიზმი. ქართულმა კრიტიკულმა რეალიზმმა, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა ერის კულტურულ-საზოგადოებრივ ცხოვრებაში XIX საუკუნის დასასრულისათვის ნელ-ნელა ამოწურა თავისი შესაძლებლობები. ასპარეზზე უნდა გამოსულიყო ახალი თაობა, რომელიც ორიენტირებული იქნებოდა ევროპულ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ღირებულებებზე. ეს ინტერესი ნამდვილად არსებობდა და ნელ-ნელა იგი პრესითაც დადასტურდა, რომელშიც გამოჩნდა ბოდლერის, ვერლენის, მეტერლინკის, იბსენის სახელები. ევროპული სიმბოლიზმი მალე ქართული კულტურისათვისაც გახდა ცნობილი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 1915 წელს ქუთაისში შეიქმნა ქართული სიმბოლისტური ლიტერატურული გაერთიანება "ცისფერი ორდენი", რომელმაც გამოსცა თავისი პირველი ბეჭდური ჟურნალი „ცისფერი ყანნები". ამ ჟურნალის სახელწოდებიდან გამომდინარე ორდენის წევრებს "ცისფერყანნელები" ეწოდათ.უკვე სახელწოდებაშიც გამოჩნდა, რომ ქართული სიმბოლიზმი იშვა ორი კულტურული სამყაროს — ევროპულისა და ქართულის — მხატვრულ-ესთეტიკურ საფუძველზე. ევროპულ ტენდენციებზე უნდა მიგვანიშნებდეს „ცისფერი", ხოლო ქართულ ტრადიციებზე — „ყანნები". ჯგუფის წევრები იყვნენ: ტ. ტაბიძე, პ. იაშვილი, ვ. გაფრინდაშვილი, კ. ნადირაძე, ს. ცირეკიძე, გ. ლეონიძე, ა. არსენიშვილი და სხვები. თავიანთ თეორიულ მოსაზრებებს და შემოქმედების ნიმუშებს ისინი ბეჭდავდნენ შემდეგ გამოცემებში: „ცისფერი ყანწები", „მეოცნებე ნიამორები", „ბარიკადი", „ბახტრიონი" და სხვა.

ქართველი სიმბოლისტები კარგად იცნობდნენ ევროპელ და რუს სიმბოლისტებს და ცდილობდნენ, საქართველოშიც გაევრცელებინათ მათი ესთეტიკა. პაოლო იაშვილმა „ცისფერ ყანნებში" დასტამბა სიმბოლიზმის მანიფესტი, რომელიც, ს. სიგუას სამართლიანი შენიშვნით, უფრო სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის დეკლარაციებს ჰგავდა. სიმბოლიზმის თეორეტიკოსებად მოგვევლინენ, აგრეთვე, ტიციან ტაბიძე და ვალერიან გაფრინდაშვილი. ქართული სიმბოლიზმი, რომელიც იღებდა და ეყრდნობოდა ევროპული სიმბოლიზმის ძირითად ესთეტიკურ პრინციპებს არა მხოლოდ მხატვრულ პრაქტიკაში აზროვნებდა სიმბოლოებით, არამედ თეორიულ ნააზრევშიც მიუთითებდა სიმბოლოების მნიშვნელობაზე. მაგალითად, ვ. გაფრინდაშვილი "ბარიკადის" მე-5 ნომერში წერდა: "ბუნება ტაძარია და ყოველი მხრიდან გვიყურებენ სიმბოლოები, რომლებიც ითხოვენ მათ გამოცნობას."

ქართული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსები ცდილობდნენ, თავიანთი პოეზიის ნიმუშები სიმბოლიზმის ესთეტიკის თეორიულ მოდელთან შესაბამისობაში მოეყვანათ, გალაკტიონ ტაბიძეს კი ყოველგვარი თეორიული პოსტულატების დეკლარირების გარეშე უკვე შექმნილი ჰქონდა სიმბოლისტური პოეზიის შედევრები („მერი", „მე და ღამე", „ლურჯა ცხენები"). ს. სიგუა მიუთითებს: „ცისფერი ყანწები" სიმბოლისტურ მიმდინარეობად აქციეს გალაკტიონ ტაბიძემ,

ტიციან ტაბიძემ და ვალერიან გაფრინდაშვილმა. მათ თავის რკალში გაიყვანეს პაოლოც, გრიგოლიც და იოსებ გრიშაშვილიც". ქართულმა სიმბოლიზმმა განვითარების მწვერვალს გალაკტიონ ტაბიძის პოეზიაში მიაღწია.

ქართულმა ლექსმა სიმბოლისტების პოეზიაში არნახული ელვარება შეიძინა. ქართული სიმბოლისტური პოეზია გამოირჩევა დახვეწილი მუსიკალური ჟღერადობით (სიმბოლისტების შემოქმედებაში მუსიკას თავისი მნიშვნელობით მეორე ადგილი ეჭირა სიმბოლოს შემდეგ), პოეტურ სახეთა მრავალფეროვნებით. სიმბოლისტებმა უდიდესი წვლილი შეიტანეს ქართული ლექსის ფორმის სრულყოფის საქმეში, მათ დაამკვიდრეს თავიანთი განუმეორებელი პოეტური სტილი.

სიმბოლიზმის ესთეტიკა მიუღებელი იყო იმ ოფიციალური ბოლშევიკური ხელოვნებისათვის, რომელიც საქართველოში XX საუკუნის დასაწყისში გამეფდა, თუმცა, ქართველი ხალხისა და ოფიციალური კრიტიკის გემოვნება, საბედნიეროდ, ერთმანეთს არ ემთხვეოდა. ქართველმა ხალხმა სიმბოლისტებში თავიდანვე შეიცნო ჭეშმარიტი დიდოსტატები და ჯეროვანი პატივი მიაგო მათ.

ნატურალიზმი (**ფრან.** naturalisme, ლათ. naturalis – ბუნებრივი, natura - ბუნება) წარმოიშვა საფრანგეთში XIX საუკუნის ბოლო მესამედში და შემდეგ გავრცელდა ევროპის სხვა ქვეყნებსა და ამერიკაში. ნატურალიზმი ემყარება რეალიზმის მხატვრულ-ესთეტიკურ ტრადიციებს. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ იგი იშვა რეალიზმის ესთეტიკური მოთხოვნების (ზუსტად, ობიექტურად აესახა სამყარო) აბსოლუტიზაციის შედეგად. ნატურალიზმის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ საფუძვლებად იქცა **ავგუსტ კონტის პოზიტივიზმი** და **იპოლიტ ტენის ესთეტიკური თეორია.**

ნატურალიზმის წარმოშობა დიდად განაპირობა ფიზიოლოგიის განვითარებამ, რადგან მისი ესთეტიკა სწორედ ფიზიოლოგიაზეა ორიენტირებული. იგი პიროვნების ხასიათს უკავშირებს ადამიანის ბიოლოგიური ბუნებით განპირობებულ რეალობას და სწორედ ასე წარმოაჩენს მას. ეს პოზიცია ადამიანს თავისუფალი არჩევნის საშუალებას აღარ უტოვებს, რადგან ყველა მისი ქმედება ფიზიოლოგიით წინასწარ არის განსაზღვრული და განპირობებული. ნატურალიზმის ესთეტიკა ადამიანის ხასიათის ჩამოყალიბებასა და მისი ბედის განსაზღვრაში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს, აგრეთვე, მემკვიდრეობითობის ფაქტორს, გარემოსა და ობიექტურ სინამდვილეს.

ნატურალიზმის კლასიკური წარმომადგენელია ემილ ზოლა, რომელმაც არა მარტო თეორიულად გაიაზრა ნატურალიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური თავისებურებები, არამედ პრაქტიკულადაც შეასხა მათ ხორცი თავის შემოქმედებაში. იგი არ მიილტვოდა, ყოფილიყო ფილოსოფოსი და მორალისტი. მისი მთავარი მიზანი იყო, გარემომცველი სამყარო დაეხატა ისეთი, როგორიც იყო სინამდვილეში.

თავისი თეორიული შეხედულებები ნატურალისტური რომანის შესახებ ე. ზოლამ გადმოსცა ნაშრომში „ნატურალისტური რომანის ავტორები", რომელიც 1881 წლით თარიღდება.

ნატურალისტები ცხოვრების მოვლენებს ასოციალურად და ბიოლოგიურად უდგებიან. ისინი ცდილობენ, მწერლის კაბინეტი და, საერთოდ, მთელი მწერლობა ექსპერიმენტულ ლაბორატორიას დაამსგავსონ. მათ შემოაქვთ მხატვრულ შემოქმედებაში შემეცნების მეცნიერული მეთოდები. მათი შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებურებაა დოკუმენტური სიზუსტე, რაც თავისთავად იწვევს მხატვრული გამონაგონის ესთეტიკური ფუნქციის შესუსტებას.

ნატურალიზმმა XIX საუკუნის 60-80-იან წლებში პოზიტიური როლი შეასრულა მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში, რადგან დაამუშავა ახალი თემები, მხატვრული ასახვის ობიექტად

აქცია სინამდვილის ახალი პლასტები, შემოიტანა ლიტერატურაში სამყაროს მხატვრული ასახვის ახალი ხერხები და საშუალებები.

ტერმინმა "ნატურალიზმმა" მიიღო სინამდვილის მახინჯი მოვლენების — განსაკუთრებული სისასტიკის, ძალადობის, სექსუალური ცხოვრების უხეში დეტალების — წარმოჩენის მნიშვნელობა, რაც შემდეგში აიტაცა მოდერნიზმმა და მოგვიანებით კი უფრო ჰიპერტროფირებული სახით — მასკულტურამ.

იმპრესიონიზმი. **ტერმინი იმპრესიონიზმი** (ფრანგ. impression — შთაბეჭდილება) დაიბადა 1867 წელს კლოდ მონეს ნახატის "Impression: Soleil Levant" ("შთაბეჭდილება: მზის ჩასვლა") სათაურის მიხედვით. საფრანგეთში 1863 წელს უნდა გამართულიყო გამოფენა, რომლის ჟიურიმაც ნამუშევართა ერთი ნაწილი დაიწუნა და არ მიიღო. იმპერატორმა ლუი ნაპოლეონ ბონაპარტმა ბრძანა, ამ უარყოფილი ნამუშევრებისათვის გამოეყოთ საგანგებო დარბაზი და დამთვალიერებლებისათვის მათი ნახვის საშუალებაც მიეცათ. მაყურებლებმა ამ დარბაზს იქ წარმოდგენილი მხატვრების გასაკიცხად მიაშურეს, მაგრამ ნამუშევრებმა მათზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს იყო ახალი მხატვრული მიმდინარეობის — იმპრესიონიზმის — პირველი დიდი სახალხო აღიარება და გამარჯვება. ასე რომ, იმპრესიონიზმი, როგორც ახალი მხატვრული მიმდინარეობა, საფრანგეთში იშვა და შემდეგ იქიდან გავრცელდა ევროპასა და ამერიკაში.

იმპრესიონიზმი, როგორც მხატვრული მიმდინარეობა, ყურადღებას ამახვილებს ხელოვანის მიერ არა რეალური ცხოვრების ტიპური მოვლენების აღქმაზე, არამედ რეალურ ცხოვრებაში არსებული განსაკუთრებული მოვლენების სუბიექტურ აღქმაზე.

იმპრესიონიზმი განსაკუთრებული მრავალფეროვნებითა და სისავსით მხატვრობაში გამოვლინდა. მისი წარმომადგენლები არიან: კლოდ მონე, კამილ პისარო, ანრი მატისი, ოგნიუსტ რენუარი, ედგარ დეგა, პოლ გოგენი, ვან გოგი, პოლ სეზანი და სხვ. ისინი არაჩვეულებრივად ფლობენ ფერთა გამას და სამყაროს ხატავენ მთელი მისი მრავალფეროვნებით. იმპრესიონისტებმა, შეიძლება ითქვას, რევოლუცია მოახდინეს ფერწერაში, მათი ნამუშევრები გამოირჩევა სინათლით, სიხალისით, მაჟორული ფერებით. მათ ჩაუყარეს საფუძველი ხატვის პუანტილისტურ მანერას (წერტილებით ხატვა).

მხატვრულ ლიტერატურაში იმპრესიონიზმმა ვერ პოვა ისეთი შთამბეჭდავი განვითარება, როგორც მხატვრობაში. იმპრესიონისტული განწყობილებები ნაწილობრივ გამოვლინდა ფრანგი პროზაიკოსის, გი დე მოპასანის (1850 - 1893), ნორვეგიელი მწერლის კნუტ ჰამსუნის, ინგლისელი ოსკარ უაილდის და სხვათა შემოქმედებაში.

მხატვრულ ლიტერატურაში იმპრესიონიზმის ყველაზე უფრო თანმიმდევრულ წარმომადგენლად მიჩნეულია ავსტრიელი მწერალი პეტერ ალტენბერგი. მისი წიგნი „როგორ ვხედავ მე ამას" წუთიერი შთაბეჭდილებების ჩანაწერებია. ქართულ ლიტერატურაში იმპრესიონიზმი დაგვიანებით შემოვიდა, მაგრამ დამოუკიდებელ სკოლად არ ჩამოყალიბებულა. ჩვენში იმპრესიონისტული სტილი ნიკო ლორთქიფანიძემ დაამკვიდრა. მის შემოქმედებაში ერთმანეთს ერწყმის იმპრესიონიზმი და რეალიზმი. ზოგიერთი მისი ნოველა მთლიანად იმპრესიონისტულ ესთეტიკას ეფუძნება ("შელოცვა რადიოთი", „თაესაფრიანი დედაკაცი", „ტრაგედია უგმიროთ" და სხვ.). ნ. ლორთქიფანიძის თხრობის მანერა მეტად ლაკონური და ლაპიდარულია. იგი ახერხებს

რამდენიმე სიტყვით დაგვიხატოს გმირის ცხოვრების დიდი მონაკვეთი და ღრმა ფსიქოლოგიზმით გადმოსცეს მისი სულიერი განცდები და ტრაგედია.

მოდერნიზმის პერიოდი

ტერმინი მოდერნიზმი (ფრანგ. modernisme – თანამედროვე) უფრო ხშირად გამოიყენება ავანგარდულ-მოდერნისტული ხასიათის ხელოვნებისა და კულტურის მოვლენათა დიდი წრის აღსანიშნავად, რომლებიც წარმოიშვნენ სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის გავლენით XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის პირველ ნახევარში.

მოდერნიზის პერიოდი აერთიანებს იმ მხატვრულ მიმდინარეობებს (აკმეიზმი, ფუტურიზმი, პრიმიტივიზმი, კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი და სხვ.), რომელთა მხატვრული კონცეფცია ასახავს ისტორიის განვითარების დაჩქარებულ ტემპებს და ადამიანზე მისი ზეწოლის გაძლიერებას. მოდერნიზმის პერიოდში ავანგარდისტული მიმდინარეობები უკვე ბოლომდე ჩამოყალიბებულნი არიან და მათი ყველა თავისებურება მკვეთრად არის გამოვლენილი. ამ ეპოქის ლიტერატურული მიმდინარეობები სწრაფად ენაცვლებიან ერთმანეთს, ზოგჯერ ერწყმიან კიდეც ან პარალელურად არსებობენ.

მოდერნიზმი ეყრდნობა XX საუკუნის დასაწყისის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ იდეებს (პრაგმატიზმს, ინტუიტივიზმს, ფროიდიზმს და სხვ.). მოდერნიზმის ეპოქისათვის დამახასიათებელია კულტურათა ურთიერთგავლენისა და ურთიერთშეღწევადობის პროცესების არნახული დაჩქარება და ინტენსივობის ზრდა. ამერიკულმა და ევროპულმა კულტურამ დიდი ინტერესი გამოავლინა აფრიკული, ინდური, ჩინური, აფრო-ამერიკული და სხვა კულტურების მიმართ. ეს ინტერესი მათი შემოქმედებითი მიღწევებისა და ესთეტიკური გამოცდილების მიღებით დასრულდა, რაც ევროპულ კულტურაში ახალი სისხლის გადასხმად შეიძლება შევაფასოთ. ცნობილია, რომ კლასიკურ ხელოვნებაში კლასიკური ნაწარმოების ტიპოლოგიური სტრუქტურა დაბალანსებულია, მოდერნისტულ მიმდინარეობებში კი ავტორები არღვევენ ამ ჰარმონიას, მხატვრული სტრუქტურის ამა თუ იმ ელემენტს ჰიპერკომპონენტად აქცევენ და სხვების ფუნქციას ასუსტებენ.

მოდერნიზმის ეპოქის ხელოვნების ყველა მიმდინარეობა არ აისახება ლიტერატურაში, მაგალითად, XIX საუკუნის დასაწყისისა და XX საუკუნის დასასრულის ამერიკულ და ევროპულ ხელოვნებაში მეტად პოპულარული იყო მოდერნი, რომელმაც ასახვა პოვა არქიტექტურაში, ფერწერაში, გამოყენებით ხელოვნებაში, წიგნის დიზაინში, მაგრამ ვერბალურ ხელოვნებაში იგი არ განვითარებულა.

მოდერნიზმის ეპოქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმდინარეობაა ფუტურიზმი.

ფუტურიზმი (ლათ. futurum — მომავალი) XX საუკუნის პირველი ორი ათწლეულის მხატვრული მიმდინარეობაა, რომლის მხატვრული კონცეფცია სამყაროს ურბანისტულ ქაოსში აგრესიული და მეომარი ადამიანის ტიპს ამკვიდრებდა. იგი თავის თავს მომავლის ხელოვნებად მიიჩნევდა.

ფუტურიზმი ყველაზე უფრო კარგად გამოვლინდა ვიზუალურ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. მის წარმოშობას უკავშირებენ ახალგაზრდა იტალიელი პოეტის, მილანის ჟურნალის

"Poesia" რედაქტორის, ფილიპო მარინეტის მიერ 1909 წლის 20 თებერვალს პარიზში "ფიგაროში" გამოქვეყნებულ "ფუტურიზმის მანიფესტს". ეს მანიფესტი, უპირველეს ყოვლისა, მიმართული იყო ახალგაზრდა იტალიელი მხატვრებისადმი და მიზნად ისახავდა მათში ეროვნული სულისკვეთების გაღვივებას და იტალიის ხელოვნების განვითარების ახალ საფეხურზე აყვანას. მანიფესტში ნათქვამია, რომ მათ პოეზიაში უმთავრესი იქნება გაბედულება, სიმამაცე და ბუნტი. თუ აქამდე პოეზია უმღეროდა ძილსა და უმოძრაობას, ახლა შეაქებს შეტევას, ენერგიულ ნაბიჯებს, სისწრაფეს, საშიშ ნახტომებს, ალიყურსა და მუშტს. აგრესიისა და ბრძოლის გარეშე არ იქმნება არც ხელოვნება და არც მისი შედეგი.

პოეზია უნდა იყოს უხეში შეტევა უცნობ მოწინააღმდეგე ძალებზე, პოეზიამ უნდა აიძულოს ეს ძალები, მუხლი მოიყარონ ადამიანის წინაშე. ჩვენ უნდა დავლეწოთ შეუძლებლობის საიდუმლო კარები. დრო და სივრცე ჯერ კიდევ გუშინ დაიხოცნენ და ჩვენ აბსოლუტურ განზომილებაში ვცხოვრობთ, რადგან შევძელით საყოველთაო და მარადიული სისწრაფის შექმნა. ჩვენ უნდა ვადიდოთ ომი, რადგან ის არის სამყაროს ერთადერთი ჰიგიენა, უნდა დავანგრიოთ მუზეუმები, ბიბლიოთეკები, ვებრძოლოთ მორალს, ფემინიზმს. ჩვენ უნდა ვადიდოთ ბრბო, რომელსაც აღაფრთოვანებს ბუნტი და თანამედროვე ალმოდებული რევოლუციური დედაქალაქები, ქარხნები და ფაბრიკები, სწრაფი მანქანები და აეროპლანები.

ზემოაღნიშნულ დოკუმენტში უკიდურესი სიმძაფრით გამოვლინდა XX საუკუნის დასაწყისის იტალიური ხელოვნების ორი ტენდენცია:

- რეაქციულ-აგრესიული იდეოლოგია ინდივიდუალიზმის, ძალმომრეობისა და ომების კულტით;
- XX საუკუნის კულტურის რეალური მოთხოვნილება, იპოვოს ისეთი ახალი გამომსახველობითი ხერხები და საშუალებები, რომლებიც შეესატყვისებიან საზოგადოების თანამედროვე მდგომარეობას და ცივილიზაციის თანამედროვე დონეს.

მარინეტის შემოქმედებაში ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია მისი მანიფესტები, ვიდრე პოეზია. იგი, პირველ რიგში, ფუტურისტული ხელოვნების პროპაგანდისტი და ორგანიზატორი იყო და შემდეგ — პოეტი.

1910 წლის 11 თებერვალს გამოჩნდა მისი "მხატვარი ფუტურისტების მანიფესტი", იმავე წლის 11 აპრილს — "ფუტურისტული ფერწერის ტექნიკური მანიფესტი", 1912 წელს — "ფუტურისტული ლიტერატურის ტექნიკური მანიფესტი". მან 1943 წლამდე გამოაქვეყნა ფუტურისტული ორიენტაციის 80-ზე მეტი მანიფესტი.

მარინეტიმ უარყო ვერბალური მხატვრული სახე, დაიწყო ხმაბაძვითი სიტყვების შექმნა და ლექსებში მათემატიკური ფორმულებისა თუ ნახატების ჩართვა. ასეთი შემოქმედების ნიმუშია მისი ლექსი "ზანგ ტუმბ ტუმბ", რომელიც ერთნაირად "გასაგებია" ყველა ენაზე. ლექსს სათაურის ქვეშ მიწერილი აქვს "კონსტანტინოპოლის ალყა" და, ავტორის ჩანაფიქრით, მას უნდა წარმოეჩინა 1913 წლის იტალია-თურქეთის ომის ერთ-ერთი ეპიზოდი. ამ ლექსში ფუტურიზმის ლამის ყველა ხერხია გამოყენებული: კოლაჟი, ათასგვარი შრიფტი, ციფრები, მათემატიკური მოქმედებები, ხმაბაძვითი სიტყვები, რომლებითაც ავტორი, სავარაუდოდ, სროლისა და ნგრევის ამსახველ სურათებს ხატავს.

ევროპულ ხელოვნებაში სწორედ ფუტურისტებისაგან მოდის ტენდენცია, რომ ხელოვანი აქტიურად ჩაერთოს ერის სულიერ თუ პოლიტიკურ ცხოვრებაში.

ფუტურისტების მსოფლმხედველობაზე დიდი გავლენა მოახდინა ნიცშეს იდეებმა, ბერგსონის ინტუიტივიზმმა, ანარქისტების მეამბოხე ლოზუნგებმა, ტექნიკურმა პროგრესმა.

ფუტურიზმი ესპანეთში გამოჩნდა 1910 წელს, საფრანგეთში — 1912 წელს, გერმანიაში — 1913 წელს, ინგლისში — 1914 წელს, რუსეთსა და აღმოსავლეთ ევროპაში 10-იან წლებში, საქართველოში – 20-იანი წლების დასაწყისში.

ფუტურიზმის ესთეტიკა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ტექნიკურ პროგრესთან. ფუტურიზმი თავისი შინაარსით ურბანისტული ხელოვნებაა, რომლისთვისაც სარბოლი ავტომანქანები უმაღლესი ესთეტიკური ფასეულობაა, რომლის წარმომადგენლები მხატვრულ ნაწარმოებებს უძღვნიან ვაგზლებსა და მატარებლებს და ა. შ. ფუტურისტებმა გააცნობიერეს, რომ სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა გარკვეულწილად შეცვალა ადამიანის ფსიქიკა, ადამიანის ცხოვრების ტემპი არნახულად დააჩქარა და ამიტომ ფუტურიზმის განმსაზღვრელ მხატვრულ ფაქტორად იქცა დინამიკა. ფუტურისტები თავიანთი ყურადღების კონცენტრაციას მოძრაობასა და სისწრაფეზე ახდენდნენ. ისინი უარყოფდნენ საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს, ფასეულობებს, წარსულის მემკვიდრეობასა და გამოცდილებას, სოციალურ წეს-წყობილებას, მორალს, რელიგიას, ენობრივ ნორმებს. მათ მიაჩნდათ, რომ ძველი სამყარო ძალითა და ბუნტით უნდა დაენგრიათ და აეშენებინათ ახალი, რომელშიც ადამიანი ძველი პირობითობებისაგან თავისუფალი იქნებოდა.

ფუტურისტები ამკვიდრებდნენ ფორმის კულტს, რომელსაც განიხილავდნენ შინაარსისაგან მოწყვეტით. ისინი ახალი ცხოვრების ასახვას ახალი მხატვრული საშუალებებით ცდილობდნენ. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო ის, რომ ისინი ექსპერიმენტებს აწარმოებდნენ სიტყვაზე, ცდილობდნენ განეახლებინათ პოეტური ენა და ამისათვის მიმართავდნენ ათასგვარ ექსპერიმენტს. ამ ექსპერიმენტის ყველაზე უფრო რადიკალური გამოვლინება იყო ე. წ. ზაუმი, ზაუმური ენა (რუსულიდან: за - იქით, ум - გონება), რომელშიც სიტყვები იქმნებოდა ისეთი ბგერებისაგან, რომელთა ერთობლიობას არ ჰქონდა საყოველთაოდ გასაგები შინაარსი. ზაუმურ ტექსტს ლოგიკურად ვერ ჩასნვდები და ვერ გაიგებ, რადგან ზაუმი არის ენა, რომელსაც არ აქვს ტრადიციული საკომუნიკაციო ფუნქცია. ზაუმურ ლექსში დასაშვებია ნებისმიერი ექსპერიმენტი: შინაარსსმოკლებული ბგერებისა და მარცვლების განმეორება, სიტყვის გაყოფა, დეფორმირება, ორი მორფემის შეერთება, სიტყვების ცალკეული ნაწილების შეერთება და ა.შ. ზაუმურ ლექსში შეიძლება სტილისტურად შეუფერებელი სიტყვების, ტექნიკური და სამეცნიერო სიტყვა-ტერმინებისა და სიმბოლოების, ფორმულების, ხელოვნების სხვა დარგების ნიშნების შეტანა.

ფუტურისტები დიდ დროს უთმობდნენ უცნაური ფორმების შექმნას, ისინი არად დაგიდევდნენ ჟანრის სიწმინდეს და ერთმანეთში ურევდნენ სხვადასხვა ჟანრის ნიშნებს. მათ ერთ ნაწარმოებში ფანტასტიკა და დოკუმენტური პროზა შეიძლება გაეერთიანებინათ, მეორეში — ტრაგიკული და კომიკური და ა. შ.

ფუტურისტები ცდილობდნენ, შეექმნათ ახალი პოეტური ენა თავისი ლექსიკითა და სინტაქსით, ენა, რომელშიც ძირითადი აქცენტი გადატანილი იქნებოდა ყღერადობაზე, ე. ი. ფონეტიკაზე. ისინი ფიქრობდნენ, რომ ყველაზე მარჯვედ სწორედ ასე გადმოიცემა ჭეშმარიტი და ღრმა აზრები. ზოგიერთი მკვლევრის მოსაზრებით, ზაუმური პოეტები ცდილობდნენ, ის უძველესი და უნივერსალური ენა აღედგინათ, რომელზედაც ლაპარაკობდა კაცობრიობა ბაბილონის გოდოლამდე.

ფუტურიზმი იყო ჭეშმარიტი ანარქისტული ბუნტი ყოველდღიური, ჩვეული რეალობისა და პოზიტივისტური საზოგადოებრივი გემოვნების წინააღმდეგ.

საქართველოში ფუტურიზმის ესთეტიკას ამკვიდრებდა XX საუკუნის 20-იან წლების დასაწყისში შექმნილი მწერალთა გაერთიანება „ფუტურისტ—ლეფელები". მწერალთა ეს დაჯგუფება შეიქმნა რუსული და იტალიური სკოლების გავლენით. ისინი პირველად შეიკრიბნენ 1922 წელს და ოდნავ მოგვიანებით, იმავე წელს, მათი მანიფესტიც („საქართველო-ფენიქსი") გამოქვეყნდა.

საქართველოში ფუტურიზმის ყველაზე უფრო თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო ს. ჩიქოვანი. მის ლექსებში წარმოჩნდა ქართული ფუტურიზმის ყველა არსებითი ნიშან-თვისება. მასვე ეკუთვნის საპროგრამო წერილი „პროექტი ახალი კრეისერი", რომელიც „H2SO4"-ის პირველ ნომერში დაიბეჭდა. ფუტურიზმის მიმდევრები იყვნენ: ბ. ყღენტი, ა. ბელიაშვილი, დ. შენგელაია, ნ. შენგელაია, შ. ალხაზიშვილი, ნ. ჩაჩავა და სხვები. ისინი მიესალმებოდნენ რევოლუციას და ოცნებობდნენ, ქართულ ესთეტიკურ სივრცეშიც მოეხდინათ რევოლუცია. 1924-28 წლებში მათ ჰქონდათ თავიანთი ბეჭდური გამოცემები: ალმანახები („H2SO4", „ლიტერატურა და სხვა"), ჟურნალი („მემარცხენეობა"), გაზეთი („დროული").

ფუტურისტები გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ლექსის ფორმას და ხშირ შემთხვევაში მეტრულ-რიტმულ სიმწყობრესაც აღწევდნენ. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ნ. ჩაჩავას ლექსი „ღერო და ღერძი":

„ღერო მღეროდა,
ღერო ღერძი და. . .
გაზანგულ ზურგზე
ოქროს ვერძი დევს.
ვერძი ძუძუს სძოვს,
ვერძი ვერძს ზრდიდა.
ღეროს სიმღერას
ღერძი ვერ ზიდავს".

ფუტურისტების ფორმალისტურ ექსპერიმენტებში იკარგება პოეზიის მთავარი იდეურ-ესთეტიკური ღირებულებები. ქვემოთმოყვანილი სტრიქონებიდან ცხადი ხდება, რომ მათი ავტორი ბოლშევიზმის აპოლოგეტია. ციტირებული ლექსიდან ძნელია სხვა რაიმე შინაარსი გამოიტანო ან ესთეტიკური სიამოვნება მიიღო მისი წაკითხვისას:

„მუშშა
მუშშა

მუშშა

მუშშა

მუშა ამშენებელი გონება

მუშა რკინის ლონე და

მუშა პოეტი ორატორი

მუშა დიქტატორი

მუშის მუშტი

ურო

რომ აპობ ქონიან ლიპებს

და მირონცხებულ ჭიპებს."

(ნ. შენგელაია „მოხსენება პირველი")

კონკრეტული აზრის გამოტანა ჭირს, აგრეთვე, ფუტურისტების ლოზუნგებიდანაც. მაგალითად: „ისტორიობგერა=სიტყვა ღირებულება"; "3 პოეზია^2 + 2 პოეტი = 0. პოეზია^2 + პოეტი= 0. რის დამტკიცებაც გვინდოდა" და სხვა.

ფუტურისტული განწყობილებებით გამოირჩეოდა პაოლო იაშვილიც. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფუტურისტი არ იყო, მისი ციფერყანწელებისათვის დანერილი მანიფესტი გაჯერებულია ფუტურისტული იდეებით. ქართველი და ევროპელი ფუტურისტების მსგავსად პაოლოს არ მოსწონდა წარსულის მემკვიდრეობა: არც ქართული (ნ. ბარათაშვილი, ილია, აკაკი) და არც დასავლური (დანტე, შექსპირი). იგი წერდა: "ვადიდებთ დამსხვრევის მშვენიერებას. უარვყოფთ წარსულს როგორც მზით განათებულს, ისე ღამეში შეწუხებულს, წარსულის ოქროს გვირგვინებს გამოვტაცეთ ძვირფასი მარგალიტები და გადავისროლეთ დავიწყების ზღვაში".

ფუტურიზმის პათოსი კარგად, ყოველგვარი მიკიბვ-მოკიბვის გარეშე ჩანს როგორც პაოლო იაშვილის თეორიულ ნააზრევში, ასევე მის პოეზიაშიც. მაგალითისათვის მისი შემდეგი ტაეპებიც გამოდგება:

„პაოლო იაშვილს — მომეწყინა ყვითელი დანტე,

ვაქებდი შექსპირს, მაგრამ ფარდა. . . შექსპირს უარი!

რა ვქნა, რომ ჩემთვის ბეთჰოვენი მხოლოს ყრუ არი

და რომ წარსულმა ვერ გადმომცა მე ანდამატი".

ფუტურისტულ მსოფლმხედველობას ყველა ქართველი მოდერნისტი არ იზიარებდა. ვალერიან გაფრინდაშვილისათვის, მაგალითად, მიუღებელი იყო ფუტურიზმის ესთეტიკა, რომელსაც იგი "სიმახინჯის ესთეტიკის გაშლად" მიიჩნევდა.

საქართველოში მოღვაწეობდნენ რუსეთიდან გადმოხვენილი ფუტურისტებიც ი. და კ. ზდანევიჩები, ი. ტერენტიევი და სხვები. მათ ჩამოაყალიბეს „ფუტურისტების სინდიკატი", „ზაუმური კომპანია 41°". ისინი ბეჭდავდნენ თბილისში თავიანთ გამოცემებს და ამით ხელს უწყობდნენ ფუტურისტული ესთეტიკის გავრცელებას საქართველოში.

„ფუტურისტ—ლეფელების" ლიტერატურული გაერთიანება XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლომდე არსებობდა.

ნეომოდერნიზმის პერიოდი

ნეომოდერნიზმის პერიოდი იწყება XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან. მისი თავისებურებები დიდად განაპირობა პირველი მსოფლიო ომის მოვლენებმა. საზოგადოებაში ფეხი მოიკიდა პესიმისტურმა განწყობილებებმა, რაც, რასაკვირველია, ლიტერატურაშიც აისახა. მსოფლიო საზოგადოებამ ვერ მოასწრო ბოლომდე მოეშუშებინა პირველი მსოფლიო ომის იარები, რომ მეორე მსოფლიო ომიც დაიწყო, უფრო სასტიკი და ყოვლის გამანადგურებელი. ფაშიზმის დამარცხებამ დიდი სიხარული გამოიწვია, მაგრამ მომავლის შიში და გარკვეული ღელვა ადამიანებს მაინც დარჩათ. მსოფლიო საზოგადოება შეშინებული ჩაფიქრდა თავის მომავალ ბედზე.

ნეომოდერნისტული პერიოდის მწერლობამ დაგვიხატა ადამიანი, რომელიც მოქცეულია თავისი თანამედროვე სამყაროს მძიმე წნეხის ქვეშ და ვეღარ უძლებს ამ ზეწოლას. ამიტომ მისთვის სამყარო და ცხოვრება უაზრობაა, რასაც იგი განიცდის. ადამიანებს სტანჯავთ გაუცხოების გრძნობა, მათთვის სამყარო შეუცნობელი და იდუმალებით აღსავსეა. ცხოვრება მტრულად უპირისპირდება ადამიანს, ეს უკანასკნელი კი გათელილია და მარტოსული ამ აბსურდული სამყაროს ქაოსში. ეს არის ის განწყობილებები, რომლებითაც გამოირჩევა ნეომოდერნიზმის მიმდინარეობები: "ცნობიერების ნაკადი", ექსპრესიონიზმი, დადაიზმი, ნეოაბსტრაქციონიზმი, სიურეალიზმი, ეგზისტენციალიზმი და სხვა.

ექსპრესიონიზმი (ლათ. expressio – გამოსახვა) მხატვრული შემოქმედების სპეციფიკური მეთოდია, რომელიც დამახასიათებელი იყო ავანგარდის ზოგიერთი წარმომადგენლისათვის XX საუკუნის დასაწყისში.

ევროპელი ექსპრესიონისტები დიდად არ ზრუნავდნენ მწყობრი თეორიული საფუძვლები შეექმნათ თავიანთი მიმდინარეობისათვის, ამიტომ მათ არც ექსპრესიონიზმის მანიფესტი დაუწერიათ. თუმცა, მათი პრაქტიკულ—შემოქმედებითი ნაღვაწის ანალიზის შედეგად შეიძლება გამოვყოთ ექსპრესიონიზმის ზოგადტიპოლოგიური ნიშნები.

ექსპრესიონიზმი ხშირად გადმოსცემს შიშს, ღელვას, ნოსტალგიას, დაუკმაყოფილებლობისა თუ გაუცხოების გრძნობებს. ზოგჯერ ექსპრესიონისტები პროტესტს უცხადებენ გარემომცველ სამყაროს და შველას ითხოვენ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ექსპრესიონიზმის ჩამოყალიბება დიდად განაპირობა იმ პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა კრიზისმა, რომელმაც მოიცვა პირველი მსოფლიო ომის პერიოდის ევროპა. ამ მოვლენებმა სერიოზული დაღი დაასვეს ადამიანების ცნობიერებას და სულიერი კრიზისის ფორმით გამოვლინდნენ. ამ კრიზისის ფილოსოფიური ასპექტები მოცემულია **შპენგლერის** თზულებაში **„ევროპის დაისი“**. ექსპრესიონიზმი ამ კრიზისის ერთგვარ მხატვრულ მემატიანედ იქცა.

ექსპრესიონიზმი ყველაზე შთამბეჭდავად მხატვრობაში გამოვლინდა. მისი ზუსტი საზღვრების დადგენა და სხვა ნეომოდერნისტული მიმდინარეობებისაგან აბსოლუტური სიზუსტით გამიჯვნა ძნელია. მკვლევრები მიუთითებენ, რომ ყველაზე უფრო სრულყოფილად ექსპრესიონიზმის ესთეტიკას შეესაბამება XX საუკუნის დასაწყისის იმ გერმანელი მხატვრების შემოქმედება, რომლებიც შედიოდნენ დრეზდენში ჩამოყალიბებულ ჯგუფ „ხიდში.“

ექსპრესიონიზმის ადრინდელ წარმომადგენლებად მიჩნეულნი არიან ვან გოგი და ნორვეგიელი ე. მუნკი. ამ უკანასკნელის ნამუშევარი „ყვირილი" (1895) მიჩნეულია ექსპრესიონისტული მიმდინარეობის მწვერვალად. ამ ნახატზე ურბანისტულ ფონზე გამოსახულია ადამიანის ფიგურა, რომელსაც პირი ფართოდ გაუღია და ყვირის. ნახატის მიხედვით არ ჩანს, რა კონკრეტული საშიშროების წინაშე დგას ეს ადამიანი, რა აშინებს მას ასე ძალიან. საფიქრებელია, რომ მას აშინებს არაადამიანური და არასრულყოფილი სამყარო, რომელიც მტრულად უპირისპირდება არა მარტო მას, არამედ მთელ კაცობრიობას.

ექსპრესიონიზმი და ფუტურიზმი თითქმის ერთდროულად აღმოცენდნენ, მაგრამ თავისი ესთეტიკით ექსპრესიონიზმი რადიკალურად უპირისპირდება ფუტურიზმს. ფუტურისტები მიილტვიან ქალაქისა და მანქანებისაკენ, ექსპრესიონისტები კი გაურბიან ქალაქსა და მანქანებს.

ექსპრესიონიზმი ცდილობს, სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესის, ურბანიზაციის დაჩქარებული ტემპების, ადამიანის ცხოვრების მანამდე არნახული რეგლამენტაციის პირობებში როგორმე შეანარჩუნებინოს კულტურას ძველი პოზიციები, ადამიანს კი — ტრადიციული სულიერი ფასეულობები. ამ თვალსაზრისით ექსპრესიონისტების ერთი ნაწილისათვის სანიმუშო იყო პრიმიტიული ხალხებისა და კულტურების გამოცდილება, რომლებიც ბუნებასა და კოსმოსთან ორგანულად იყვნენ შერწყმულნი. ისინი გაურბოდნენ რაციონალიზმს და მიილტვოდნენ პირველყოფილი უბრალოებისაკენ.

ლიტერატურაში ექსპრესიონიზმი გამოვლინდა იმ მწერლების შემოქმედებაში, რომლებიც ჟურნალების „გრიგალი" (Der Sturm) და „აქცია" (Die Action) ირგვლივ იყვნენ გაერთიანებულნი. ექსპრესიონიზმის გამოჩენილი წარმომადგენლები არიან ფ. კაფკა, რ. მ. რილკე და სხვები.

ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელია საგნების ბუნებრივი ფორმის შეცვლა. მათთვის ფორმას განსაზღვრავს არა რეალობა, არამედ მწერალი. ექსპრესიონისტ მწერლებს შეუძლიათ ნაწარმოების ნებისმიერი ელემენტის დეფორმირება (მხატვრული სახე, პუნქტუაცია, სინტაქსი და სხვ.).

ფ. კაფკასათვის სამყარო ქაოსია, საშიში და საშინელია. იგი ხერხემალში ტეხს ადამიანს, რომელიც უძლურია დაუპირისპირდეს მტრულ ძალებს. ადამიანი ტყვე ხდება იმ სამყაროსი, რომელიც მის გარეშე შეიქმნა და არსებობს. ადამიანს მტრულად უპირისპირდება მის მიერვე შექმნილი ინსტიტუტებიც („პროცესი"). ადამიანებს არ ესმით ერთმანეთის, სამყაროში არსებული მოვლენები მოკლებულია ყოველგვარ ლოგიკას. გავიხსენით ფ. კაფკას თხზულება „მეტამორფოზა", რომელშიც მოთხრობილია, როგორ აღმოაჩინა დილით გაღვიძებულმა ახალგაზრდა კაცმა გრეგორი ზამზამ, რომ იგი საზიზღარ მწერად გადაქცეულა.

ქართულ სალიტერატური სივრცეში ექსპრესიონიზმის იდეოლოგებად კ. გამსახურდია და გრ. რობაქიძე იქცნენ. ეს მიმდინარეობა 1921 წლიდან გამოჩნდა ჩვენში. იგი კარგად შეესაბამებოდა ქართველ მწერალთა ერთი ნაწილის იდეურ-ესთეტიკურ და პოლიტიკურ შეხედულებებს.

კ. გამსახურდიასათვის ექსპრესიონიზმი ახალ რელიგიად იქცა, რომლის ფესვებსაც იგი უძველეს კულტურებში ეძებდა. მისი დამოკიდებულება ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის მიმართ კარგად გამოჩნდა მწერლის ესეებში: "იმპრესიონიზმი თუ ექსპრესიონიზმი", "თეატრი და ექ-

სპრესიონიზმი", "ახალი რელიგია", "ახალი ევროპა. ლიტერატურული პარიზი" და სხვა. მწერალმა თავისი ექსპრესიონისტული სულისკვეთების პრაქტიკული ხორცშესხმა მოგვცა მისტერიაში "გარსი მარადი", ნოველებში: "ფოტოგრაფი", "ტაბუ", "ზარები გრიგალში", ნაწილობრივ — რომან "დიონისოს ღიმილში" და რამდენიმე ლირიკულ ლექსში.

გრ. რობაქიძემ ექსპრესიონიზმის პრობლემების თეორიული გააზრება მოგვცა თავის ესეში, რომელშიც ექსპრესიონიზმი განიხილა იმპრესიონიზმსა და ნატურალიზმთან მიმართებაში და უჩვენა მათი განმასხვავებელი თავისებურებები. გრ. რობაქიძის რომანი "გველის პერანგი", დრამები "ლამარა", "ლონდა", "კარდუ", მისი ლექსების ერთი ნაწილი ექსპრესიონისტული ნაწარმოებებია.

ექსპრესიონიზმი ისეთივე ნაყოფიერი აღმოჩნდა დრამაში, როგორიც — სიმბოლიზმი პოეზიაში. ამის დასტურად გრ. რობაქიძის შემოქმედებაც საკმარისია. ქართველი ექსპრესიონისტების გრ. რობაქიძისა და კ. გამსახურდიას ლირიკულ ლექსებში კი ექსპრესიონიზმი "უფრო თეორიის ილუსტრაციაა, ვიდრე შთაგონების გამოვლენა" (ს. სიგუა).

დადაიზმი იგივე ***დადა*** (dadaisme<dada – ჯოხის ცხენი, გადატ. ბავშვური ტიტინი) ნეომოდერნიზმის პერიოდის მნიშვნელოვანი მიმდინარეობაა. ამ ტერმინების წარმოშობის შესახებ სხვადასხვა ვერსია არსებობს. ყველაზე უფრო გავრცელებული მოსაზრების მიხედვით, ტერმინი „დადა" ფრანგულიდან მოდის და ბავშვების ენაზე სათამაშო ცხენს ნიშნავს. დადაიზმი, როგორც მხატვრული მიმდინარეობა, არსებობდა 1916-1922 წლებში ევროპასა და ამერიკაში. იგი წარმოიშვა შვეიცარიაში, ციურიხში 1916 წელს, სადაც ახალგაზრდა ფრანგულენოვანმა რუმინელმა ებრაელმა პოეტმა, ტრისტან ცარამ, გამოსცა ჟურნალი "დადა". ის ითვლება ტერმინის ავტორადაც, რომელმაც ეს უკანასკნელი შეარჩია შემთხვევითობის პრინციპით: ქაღალდის საჭრელი დანა ალალბედზე ჩაარჭო ლექსიკონის ფურცელს და აირჩია ის სიტყვა (დადა), რომელსაც დანის წვერი მოხვდა. ცარასვე ეკუთვნის დადაიზმის მანიფესტი, რომელსაც უცნაური სახელი „ბატონი ანტიპირინის მანიფესტი" ჰქვია. ნეოლოგიზმ „ანტიპირინში" იგი გულისხმობდა „ხელოვნების წამალს".

დადაისტები იკრიბებოდნენ ციურიხში, კაბარე „ვოლტერში", სადაც მართავდნენ გამოფენებს, კითხულობდნენ ლექსებს, მანიფესტებს, ერთმანეთს უზიარებდნენ თავიანთ შეხედულებებს. დადაისტები ძირითადად შვეიცარიაში მცხოვრები ახალგაზრდა ემიგრანტები იყვნენ, რომლებსაც არ ჰქონდათ ერთიანი, მწყობრი ესთეტიკური შეხედულებები და პროგრამა. მათ არ ჰქონდათ პოზიტივისტური იდეალები. ისინი მოქცეულნი იყვნენ პესიმიზმის მარწუხებში. დადაისტებს აერთიანებდათ ომის საშინელებების მიმართ დამოკიდებულება, იმ საზოგადოების ტრადიციების მიუღებლობა, რომელმაც შვა ომი და ნგრევა. ცარა წერდა: ომმა დაანგრია ჰუმანისტური ცივილიზაცია. ეს მეტყველებს იმაზე, რომ ეს ცივილიზაცია უსუსურია და გაკოტრებული. იგი აუცილებლად უნდა განადგურდეს. ძირი უნდა გამოეთხაროს მის საფუძვლებს: აზრსა და ენას.

დადაისტები უარყოფდნენ ტრადიციულ ფასეულობებს და ამ თვალსაზრისით ფუტურისტებსაც კი აჭარბებდნენ. ისინი ებრძოდნენ არა მხოლოდ ტრადიციულ ხელოვნებას, არამედ პირველ მსოფლიო ომამდელ ავანგარდისტულ ხელოვნებასაც (ფუტურიზმს, ექსპრესიონიზმს და სხვ.). დადაისტები უარყოფდნენ ადრე არსებულ ხელოვნების ყველა კონცეფციას, თუმცა, თვითონ ხან კუბისტებს ეყრდნობოდნენ, ხან — ფუტურისტებს, ხან — აბსტრაქციონისტებს და ა. შ.

დადაისტების ერთ-ერთი ამოსავალი დებულება იყო ცარას ფორმულა: „აზრი პირში ყალიბდება". ამიტომ დადაისტები არა მარტო გონების რევიზიას ახდენდნენ, არამედ ენის ტრა-

დიციებსაც უარყოფდნენ. ისინი ეჭვქვეშ აყენებდნენ და გაურბოდნენ კულტურას, რეალობას, გონებას, რწმენას; ეძებდნენ ახალ ენას და ახალ ფასეულობებს.

დადაიზმი მკვეთრად უარყოფდა ტრადიციულ ესთეტიკურ ფასეულობებს. მისი შემქმნელი ანარქისტულად განწყობილი ახალგაზრდებისათვის (ტ. ცარა, გერმანელი მწერალი რიჰარდ ჰიულზენბეკი, მხატვარი ჰანს არპი) სამყარო უაზრობაა, აბსურდულია ცხოვრების საზრისი, ამიტომ დადაიზმსაც აბსურდამდე მიჰყავს მკითხველი.

გერმანიაში დადაიზმი გამოჩნდა 1918 წელს. აქ მას ჰქონდა მკვეთრად გამოხატული რევოლუციურ-პოლიტიკური ხასიათი. დადაისტების უკანასკნელი შეხვედრა გაიმართა ვაიმარში. ტ. ცარამ აქ წარმოთქვა სამგლოვიარო სიტყვა დადაიზმის გარდაცვალების გამო, პარიზელმა სტუდენტებმა კი სენაში გადააგდეს და „დაახრჩვეს" სათამაშო ცხენი, დადა, დადაიზმის სიმბოლო.

დადაისტების შემოქმედებას თითქმის არანაირი გავლენა არ მოუხდენია საზოგადოების ცხოვრებაზე. მას არც ლიტერატურასა და ხელოვნებაში შეუქმნია მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები. იგი ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიისათვის საინტერესოა, როგორც მხატვრული პროცესის ერთ-ერთი რგოლი. დადაიზმის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ის გარემოება, რომ მან პოსტკულტურის მრავალ თანამედროვე მიმდინარეობას მისცა განვითარების მძლავრი იმპულსი (მაგ., პოსტმოდერნიზმს).

დადაიზმი არც ქართული ავანგარდიზმისათვის იყო უცხო. მისი ესთეტიკით გატაცებულნი იყვნენ ტიციან ტაბიძე, ჟანგო ღოღობერიძე, აკაკი ბელიაშვილი, გრიგოლ ცეცხლაძე. დადაიზმის იდეებს შეიცავდა ბოლშევიზმის აპოლოგეტი ავანგარდისტული ჯგუფი „H_2SO_4". ეს არ არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ფუტურიზმი თავისი იდეებითა და მსოფლმხედველობით გარკვეულწილად ენათესავება და ამიტომ ადვილად ეთვისება დადაიზმს. ქართველ პოეტთა დადაისტური განწყობილებები ზოგჯერ მათი ლექსების სათაურშიც კი ჩანს (მაგ., ტ. ტაბიძის „დადაისტური მადრიგალი", ჟ. ღოღობერიძის „ჟანგო დადა და ფაბრიკანტების კოალიცია" და სხვ.).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტიციან ტაბიძის პოეზიაში დადაისტური ნაკადიც დასტურდება. დადაისტურ ლექსებში იგი წერდა ბუნდოვნად, გაუგებრად. მისი ასოციაციები არალოგიკურია, იგი ერთმანეთთან აკავშირებდა სრულიად მოულოდნელ ცნებებსა და მოვლენებს. პოეტი თვითონვე აღნიშნავდა: „ასე ატირებდა პოეტს მალარია, ასე გაუგებრად წერდა ტიციან ტაბიძე". დადაიზმის გავლენა იგრძნობა ჟ. ღოღობერიძის ლექსებში „კომპოზიცია მეექვსე ბოძის", „თეორიები" და სხვა.

ს. სიგუა, როდესაც გრიგოლ ცეცხლაძის დადაისტობაზე მსჯელობს, იმოწმებს მის ლექსს „კვიმატი დღეები", რომელიც „ახალ კავკასიონში" დაიბეჭდა:

„კეთილ ინებეთ და გაიცანით ამ ლექსის საგანი,
თქვენ, რომელთაც გსურთ განიხილოთ ყოველი სიგრძე განიდან,
მე არასოდეს არ ვიტყვი – თავი თავთან.
მე ვამბობ — ტეტე ა ტეტე
ეს არაა გადაგვარების მიზეზი.
მე დამწვარი ვარ, მამია გურიელივით, საქართველოს მზეზე.

მე მიყვარს, როგორც ძმა, პირდაუბანელი ქართველი ტეტია.
ჩვენ შვილები ვართ ერთი იაფეტის.
ის — მეხრე, მე – პოეტი.
მან მიიღო ქალაქიდან გაუმჯობესებული სახნისი და საკვეთი,
მე ვიყიდე "თანამედროვე დასავლეთიდან" ჟან კოქტო.
პოეზიას ფრანგები როგორც შთამომავლობით ჭლექს ვეღარ უძლებენ,
ქართველებს კიდევ მაგარი გვაქვს ფილტვები და ძვლები.
ვაჟა-ფშაველა ირმა ხარივით ბღაოდა მთებში.
ჩვენი პოეტები ეხლაც ბუღრაობენ.
მე პირველმა დავიყეფე, რადგან კვიმატი დღეების ხაშმში ვიხარშები.
და თუმცა ორბელიანის ლექსიკონი ხელიდან არ გამიგდია,
ჩემი ლექსები დაიშალა, როგორც დიხაშხო".

მკვლევარი ასეთ ზოგად შეფასებას აძლევს დადაიზმს: „სპეციალისტები პოულობენ ანალოგიას მოდერნისტულ-ავანგარდისტული ხელოვნების ცალკეულ მიმართულებასა და ფსიქიკურ ავადმყოფობას შორის. სურათის დეფორმირების მიზეზი ზოგჯერ მართლაც სნეულებაა, ხანაც — არტისტიზმი, ავადმყოფის როლის თამაში.

თუ ეს სწორია, მაშინ დადაიზმი უნდა ჩაითვალოს ინტელექტუალური დებილის ცნობიერების სტილიზებად".

დადაიზმს ქართულ სალიტერატურო სივრცეში მოწინააღმდეგეებიც ჰყავდა. პაოლო იაშვილი, მაგალითად, მას „გახრწნილობის იდეოლოგიად" მიიჩნევდა. მოგვიანებით დადაიზმის მიმდევრების წინააღმდეგ გაილაშქრა აგრეთვე „H2 SO4"-მა. ქართველმა მოდერნისტებმა უარყვეს დადაიზმით გატაცება და მისი ესთეტიკით განპირობებული ყოვლისმომცველი ნიპილიზმი და ცინიზმი.

პოსტმოდერნიზმის პერიოდი

პოსტმოდერნიზმი განვითარებული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი მოვლენაა, პოსტმოდერნისტული აზროვნება კი — თანამედროვე საზოგადოების ერთ-ერთი მეტად სპეციფიკური ნიშანი. იგი შედარებით ახალი კულტურული ფენომენია და მისი მრავალი ასპექტი ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე შესწავლილი. ჰუმანიტარული ცოდნის სფეროში XX საუკუნის 50—იან წლებში დაიწყო მოდერნიზმის კრიზისი, რასაც პოსტმოდერნისტული ტენდენციების გაჩენა მოჰყვა. მისთვის ფილოსოფიურ-თეორიული ბაზა პოსტსტრუქტურალიზმმა მოამზადა 60-70-იან წლებში. ტერმინი "პოსტმოდერნიზმი" ახასიათებს თანამედროვე ზოგადკულტურულ სიტუაციას, აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, თანამედროვე სალიტერატურო პროცესსაც. იგი XX საუკუნის კულტურის უნივერსალური კატეგორიაა და, როგორც ხშირად მიუთითებენ ხოლმე, გამოხატავს "ეპოქის სულს".

პოსტმოდერნიზმი აერთიანებს როგორც მეცნიერულ და ფილოსოფიურ, ასევე იდეურ-ესთეტიკურ იდეებსა და შეხედულებებს. დღევანდელი მსოფლიოს "კულტურული ლანდშაფტი"

წარმოუდგენელია პოსტმოდერნიზმის გარეშე. შეიძლება ითქვას, რომ მსოფლიო ბოლო ათწლეულების განმავლობაში პოსტმოდერნისტული სამყაროს კულტურის ნიაღში ცხოვრობს. პოსტმოდერნიზმი კულტურული ეპოქების ჯაჭვის ერთ–ერთი შემაერთებელი რგოლია, რომლითაც ერთმანეთს უკავშირდება სხვადასხვა კულტურული ეპოქა.

პოსტმოდერნის ეპოქისათვის დამახასიათებელია ხელოვნების კომერციალიზაციისაკენ არნახული სწრაფვა, რამაც განაპირობა მასობრივი კულტურის განვითარება. იშლება ზღვარი მასობრივ და ელიტარულ კულტურას შორის, იქმნება და ფასობს ხელოვნების ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც კარგად გაიყიდება და რომლებსაც დიდი მოგების მოტანა შეუძლიათ (ბესტსელერები, ჰიტები და სხვა). მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც წესი, ასეთი ნაწარმოებები იშვიათად არიან ჭეშმარიტი მაღალმხატვრულობითა და მაღალიდეურობით გამორჩეული ხელოვნების ნიმუშები. სამაგიეროდ, ისინი უპასუხებენ მომხმარებელთა საზოგადოების ინტერესებს და აკმაყოფილებენ ამ საზოგადოების სულიერ მოთხოვნილებებს.

ტერმინი "პოსტმოდერნიზმი" პირველად გამოიყენა რ. რანვიცმა თავის ნაშრომში "ევროპული კულტურის კრიზისი", რომელიც 1917 წელს გამოიცა. იგივე ტერმინი 1934 წელს ფედერიკო დე ონისმაც გამოიყენა მე—20 საუკუნის ავანგარდული პოეტური ცდების აღსანიშნავად, როცა ის ესპანური პოეზიის ისტორიის შესახებ მსჯელობდა. ეს ტერმინი XX საუკუნის 60-70-იან წლებში არქიტექტურასა და ხელოვნებაშიც გამოიყენებოდა ნოვატორული ტენდენციების აღსანიშნავად. 80-იანი წლებიდან "პოსტმოდერნიზმმა" შეიძინა ფილოსოფიური ტერმინის სტატუსი და აღნიშნავს თანამედროვე ეპოქის მენტალურ სპეციფიკას.

პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკური და ფილოსოფიური ასპექტები თეორიულად დაასაბუთეს ფრანგმა მეცნიერებმა XX საუკუნის 60-იან წლებში. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია მიშელ ფუკოს ღვაწლი და მისი ნაშრომი "საგანთა წესრიგი: ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა არქეოლოგია" (1966), ჟაკ დერიდას ნაშრომი "წიგნების შესახებ" (1967), ჟილ დელიოზისა და ჟან-ფრანსუა ლიოტარის გამოკვლევები. ჟან-ფრანსუა ლიოტარმა 1979 წელს გამოაქვეყნა "პოსტმოდერნიზმის მდგომარეობა: მოხსენება ცოდნის შესახებ", რომელშიც შეისწავლა პოსტმოდერნიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა და განსაზღვრა მისი თავისებურებანი და ლიტერატურათმცოდნეობითი ასპექტები.

ზოგი მეცნიერი პოსტმოდერნიზმს ტრანსისტორიული კატეგორიის სტატუსს ანიჭებს და თვლის, რომ სხვადასხვა კულტურულ ეპოქაში თავს იჩენს მსგავსი ვითარება, ანუ პერიოდულად მეორდება "პოსტმოდერნისტული სიტუაციები". ისინი თვლიან, რომ პოსტმოდერნიზმი დამახასიათებელია ნებისმიერი გარდამავალი და კრიზისული ეპოქისათვის. იგი თან სდევს მათი ესთეტიკური ფასეულობების სისტემას და იწვევს უკვე დამუშავებული მხატვრული ფორმების შეცვლას. ამ კუთხით თუ შეეხედავთ, დღევანდელი სიტუაციებისაგან ძველ ეპოქებს მხოლოდ მასშტაბები განასხვავებს. ადრინდელი პოსტმოდერნისტული მოვლენები და განწყობილებები გარკვეული ლოკალურობით ხასიათდებოდა, დღეს კი მათ გლობალური მასშტაბები შეიძინეს.

იტალიელი მკვლევარი და პოსტმოდერნისტი მწერალი უმბერტო ეკო მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნიზმი არ არის ქრონოლოგიური ჩარჩოებით მკვეთრად შემოსაზღვრული მოვლენა. იგი

არის გარკვეული სულიერი მდგომარეობა და ამიტომ ყველა ეპოქას თავისი პოსტმოდერნიზმი აქვს. ზოგმა მეცნიერმა პოსტმოდერნისტული განწყობილებების ძიება უფრო ძველ ტექსტებშიც ცადა და ჩათვალა, რომ ამ თვალსაზრისით "ეკლესიასტეც" საინტერესო ძეგლია თავისი დამთრგუნველი სევდა-კაეშნითა და უიმედობით.

პოსტმოდერნიზმის მხატვრული ტექსტები **კოლაჟურია.** მწერლები აღარ მიისწრაფვიან, რომ მათი ნაწარმოებები გამოირჩეოდნენ იდეურ-ესთეტიკური თუ ფორმისეული მთლიანობით. ისინი შლიან და ანაწევრებენ ტექსტებს.

პოსტმოდერნიზმზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა გავარკვიოთ, თუ რა მიმართება აქვს მას მოდერნიზმთან. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ტერმინში უკვე ჩანს, რომ იგი გარკვეულწილად მოდერნიზმს უკავშირდება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ თვალსაზრისით რამდენიმე მნიშვნელოვანი, თუმცა, ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებაა გამოთქმული:

- პოსტმოდერნიზმი და მოდერნიზმი ერთად წარმოიშვნენ და პირველი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები ჯოისის "ულისეა";
- პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის განვითარების უკანასკნელი სტადიაა;
- პოსტმოდერნიზმი უპირისპირდება მოდერნიზმს;
- პოსტმოდერნიზმს არავითარი კავშირი არა აქვს მოდერნიზმთან და წარმოადგენს დამოუკიდებელ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მოვლენას.
- პოსტმოდერნიზმმა გაიზიარა მოდერნიზმის მხატვრულ-ესთეტიკური გამოცდილება, უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ პოსტმოდერნიზმი გარკვეულწილად გამომდინარეობს კიდევაც მოდერნიზმიდან. ამავე დროს ისიც თვალნათლივ ჩანს, რომ პოსტმოდერნიზმი უპირისპირდება მოდერნიზმს:
- მოდერნიზმი ქმნიდა ახალ ფორმებს, პოსტმოდერნიზმი ძირითადად იყენებს, ძველ, კარგად ნაცნობ ფორმებს. პოსტმოდერნიზმი სხვადასხვა ციტატას, სტილისტურ დეტალს განსხვავებული მიზნებისათვის იყენებს: ხან სერიოზულ მიზნებს ისახავს, ხან — ირონიულ-პაროდიულს. თუმცა, მასში ირონიულ-პაროდიული მიდგომა უფრო ხშირად გვხვდება.
- მოდერნიზმის ესთეტიკის ცენტრში ავტორი დგას, პოსტმოდერნიზმი ავტორს დიდ მნიშვნელობას არ ანიჭებს (უფრო მეტიც „ავტორი მოკვდა"), მისთვის მთავარია ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნება.
- პოსტმოდერნიზმი ხშირად მიმართავს განსხვავებული ელემენტების კოლაჟს. ამ უკანასკნელს მოდერნიზმიც მიმართავდა, მაგრამ იქ კოლაჟი მკითხველსა თუ მნახველს არწმუნებდა, რამდენად რთული იყო რეალობა; პოსტმოდერნისტული კოლაჟის მიზანი კი სინამდვილისაგან დისტანცირება და კონტრასტის ეფექტის შექმნაა.
- პოსტმოდერნიზმი, მოდერნიზმისაგან განსხვავებით, შლის საზღვრებს ელიტარულ ხელოვნებასა და მასკულტურას შორის, რაზეც თვალნათლივ მეტყველებს თუნდაც ხელოვნებისა და რეკლამის შერწყმის მაგალითი.
- პოსტმოდერნიზმში ხელოვნება იქცა ყოველდღიური ყოფიერების ატრიბუტად, რაც მო-

დერნიზმისათვის სრულიად მიუღებელია.

- პოსტმოდერნისტული ხელოვნება გათვლილია მასობრივ მომხმარებელზე, ხოლო მოდერნისტული — ელიტარულ მომხმარებელზე.

პოსტმოდერნიზმის პარადიგმისათვის დამახასიათებელია ესთეტიკური სისტემების მთლიანობის, სიმწყობრის, დასრულებულობის შესახებ არსებული წარმოდგენების გამიზნული დარღვევა, ყველა სტაბილური ესთეტიკური კატეგორიის წაშლა, ტაბუსა და საზღვრებზე უარის თქმა. ამავე დროს წარმოუდგენელია, თუნდაც ფორმალურ დონეზე, არსებობდეს ნაშრომი, რომელშიც ჩამოყალიბებული იქნება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების ორგანიზაციის წესები. მიუხედავად ამისა, უამრავი მცდელობა იყო განესაზღვრათ პოსტმოდერნიზმის ძირითადი ნიშნები. პოსტმოდერნიზმის განმსაზღვრელ პარადიგმებად მიჩნეულია:

- ორმაგი კოდირების პრინციპის გამოყენება;
- ავტორის სიკვდილი, ავტორის ნიღაბი;
- ახალი ტიპის მკითხველის შექმნა;
- ძველი ფასეულობების ირონიული გადაფასება;
- მკვეთრი ბინარული ოპოზიციების წაშლა;
- ჟანრების ჰიბრიდიზაციის საშუალებით ახალი ჟანრების შექმნა;
- თამაში (თამაში ტექსტთან, თამაში ტექსტში, თამაში მკითხველთან);
- ქაოსი;
- ინტერტექსტუალობა;
- ღიაობა;
- ორიენტაცია ტექსტის მრავალგვარ ინტერპრეტაციაზე.

საბაზო პოსტმოდერნისტული მახასიათებლები: თხრობის ფრაგმენტულობა, ეკლექტიკა, რადიკალური პლურალიზმი, ინტერტექსტუალობა, ტოტალური ირონია, მინიშნების ტექნიკა, ორმაგი კოდირება, კოლაჟურობა, ციტატური აზროვნება და ა. შ. ერთ მწყობრ მეთოდოლოგიურ სისტემადაც რომ გაერთიანდეს, ვერ აღწერს და ვერ მოიცავს ყველა პოსტმოდერნისტულ ტექსტს. ხოლო თუ ამ კრიტერიუმებს გამოვიყენებთ, როგორც სქოლასტიკურ ინსტრუმენტს, მაშინ პოსტმოდერნიზმის არეალში მოხვდება პოსტმოდერნიზმის ეპოქამდელი უამრავი ძეგლი, მათ შორის ანტიკური პერიოდის, შუა საუკუნეების, სენტიმენტალიზმის, რომანტიზმის, მოდერნიზმის ნაწარმოებები (სწორედ ეს აძლევს ზოგიერთ მკვლევარს საბაბს, გამოთქვას ჰიპოთეზა, რომ პოსტმოდერნიზმი ლიტერატურაში ყოველთვის არსებობდა).

უფრო მისაღები და მეცნიერულად სწორია პარადიგმული მიდგომა, რომელიც ასახავს რეალურ ვითარებას. ასეთი მიდგომის დროს ტერმინ "პოსტმოდერნში" იგულისხმება ისტორიული ეპოქა (XX საუკუნის II ნახევარი), ხოლო პოსტმოდერნიზმში მხატვრული მიმდინარეობა, რომელიც ადეკვატურად ასახავს ამ ეპოქას. ეპისტემოლოგიური (ბერძ. episteme – ცოდნა), გნოსეოლოგიური დაეჭვება, ავტორიტეტების კრიზისი, ნონიერარქიის პრინციპი, მაკორექტირებელი ირონია — ესენია პოსტმოდერნიზმის ეპოქის უმნიშვნელოვანესი ორიენტირები, რომლებიც მკვლევრებს საშუალებას აძლევს ილაპარაკონ პოსტმოდერნზე, როგორც ეპოქაზე, რომელსაც თვითმყოფადი, სხვა ეპოქებისაგან განსხვავებული სახე და ხასიათი აქვს.

ასე რომ, პოსტმოდერნიზმის არსებითი მახასიათებლები ფორმაში არ უნდა ვეძებოთ. იდეის გამოხატვის ფორმა შეიძლება იყოს განსხვავებული (ტრადიციული, მიმართულებისა და სკოლისათვის ნიშანდობლივი ან სრულიად ორიგინალური და მარტო ერთი ავტორისათვის დამახასიათებელი). პოსტმოდერნიზმის არსებითი ნიშნები დევს შინაარსში, ეპოქის იდეოლოგიაში. თხრობის ფრაგმენტულობა, ეკლექტიკა, რადიკალური პლურალიზმი, ინტერტექსტუალობა, ტოტალური ირონია, მინიშნების ტექნიკა, ორმაგი კოდირება, კოლაჟურობა, ციტატური აზროვნება და პოსტმოდერნიზმის სხვა ნიშნები შეიძლება არ აისახოს პოსტმოდერნისტული ტექსტის სტილსა და ფორმაში, მაგრამ აუცილებლად უნდა აისახოს ტექსტის იდეოლოგიაში, როგორც პოსტმოდერნისტული მსოფლშეგრძნობის მატარებლები და გამომხატველები. და, რაც ყველაზე უფრო მთავარია, ისინი სიუჟეტით უნდა იყვნენ გამყარებული, ე. ი. უნდა ჰქონდეთ სიუჟეტური მოტივირება, რაც ნაწარმოების იდეების სისტემას დაუკავშირებს ეპოქის სულთან. სწორედ ასე, იდეოლოგიურად, და არა ფორმალურად ესმით პოსტმოდერნიზმის ხასიათი თეორეტიკოსებს.

თუ ვაპირებთ ტექსტის იდენტიფიცირებას პოსტმოდერნიზმის პარადიგმის თვალსაზრისით, ჯერ უნდა განვსაზღვროთ, სიუჟეტის თვალსაზრისით შეესაბამება თუ არა იგი პოსტმოდერნიზმის მსოფლაღქმის იდეას. სამყაროს, როგორც ქაოსის, სპეციფიკურმა ხედვამ, რომელშიც არ არსებობს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები და ღირებულებითი ორიენტირები, რომელიც არის დეცენტრალიზირებული და არსებობს მხოლოდ იერარქიულად მოუწესრიგებელი ფრაგმენტების სახით, მიიღო პოსტმოდერნიზმის საკვანძო ტერმინის — **პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობის** — სახელი. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს პოსტმოდერნისტული სიუჟეტის ტიპოლოგიზაციის პრობლემა. ამ პრობლემის გადაწყვეტა დიდად დაეხმარება მკვლევარს ერთმანეთისაგან გამიჯნოს პოსტმოდერნისტული და არაპოსტმოდერნისტული ტექსტები.

როგორია პოსტმოდერნიზმის სამყაროს სურათი, პოსტმოდერნისტული თხზულების გმირი და პოსტმოდერნისტული ტექსტის მთავარი თემა? ბუნებრივია, პოსტმოდერნიზმი, როგორც ყველა სხვა ეპოქალური ლიტერატურული მოვლენა, თემატურად და სიუჟეტის თვალსაზრისითაც მეტად ფართო და მრავალფეროვანია. ამიტომ მის შესახებ საუბრისას წამგებიანია ნებისმიერი აბსოლუტიზაცია და კატეგორიულობა. საუბარი შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ პოსტმოდერნიზმის ტენდენციებზე და არა პოსტმოდერნიზმის აბსოლუტურ გმირზე, სამყაროს უნივერსალურ სურათზე ან თემაზე.

ქრესტომათიული პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებებია: უმბერტო ეკოს "ვარდის სახელი", მილორად პავიჩის "ხაზარული ლექსიკონი", ჯონ ფაულზის "ჯადოქარი", "ფრანგი ლეიტენანტის საყვარელი", ჯონ ბარტის სამი ნოველისაგან შემდგარი კრებული "ქიმერა", ჯულიან ბარნსის "მსოფლიოს ისტორია 101/2C თავში", პატრიკ ზიუსკინდის „კონტრაბასი" და „პარფიუმერი"; ვლადიმირ სოროკინის „ცისფერი ქონი", ტრილოგია ("ბროს გზა", "ყინული" და "23000"), ვიქტორ პელევინის მოთხრობათა ციკლი „ყვითელი ისარი", ბორის აკუნინის „აზაზელი" და „თურქული გამბიტი", ხორხე ლუის ბორხესის, ხულიო კარტასარის თხზულებები და სხვ.

პოსტმოდერნიზმის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა გერმანულენოვანმა ქართველმა მწერლმა გივი მარგველაშვილმა. იგი დაიბადა ბერლინში ქართველი ემიგრანტების ოჯახში

927 წელს. წლების განმავლობაში მას არ დაპკლებია არც საბჭოთა სპეცსამსახურების ურადღება", არც ზაქსენჰაუზენის საკონცენტრაციო ბანაკის "სიამენი". 1946 წელს გ. მარგველაშ-ილი მოიტაცეს საბჭოთა სპეცსამსახურების წარმომადგენლებმა. 18 წლის ყმანვილი პირველად აღ-აჩნდა მისთვის უცნობ ისტორიულ სამშობლოში, საქართველოში, სადაც იცხოვრა რამდენიმე იეულ წელს. 90-იანი წლებიდან გ. მარგველაშვილმა დაიბრუნა გერმანიის მოქალაქეობა და ამჟამად | ცხოვრობს და ეწევა აქტიურ შემოქმედებით საქმიანობას. მან სამწერლო მოღვაწეობა დაიწყო ბჭოთა საქართველოში, უმძიმესი ცენზურისა და ზენოლის პირობებში. გივი მარგველაშვილი ორე თაობის ემიგრანტია, ამიტომ მისი შემოქმედება ემიგრანტული მწერლობის კლასიკურ ნი-ეშად ვერ ჩაითვლება, უფრო მისი მოდიფიცირებული ფორმაა. თუმცა, მწერლის ბიოგრაფია იმდე-ად არაორიდინალურია, რომ შეუძლებელია კლასიკური ემიგრანტობის რომელიმე მოდელს მიე-დაგებოდეს. ასე მაგალითად:

- ემიგრანტული ლიტერატურა, როგორც წესი, იქმნება მშობლიურ ენაზე. გივი მარგველაშვილისათვის მშობლიური ენა გერმანული იყო;
- ემიგრანტული ლიტერატურა იქმნება სამშობლოსაგან მოშორებით, შორს, ემიგრაციაში, გივი მარგველაშვილი კი სამწერლო ასპარეზზე გამოვიდა თავის ისტორიულ სამშობ-ლოში;
- ემიგრაციაში მწერალს შეეძლო ღიად გაეკრიტიკებინა სამშობლოში არსებული მისთვის მიუღებელი წეს-წყობილება. გივი მარგველაშვილს ღია და საჯარო კრიტიკას საბჭოთა სპეცსამსახურები არ გააბედვინებდნენ. ისიც დიდ "გამართლებად" და საბჭოთა "ჰუ-მანიზმის გამოვლინებად" უნდა უნდა ჩაითვალოს, რომ მამამისთან, ტიტე მარგველაშ-ვილთან, ერთად არ დახვრიტეს 1946 წელს;
- ემიგრანტი მწერლების შემოქმედებაში სხვადასხვა დოზით, მაგრამ ყოველთვის არის ნოსტალგია. ნოსტალგია გივი მარგველაშვილის ნაწერებშიც გეხვდება, მაგრამ მას, თა-ვის ისტორიულ სამშობლოში მყოფს, ენატრება ბერლინი და იქაური თავისუფალი ცხოვრება;
- ემიგრანტი მწერლები მოწყვეტილნი იყვნენ სამშობლოსა და მშობელი ხალხის თანამე-დროვე ცხოვრებას, გივი მარგველაშვილი კი საქართველოში მოვლენების ეპიცენტრში ცხოვრობდა.

გ. მარგველაშვილის შემოქმედების ემიგრანტული ლიტერატურისათვის დამახასიათებელი იპური ნიშანი არის ბიკულტურიზმი, ბილიტერატურიზმი და ბილინგვიზმი. მისი შემოქმედება, ოგორც ნოდარ კაკაბაძე მიუთითებს, წარმოადგენს "გერმანულ-ქართული კულტურის, ლიტ-რატურისა და მენტალობის სინთეზს."

გივი მარგველაშვილის პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში უმნიშვნელოვანესი ადგილი ჭირავს რომანებს "კაპიტანი ვაკუში" და "მუცალი". რომან "მუცალისათვის" ამოსავალ ექსტებად იქცნენ "მერანი" და "ალუდა ქეთელაური". ეს თხზულება 1991 წელს დაიბეჭდა გერ-

მანიაში, ხოლო მისი ქართული თარგმანი 2001 წელს გამოიცა. რომანი მრავალპლანიანია და მასში რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი პლასტის გამოყოფა შეიძლება:

- ფილოსოფიურის;
- სოციოლოგიურის;
- პოლიტიკურის;
- ავტობიოგრაფიულის;
- წმინდა ლიტერატურულის.

რომანის ფილოსოფიური ასპექტი ეფუძნება ფრანგი ფილოსოფოსის ჟილ დელიოზის ესთეტიკას და მის ფუძემდებლურ თეზისს: "ნუ დავსვამთ წერტილებს, სჯობს ხაზები გავავლოთ!" ხაზებში დელიოზი გაქცევის ხაზს გულისხმობს (გაქცევის ესთეტიკას არაფერი აქვს საერთო მხდალი ადამიანის გაქცევასთან. ადამიანი შეიძლება უშიშარი და პროგრესული იყოს გაქცევის დროსაც. მაგალითად, როცა ის გაურბის მისთვის მიუღებელ სინამდვილეს). "მუცალი" "თავიდან დაწერილი" ტექსტია. მისთვის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამოსავალი, პირველადი ტექსტებია, ქართული კლასიკური ლიტერატურის შედევრები: ნ. ბარათაშვილის "მერანი" და ვაჟა-ფშაველას "ალუდა ქეთელაური".

ქისტი მუცალის მკელლობით (დელიოზის ესთეტიკის მიხედვით რომ წარმოვაჩინოთ პოემა) ვაჟამ დასვა ორი პოსტმოდერნისტული ნიშანი: "წერტილი" და "ხაზი". მან "ალუდა ქეთელაურის" პირველივე ფრაგმენტში მოკლა ქისტი მუცალი, წერტილი დაუსვა მის ცხოვრებას, ე. ი. დასვა "წერტილი" დელიოზის გაგებით, ხოლო "ხაზით" აღნიშნა ალუდა ქეთელაურის ცხოვრება. ეს არის მონანიე ალუდას ახალი ცხოვრების დაწყების ხაზი.

რაც შეეხება დელიოზის ერთგულ მიმდევარს, გ. მარგველაშვილს, "წერტილი" მისთვის მოვლენების განვითარების, უფრო სწორედ განუვითარებლობის, მომასწავებელია და არასასურველი სიმბოლოა. ამიტომ იგი წერტილის დასმას გაურბის. მან მოხსნა ვაჟას მიერ მუცალის სიკვდილით დასმული "წერტილი" და შეცვალა იგი მუცალის სიცოცხლის ხაზით (ამ უკანასკნელით ალუდას ხაზიც გააძლიერა).

რომანს ახასიათებს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ყველა ძირითადი ნიშანი: პლურალურობა, დეკონსტრუქციულობა, ციტატურობა, რეალობის გაქრობა, ირონიულობა, ინტერტექსტუალობა, მრავალკულტურულობა და სხვა. პოსტმოდერნიზმის გმირი — ეს არის ადამიანი, რომელიც მოხვდა მისთვის გაუგებარი, უცნობი ძალების წნეხის ქვეშ. ეს ძალები შეიძლება ატარებდნენ როგორც ლოკალურ, ასევე გლობალურ, მეტაისტორიულ ხასიათს და დევნიდნენ არა მხოლოდ კონკრეტულ ადამიანს, არამედ მთელ კაცობრიობას. მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ გმირისათვის გაუგებარია, რატომ არიან ეს ძალები მის მიმართ მტრულად განწყობილი და რა მიზეზით ან რა მიზნით დევნიან მას. პოსტმოდერნისტული გმირი სულ უფრო მეტად აცნობიერებს, რომ მხოლოდ სხვისი თამაშის (ზეადამიანის, წიგნის ავტორის, უსახო ისტორიის, უცხოპლანეტელების...) უმწეო პაიკია. ამ თამაშის აზრი მისთვის სრულიად გაუგებარია, ხოლო წესები — უცნობი, უფრო მეტიც, პოსტმოდერნისტულ გმირს არ შეუძლია ჩასნვდეს და გაიაზროს ყოველივე, რაც მის თავს ხდება.

მოდერნიზმის გმირი თავად არის საკუთარი რეალობის შემქმნელი და მბრძანებელი, ხოლო პოსტმოდერნიზმის გმირი თავის გარემომცველ სამყაროს დაინახავს სულ სხვა კუთხით. იგი აღმოაჩენს, რომ, თურმე, სულაც არ იცნობდა ამ სამყაროს. გმირი დაინახავს ამ უკანასკნელის ნამდვილ სახეს — საშინელს, ადამიანის მიმართ მტრულად განწყობილს, აბსოლუტურად არა-ჰუმანურს და გააცნობიერებს, რომ ეს სამყარო თავის ჭეშმარიტ სახეს მალავს ცივილიზაციისა და კულტურის ნიღბის ქვეშ. პოსტმოდერნიზმის გმირი არის პოსტინტელექტუალური, ინფორ-მაციული და მკაცრად რაციონალიზებული მომხმარებელთა საზოგადოების წევრი, რომელიც იბრძვის თავისი მომხმარებლური უფლებების დასაცავად. პოსტმოდერნისტული გმირის იარაღი გონებაა, რომლის საშუალებითაც ადამიანი აცხადებს პრეტენზიას მთელ სამყაროზე, ცდილობს აჯობოს ბუნებას, ისტორიას, სტიქიას და თვით ღმერთსაც კი. ამიტომ, როცა ირა-ციონალურ და მისტიკურ მოვლენებს გადააწყდება, პოსტმოდერნისტული გმირი იწყებს გა-მოძიებას, ცდილობს, ცოდნისა და ლოგიკის საშუალებით გაიგოს, ჩასწვდეს ირაციონალურს.

მოდერნისტული გმირი, ვიდრე საკუთარი "მეს" მოძებნას დაიწყებს, ჯერ თავის სამყაროს ქმნის, ხოლო პოსტმოდერნისტულ გმირს, მასობრივი საზოგადოების ადამიანს, საკუთარი სამყარო არ სჭირდება. მას სავსებით აკმაყოფილებს თავისი გარემომცველი სამყარო, რო-მელიც მან ან იყიდა, ან მემკვიდრეობით მიიღო, ან კანონიერად დაისაკუთრა. იგი აღზრდილია ლიბერალური დემოკრატიის სულისკვეთებით.

ბოროტი ძალების წინააღმდეგ მებრძოლი პოსტმოდერნიზმის გმირი საკმაოდ ხშირად იწყებს გამოძიებას და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ მის წინააღმდეგ, ისევე, როგორც მთელი კაცობრიობის წინააღმდეგ, იხლართება მსოფლიო შეთქმულება (მაგ., მ. პავიჩის "ხაზარული ლექსიკონი"). რაც უფრო უახლოვდება მკითხველი ნაწარმოების ფინალს, მით უფრო რწმუნ-დება, რომ ასეთი მსოფლიო შეთქმულება არ არსებობს. ეს შეთქმულება იყო (და შეიძლება ისევ დარჩა) მხოლოდ გმირის გონებაში. იგი გმირმა ან თვითონ მოიგონა, ან პროვოცირება გაუკეთა თავისი გამოძიებით, ან არასწორად გაიგო და გაშიფრა გარემომცველი სამყაროს ნიშნები და სიმბოლოები. ასე რომ, ფინალში მსოფლიო შეთქმულება ფანტომური აღმოჩნდება, ხოლო გმირმა ყველაფერში, რაც მოხდა, თავისი თავი, უფრო სწორად, თავისი გონება, ლოგიკა და თავდაჯერებულობა უნდა დაადანაშაულოს.

პოსტმოდერნისტულ გმირს რომ ეგონა, სამყარო ფეხქვეშ ეცლებოდა, ეს ასე არ ყოფილა. სამყარო "თავის ადგილზე" დარჩა, ხოლო იდუმალ, უცნობ ძალებთან მებრძოლმა ადამიანმა, როგორც აღმოჩნდა, ინტელექტი თავის საწინააღმდეგოდ გამოიყენა. მან ისე დაიშინა თავი, რომ დევნის მანიამდე მიიყვანა. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ მომხმარებლური საზოგადოების ადამიანი, რომელსაც დევნიან ბოროტი ძალები, არის პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მთავარი ტიპი, ხოლო მსოფლიო შეთქმულება — პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის ერთ-ერთი მთა-ვარი თემა. სამყარო, პოსტმოდერნიზმის მიხედვით, არის ქაოსი, რომელიც მოკლებულია მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს და რომელსაც არა აქვს ღირებულებითი ორიენტირები.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელი არის **ინტერტექსტუალობა**. ამ ტერმინის ავტორია იულია კრისტევა, რომელმაც იგი მიხეილ ბახტინის კონცეფციაზე (ტექსტის დიალოგი სხვა ტექსტებთან) დაყრდნობით შექმნა. ტერმინი გამოიყენება არა მარტო ლიტერა-ტურულ ტექსტებთან მიმართებაში, არამედ თანამედროვე ადამიანის მსოფლაღქმასთან დაკავ-შირებითაც. ინტერტექსტუალობა გულისხმობს ტექსტის კავშირებს სხვა ტექსტებთან. ეს კა-

ტეგორია ვლინდება სხვა ტექსტების ღია და ფარულ ციტირებაში, სხვა ტექსტების დამოწმებაში და ა. შ.

ინტერტექსტის ქრესტომათიული დეფინიცია ეკუთვნის როლან ბარტს: „თითოეული ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს. სხვა ტექსტები (წინა კულტურების ტექსტები და გარემომცველი კულტურების ტექსტები) მასში არსებობენ სხვადასხვა დონეზე მეტნაკლებად გასაგები (ნაცნობი) ფორმებით. ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ახალ ქსოვილს, რომელიც „მოქსოვილია" ძველი ციტატებისაგან. კულტურულ კოდებს, ფორმულებს, რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტებს, სოციალური იდიომების ფრაგმენტებს და ა. შ. – ყველაფერს ტექსტი შთანთქავს, ყველაფერი ტექსტშია არეული... ინტერტექსტუალობა, როგორც აუცილებელი წინასწარი პირობა ნებისმიერი ტექსტის არსებობისათვის, არ შეიძლება დავიყვანოთ წყაროებისა და გავლენის პრობლემამდე; იგი ანონიმური ფორმულების (რომელთა წარმომაელობა იშვიათად შეიძლება აღმოვაჩინოთ) და ბრჭყალების გარეშე მოცემული ქვეცნობიერი და ავტომატური ციტატების ზოგად ველს წარმოადგენს."

მოგვიანებით ტექსტად მიიჩნიეს არა მხოლოდ ლიტერატურული ნაწარმოები, არამედ ადამიანის ცნობიერება, კულტურა, საზოგადოება, ისტორიაც კი. ამიტომ დღეს მთელი კაცობრიობის კულტურა განიხილება და აღიქმება, როგორც ერთიანი ინტერტექსტი.

პოსტმოდერნისტული აზროვნების სტილი არის „ციტატური აზროვნება", ხოლო პოსტმოდერნისტული ტექსტები — „ციტატური ლიტერატურა". ციტატა პოსტმოდერნისტულ ტექსტში იქცევა ამ ტექსტის ორგანულ შემადგენელ ნაწილად და ასევე ორგანულად არის ჩართული მთელი ნაწარმოების მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროში.

ფრანგმა მწერალმა ჟაკ რივემ 1979 წელს გამოსცა „რომანი-ციტატა" "ქალიშვილები ა-დან". იგი მხოლოდ ციტატებით იყო დაწერილი. რომანში მწერალმა გამოიყენა 408 ავტორის 750 ციტატა. ამ ნაწარმოებს განსაკუთრებით მიესადაგება უმბერტო ეკოს სიტყვები: ყველა წიგნი ლაპარაკობს მხოლოდ სხვა წიგნებზე და შედგება მხოლოდ სხვა წიგნებისაგან.

ინტერტექსტუალობის სხვადასხვაგვარი გამოვლინება არსებობს: ციტაცია, მიბაძვა, სესხება, გავლენა, გადამუშავება, ალუზია, რემინისცენცია, პაროდია, პლაგიატი, ეკრანიზაცია და სხვა. მეცნიერთა ერთი ნაწილი მიიჩნევს, რომ ინტერტექსტუალობა არის პოსტმოდერნიზმის ის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი კატეგორია, რომლითაც მან უპასუხა XX საუკუნის მსოფლიო კულტურის სულისკვეთებას.

ინტერტექსტუალობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია **ცენტონურობა. ცენტონის** (ლათ. cento - ნაკუწებისაგან შეკერილი ტანსაცმელი ან საბანი) ცნება გულისხმობს ტექსტის აგებას მოზაიკის პრინციპით. ტექსტი შედგება უამრავი ციტატისაგან, რომელთა ერთობლიობა ქმნის სისტემურ ეფექტს. ყოველი ციტატა აღწერს რეალურ სინამდვილეში არსებულ საგანს, პროცესს, მოვლენას. ამ ციტატების მნიშვნელობის კონოტაციური ასპექტები, ანუ დამატებითი ასოციაციები, რომლებსაც ისინი იწვევდნენ პირველადი ტექსტებით, და რომლებიც უკავშირდება ამ ციტატების „მშობლიურ" კონტექსტს, პოსტმოდერნისტულ თხზულებაში გადადის მეორე პლანზე ან საერთოდ იკარგება. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ პოსტმოდერნისტული კულტურის სიმბოლო **ბრჭყალებია.** უნდა გვახსოვდეს, რომ პოსტმოდერნიზმი არ მოითხოვს ნასესხები პასაჟების აუცილებლად ბრჭყალებით გამოყოფა-გამიჯვნას. პოსტ-

მოდერნისტული კულტურა სჯერდება იმ ბრჭყალებს, რომლებიც მხოლოდ იგულისხმება. რ. ბარტი წერდა, რომ ტექსტი იქმნება ანონიმური, მოუხელთებელი და ამავე დროს უკვე ნაკითხული ციტატებისაგან, ციტატებისაგან ბრჭყალების გარეშე. ეს ციტატები რომ იცნო, აუცილებლად გარკვეული კულტურული კომპეტენცია უნდა გქონდეს.

პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებები ხშირად **პალიმფსესტის** პრინციპით არის აგებული. პალიმფსესტი პერგამენტზე დაწერილი ხელნაწერია. მასზე ადრე უკვე ეწერა სხვა ტექსტი, რომელიც მოგვიანებით წაშალეს და ახალი გადააწერეს. ძველად ამას აკეთებდნენ პერგამენტის ეკონომიისათვის. ძველი ტექსტი ხშირ შემთხვევაში ბოლომდე არ იშლებოდა და მისი ცალკეული ფრაგმენტები ახალ ტექსტში ხედებოდა. დღეს სპეციალური ტექნიკით შესაძლებელია პალიმფსესტის იმ ძველი, ადრეული შრეების ამოკითხვაც, რომლებიც ადრე შეუიარაღებელი თვალით არ ჩანდა. ზოგჯერ პალიმფსესტში ასეთი შრე ერთი და ორი კი არა, რამდენიმეა.

პალიმფსესტი პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი საბაზო ტერმინია. პოსტმოდერნიზმში პალიმფსესტის პრინციპს შეგნებულად მიმართავენ, როგორც მხატვრულ ხერხს. პოსტმოდერნიზმის მიერ ტექსტი გაგებულია, როგორც პალიმფსესტი. ეს ლიტერატურული მიმდინარეობა არ ცნობს „ცარიელ ფურცელზე“ წერის ტექნიკას და, საერთოდაც, „ცარიელ ფურცელს“ პოსტმოდერნიზმი არ აღიარებს. ტექსტი მას ესმის, როგორც პალიმფსესტი, ძველ ტექსტზე გადაწერილი ტექსტი. პოსტმოდერნისტების შეხედულებით, ძველი ტექსტის ცალკეული ფრაგმენტები ახალ ტექსტში აუცილებლად მოხვდება.

პოსტმოდერნიზმი სამყაროს აღიქვამს, როგორც ქაოსს. პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა უარყოფს სამყაროში ფასეულობების კრიტერიუმების არსებობას. პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ შემეცნებაში **პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობა** ამკვიდრებს მოსაზრებას, რომ "სამყაროს მოდელის" კონსტრუირება სრული უაზრობაა. სამყაროში უაზრობაა რაიმე იერარქიული წესრიგის ან ცხოვრებისეული სისტემებისა და პრიორიტეტების ძიება. ფრედრიკ ჯეიმსონის აზრით, პოსტმოდერნიზმის სარკეში სამყარო ერთდროულად არის ფაქტიური, ქაოტური და ნაირგვარი. პოსტმოდერნიზმის კულტურაში გაჩნდა სამყაროს დასასრულის განწყობილებანი. ჟილ დელიოზი და ფელიქს გვატარი საგანგებოდ მიუთითებდნენ, რომ "სამყარომ დაკარგა თავისი ღერძი და სამყაროში ქაოსმა დაისადგურა". იგი ლამის წალეკოს ინფორმაციის ნიაღვარმა. რაც უფრო იზრდება ინფორმაციის ნაკადი, მით უფრო ეკარგება აზრი ამქვეყნად ყველაფერს. ამ ვითარებას ჟან ბოდრიარი უწოდებს "აზრის კატასტროფას". ამ მოსაზრებას ეხმიანება მიშელ ფუკოს პოზიციაც, რომელიც მიიჩნევს, რომ თანამედროვე მენტალიტეტი ხასიათდება "აზრის რწმენის" ტოტალური გაქრობით.

პოსტმოდერნისტული მგრძნობელობისათვის დამახასიათებელია შფოთვა, შიში, უნდობლობა, ორჭოფობა, რაც მკვლევრებმა **"პარანოიული შფოთვის"** სახელით მონათლეს. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებებში არ ხდება ტექსტის ორგანიზება ტრადიციული გაგებით. მწერლები ქმნიან ქაოსის ეფექტს. ისინი ასახავენ სამყაროს, რომელიც არის გაგლეჯილ-დანაწევრებული, გაუცხოებული, აზრსმოკლებული. მსგავსი თხრობის გამაერთიანებელი თუ შემაერთებელი ცენტრი შეიძლება იყოს ავტორის სახე, ანუ **ავტორის ნიღაბი**. პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ავტორი აქტიურად ერევა მკითხველის მიერ ტექსტის გაგების პროცესში და მკითხველს თავს ახვევს თავის ინტერპრეტაციას. ავტორი გვეელინება პოსტმოდერნისტული ნაწარმოების გმირად. იგი დასცინის კლასიკური ლიტერატურის შაბლონებს, დასცინის მას-

კულტურასა და ლიტერატურას, უპირველეს ყოვლისა, კი დასცინის მკითხველის მოლოდინს, მის გულუბრყვილობას, მის სტერეოტიპულ აზროვნებას.

ბევრ პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში სწორედ ავტორის ნიღაბი შეიძლება იქცეს რეალურ მთხრობელად და მიიპყროს მკითხველის ყურადღება. პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების დისკურსის ფრაგმენტულობასა და კომპოზიციის ქაოტურობას თუ გავითვალისწინებთ, ნამდვილად დგება საშიშროება, რომ მკითხველი ვერ ჩაერთოს კომუნიკაციის პროცესში. ამიტომ ეს ფუნქცია იკისრა ავტორის ნიღაბმა, რომელმაც ერთმანეთთან უნდა დააკავშიროს მკითხველი და პოსტმოდერნისტული დისკურსის აზრობრივი ცენტრი.

ზოგი პოსტმოდერნისტული ნაწარმოები აგებულია ორი ტიპის კოდებზე, რომელთა ერთი ნაწილი მიემართება პოპკულტურის, ანუ მასკულტურის, მკითხველს და აკმაყოფილებს მის იდეურ-ესთეტიკურ მოთხოვნებს, მეორე კი ელიტარული მკითხველის ესთეტიკურ-ინტელექტუალურ მონაცემებსა და მოთხოვნებზეა გათვლილი. ამას თეორეტიკოსები **ორმაგ კოდირებას** უწოდებენ. ორმაგი კოდირების სიღრმისეული გააზრება მკვლევრებს საშუალებას აძლევს, ჩასწვდნენ პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტების ბუნებას. ფრანგი კრიტიკოსი რ. ბარტი გამოყოფს მხატვრულ ნაწარმოებებში ხუთ კოდს (კულტურულს, ჰერმენევტიკულს, სიმბოლურს, სემიოტიკურს, ნარატიულს). რ. ბარტი მიიჩნევს, რომ კოდები არის უკვე ნანახის, უკვე წაკითხულის, უკვე გაკეთებულის გარკვეული ტიპები და ნებისმიერი თხრობა არსებობს განსხვავებული კოდების ნახლართში, რაც განაპირობებს მკითხველის მოლოდინს, მოუთმენლობას, ჩასწვდეს აზრის ნიუანსებს, რომელნიც მუდმივად გაურბიან მას.

პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში შეინიშნება პიროვნული საწყისის კრიზისი და დეპერსონალიზაციის ძლიერი ტენდენციები. მისი გამოხატულებაა **ავტორის სიკვდილი**. ეს ტერმინი როლან ბარტმა 1968 წელს გამოიყენა ამავე სახელწოდების თხზულებაში. მისი აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებში ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ტექსტი. მხატვრულ ლიტერატურაში კვდება ავტორი და დგება მკითხველის ეპოქა.

პოსტმოდერნისტული კულტურის ერთი-ერთი მახასიათებელი და ცენტრალური მხატვრული ხერხია **პასტიში** (იტალ. pasticcio – ოპერა, რომელიც შედგენილია სხვა ოპერების ფრაგმენტებისაგან, სტილიზებული ოპერა-პოპური), რომელიც აღნიშნავს პაროდიის რედუცირებულ ფორმას. იგი წარმოადგენს ძველი ხელოვნების იმიტაციის ათასნაირ ნარევს. პასტიშმა შეიძინა პლაგიატის აზრობრივი ნიუანსი და აღნიშნავდა ნაწარმოებს, რომელშიც ავტორი ბაძავდა სხვა ავტორის მხატვრულ სტილს. XIX საუკუნის ბოლოს პასტიშად ხელოვნების რომელიმე დარგის ნაწარმოების "გამოჯავრებას" მიიჩნევდნენ. მას პაროდიული ხასიათი ჰქონდა და თითქოს "თამაშ-თამაშით" აკრიტიკებდა ამ ნაწარმოებს. XX საუკუნეში პასტიშმა დაკარგა პლაგიატისა და ნაყალბევის გაგება და შეიძინა ახალი მნიშვნელობა, რომელიც მას დღემდე აქვს: იგი არის ხელოვნების ნიმუშის შეგნებულად დეფორმირებული ასლი, რომელშიც აქცენტი კეთდება ორიგინალის ამა თუ იმ ნიშანზე. პასტიშის ირონიას რომ ჩასწვდეს, მკითხველს გარკვეული ინტელექტუალური პოტენციალი უნდა ჰქონდეს. უპირველეს ყოვლისა, კი ის პირველწყაროს უნდა იცნობდეს. სხვა შემთხვევაში პასტიშის მხატვრულ-ესთეტიკური მიზანი მიუღწეველი დარჩება.

პასტიშში კარგად მჟღავნდება პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი ორმაგი კოდირება. ერთი მხრივ, იგი გამოდის პაროდიის ტრადიციული ფუნქციით და, მეორე მხრივ, პაროდირების

შესაძლებლობასაც კი დასცინის. "ორმაგი კოდირების" საშუალებით პასტიშში პოსტმოდერნისტი მწერლები, ერთი მხრივ, გამოიყენებენ მასობრივი კულტურის თემატურ მასალას და ტექნიკას, რაც მათ ნაწარმოებს საინტერესოს გახდის მასობრივი, ნაკლებადგანათლებული მკითხველისათვის და, მეორე მხრივ, უფრო ძველი, უმეტესად მოდერნისტული ტექსტების პაროდიული გააზრებით, მათი ყველაზე უფრო გავრცელებული სიუჟეტების, ხერხების, ტექნიკის ირონიული გაშუქებით მიიზიდავენ ყველაზე უფრო განათლებულ აუდიტორიას.

პაროდია, ტრადიციული გაგებით, პოსტმოდერნიზმისათვის აღარ არსებობს. ძველი გაგებით, პაროდია გულისხმობს იმას, რომ, რასაც დასცინი, ის არ მოგწონს, ე. ი. ამ სამყაროში იდეალიც არსებობს. ფრედრიკ ჯეიმისონი წერდა, რომ თანამედროვე კულტურაში საბოლოოდ ჩაქრა იმისი რწმენა, რომ დასაცინის ფონზე რაღაც ნორმალური კიდევ არსებობს. ამ სიტუაციაში "პაროდიამ აღმოაჩინა, რომ იგი საჭირო არ არის. მან თავისი თავი ამოწურა და მის ადგილს თანდათან იკავებს ეს ახალი უცნაური ფენომენი – პასტიში" (ფ. ჯეიმისონი).

რა განსხვავებაა პასტიშსა და პაროდიას შორის? პასტიში, პაროდიისაგან განსხვავებით, ემოციურად ნეიტრალურია, მოკლებულია უარყოფის ენერგიას, სატირულ საწყისსა და სიცილს. პაროდიამ იცის, რომ სადღაც იდეალიც არსებობს, პასტიში კი იდეალს არ იცნობს.

პოსტმოდერნიზმის თავისებურებებში გასარკვევად მეტად მნიშვნელოვანია **რიზომის** (ფრანგ. rhizome – ფესურა) ცნება. ეს ტერმინი სამეცნიერო წრებრუნვაში შემოიტანეს ჟ. დელიოზმა და ფ. გვატარიმ თავიანთი წიგნით "რიზომა. შესავალი" (1976 წელი). რიზომა (ფესურა) ფესვის სპეციფიკური ტიპია, რომელსაც არა აქვს მკვეთრად გამოხატული მინისქვეშა მთავარი ღერო. ჟ. დელიოზმა და ფ. გვატარიმ რიზომა გამოიყენეს, როგორც ტერმინი-მეტაფორა, რომლითაც აღნიშნეს მთელის პრინციპულად არასტრუქტურული და არასწორხაზოვანი ორგანიზაციის საშუალება. რიზომა ახასიათებს თანამედროვე პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკას და ახალი ტიპის ესთეტიკურ კავშირებს, რომლებიც არიან არასწორხაზოვანი, ქაოტური, არასტრუქტურული, არტიიერარქიული, უსისტემო, არაპროპორციული, არეულ-დარეული. რიზომამ შეიძლება მიიღოს ნებისმიერი კონფიგურაცია და განვითარდეს ნებისმიერი მიმართულებით.

რიზომის ცნებით ჟილ დელიოზმა და ფელიქს გვატარიმ არა მარტო ერთმანეთისაგან გამიჯნეს კლასიკური და პოსტმოდერნისტული ესთეტიკა, ანუ "ხის ესთეტიკა" და "ფესურის ესთეტიკა", არამედ ერთმანეთსაც დაუპირისპირეს ისინი. რიზომა ანგრევს ტრადიციული ესთეტიკის წარმოდგენებს სტრუქტურაზე, როგორც სემანტიკურად ცენტრირებულ ფენომენზე. ხე თავისი ვარჯით, ფესვით, ტოტებით და ა. შ. ძველი, კლასიკური სამყაროს მოწესრიგებული იერარქიული წყობის მოდელია და წარმოადგენს კლასიკური ესთეტიკის სიმბოლოს. მათი აზრით, „ხის ტიპის" კულტურას ჯერ არ ამოუწურავს თავისი თავი და შესაძლებლობები, მაგრამ მას მომავალი აღარ აქვს. ბალზაკის რომანი „გენეალოგიური ხე" ადგილს დაუთმობს მომავლის ანტიგენეალოგიურ იდეალურ წიგნს, რომლის მთელი შინაარსი ერთ გვერდზეც კი დაეტევა. ამ ტიპის წიგნს აღარ ექნება აზრობრივი ცენტრი და იგი რეალობას ასახავს იმ პრინციპით, რა პრინციპითაც გეოგრაფიული რუკა — გარემოს. ჟ. დელიოზსა და ფ. გვატარის მიაჩნიათ, რომ დასავლურ კულტურას ისტორიულად უფრო "ხის ესთეტიკისაკენ" მიუწევდა გული, ხოლო აღმოსავლურს თავისი სპეციფიკური ორნამენტულობით — "ფესურის ესთეტიკისაკენ".

პოსტმოდერნიზმის ცენტრალურ ესთეტიკურ კატეგორიად კვლავ რჩება მშვენიერება. თუმცა, მისი შინაარსი იცვლება და ლამაზად უკვე ფესურის უწესრიგობა ჩაითვლება. ყალიბდება მკითხველის ახალი ტიპი, რომლისთვისაც მთავარი იქნება არა წიგნის შინაარსის გაგება, არამედ ერთგვარი ექსპერიმენტების ჩატარება და წიგნით, როგორც გარკვეული მექანიზმით, სარგებლობა.

ჟ. დელიოზმა და ფ. გვატარიმ 1980 წელს გამოცემულ წიგნში „ათასი თეფში" რიზომის კულტურა შვედურ მაგიდას შეადარეს, საიდანაც მკითხველი ამოირჩევს და აიღებს იმას, რაც მოსწონს და აიღებს იმდენს, რამდენიც სურს. თვითონ ფესურა, ანუ რიზომა, კი, მათი აზრით, ათასი თეფშია, რომლებზეც უკვე გამზადებული კერძები დევს. ამ მოსაზრებების ავტორები იზიარებენ მხატვრული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის მრავალგვარობისა და მრავალფეროვნების თვალსაზრისს.

პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენელი, იტალიელი უმბერტო ეკო, რიზომის კატეგორიით ხელმძღვანელობდა, როცა თავის გახმაურებულ რომანს „ვარდის სახელი" ქმნიდა. იგი აღნიშნავდა, რომ სწორედ რიზომა იყო მისთვის სიმბოლური ლაბირინთის პირველსახე.

კლასიკური ესთეტიკური სისტემების ტრადიციულ მხატვრულ სახეს პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში ჩაენაცვლა **სიმულაკრა** (ფრანგ. simulation – სიმულაცია), რომელიც პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკის ერთ-ერთი საკვანძო ცნებაა. იგი აღნიშნავს არარსებულ სინამდვილეს, მხატვრულ სინამდვილეს, რომელსაც რეალობაში დედანი, ორიგინალი, არ მოეპოვება. ეს არის ცარიელი ფორმა, არტეფაქტი, ასლი ორიგინალის გარეშე, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ რეალობას ეფუძნება. სიმულაკრის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ცნობილი მკვლევარი ჟან ბოდრიარი თავის ნაშრომში „სიმულაკრა და სიმულაცია" (პარიზი, 1981) მას განმარტავს, როგორც ფსევდონივთს. ფრედრიკ ჯეიმისონი კი წერს, რომ სიმულაკრა არის იმისი ზუსტი ასლი, რისი ორიგინალიც არასოდეს არსებობდა. აქედან გამომდინარე, სიმულაკრას ფუნდამენტური თვისებაა ის, რომ იგი პრინციპულად არ მიემართება და არ შეესატყვისება არანაირ რეალობას. პოსტმოდერნიზმისათვის რეალობა იქცა **ჰიპერრეალობად**, რომელსაც ქმნის სიმულაკრათა ერთობლიობა.

კლასიკური ხელოვნების საფუძველს სახისა და საგნის (ნივთის) ერთიანობა წარმოადგენს, ხოლო პოსტმოდერნიზმისას — სიმულაკრა. მასკულტურაში ფსევდონივთის ადგილს იკავებს **კიჩი.** იგი რეალურ ობიექტსა და სიმულაკრას შორის ერთგვარი გარდამავალი საფეხურია. კიჩი წარმოადგენს მნიშვნელობით ღარიბ კლიშეს, სტერეოტიპს. ჟან ბოდრიარი XX საუკუნის კულტურას შემოდგომის მიძინებულ ბუზს ადარებს და მისი დეგრადაციის რისკზეც ამახვილებს ყურადღებას.

ქართული პოსტმოდერნიზმი. თანამედროვე ქართულ კულტურულ სივრცეში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქართულმა პოსტმოდერნიზმმა. ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნიზმი „ცარიელ" ადგილზე არ გაჩენილა. მის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მიახდინეს მდიდარმა ქართულმა სალიტერატურო ტრადიციებმა, დასავლური და რუსული პოსტმოდერნიზმის კულტურულ-ესთეტიკურ სამყაროსთან ზიარებამ და XX საუკუნის მიწურულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში საქართველოში შექმნილმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მდგომარეობამ.

საბჭოთა იმპერიის დაშლა, რომელიც ოცნებად ჰქონდა გადაქცეული ქართველ ხალხს, ვერ იქცა ერთმნიშვნელოვან გარანტად, რომ ქვეყანაში პოლიტიკურ თავისუფლებასთან ერთად

სრული ჰარმონია, სულიერი სიმშვიდე და მატერიალური კეთილდღეობა დაისადგურებდა. ერი უამრავი პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა. ამას დაემატა ძმათამკვლელი ომი და ტრაგიკული დამარცხება აფხაზეთის ომში, რამაც ქართველ კაცს გარკვეულწილად დაუკარგა საკუთარი თავის რწმენა, დააეჭვა საკუთარ სიძლიერესა და შესაძლებლობებში. ქვეყანაში შიშმა და იმედგაცრუებამ დაისადგურა. ამ სპეციფიკური პრობლემების ფონზე განსაკუთრებით გამძაფრდა ყველა მცირერიცხოვანი ერისათვის დამახასიათებელი გლობალიზაციის შიში. ასეთმა პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა და ფსიქოლოგიურმა წინაპირობებმა განსაზღვრეს ქართული პოსტმოდერნიზმის წარმოშობა.

ქართულ ლიტერატურაში პოსტმოდერნისტული განწყობილებებით, მისთვის დამახასიათებელი ნიშნებით, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის ერთგულებით გამოირჩევა რამდენიმე მწერლის შემოქმედება. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მ. მაჭავარიანის პოემა „ვახტანგი", გ. დოჩანაშვილის „ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები", რ. ინანიშვილის „ჯარგვალე", ნ. გელაშვილის „ჩვენება (ანაბეჭდები)", ა. მორჩილაძის „გადაფრენა მადათოვზე და უკან", „შენი თავგადასავალი", „ვეშაპი მადათოვზე", „ვენერას სიზმარი", ზ. ქარუმიძის „თხა და გიგო", „ღვინომუქი ზღვა", ლ. ბუღაძის „საუკუნის მკვლელობა", „ისტორია", „პირველი რუსი", "ბოლო ზარი", ზ. ბურჭულაძის „სახარება ვირისა", „მინერალური ჯაზი", ი. ქასრაშვილის „მონა", დ. ტურაშვილის „ჩაძირული ქალაქის ღამე", გ. ხოფერიას „ანატომიის მასწავლებელი", „მესამე მსოფლიო ომი", ვ. ჯავახაძის, კ. კაჭარავას, დ. ბარბაქაძისა და სხვათა ლექსები.

ქართული პოსტმოდერნიზმი ჯერ კიდევ არ არის საფუძვლიანად შესწავლილი და მისი კვლევა მრავალ საინტერესო ფაქტს გამოავლენს როგორც ტიპოლოგიური მიმართებების, ასევე პრობლემების ორიგინალური ესთეტიკური ხედვის თვალსაზრისითაც. პოსტმოდერნიზმი, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა ლიტერატურული მიმართულება თუ მიმდინარეობა, არ შეიძლება შეფასდეს, როგორც "კარგი" ან როგორც "ცუდი" ლიტერატურულ-ესთეტიკური მოვლენა. მასაც, როგორც სხვა მიმდინარეობებს, აქვს თავისი წარმატებები და წარუმატებლობები, შედევრები და საშუალო დონის ან მდარე ლიტერატურული პროდუქცია, რაც ამ მიმდინარეობის "ბრალი" ან "დამსახურება" კი არ არის, არამედ კონკრეტული მწერლისა და მისი ტალანტის.

პოსტმოდერნმა, როგორც მხატვრულმა ეპოქამ, გააერთიანა XX საუკუნის სხვადასხვა არარეალისტური მხატვრული მიმდინარეობა. პოსტმოდერნი უარყოფის უარყოფის შედეგია: მოდერნიზმმა უარყო აკადემიური და ტრადიციული ხელოვნება, თუმცა, საუკუნის ბოლოსათვის თვითონ მოდერნიზმიც ტრადიციული გახდა. მოდერნიზმის ტრადიციების უარყოფამ რიტორიკულ-მხატვრული მნიშვნელობა შეიძინა და კაცობრიობა მიიყვანა მხატვრული განვითარების ახალ მიჯნამდე – პოსტმოდერნის ეპოქამდე, რომელიც აერთიანებს ხელოვნების დარგების სხვადასხვა მიმართულებას: პოპ-არტს, ჰიპერრეალიზმს (ფოტორეალიზმს), სონორისტიკას, ალეატორიკას, ჰეპენინგს, სოცარტს, კონცეპტუალიზმს და სხვა.

პოპარტი (ინგ. შემოკლ. pop art — პოპულარული ხელოვნება) — ეს ტერმინი 1965 წლიდან დამკვიდრდა, როგორც რეაქცია „უსაგნო ხელოვნებაზე": აბსტრაქციონიზმსა და პოსტაბსტრაქციონიზმზე. მისი პრინციპი ხდება ყველაფერი ნივთიერის ესთეტიზაცია, თუნდაც ეს ნაგავი იყოს. პოპარტის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს პრაგმატიზმის ესთეტიკა.

პოპარტის ესთეტიკისათვის ნიშანდობლივია არტეფაქტის შექმნა კოლაჟის ტექნიკით. პოპარტი ახალი ფიგურალური ხელოვნებაა, რომელმაც მატერიალური ნივთების უხეშ სამყაროს მიანიჭა მხატვრულ-ესთეტიკური სტატუსი. პოპარტის თეორეტიკოსები მიიჩნევენ, რომ გარკვეული კონტექსტის ზეგავლენით ნებისმიერი ნივთი, მათ შორის ყოფითი საგნებიც კი, შეიძლება ხელოვნების ნიმუშებად გადაიქცნენ. ამიტომ ხელოვანის ამოცანაა არა „მხატვრული საგნების" შექმნა, არამედ ყოველდღიური ნივთების აღქმისათვის ისეთი კონტექსტის მოძებნა, რომ ამ ნივთმა ესთეტური ფუნქცია შეიძინოს. პოპარტის წარმომადგენლები ცდილობენ, იმდენად დააახლოვონ ერთმანეთთან ყოველდღიური ცხოვრება და ხელოვნება, რომ ზღვარიც კი წაიშალოს მათ შორის.

პოპარტის წარმომადგენლები მიიჩნევენ, რომ ნებისმიერმა ნივთმა შეიძლება მიიღოს ხელოვნების ნიმუშის სტატუსი. ამ სტატუსს ზოგი ნივთი იძენს შექმნის დღიდანვე, ზოგი ათი წლის, ზოგი კი — ათი საუკუნის შემდეგ. ტრადიციულმა ესთეტიკამ იცის, რას მიანიჭოს კულტურის ფაქტის სტატუსი და რას — ყოფითი საგნის. იგი მათ ერთმანეთისაგან მიჯნავს. პოპარტის ესთეტიკა კი თვლის, რომ, რადგან ნებისმიერი ნივთი, მათ შორის ყოველდღიური მოხმარების საყოფაცხოვრებო საგნებიც, ოდესმე ხელოვნების ნიმუშად იქცევა (მაგ. ანტიკური ეპოქის ყოველდღიური მოხმა2რების ჭურჭელი, შრომისა და ბრძოლის იარაღები და სხვა), რატომ ვეღოდოთ ამ საგნების "დაძველებას"? რატომ უნდა მიიღონ მათგან ესთეტიკური სიამოვნება მხოლოდ საუკუნეების შემდეგ, როცა ჩვენ დღესვე, ახლავე, შეგვიძლია გამოვფინოთ ეს ნივთები და დავტკბეთ მათი ცქერით? პოპარტისათვის "ფაქტურად" შეიძლება იქცეს გატეხილი უთო და მანქანის საბურავი, საკანცელარიო ნივთები და სარეცხის მანქანა, ტელეფონი და გაზჭურა და ა.შ. სწორედ ასე მოიქცა პოპარტის ერთ-ერთი მამამთავარი, ამერიკელი მხატვარი ენდი უორჰოლი, რომელიც არ დაელოდა დროს, „დააჩქარა ისტორიის მსვლელობა" და ესთეტიკური ფუნქცია მიანიჭა ამერიკული ყოველდღიური ყოფის საგნებს: კემპბელის კონსერვის თუნუქის ქილას, კოკა-კოლასა და პეპსი-კოლას ბოთლებს, ძალიან გავრცელებული სამომხმარებლო საგნების ეტიკეტებს, რამაც მას უდიდესი პოპულარობა მოუტანა. ენდი უორჰოლის დევიზი იყო: „ყველაფერი მშვენიერია!" მან თავისი თეორიული მოსაზრებები და პოპარტის აღმოცენების ისტორია გადმოგვცა მემუარების წიგნში „პოპიზმი". ენდი უორჰოლმა პოპულარობა მოიპოვა, აგრეთვე, ახალი ტექნიკითაც. XX საუკუნის ცნობილი სახეების (მერლინ მონრო, ელვის პრესლი და სხვ.) გადიდებულ ფოტოსურათებს სპეციალური მეთოდით ბეჭდავდა აბრეშუმზე, შემდეგ ხატავდა მასზე და მექანიკურად გადაქონდა ტილოზე.

პოპარტის ერთგვარ წინამორბედად უნდა მივიჩნიოთ რუსეთში 1919 წელს გამართული გამოფენა. ფუტურისტებსა და მხატვარ დავიდ ბურლიუკს გამოსვლა ჰქონდათ დაგეგმილი ერთ-ერთ პატარა რუსულ ქალაქში, სადაც ვერ მოხერხდა დავიდ ბურლიუკის ნახატების დროზე ჩატანა. ვ. შკლოვსკის ინიციატივით გამოფენაზე დაკიდეს "ექსპონატები". მთავარი ექსპონატი ვ. შკლოვსკის წინდები იყო.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, რომ პოპარტმა წამოაყენა მომხმარებლური საზოგადოების მომხმარებელი პიროვნების კონცეფცია. პოპარტის იდეალური პიროვნება ადამიანი-მომხმარებელია, რომელსაც ესთეტიზირებულმა სასაქონლო კომპოზიციებმა უნდა შეუცვალონ სულიერი კულტურა. პოპარტში სიტყვებს საქონელი ცვლის, ლიტერატურას ნივ-

თები ავიწროებს, სილამაზეს ენაცვლება მხოლოდ ის, რაც სასარგებლოა. ეს მიმდინარეობა პრინციპულად ორიენტირებულია მასობრივი საზოგადოების არაშემოქმედ პიროვნებაზე. ეს უკანასკნელი დიდად არის დამოკიდებული რეკლამასა და მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებზე, რომლებიც, როგორც უნდათ, ისე მანიპულირებენ მისი ცნობიერებით. პოპარტის პიროვნება მასკულტურის ზომბია. პოპარტი არ ეხება სოციალურ პრობლემატიკას. მისმა ზოგმა მიმდინარეობამ გავლენა მოახდინა ყოფის ესთეტიკაზე, ზოგმა კი — ვიტრინების გაფორმებაზე. პოპარტი, როგორც წესი, გაურბოდა ლიტერატურას, სიტყვას, ყველაფერს ვერბალურს, რასაც პიროვნების მსოფლმხედველობითი ორიენტაციის ჩამოყალიბება შეეძლო.

კონცეპტუალიზმი (concept – ლათ. ცნება, იდეა, კონცეფცია) XX საუკუნის 60-80-იან წლებში აღმოცენდა. მისი ერთ-ერთი ფუძემდებელია ჯოზეფ კოშუტი, რომელმაც 1969 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში "ხელოვნება ფილოსოფიის შემდეგ" კონცეპტუალიზმს "პოსტ-ფილოსოფიურ საქმიანობა" უნოდა. თავის დროზე ჰეგელმა გამოაცხადა, რომ დასრულდა ხელოვნების დრო და დადგა ფილოსოფიის დრო. ჯ. კოშუტისა და მისი მომხრეებისათვის კი დამთავრდა ფილოსოფიის დრო და დადგა კონცეპტუალიზმის დრო, რომელიც არც ფილოსოფიის დროა და არც — ხელოვნების. ჯ. კოშუტი მიიჩნევდა, რომ კონცეპტუალიზმით უნდა მომხდარიყო მათემატიკის, ლინგვისტიკის, ხელოვნებათმცოდნეობის და მეცნიერებათა სხვა დარგების შერწყმა. "კონცეპტუალიზმის" პარალელურად დასავლურ ხელოვნებათმცოდნეობაში შეიძლება შეგვხვდეს ტერმინები: "დემატერიალიზებული ხელოვნება", "ხელოვნება, როგორც იდეა", "პოსტნივთიერი ხელოვნება". კონცეპტუალიზმის მთავარი ცნებაა **კონცეპტი.** ეს არის ნაწარმოების ჩანაფიქრი, მისი იდეა. კონცეპტუალიზმში მთავარია კონცეპტის დოკუმენტური ფიქსაცია, ანუ მისი მატერიალიზაციის პროცესი, რომლის დროსაც აქცენტი გადატანილია პერცეფციიდან კონცეფციაზე, ე. ი. აღქმიდან გააზრებაზე.

კონცეპტუალიზმის კლასიკური მაგალითებია: ცარიელი საგამოფენო დარბაზი, რომელშიც არ არის ხელოვნების არც ერთი ნიმუში (რ. ბერი), ჩარჩოში ჩასმული სუფთა ტილო, რომლის კუთხეში მხოლოდ ერთი თითის ანაბეჭდია (გ. ეძგვერაძე), ჯ. კოშუტის კომპოზიცია "ერთი და სამი სკამი" (საგამოფენო დარბაზის კედელთან რეალური სკამი დგას, კედელზე ამ სკამის ფოტო კიდია და იქვე გაკრულია ენციკლოპედიიდან ამოღებული სტატია, რომელშიც მოცემულია "სკამის" განმარტება) და სხვა.

კონცეპტუალიზმისათვის ნაწარმოების გარეგნული სახე არც ისე მნიშვნელოვანია, მთავარია, მას მატერიალური ფორმა ჰქონდეს. კონცეპტუალიზმი მიილტვის, როგორმე კულტურაში დაძლიოს სიტყვის პრიორიტეტი, იგი ორიენტირებულია აზროვნების მეცნიერულ ფორმებზე. კონცეპტუალისტური ნაწარმოებების ფაქტურა და სახე სრულიად მრავალფეროვანი და მოულოდნელი შეიძლება იყოს: რეპროდუქციები და ქსეროასლები, ფორმულები და სქემები, ჟურნალები და გაზეთები და სხვა.

კონცეპტუალისტური ნაწარმოებები არ მოითხოვენ მაყურებლისაგან თანაგანცდას, ესთეტიკურ შეფასებას, როგორც ეს ტრადიციულ ხელოვნებაშია მიღებული. ეს ნაწარმოებები მკითხველის გონებას მიმართავენ თვითრეფლექსიისკენ, რათა ანალიტიკურად და ფსიქოლოგიურად მიუდგნენ მხატვრულ ტექსტს.

კონცეპტუალიზმი მხატვრულ სტატუსს აძლევს ინტელექტუალური მოღვაწეობის პროდუქტს (ლაპარაკია არა ტექსტის შინაარსზე, მის აზრზე, არამედ მის ესთეტიკურ სახეზე). ამ თვალსაზრისით კონცეპტუალისტურ ნაწარმოებებად შეიძლება განვიხილოთ გალაკტიონის ხელნაწერებიც, რომლებზეც "არამხატვრული" მინაწერები და ჩანახატებია. ტრადიციული ესთეტიკის გაგებით, მათ მხატვრული ღირებულება არ გააჩნიათ, კონცეპტუალიზმის ესთეტიკიდან გამომდინარე კი მათ აქვთ დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულება და მთლიანად შეესატყვისებიან კონცეპტუალიზმის თეორიულ მოთხოვნებს. გალაკტიონის ნებისმიერი შინაარსის ნებისმიერი ასეთი ხელნაწერი შეიძლება ჩასვა ჩარჩოში და კედელზე დაკიდო, როგორც კონცეპტუალიზმის ნიმუში.

ჰიპერრეალიზმი აღმოცენდა XX საუკუნის 60—იან წლებში. იგი ხაზგასმით წარმოაჩენს თავის "რეალისტურ" ბუნებას. ჰიპერრეალიზმი არის ფიგურატული ხელოვნება და თავისი არსით უპირისპირდება კონცეპტუალიზმს. ეს მიმართულება განსხვავებული სახელწოდებებით შეიძლება შეგვხვდეს: ახალი რეალიზმი, რადიკალური რეალიზმი, ცივი რეალიზმი, ფოტორეალიზმი. ჰიპერრეალიზმი ძირითადად გვხვდება ფერწერასა და სკულპტურაში და ეყრდნობა სინამდვილის ფოტოგრაფიული ასახვის პრინციპს. მისთვის მთავარია სინამდვილის ზუსტი ასახვა და ფოტოხელოვნების სპეციფიკის იმიტაცია, მაქსიმალური დოკუმენტალიზმი.

ჰიპერრეალიზმი უჩვენებს გადაჭარბებული ურბანიზაციის მავნე შედეგებს, ეკოლოგიურად დაბინძურებულ გარემოს. იგი ამტკიცებს, რომ დიდი სამრეწველო ქალაქები ადამიანის ცხოვრებისათვის საშიშ გარემოს ქმნის. ჰიპერრეალიზმის მთავარი თემაა თანამედროვე ქალაქის უსახური ცხოვრების ასახვა.

სონორისტიკა (იგივე სონორიკა) არატრადიციული ხმით შექმნილი მუსიკაა. მისთვის მნიშვნელოვანია არა ბგერის სიმაღლე, არამედ ტემბრი. სონორისტიკის მიმდევრები ახალ მუსიკალურ ფერებს ეძებენ არატრადიციულ ჟღერადობაში (გამოსცემენ ხმებს დეკაზე ტაშის ცემით ან ჯოხებით დარტყმით, უკრავენ ხერხზე, ბოთლებზე და სხვა).

თუ მუსიკალური კლასიკის გაგებისას ვიხელმძღვანელებთ კლასიკური მუსიკის ესთეტიკური პრინციპებით, სონორისტიკა არაკლასიკური, უფრო სწორედ ანტიკლასიკური მუსიკაა. მისი წარმომადგენლები ცდილობენ, ნელ-ნელა სხვადასხვა დოზით „შეაპარონ" სონორისტიკის ელემენტები „ჩვეულებრივ" მუსიკას. სონორულ მუსიკას საფუძველი ჩაუყარა პოლონელმა კომპოზიტორმა კ. პენდერეცკიმ.

*ალეატორიკა (*ლათ. alea კამათელი, ლათ. alcatory კამათელზე დამოკიდებული, შემთხვევითი) მუსიკალური ან ლიტერატურული ნაწარმოებია, რომლის კომპოზიცია და ცალკეული ნაწილების თანმიმდევრობა შემთხვევითია. იგი ხელმძღვანელობს ფილოსოფიური წარმოდგენებით, რომელთა მიხედვითაც ამქვეყნად ყველაფერს შემთხვევითობა განაგებს. იგი ამტკიცებს მხატვრულ კონცეფციას, რომლის მიხედვით ადამიანი შემთხვევითობების ტყვეა.

ალეატორიკის შემქმნელმა კ. შტოკპაუზენმა 1957 წელს დაწერა საფორტეპიანო პიესა, რომელიც შეიძლება ნებისმიერი თანმიმდევრობით დაუკრა. 1969 წელს ჯონსონმა დაწერა ალეატორიკული თხზულება "უბედურება", რომელიც 27 თავისაგან შედგება. ისინი სპეციალურ ყუთშია მოთავსებული და ნაწარმოების კითხვისას ეს თავები ნებისმიერი თანმიმ-

დევრობით შეგიძლია განალაგო და წაიკითხო. ასეთივე პრინციპითაა შექმნილი ა. მორ-ჩილაძის "სანტა ესპერანსა".

ჰეპენინგი წარმოიშვა ამერიკაში XX საუკუნის 50—იან წლებში და 60-იანი წლებიდან იქცა დასავლური კულტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიმდინარეობად. იგი თეატრალიზებული მოქმედებაა, რომელ2შიც აქტიურადაა ჩართული აუდიტორია და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ წაშლილია საზღვრები ხელოვნებასა და ცხოვრებას შორის. აყურებელს ჰგონია, რომ ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, ექსპრომტად იქმნება იქვე, იმ წუთში. ს ილუზიაა, რადგან სინამდვილეში ჰეპენინგი არის წარმოდგენა, რეჟისორის მიერ წინასწარ მოფიქრებული, დაგეგმილი და დადგმული.

ჰეპენინგის თეორია და პრაქტიკა ეფუძნება ფუტურიზმის, დადაიზმის, სიურეალიზმის, აბსურდის თეატრის მხატვრულ გამოცდილებას. მისთვის დამახასიათებელია სპონტანურობისაკენ, აუდიტორიასთან უშუალო ფიზიკური კონტაქტისაკენ, კარნავალურობისაკენ მისწრაფება.

ჰეპენინგი პირველად ამერიკის ბოჰემურ წრეებში იშვა. მაშინ იგი განკუთვნილი იყო ვიწრო წრის გასართობად. თუმცა, მისი ხერხები და მეთოდები მალე გავრცელდა. ჰეპენინგი შეიძლება გაიმართოს როგორც შენობებში, ასევე გარეთ (ქუჩაში, ეზოებში და სხვა). ჰეპენინგში დიდი ადგილი უჭირავს განათებას და ბგერით ეფექტებს, წარმოდგენაში ზოგჯერ გამოიყენება კინოკადრები და დიაპოზიტივები. ჰეპენინგი სანახაობის ერთ-ერთი ფორმაა, რომელიც გარკვეული ნიშნებით თეატრალურ წარმოდგენას ჰგავს, მაგრამ მისგან განსხვავდება სპექტაკლის ტრადიციული სტრუქტურის არქონით.

სოცარტი სოციალისტური რეალიზმის ერთგვარი "პოსტმოდერნისტული გაგრძელებაა." *(უფრო ვრცლად იხილეთ:* "სოციალისტური რეალიზმი")

ლიტერატურა:

ლ. ავალიანი, „გამოთხოვება ძველ თბილისთან, ძრწოლა ახალი თბილისის წინაშე", განახლებული ივერია, 2000, № 8–9; აკ. ბაქრაძე, მწერლობის მოთვინიერება, თბ., 1990; გ. ბენაშვილი, საბედისწერო უნივერსალური ჰუტაციის პროცესს შეუპყრია საქართველო, კრიტერიუმი, № 2, 2001; ფრანსის ბეკონი, ესეები (ინგლისურიდან თარგმნა გ. ჭუმბურიძემ), ახალი თარგმანები, № 2, 2003; ლ. ბრეგაძე, პოსმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში (ნერილი პირველი), სჯანი, № 1, 2000; პოსმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში (ნერილი მეორე), სჯანი, № 2, 2001; ვ. გაფრინდაშვილი, პეიზაჟი უკუღმა, ბარიკადი, თბ., 1922, №6; ნ. გაფრინდაშვილი, იმაგოლოგიის ლიტერატურულ–კომპარავისტიკული ასპექტები, სანკტპეტერბურგისა და თბილისის სახელმნიფო უნივერსიტეტების სამეცნიერო შრომები (გ. მარგველაშვილის „მუცალის" შესახებ), ფილოლოგიის სერია, № 9, 2004; კლემენტ გრინბერგი, პოსტმოდერნის ცნება/ხელოვნებაში/ (ინგლისურიდან თარგმნა მ. გოგოლაძემ). ცისკარი, № 4, 1998; უმბერტო ეკო, მეცნიერული და მინერალური მეხსიერება: წიგნების მომავალი (თარგმნა თ. ლოჭიძემ), არილი, №1—2, 2004; ევგენიძე ი., ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 2003; მ. ელბაქიძე, ორიოდე სიტყვა ბატონ ზაზა ბურჭულაძის „მინერალური ჯაზის" გამო, ლიტერატურა და სხვა, №1, 2005; ეს ვლადიმერ სოროკინია, ოგონიოკი, 15—20 სექტემბერი, 2003; ვოლფგანგ ეელში, „პოსტმოდერნი". ერთი საკამათო ცნების გენეალოგია და მნიშვნელობა (რუსულიდან თარგმნა მ. გოგოლაძემ),Aაფრა, №4, 1998; გორ ვიდალი, კალვინოს რომანები, არილი, №5, 2003; ქ. თავდიშვილი, პოსტმოდერნისტული მონაქროლი, ლიტერატურა და სხვა, №9, 2005; ნ. კაკაბაძე, გივი მარგველაშვილის ფენომენი, ქართული ფილმი, 21 აპრილი, 1994; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981; ლ. კკალანდია, აკა მორჩილაძის „გადაფრენა მათოვზე და უკან" (ციტაციის გააზრებისათვის), ლიტერატურა და სხვა, №1, 1999; თ. კიკაჩეიშვილი, კონსტანტინე

გამსახურდიას "დიდოსტატის მარჯვენა", თბ., 1997; ელენინი, "პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა"ნ თხზ. ტ. 10; ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი) თბ., 2006; ტ. მეგრელიშვილი, აგატა კრისტის ქუდი, უმბერტო ეკოს სათვალე და ლევ ტოლსტოის წვერი (კომენტარები ბ. აკუნინის პროზაზე), ლიტერატურა და სხვა, №1, 2005; მინაშვილი ლ., ილია ჭავჭავაძე, თბ., 1995; ნ. მუზაშვილი, უმხნესი მონა, ჩვენი მწერლობა, 11-17 იელისი, 2003; ნ. მუზაშვილი, მკითხველი ბჭობდა, მწერალი იცინოდა ანუ ანტირომანი, ჩვენი მწერლობა, 2003, 3—9 ოქტომბერი; ნ. მუზაშვილი, ნიჰილიზმის ენა, სჯანი, №4, 2003; მ. მოსულიშვილი, ინტერვიუ ბორის აკუნინთან ანუ გრიგორი შალვას ძე ჩხარტიშვილთან, ლიტერატურული პალიტრა, №2, 2004; ნუცუბიძე შ., რუსთაველი და აღმოსაელური რენესანსი., თბ., 1947; პავიჩი პავიჩის შესახებ, ლიტერატურული პალიტრა, №1, 2004; ს. ტამილინი, კივიან ჭინკები (ლიტერატურის ბინდბუნდი: დაისი თუ აისი?), ჩვენი მწერლობა, 9—15 აგვისტო, 2002; მიშელ ფუკო, სიტყვები და საგნები, გამომცემლობა „დიოგენე", თბ., 2004; ე. ჩხაიძე. პოსტმოდერნიზმი და რუსული კლასიკური ლიტერატურა, საკან. დის—ის ავტ—ი. თბ., 2005; ე. ჩხაიძე, ცნება „პოსტმოდერნიზმის" ჩასახვის შესახებ, სამეცნიერო შრომების კრებული (ფილოლოგიის სერია) №№9, სანკ—პეტერბურგისა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., სანკ—პეტერბურგი, 2004; ბ. ნიფურია, პოსტსაბჭოური პერიოდი და პოსტმოდერნიზაცია ქართულ მწერლობაში, არილი, 4—6, 2003; ბ. ნიფურია, კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა. სჯანი №3, 2002; ჭავჭავაძე ნ., ესთეტიკის საკითხები, თბ., 200; გ. ხერხეულიძე, თანამედროვე ქართული პოეზია (ოციანი წლები) თბ., 1977; მ. ჯალიაშვილი, ყოველდღიურობის კონტექსტში (ლ. იმედაშვილის მოთხრობები), ლიტერატურა და სხვა, №9, 2005; მ. ჯანჯიბუხაშვილი. კულტუროლოგია. XX საუკუნე. მხატერულ-ესთეტიკური მიმდინარეობები. თბ., 2003; Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980; Анка-пулемётчица или просто Мария // Вечерняя Казань, 2001, № 178; Балашова Т.В. Французская поэзия XX века, М., 1982; Бахтин М., Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековия и Ренесанса, М., 1965; Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994; Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996; Бобринская Е. А., Концептуализм, М., 1994; Богданова О., Постмодернизм в контексте современной русской литературы (Конец 60-90-ых годов XX века и начало XXI века)., С-Пб., 2004; Борев Ю. Б., Эстетика, М., 1969; Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987; В спорах о методе. Сб. ст., Л., 1934; Владимирова А.И. Проблема худож. познания во франц. лит-ре на-рубеже двух веков (1890-1914). Л., 1976; Гурджиев Г. И., Всё и вся, М., 1950; Гуревич А. Я., Средневековый мир: культура безмолствующего большинства, М., 1990; Гуревич А. Я., Категории средневековой культуры, М., 1984; Данилова В. С., Кожевников Н. Н. Основные концепции современного естествознания. М., 2000; Дмитриев В. Поэтика (Этюды о символизме). СПб., 1993; Днепров В., Проблемы реализма, Л., 1960; Долгополов Л. На рубеже веков: О рус. лит-ре конца XIX-начала XX в. Л., 1985; Джойс Дж. Улисс. - М., 1993; Ермилова Е.В. Теория и образный мир рус. символизма. М., 1989; Ерофеева Г., Нескучный сад. Недипломатические заметки о дипломатической жизни, М.: «Подкова», 1998; Ерофеев В.В. Русская красавица. - М., 1992; Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Избранные труды. Л., 1977; Заковский Н. С. Проблемы средневековой науки и культуры. М., 1981; Зонин А., К дискуссии о творческом методе, «Печать и революция», 1930, № 4; Из истории русской литературы конца XIX-начала XX в. М., 1988; Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991 История всемирной литературы. М., 1987. Т. 4.; История русской литературы: XX век. Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1994; Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, 2 изд., Л., 1971; Крутикова Н.Е. В начале века: Горький и символисты. Киев. 1978; Киреева Н., Постмодернизм в зарубежной литературе. С-Пб., 2004; Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995; Ларман О. В., Художественный метод и стиль, М., 1964; Литературно-эстетические концепции в России конца XIX-нач. XX в. М., 1975; Липовецкий М. Н., Русский посмодернизм. Очерки исторической поэтики. - Екатеринбург: - 1997; Лосев А. Ф., Проблема Гельфанд М., 2000; Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. М., 1982:. Лосев А. Ф., Философия имени М., 1990; Лосев А. Ф., Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995; Лотман Ю.М., Минц З.Г. Статьи о русской и советской поэзии. Таллинн, 1989; Манифесты итал. футуризма. М., 1914; Манифесты и программы рус. футуристов. Мюнхен, 1967; Маца И. Л., Творческий метод и художественное наследство, М., 1933; Маркиз де Сад. Жульетта. Т.1. - М., 1992; Пелевин В., Чапаев и Пустота, М., 2001; Поспелов Г. Н., Проблемы исторического развития литературы, М., 1972; Русское барокко. Материалы и исследования. М., 1977; Реализм и его соотношения с другими творческими мето-

дами. [Сб. ст.], М., 1962; В. Руднев . Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М. 2003; Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX-начала XX в. М., 1993; Свасьян К. А. Проблема символа в совр. философии. Ер., 1980; Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М., 1996; Серебряный век в России: Избранные страницы. М., 1993; Символ в системе культуры. Сб. ст., Тарту, 1987; Сквозников В. Д., Творческий метод и образ, в кн.: Теория литературы, М., 1962; Скоропанова И., Русская постмодернистическая литература., М., 1999; Творческий метод. Сб. ст., М., 1960; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, 3 изд., М., 1966 Поэзия французского символизма. Лотреамон. «Песни Мальдорора». М., 1993; Устюгова Е.Н. Стиль как явление культуры. СПб 1994; Хинтибидзе Э. Г., Теория восточного ренессанса и мировоззрение Руставели. В кн.: Грузинская и Русская средневековые литературы. Тб., 1992; Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1995; Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. [Сб. ст.], М., 1964; Шапиро М. Стиль.//Сов. Искусствознание. 1988. № 24; Эллис. Русские символисты. К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. Томск. 1996; Эмблемы и символы. М., 1995; Энциклопедия для детей. Т.9. Русская литература. Ч.2. XX век. - М., 1999; Эткинд А.М. Содом и Психея: Очерки интеллектуал, истории Серебряного века. М., 1996; Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991; Anderson D.L. Symbolism. A Bibliogr. of Symbolism as an Intern, and Multi-disciplinary Movement. N.Y., 1975; Baumgarth C. Die Geschichte des Futurismus. Bd. 1-2. Hamb., 1966; Balakian A. The Symbolist Movement. A Critical Appraisal. N.Y., 1967; Bollnow O. F. Die Lebensphilosophie. B.; Gott., 1958; Burke K. Language and Symbolic Action. Berk.; L. Ang., 1966; Blumer H. Symbolic Interactionism. Englewood. N.Y., 1969; Buerger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt-am-Main, 1974;Calvesi M. Der Futurismus: Kunst und Leben. Koln, 1987; Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1-3. Darm., 1980-1985; Dei" Futurismus: Manifeste und Dokumente einer kunstlerischen Revolution, 1909-18. Koln. 1972; Delevoy R.L. Symbolists and Symbolism. Geneva; N.Y., 1982; Der literarische Barockbegriff. Darmstadt. 1975.; Decadence and the 1890s. L., 1979; Futurismo: Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo, 1909-44. T. 1-4. Firenze, 1980; Hansen-Loeve A.A. Der Russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1. W., 1989; Hinterhauser H. Fin de siecle: Gestalten und Mythen. Munch., 1977; Holthusen I. Studien zur Asthetik und Poetik des Russishen Symbolismus. Gott., 1957; Jullian R. Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme: Arts visuels, musique, litt. P., 1979; Johnson R.V. Aestheticism. L., 1969; Kramer H. The Age of the Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956-1972. New York, 1973; Kostelanetz R. Dictionary of the Avant-Gardes. Chicago, 1993; Le mouvement symboliste en litterature. Bruxelles, 1974; Martin M.W. Futurist Art and Theory 1909-16. Oxf., 1966; Markov V. Russian Futurism: a History. Berk.; Los Ang., 1968; Romani B. Dal simbolismo al futurismo. Firenze, 1969; The Futurist Imagination: Word + Image. New Haven, 1983; The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Budapest, 1984; West J. Russian Symbolism: A Study ofVyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics. L., 1970; Taylor C. Futurism, Politics, Paintings and Performance. Michigan, 1979; Weinhold U. Kunstlichkeit und Kunst in der deutschsprachigen DekadenzLiteratur. Fr./M., 1977; A Dictionary of Modern Critical Terms /By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms, Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Literary theory-Book by Terry Eagleton [elecqtronuli resursi -http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

თავი V

მხატვრული ლიტერატურის გვარსახეობრივი თავისებურებანი

გვარი წარმოადგენს ლიტერატურის არსებობის ერთ-ერთ ფორმას, სინამდვილის ასახვის ერთ-ერთ საშუალებას.ლიტერატურის ევოლუციის პროცესში გამოიკვეთა სამი განსხვავებული ფორმა, ლიტერატურის სამი დამოუკიდებელი გვარი: ეპოსი, ლირიკა და დრამა. გვარს არ შეუძლია დამოუკიდებლად არსებობა. იგი მჟღავნდება ტიპის ან ჟანრის საშუალებით.

ჟანრი წარმოადგენს მხატვრული ნაწარმოების ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ტიპს, სახეს, რომელსაც ახასიათებს ფორმის სპეციფიკური თავისებურებებისა და შინაარსის ერთიანობა. ჟანრის სახეები სხვადასხვა ლიტერატურულ გვარს განეკუთვნება (ეპოსს, ლირიკას, დრამას).

ჟანრი წარმოადგენს ტიპოლოგიურ, ისტორიულად მდგრად მოვლენას, რომელიც დამახასიათებელია სხვადასხვა ეპოქისა და ლიტერატურული მიმართულების ნაწარმოებებისთვის. ჟანრის საფუძველს (ჟანრის მაწარმოებელ ნიშნებს) განეკუთვნება:

- ნაწარმოების შინაარსი (თემატიკა, პრობლემატიკა);
- მოვლენათა გადმოცემის, აღწერის, თხრობის საშუალებანი, მხატვრულ სახეთა სისტემა;
- ავტორის მიმართება ასახვის საგნისადმი;
- კონფლიქტების ხასიათი და მათი განვითარება ნაწარმოებში;
- ნაწარმოების პათოსი;
- ასახვისა და გამოხატვის ხერხები;
- სტილი.

მხატვრული სახის ბუნება ყოველ ლიტერატურულ გვარში (ეპოსში, ლირიკაში, დრამაში) განსხვავებულია. თითოეული მათგანი მხატვრული სახის შესაქმნელად მისთვის დამახასიათებელ საშუალებებს მიმართავს.

1. ეპოსი და მისი სახეები

ეპოსი, ლირიკისა და დრამისგან განსხვავებით, თხრობითი (ნარატიული) ხელოვნებაა, რომელსაც ახასიათებს მთხრობელის პიროვნებისგან დამოუკიდებელი მოვლენების წარმოჩენა. ჯერ კიდევ არისტოტელემ შენიშნა, რომ ეპიკური ნაწარმოების ავტორი მოვლენის შესახებ გვიყვება, როგორც თავისთავადზე, მისგან დამოუკიდებლად არსებულზე. გამონაკლისს შეადგენს ავტობიოგრაფიული ხასიათის ნაწარმოებები, რომლებშიც ავტორის სახე ჩანს.

ეპიკურ სტრუქტურაში დომინირებს გადმოცემის თხრობითი ფორმა, რომელიც კომპოზიციურად აერთიანებს და კრავს სხვა დანარჩენ ფორმებს (ადამიანების, ბუნების, ყოფის აღწერა, პერსონაჟთა მონოლოგები თუ დიალოგები, ლირიკული გადახვევები და სხვ.). ეპოსის ობიექტურობას განაპირობებს ასახვის საგნისგან მთხრობელის დაშორება; ავტორი უარს ამბობს მოვლენების ინტერპრეტაციასა და შეფასებაზე. ეპიკური გადმოცემის საშუალებათა ერ-

თობლიობა იძლევა ცხოვრებისეული სინამდვილის როგორც პანორამული, ისე სიღრმისეული ასახვის საშუალებას. გადმოცემის არსებული ფორმებიდან ყველაზე გავრცელებულია აეტორისეული თხრობა, ანუ თხრობა მესამე პირის საშუალებით.

ეპოსი შეიძლება იყოს პროზაული, პოეტური, შერეული. მოცულობის თვალსაზრისით იგი აერთიანებს დიდ, საშუალო და მცირე ჟანრულ სახესხვაობებს.

ეპიკური ნაწარმოების პროტოტიპს წარმოადგენს წარსულის მოვლენების ზეპირი გადმოცემა; ამდენად, **ეპოსის უძველესი ფორმებია: მითი, ზღაპარი, ლეგენდა.**

მითი (μύθος — ბერძ. ნათქვამი, ამბავი, სიტყვა) ზეპირსიტყვიერების ერთ-ერთი სახეა. მასში ასახულია უძველეს ადამიანთა წარმოდგენები სამყაროზე, მის წარმოქმნაზე (კოსმოგონიური მითები), ბუნებაზე, ღმერთებზე, საზოგადოებრივი ცხოვრების მოვლენებზე, გმირებზე, ადამიანთა ურთიერთობებზე ღმერთებთან და სხვა. მითოსის შინაარსი ძველ საზოგადოებაში სარწმუნო იყო. მასში აისახებოდა უძველეს ადამიანთა წარმოდგენები მათთვის გაუგებარი, იდუმალებით მოცული ან კონკრეტული, მნიშვნელოვანი მოვლენების შესახებ.[45]

სხვადასხვა ხალხთა მითების სიუჟეტური სქემები და მოტივები ხშირად ემთხვევა ერთმანეთს. ამ საკითხებს შედარებითი მითოლოგია სწავლობს. ეს თანხვედრები შესაძლოა ოთხმა ძირითადმა მიზეზმა განაპირობოს:

- საერთო ძირის, წყაროს არსებობა;
- ნასესხობა;
- ურთიერთზეგავლენა;
- ერთნაირი ან მსგავსი ბუნებრივი და სოციო-კულტურული ფონი.

მითი სინთეზური ფენომენია. იგი არც ისტორიაა, არც ზღაპარი, არც ლეგენდა, მაგრამ ყველა მათგანის ელემენტს შეიცავს. მითოლოგიური სისტემების, სიუჟეტების, სიტუაციების მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს წინააღმდეგობა შექმნილ-დაკანონებულ ვითარებასა და შემოქმედი ადამიანის დაუდგრომელ ბუნებას შორის, რაც ვლინდება ადამიანისა და ბუნების (სტიქიის), ადამიანისა და ღმერთების ან თავად ადამიანთა ურთიერთდაპირისპირებაში.

მითი გამოირჩევა დრამატულობით, ზოგჯერ ტრაგიზმით, მკაცრი ლოგიკით, პოეტურობით. მასში მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ ღმერთები, დემონები, ორაკულები (ღმერთების ნების მაუწყებლები). მითში ადამიანი არ არის დამოუკიდებელი; აქ ყველაფერი ღმერთების ნებით წყდება, ყველაფერი წინასწარგანსაზღვრულია (მაგალითად, ჰერაკლე არ არის თავისი ბედის გამგებელი, იგი ღმერთების სურვილს ასრულებს; მშვენიერ ელენეს არ გადაუწყვეტია თავისი ბედი, პარისი მას აფროდიტემ შეაყვარა და ა. შ.). ტრადიციულად, მითების რამდენიმე ჯგუფს გამოყოფენ; მათ შორის მნიშვნელოვანია:

- **ნატურალური მითები**, რომლებშიც მოცემულია ბუნების ამა თუ იმ მოვლენის ახსნა. ამ ჯგუფს განეკუთვნება: კოსმოგონური მითები, მითები წარღვნის შესახებ, მითი წელი-

45. აღსანიშნავია, რომ მრავალი მითი დადასტურდა მეცნიერული აღმოჩენებით (ტროა, მიკენი, კნოსოსის სასახლე, კრეტის ლაბირინთი, თესევსის მითი, არგონაეტების მითი). ჩვენამდე მოღწეული მითების სინამდვილესთან კავშირის კვლევამ საინტერესო შედეგები მოგვცა. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ჰომეროსის პოემებისა და ბიბლიური მითების ღრმა ანალიზი.

ნადის დროთა მონაცვლეობაზე (მაგ. დემეტრასა და პერსეფონეს მითი), მითები მზის ღმერთებზე (ბერძენთა ჰელიოსი, ეგვიპტური რაე, შუმერთა უთუ), მითები სხვა მნათობებზე (სელენე, ეოსი...) და სხვა;

ისტორიული მითები, რომლებშიც მოთხრობილია სხვადასხვა ხალხის, ტომის, სახელმწიფოს, ქალაქის, ციხესიმაგრის ამბები (მაგ. მითების ციკლი ტროაზე, თებეზე, ოქროს საწმისზე...);

საგმირო მითები, რომლებშიც მოთხრობილია საკულტო გმირებზე (ურჩხულთა დამმარცხებელი), ეპიკურ გმირებზე (სახელმწიფოთა დამპყრობელი) და ღმერთებთან მებრძოლ გმირებზე. აღნიშნულ ჯგუფს განეკუთვნება მითების ციკლი და ცალკეული მითები ჰერაკლეზე, თესევსზე, იასონზე, პრომეთეზე, აქილევსზე, ამირანზე და სხვა.

მორალური მითები, რომელთაც განსაკუთრებული როლი ენიჭებათ მითოლოგიურ სამყაროში. კერძოდ, ძველ ბერძნულ მითოლოგიაში დანაშაულის დაუსჯელობა ჰარმონიული სამყაროს რღვევის საწინდარია. ამიტომაც ბერძნულმა მითოლოგიამ შემოგვინახა მითები იმ ადამიანებზე, რომლებიც თავიანთი უზნეობის გამო დაისაჯნენ. უზნეობად ითვლება კადნიერება, ამპარტავნობა, სიამაყე. სწორედ ამის გამო დასაჯა ჰერამ მეფე პროიტოსის ასულები, რომლებიც ირწმუნებოდნენ, რომ სილამაზით ზევსის მეუღლეს არ ჩამოუვარდებოდნენ. ამავე მიზეზით დაისაჯა თებეს დედოფალი ნიობე, რომელმაც აუგად მოიხსენია ლეტო (აპოლონისა და არტემისის დედა): მას მხოლოდ ორი შვილი ჰყავს, მე კი შვიდი ვაჟი და შვიდი ქალიო. ღმერთები სჯიან ადამიანებს ცრუ ფიცის, ქურდობისა და ღმერთების გამოცდისთვის (ტანტალოსის ტანჯვა); ჭორაობის, პირობის გატეხვის, უმადურობის გამო (სიზიფეს ჯაფა, იქსიონის ბორბალი და სხვა). ნიშანდობლივია, რომ მორალურ მითებს ქართულ სინამდვილეშიც ვხვდებით. ყველაზე ცნობილი მათ შორის, რა თქმა უნდა, ამირანის მითია, რომლის თანახმად, ამირანს მისმა ნათლიამ — მაცხოვარმა — უდიდესი ძალა მიანიჭა. ყველა მეტოქის დამარცხებამ ამირანი გაადიდგულა, იმდენად გაათავხედა, რომ მან თავად მაცხოვარი გამოიწვია ორთაბრძოლაში. სწორედ ამპარტავნობის გამო დაისაჯა ამირანი სამაგალითოდ: ღმერთმა იგი კლდეზე მიაჯაჭვა

სოციალური მითები, რომლებშიც წარმოდგენილია ადამიანთა საზოგადოებრივი ცხოვრება, საზოგადოებრივი ურთიერთობანი. მითების ეს ჯგუფი ახლოს დგას ისტორიულ მითებთან, რომლებშიც სახელმწიფოთა ან ხალხთა შესახებ რაიმე ამბის გადმოცემისას ისტორიულთან ერთად სოციალურ მდგომარეობაზეც არის ყურადღება გამახვილებული.

თი და ლიტერატურა. მითი, როგორც კაცობრიობის ერთგვარი სულიერი საძირკველი, ეპოქაში წარმოადგენდა შემოქმედების უშრეტ წყაროს. მას ყოველ დროსა და ეპოქაში ელოვანი როლი ეკისრებოდა თეორიული და ფილოსოფიური აზროვნების სფეროში. ლი ამერიკელი მეცნიერი, მალკოლმ კაული აღნიშნავს, რომ მითოლოგიის არმქონე ერს ıძლება ერი ეწოდოს; იგი მხოლოდ საერთო ტერიტორიაზე მცხოვრებ და საერთო კას დამორჩილებულ ინდივიდთა ერთობას წარმოადგენს.

ცნობილია, რომ თითოეული ეპოქა მითოსური სამყაროსადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებას ავლენდა. **ანტიკურ პერიოდში** მითოსი განიხილებოდა პოეზიის საფუძვლად, რადგან ამ დროს მხატვრული აზროვნება მითოსის ფორმით ვლინდებოდა. სოფისტები მითსა და ალეგორიას შორის ტოლობის ნიშანს სვამდნენ, მითს ალეგორიად განიხილავდნენ. პლატონი მითების ფილოსოფიურ-სიმბოლურ ინტერპრეტაციას ეროვნულ მითოლოგიას უკავშირებდა. არისტოტელე მითს განიხილავდა მხატვრული ნაწარმოების ფაბულად. ჰორაციუსი მიუთითებდა, რომ მწერალს, რა თქმა უნდა, აქვს უფლება ისესხოს მასალა მითოლოგიიდან, თქმულება-ლეგენდებიდან, სხვა ავტორთა ნაწარმოებებიდანაც კი, მაგრამ მთავარი ისაა, თუ რა მიზანდასახულობითაა გამოყენებული ნასესხები სიუჟეტები, რა ახალი ჩანაფიქრი უდევთ საფუძვლად, როგორი მხატვრული საშუალებითაა ეს ჩანაფიქრი წარმოჩენილი. „ნაწარმოების წარმატების საწინდარია მისი შემქველი მასალის მხატვრული დამუშავების მაღალი დონე. ეს მასალა შეიძლება ავტორისეული, დამოუკიდებლად მოპოვებული ანდა ნასესხები იყოს. სესხება შეიძლება მითოლოგიიდან, თქმულება-ლეგენდებიდან, სხვა ავტორთა თხზულებებიდან. მწერალმა თუ პოეტმა ძველსა და ცნობილს ახალი ჩანაფიქრი უნდა დაუდოს საფუძვლად" (ჰორაციუსი).

აღორძინების ეპოქაში მითი განიხილებოდა მორალური ჭეშმარიტების გრძნობადი ასახვის ფორმად. აქცენტი გადატანილ იყო მის ალეგორიულობაზე, ანუ გამოხატვის ისეთ საშუალებაზე, რომლის გრძნობად ფორმაშიც იმალება ფილოსოფიური და ეთიკური საზრისი. იტალიელი მეცნიერის, ჯ. ვიკოს აზრით, პოეტური ენის საწყისები მითოსში უნდა მოძიებულიყო, რადგან ტროპები თავის თავში შეიცავენ მითს.

რომანტიზმის ეპოქაში მითი აღიარეს ესთეტიკურ ფენომენად; იმავდროულად, მას ენიჭებოდა განსაკუთრებული მნიშვნელობა როგორც მხატვრული შემოქმედების პროტოტიპს, რომელსაც ღრმა სიმბოლური აზრი ჰქონდა. შელინგი მითოლოგიას განიხილავდა როგორც პირველსაწყისს, პარადიგმას, აუცილებელ პირობას, პირველად მასალას ყოველგვარი ხელოვნების წარმოსაქმნელად. მე-19 საუკუნეში მითოსის სიმბოლური და ალეგორიული ინტერპრეტაციის ცდები აღინიშნება ფრ. კროცერის შრომებში, რომლის თანახმად, ანტიკური მითოლოგია მომდინარეობს ერთი პირველწყაროდან, კერძოდ, ძველი აღმოსავლეთის ქურუმთა სიბრძნიდან. ფრ. კროცერის ნაშრომში „სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია" ვკითხულობთ, რომ მითოსურ წარმოსახვაში არ ხდება ტოტალური კომპლექსის დაშლა შემადგენელ ნაწილებად; არსებობს ერთიანი, განუყოფელი მთლიანობა, რომელმაც არ იცის დაყოფა ობიექტური აღქმის და სუბიექტური მგრძნობელობის ფაქტორებად. ერიპ ფრომი თვლიდა, რომ სიმბოლური ენა ისეთი ენაა, რომელშიც შინაგანი გამოცდილება, გრძნობები და ფიქრები გამოხატულია ისე, თითქოს ისინი წარმოადგენენ გარესამყაროს მოვლენებს.

XX საუკუნეში მითი გამოიყენებოდა ხშირად სრულიად განსხვავებული ცნებების აღსანიშნავად, ისეთების, როგორიცაა: ილუზია, სიცრუე, ცრუპროპაგანდა, პირობითობა, ჩვეულება, სოციალური ჩვევებისა და ფასეულობების საკრალიზებული და დოგმატური გამოხატვა. ე. დუგლასი აღნიშნავდა, რომ მითი გახდა უფრო პოლემიკური ტერმინი, ვიდრე ანალიტიკური. მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა და მითოლოგიისადმი განსხვავებული დამოკიდებულებისა, მითი გახდა ერთ-ერთი ცენტრალური ცნება XX საუკუნის სოციოლოგიასა და კულ-

ტურის თეორიაში. ცნობილი მეცნიერის, ელეაზარ მელეტინსკის აზრით, მითის ასეთი რეინკარნაცია ეფუძნება მისდამი ახალ, აპოლოგეტიკურ დამოკიდებულებას; მითი განიხილება როგორც მარად ცოცხალი საწყისი. ამ მოსაზრებას საფუძველი ჩაეყარა: ფილოსოფიაში ფრ. ნიცშესა და ა. ბერგსონის, ფსიქოლოგიაში ზ. ფროიდისა და, განსაკუთრებით, კ. იუნგის მიერ. ტრადიციული მითოლოგია გააღრმავეს ახალმა თეორიებმაც (ჯ. ფრეიზერი, ბ. მალინოვსკი, ლ. ლევი-ბრიული, ე. კასირერი და სხვ.).

XX საუკუნის დასაწყისში მნერლები მითს უფრო ხშირად იმ მიზნით მიმართავდნენ, რათა აესახათ კრიზისული კულტურულ-ისტორიული სიტუაცია. სოციალური გარდატეხების ჟამს დასავლეთ ევროპის ინტელიგენტურ წრეებში განმტკიცდა მოსაზრება, რომლის თანახმად, კულტურის "თხელი ფენის" ქვეშ მოქმედებენ მარადდამანგრეველი დემონური ძალები, რომლებიც უშუალოდ გამომდინარეობენ ადამიანის ბუნებიდან, ზოგადსაკაცობრიო, ფსიქოლოგიური და მეტაფიზიკური საწყისებიდან. სოციალურ-ისტორიული და დროით-სივრცული ჩარჩოებიდან თავის დაღწევისაკენ სწრაფვა ზოგადსაკაცობრიო არსის გამოვლენის მიზნით იქცა რეალიზმიდან მოდერნიზმზე გადასვლის ერთ-ერთ მიზეზად. ამ სიტუაციაში მითოლოგია (მისთვის დამახასიათებელი სიმბოლურობის გამო) აღმოჩნდა მეტად მოსახერხებელ, ყველასათვის მისაღებ „ენად" მარადიული მოდელების პირადული და საზოგადო ქცევების გადმოსაცემად. აღსანიშნავია, რომ მითოლოგიზმი ყოველთვის არ უპირისპირდება ისტორიზმს; იგი ხშირად გამოდის როგორც მისი შემვსები, დამატებითი საშუალება. ამდენად, მითოლოგიზმი უფრო ფართო მოვლენა აღმოჩნდა, ვიდრე მოდერნიზმი.

ზღაპარი მითოლოგიური ხასიათის მოკლე მოთხრობაა. მრავალი მკვლევარი იზიარებს ზღაპრის მითიდან წარმომავლობის საკითხს. მითის ზღაპრად გადაქცევა უშუალოდ უკავშირდება მითსა და რიტუალურ ცხოვრებას შორის კავშირის ჯერ შესუსტებას, ხოლო შემდგომ საბოლოოდ განყვეტას. მითის ნარატორი (მთხრობელი) ცდილობდა, უფრო მეტად დაეინტერესებინა აუდიტორია, ჩაერთო თხრობაში საინტერესო დეტალები, ზოგ შემთხვევაში აქცენტირება გაეკეთებინა გასართობ მომენტებზე. ყოველივე ამან განაპირობა მსმენელის მხრიდან თხრობის უტყუარობის რწმენის შესუსტება. იმავდროულად, მითებიდან ამოღებული იქნა საიდუმლო (საკრალური) ნაწილი, ყურადღება გადატანილი იქნა გმირების ოჯახურ ურთიერთობებზე. თუ მითში დემიურგის ქმედებას, მითიურ შენაძენებს კოლექტიური და კოსმიური მნიშვნელობა აქვთ (მაგ. პრომეთეს მიერ ადამიანებისთვის ცეცხლის მოპოვება), მისგან განსხვავებით ზღაპარში მოპოვებული ობიექტები (მაგ. უკვდავების წყალი, ჯადოსნური სარკე) და მიღწეული მიზნები (მეფის ასულზე დაქორწინება, უფლისწულზე გათხოვება) გმირის ინდივიდუალური კეთილდღეობის ატრიბუტები ხდება; შენაძენებს მხოლოდ გვაროვნულ-ოჯახური, სოციალური ხასიათი აქვს.

განსხვავება მითსა და ზღაპარს შორის არსებითი ხასიათისაა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მითის ნარატორს გულწრფელად სჯერა იმისა, რასაც მოგვითხრობს. მისგან განსხვავებით, ზღაპრის ნარატორი თავიდანვე მიგვანიშნებს პირობითობაზე, კერძოდ იმაზე, რომ ამბავი, რომელსაც გვიყვება, ან მოხდა, ან არა. შემთხვევითი არ არის სხვადასხვა ხალხში ზღაპრების დასაწყისის მსგავსი ფორმების არსებობა: "იყო და არა იყო რა, ერთ სამეფოში (ან სოფელში...);

"Once upon a time there lived..."; "В некотором царстве, в некотором государстве жили-были...". ამგვარი დასაწყისით ნარატორი იმთავითვე გამორიცხავს ადგილის (სად მოხდა ამბავი), დროის (როდის მოხდა ამბავი) და მოქმედების (საერთოდ მოხდა თუ არა ამბავი) რეალურობას. მითის ეტიოლოგიურ (ეტიოლოგია — ბერძ. αιτιο - მიზეზი) აზრს ზღაპარში თანდათანობით განდევნის მორალი, დიდაქტიკა, სტილისტური ფორმულები, რომლებიც მიუთითებენ მონათხრობის არასარწმუნოობაზე.

ზღაპარში ფანტასტიკურ ელემენტს მადომინირებელი მნიშვნელობა ენიჭება; ავტორი მას შეგნებულად მიმართავს. ჯადოსნური ძალები აქტიურად ეხმარებიან გმირს, ხანდახან მის მაგივრადაც მოქმედებენ. თუმცა გმირის კეთილი ნება ყოველთვის გამოვლინდება მართებულ ქმედებაში, ხოლო ანტიგმირის ბოროტი ნება — უმართებულო ქმედებაში. კლასიკური ზღაპრის ფინალი აუცილებლად კეთილია: როგორც წესი, უფლისწულზე (ან მეფის ასულზე) დაქორწინება და ნახევარი (ან მთელი) სამეფოს დაპატრონება (განსხვავებით მითისგან, რომელიც ხშირად ტრაგიზმის ნიშნით არის აღბეჭდილი).

პირველყოფილი მითების ზღაპრად გარდაქმნის ტენდენციას შეიძლება თავად ჰომეროსის შემოქმედების მაგალითზეც მივადევნოთ თვალი. სწორედ გვიანდელ ჰომეროსთან ეხვდებით კირკეს, კიკლოპს, კაციჭამია ლესტრიგონებს და სხვა ზღაპრულ სახეებს (თუმცა, საბოლოო ჯამში, ეს ფანტასტიკური სახეები "ოდისეას" კონტექსტიდან არ არის ამოვარდნილი). აქვე შევნიშნავთ, რომ ყველა ზღაპარი მითიდან არ მომდინარეობს. უძველესი "მითის ეპოქაშიც" იქმნებოდა მხიარული მოთხრობები, რომლებიც მოგვიანებით ზღაპრის კატეგორიაში შევიდნენ. ჩანასახის სახით მათ არისტოფანეს კომედიებშიც ვხვდებით. ასევე, აღნიშნულ პერიოდში იქმნებოდა მითიური ზღაპრები (მაგალითად, "ამორი და ფსიქეა"), რომელსაც აპულეიუსის "მეტამორფოზებში" ("ოქროს ვირი")[46] — ახ. წ. II ს. — კლასიკური სახე მიეცა.

ცნობილ ზღაპარს ამორსა და ფსიქეაზე მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება ნაწარმოების მთავარი გმირის, ლუკიუსის მეტამორფოზაში (ვირიდან კვლავ ადამიანად გადაქცევაში). აღნიშნულ ზღაპარს ყაჩაღთა ბუნაგის მცველი დედაბერი უყვება ულამაზეს ქარიტას, რომელიც ქორწილის წინა დღეს ყაჩაღებმა გაიტაცეს გამოსასყიდის მიღების მიზნით. ზღაპარი მოგვითხრობს იმ განსაცდელზე, რომელიც ნილად ხვდა ფსიქეას ზედმეტი ცნობისმოყვარეობის, ქედმაღლობისა და პატივმოყვარეობის გამო. ზღაპრის მიხედვით, ქალღმერთი ვენუსი, რომელიც განრისხებულია მშვენიერ ფსიქეაზე, გადაწყვეტს შეაყვაროს მას ულირსი მოკვდავი და ამ მიზნით საკუთარ ვაჟს, ამორს აგზავნის დედამინაზე. ამორი მოიხიბლება ფსიქეას სილამაზით და დედისგან მალულად მას ცოლად მოიყვანს. შეყვარებული ამორი მხოლოდ ღამით ახერხებს ფსიქეასთან შეხვედრას, თუმცა სახეს არ უჩვენებს. ცნობისმოყვარეობით შეპყრობილი ფსიქეა დაარღვევს აკრძალვას: ღამით მძინარე ამორს სანათურით დაათვალიერებს და შემთხვევით ცხელ ზეთს დააწვეთებს. გამოღვიძებული ამორი გაქრება. იგი დედასთან მიდის და იქ იშუშებს ჭრილობას. თავის მხრივ, ფეხმძიმე ფსიქეა ამორის საძებნელად გაემართება და კიდეც იპოვის შეყვარე-

46. რომანის მეორე სახელწოდება — "ოქროს ვირი" — პირველად ახ. წ. IV საუკუნეში გვხვდება ავგუსტინუსთან. სავარაუდოა, რომ ავგუსტინუსის ეპოქაში ეპითეტი "ოქროსი" საუკეთესოს აღნიშნავდა და რომანის დიდ წარმატებაზე მიუთითებდა.

ბულს, თუმცა ვენუსი მას მტრულად შეხვდება. შეყვარებულებს იუპიტერი თანაუგრძნობს. მძიმე განსაცდელში ყოფნისას ფსიქეა ჩასწვდება უანგარო მსახურებისა და სიყვარულის გრძნობას. ღმერთები მას აპატიებენ. ამორზე გათხოვებითა და ოლიმპოზე ასვლით ფსიქეა უკ-ვდავებას ეზიარება.

"ამორისა და ფსიქეას" ზღაპარში ჩართულია ადამიანთა სხვადასხვა ნაკლის ამსახველი ეპი-ზოდები. ისინი პროტესტის გრძნობას იწვევენ ვირ-ლუკიუსში, რომელიც ქარიტასთან ერთად ისმენს ზღაპარს. ლუკიუსი ცდილობს თავისი შესაძლებლობების ფარგლებში ამა თუ იმ ნაკლის გამოსწორებას: ხან ბოროტმოქმედთა გეგმებს ჩაშლის, ხან უარს აცხადებს მონაწილეობის მიღებაზე იმ საქმეში, რომელიც სათაკილოდ მიაჩნია და ა. შ. საბოლოოდ, ნაკლის ყველა ფორმა და ვირის გარეგნობა ლუკიუსისთვის აუტანელი ხდება.მრავალი წინააღმდეგობის გადალახვის შემდეგ იგი შვიდჯერ განიბანება და ლოცულობს, რომ მას ან კვლავ ადამიანის სახე დაუბრუნ-დეს ან მოკვდეს. მისი ლოცვა შესმენილ იქნა: ქალღმერთ ისიდას დღესასწაულში მონაწილეო-ბისას ვირი ქურუმის ხელიდან შეჭამს ვარდის ფურცლებს და კვლავ ლუკიუსად იქცევა.

გამოსახვის საგნის მიხედვით გამოყოფენ მითოლოგიურ, ჯადოსნურ, საყოფაცხოვრებო და ანიმალისტურ ზღაპრებს (ეს უკანასკნელი გულისხმობს ზღაპრებს ცხოველთა შესახებ).

მითების მსგავსად, სხვადასხვა ხალხთა ზღაპრებშიც შეინიშნება სიუჟეტური სქემებისა და ცალკეული მოტივების თანხვედრა, რაც ოთხი ძირითადი მიზეზით შეიძლება აიხსნას:

- საერთო ძირი, წყარო;
- ნასესხობა;
- ურთიერთზეგავლენა;
- ერთნაირი ან მსგავსი ბუნებრივი და სოციალურ-კულტურული გარემო.

აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ვ. პროპის გამოკვლევა "ზღაპრის მორ-ფოლოგია". მეცნიერები პროპამდეც აღიარებდნენ, რომ ხშირად მითებსა და რელიგიებში შეინიშნება ფუნქციათა გამეორება (ნ. ვესელოვსკი, ჟ. ბედიე), ანუ ერთი ღმერთის თვისებებისა და ფუნქციების მიკუთვნება მეორე ღმერთისათვის. ანალოგიური ვითარება შეინიშნება ზღა-პრებშიც, რომლებშიც ფუნქციათა რაოდენობის შეზღუდულობის მიუხედავად პერსონაჟთა ნაკლებობა არ შეიმჩნევა. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა ჯადოსნური ზღაპრის ერთი ნი-შანდობლივი თავისებურება: ერთი მხრივ, მას ახასიათებს მრავალფეროვნება და სიჭრელე, და, მეორე მხრივ, ერთფეროვნება და განმეორებადობა. პროპმა "დაშალა" ჯადოსნური ზღაპარი შემადგენელ ნაწილებად და ურთიერთშეპირისპირების გზით გამოყო ჯადოსნური ზღაპრისთ-ვის დამახასიათებელი 31 მდგრადი ფუნქცია.

ავტორის თანახმად, ფუნქციად მოიაზრება ზღაპრის პერსონაჟის ისეთი საქციელი, რომელ-საც სიუჟეტური მოქმედების განვითარებაში გარკვეული მნიშვნელობა აკისრია. ჯადოსნური ზღაპრის საწყის სიტუაციას მოსდევს შემდეგი ფუნქციები:

1. ოჯახის ერთ-ერთი წევრი გადის სახლიდან;
2. გმირს უკრძალავენ გარკვეულ ქმედებას, რადგან ამ უკანასკნელს მოპყვება განსაცდელი;
3. ირღვევა აკრძალვა, რის შემდეგ ზღაპარში შემოდის ახალი პერსონაჟი, რომელსაც შეიძლება გმირის ანტაგონისტი (მავნებელი) ვუწოდოთ;

4. ანტაგონისტი ცდილობს ჩაატაროს "დაზვერვა";
5. ანტაგონისტს ეძლევა ცნობები მსხვერპლის შესახებ;
6. ანტაგონისტი ცდილობს მოატყუოს მსხვერპლი, რათა დაეუფლოს მას ან მის ქონებას;
7. მსხვერპლი წამოეგება ტყუილს, რითაც, მისდა უნებურად, ეხმარება მტერს;
8. ანტაგონისტი ოჯახის ერთ-ერთ წევრს დააზარალებს ან დააშავებს (ეს ფუნქცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, იგი კრავს კვანძს);
9. განსაცდელი ან დანაკლისი გამომჟღავნდება; გმირს მიმართავენ თხოვნით ან უბრძანებენ, რომ გაემგზავროს სიტუაციის გამოსასწორებლად (ამ ფუნქციას ზღაპარში შემოყავს გმირი);
10. გმირი სთანხმდება ან გადაწყვეტს წინააღმდეგობის გაწევას;
11. გმირი ტოვებს სახლს;
12. გმირს გამოცდიან, გამოკითხავენ ან თავს ესხმიან, რითაც ამზადებენ მის მიერ ჯადოსნური საშუალების ან დამხმარის პოვნას;
13. გმირი რეაგირებს მომავალი ძღვენის გამცემის ქმედებებზე;
14. გმირის განკარგულებაში ხვდება ჯადოსნური საშუალება; ზოგიერთი ზღაპარი დაჯილდოვების ეპიზოდით მთავრდება. ასეთ შემთხვევაში ძღვენი წარმოადგენს გარკვეულ მატერიალურ ფასეულობას და არა ჯადოსნურ საშუალებას;
15. გმირი უახლოვდება ძებნის საგანს, იგი მიჰყავთ (შესაძლოა, ჯადოსნური საშუალების დახმარებით) ან თვითონ გადაადგილდება;
16. გმირი და ანტაგონისტი ერთმანეთს უშუალოდ დაუპირისპირდებიან, ბრძოლაში ჩაებმებიან;
17. გმირს დადაღავენ (მაგალითად, დაჭრიან);
18. ანტაგონისტი მარცხდება;
19. საწყისი განსაცდელი ან დანაკლისი ლიკვიდირებულია;
20. გმირი ბრუნდება;
21. გმირს დევნიან;
22. გმირი თავს აღწევს დევნას; ბევრი ზღაპარი დევნისგან თავის დაღწევით სრულდება;
23. გმირს სახლში ვერ სცნობენ ან გმირი სხვა ქვეყანაში ბრუნდება;
24. ცრუგმირი დაუსაბუთებელ პრეტენზიებს აცხადებს;
25. გმირს მძიმე ამოცანის გადაწყვეტას სთავაზობენ;
26. პრობლემა გადაჭრილია;
27. გმირს იცნობენ;
28. ცრუგმირი ან ანტაგონისტი სააშკარაოზე გამოჰყავთ;
29. გმირს ახალ სახეს აძლევენ (ხდება მისი ტრანსფიგურაცია);
30. მტერი ისჯება;
31. გმირი დაქორწინდება ან გამეფდება.

მრავალფეროვანი მასალის ილუსტრირებისა და გაანალიზების შედეგად ვ. პროპმა გააკეთა დასკვნა, რომ ყველა ხალხის ყველა ზღაპარში ამ 31 ფუნქციის ფარგლებში ვითარდება მოქმედება. შესაძლოა, ყველა ზღაპარი არ იძლეოდეს ზემოთ ჩამოთვლილ 31-ვე ფუნქციაზე საუბრის საშუალებას (მაგ. პირველი შვიდი ფუნქცია, რომელიც კვანძს უსწრებს, ერთად აღებული,

არც ერთ ზღაპარში არ გვხვდება), მაგრამ ფუნქციათა თანმიმდევრობა ყოველთვის ერთნაირია. ზოგიერთი ფუნქციის არარსებობა არ ცვლის სხვათა განრიგს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ზღაპარი, უპირატესად, ფოლკლორული წარმოშობისაა, მაგრამ არსებობს ლიტერატურული ზღაპრებიც (ძმები გრიმები, ჰანს ქრისტიან ანდერსენი, შარლ პერო, ალ. პუშკინი, ა. სულაკაური და სხვ.).

ლეგენდა (ლათ. — legenda — სიტყვასიტყვით, ის, რაც წაკითხულ უნდა იქნას). აღნიშნული ტერმინი რამდენიმე მნიშვნელობით გვხვდება. იგი შეიძლება გულისხმობდეს:

- ფანტაზიით გაჯერებულ მხატვრულ გადმოცემას რაიმე მნიშვნელოვანი მოვლენის ან ისტორიული პირის შესახებ (მაგ. ლეგენდა ვახტანგ გორგასლის მიერ თბილისის დაარსებაზე;
- გადმოცემას, თხრობას ქრისტიანული რელიგიის ისტორიის ამსახველ მოვლენებზე ან წარმომადგენლებზე (მაგ. ბიბლიური ლეგენდები, ლეგენდები მსოფლიო მოწამეებზე, რომელთაც მათი ხსენების დღეს კითხულობდნენ).

ზუსტი სადემარკაციო ხაზის გავლება ზეპირსიტყვიერების ორ სახეს — ზღაპარსა და ლეგენდას — შორის პირობითია, თუმცა, დაზუსტებით შეიძლება ორი განმასხვავებელი მომენტის გამოყოფა:

1) ზღაპრისგან განსხვავებით ლეგენდის მიზანია მნიშვნელოვანი (ხშირად რელიგიური ხასიათის), საინტერესო, დიდაქტიკური ელემენტებით გაჯერებულ მოვლენათა გადმოცემა და არა სახალისო ამბების თხრობა;

2) ლეგენდის ნარატორი გამსჭვალულია პატივისცემის, მოწიწების გრძნობით თხრობის ობიექტებისადმი და დარწმუნებულია მოვლენათა უტყუარობაში.

ევროპულ ლიტერატურაში ქრისტიანული ლეგენდა ფართოდ იყო გავრცელებული. იგი ერთ-ერთ წამყვან ჟანრულ სახესხვაობას წარმოადგენდა როგორც ბიზანტიურ, ასევე რომანულ-გერმანულ ლიტერატურულ სამყაროში. ქრისტიანული ლეგენდების შინაარსს, უპირატესად, შემდეგი თემები შეადგენდნენ:

- სამყაროს შექმნის შესახებ (les legendes d' origine);
- სამყაროს დასასრულის შესახებ, ე. წ. ესქატოლოგია;
- მაცხოვრისა და ღვთისმშობლის შესახებ;
- წმინდანებისა და მათ მიერ ჩადენილი სასწაულების შესახებ;
- ღმერთთან და წმინდანებთან ბოროტი ძალების (ეშმაკები, დემონები...) დაპირისპირების შესახებ და სხვა.

ქრისტიანული ლეგენდებისთვის ერთგვარ პირველწყაროს წარმოადგენდნენ აღმოსავლეთიდან (უპირატესად, ინდური და სემიტური სამყაროდან) ევროპაში შემოსული თქმულებები. ბუდისტურმა და ებრაულმა თხზულებებმა, რომელთაც დიდაქტიკურ-დამრიგებლობითი ხასიათი ჰქონდათ, ევროპაში გარკვეული მეტამორფოზა განიცადეს. ისინი ქრისტიანულ საბურველში გაეხვივნენ და ამგვარი სახით შუა საუკუნეებში პირველ ლათინურ ლეგენდათა კრებულების საფუძვლად იქცნენ (მაგალითად, ბიზანტიურ ნიადაგზე ბუდას ცხოვრების სახეცვ-

ლილი ვერსია, რომელიც ქრისტიანულ ლიტერატურულ სამყაროში ცნობილია ვარლაამისა და იოსადაფის ცხოვრების სახელით).

XIII საუკუნეში გენუის ეპისკოპოსმა იაკობ დე-ვორაგინემ შეადგინა ცნობილი კრებული Legenda aurea. ამავე საუკუნის დასასრულს ინგლისში შეიქმნა დამრიგებლობითი ხასიათის რელიგიურ ნოველათა და ლეგენდათა კრებული Gesta Romanorum, რომელიც უამრავი ხელნაწერის სახით გავრცელდა ევროპაში — გერმანიაში, საფრანგეთში, იტალიაში — და ყველა ქვეყანაში ახალ-ახალი ლეგენდები დაიმატა. მოგვიანებით შეიქმნა კიდევ ერთი კრებული — Speculum Magnum. აღნიშნული კრებულები რელიგიურ-დიდაქტიკური ხასიათით გამოირჩეოდნენ. მათში აღწერილი იყო წმინდა მამების ცხოვრება, მათ მიერ ჩადენილი სასწაულები, ასევე ქრისტიანული ლეგენდები, რომლებიც მსმენელში (და მკითხველში) განცვიფრებას, მოწიწებას, სასწაულებისადმი რწმენას აღვივებდა.

XIX საუკუნეში რომანტიზმმა კვლავ ააღორძინა მივიწყებული ლეგენდები, რომლებიც ძალზე მოსახერხებელნი აღმოჩნდნენ რომანტიკოსთა შინაგანი განწყობის, სულიერი მისწრაფებებისა და ოცნებების გამოსახატავად. რომანტიკოსებმა ტრადიციულ ლეგენდათა სიუჟეტებს ახალი სული შთაბერეს, ახალ ძიებათა სიმბოლოებად გადააქციეს. ნოვალისის, ტიკის, ჰაინეს და სხვათა ნაწარმოებებმა კვლავ მოპფინეს ნათელი მივიწყებულ სახეებს. ზოგიერთი ლეგენდარული სიუჟეტი რომანტიზმის ეპოქაში ახლებურად წარმოჩნდა და გაჟღერდა (მაგ. თქმულება ფაუსტზე, დონ-ჟუანზე). ასევე, ლეგენდებს მიმართავდნენ თავიანთ შემოქმედებაში ვალტერ სკოტი, ვიქტორ ჰიუგო, გუსტავ ფლობერი ("ლეგენდა შემწყალებელ იულიანზე", "წმინდა ანტონიუსის ცდუნება"), ანატოლ ფრანსი ("წმინდა ფავნა", "ღვთისმშობლის ჟონგლიორი"), მეტერლინკი ("სენიორა ბეატრისი") და სხვები.

დღესდღეობით ლეგენდა შეიძლება ეწოდოს პოეტური ფანტაზიით გამორჩეულ თხზულებასაც, რომელსაც წარსულის მოვლენათა გადმოცემის უტყუარობაზე აქვს პრეტენზია.

ეპოსის ერთ-ერთ უძველეს ჟანრს წარმოადგენს **იდილია**, რომელმაც ზეპირსიტყვიერებიდან წმინდა ლიტერატურულ ჟანრად ჩამოყალიბებამდე განვითარების საინტერესო გზა განელო.

იდილია (ბერძ. ειδηλιον, შემოკლ. ειδοσ-იდან); ერთი ვერსიით აღნიშნავს **"სურათს"**, ხოლო მეორით — **"სიმღერას"** და წარმოადგენს **ბუკოლიკური** (βουχολικοσ — მწყემსური, სოფლური) **პოეზიის** ჟანრულ ფორმას. თავდაპირველად აღნიშნული ტერმინი არ მიემართებოდა რომელიმე განსაზღვრულ ჟანრს. ასე უწოდებდნენ პატარა მოცულობის ლექსს, რომელიც ანტიკურ პერიოდში არ იყო აღიარებული კანონიზირებულ ჟანრად. აღნიშნულმა ტერმინმა სპეციფიკური მნიშვნელობა შეიძინა მას შემდეგ, რაც ბერძენმა მწერალმა, **თეოკრიტოსმა** (ძვ.წ. III ს.) დაწერა ლექსების კრებული "იდილიები". ამ ლექსებში წარმოდგენილ პატარა სცენებში (ანტიკური ტერმინოლოგიით **"მიმებში"**) თეოკრიტოსმა მოქმედ პირებად გამოიყვანა მწყემსები, გლეხები და წარმოაჩინა მათი მშვიდი, მყუდრო, უშფოთველი (იდილიური) ცხოვრება.

თეოკრიტოსის შემოქმედება ემყარებოდა ბუკოლიკურ ჟანრს, რომელიც, თავის მხრივ, ბერძნული ფოლკლორიდან მომდინარეობს. ანტიკური წყაროების თანახმად, არტემიდესადმი მიძღვნილ დღესასწაულებზე დამკვიდრდა მწყემსების შეჯიბრი სიმღერასა და სტვირზე (სირინქსზე) დაკვრაში. ბუკოლიკური სიმღერებით განთქმული იყო სიცილიისა და პელოპონესის

მხარე, კერძოდ, არკადია. თეოკრიტოსის ლექსებში წარმოდგენილ "ბუკოლიაზმს", ანუ მწყემსების შეჯიბრს, ტიპური სტრუქტურა ახასიათებს, რომელიც გარკვეულწილად მოგვაგონებს ძველ ატიკურ კომედიებში წარმოდგენილ "შეჯიბრთა" მიმებს:

- ერთმანეთს ხვდება ორი მწყემსი;
- ნაკინკლავების შემდეგ ერთ-ერთი შეჯიბრში იწვევს მეორეს;
- ირჩევენ მსაჯს, რომელიც დაადგენს შეჯიბრის წესებს და პაექრობის დასასრულს თავის გადაწყვეტილებას ამცნობს ყველას;
- ჩვეულებრივ, ინიციატივა შეჯიბრის დამწყები მომღერლის ხელშია, რადგან იგი ირჩევს სასიმღერო თემას. მოპასუხე ვალდებულია, შერჩეულ თემაზე გააგრძელოს სიმღერა და შეძლებისდაგვარად დაჯაბნოს მოწინააღმდეგე.

აღიარებულია, რომ ზემოაღნიშნული სტრუქტურა არტემიდესადმი მიძღვნილი ფოლკლორული შეჯიბრების დროიდან მომდინარეობს. მწყემსურ და მასთან ახლოს მყოფ მონადირულ ფოლკლორს საკუთარი მითები და გმირები ჰყავდა, რომელთა შორის გამორჩეული ადგილი ეკავა **დაფნისს.**

დაფნისი ჰერმესისა და მშვენიერი ნიმფას ვაჟი იყო. დედამისმა იგი დაფნის ჭალაში დატოვა (აქედან მომდინარეობს სახელი), სადაც სხვა ნიმფებმა აიყვანეს და გაზარდეს. პანმა სირინქსზე დაკვრა ასწავლა. ლამაზი მწყემსი ნახირს აძოვებდა ეტნას კალთებზე და თავისი სიმღერებით ატკბობდა გარშემო მყოფთ. მასზე შეყვარებული ნიმფებიდან ტრადიციამ შემოგვინახა ნომიას, ნაიდას და ქსენიას სახელები. ერთ-ერთი ვერსიის თანახმად, მან უღალატა ნომიას, რის გამოც შურისმაძიებელმა ნიმფამ იგი დააბრმავა (სხვა ვერსიებით დასტურდება ნაიდასა და ქსენიას მონაწილეობაც). ოვიდიუსის მიხედვით, ერთ-ერთმა მათგანმა დაფნისი ქვად აქცია, ხოლო თეოკრიტოსის თანახმად, იგი სიყვარულის დარდმა მოინელა. ჰერმესმა ბრმა შვილი ცაში აიყვანა; ხოლო იმ ადგილას, სადაც ჭაბუკი ქვად იქცა, წყარომ ამოხეთქა. სიცილიელები ყოველ წელს მსხვერპლს სწირავდნენ ტრაგიკულად დაღუპულ დაფნისს და ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ სევდიანი სიმღერების თხზვასა და შესრულებაში მშვენიერი ჭაბუკი მწყემსის შესახებ.

ცნობილია, რომ მწყემსები სულაც არ სარგებლობდნენ ბერძნულ საზოგადოებაში პატივისცემით. ამის მიუხედავად, უიმედოდ შეყვარებული მწყემსის ფოლკლორული სახე მიმზიდველი აღმოჩნდა ბერძენი პოეტებისთვის, რომლებიც სოფლის პეიზაჟის ფონზე გადმოსცემდნენ მის გრძნობებსა და განცდებს. თეოკრიტოსმაც ვერ აუარა გვერდი დაფნისის თემას; I და VII იდილიებში მან ასახა უიმედოდ შეყვარებული მშვენიერი მწყემსის ისტორია, რომელიც სევდიანი სიმღერებით იქარვებდა დარდს და ბოლოს ქარაფიდან ზღვაში გადაეშვა (აღსანიშნავია, რომ, თეოკრიტოსის გარდა, ეს თემა დაამუშავეს ვერგილიუსმა, ფრანსუა რაბლემ და სხვა). თეოკრიტოსის "იდილიებში" მოქმედება წარმტაცი პეიზაჟების ფონზე ვითარდება, აღწერილია ყოფითი სცენები; ზოგჯერ ავტორი ირონიასაც მიმართავს (მაგ. XI იდილიაში შეყვარებული კიკლოპის — პოლიფემეს მიერ ზღვის პირას ნიმფა გალათეასადმი მიძღვნილი სერენადები).

თეოკრიტოსის რომაელ მიმდევართა შემოქმედებაში იდილიებმა განსხვავებული დატვირთვა შეიძინეს. მართალია, მათი ნაწარმოებების ძირითად თემას კვლავ მწყემსების ცხოვრება წარმოადგენდა, მაგრამ, თეოკრიტოსისგან განსხვავებით, რომაელი ავტორები გაზ-

ვიადებულად წარმოაჩენდნენ მწყემსური ცხოვრების დადებით მხარეებს, რის გამოც იდილიათა გმირები მეტისმეტად შორდებოდნენ თავიანთ ცხოვრებისეულ პროტოტიპებს. გარდა ამისა, რომაულ იდილიებში "მწყემსები" ხშირად ისეთ პოლიტიკურ თემებზე მსჯელობდნენ, რომლებზეც არანაირი წარმოდგენა არ ექნებოდათ არა თუ მწყემსებს, არამედ ბევრად უფრო მაღალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებსაც. მაგალითად, **ვერგილიუსს** (ახ.წ. I ს.) თავის ბუკოლიკურ პოეზიაში აქტუალური პოლიტიკური მოტივებიც კი შეაქვს. "მწყემსები", რომლებიც ამ საკითხებზე მსჯელობენ, ძალზე პირობით ფიგურებს წარმოადგენენ. რაც შეეხება **კალპურნიუსს** (ახ.წ. I ს-ის შუა წლები), იგი "იდილიურ მიამიტობას" იყენებს იმპერატორ ნერონისადმი მიმართულ მლიქვნელურ ხოტბაში. ბუკოლიკური პოეზიის თემებმა და ხასიათმა სხვა ჟანრებშიც შეაღწია (ლონგოსის "მწყემსური" რომანი, ტიბულუსის ელეგიები და სხვა).

ძველი ბერძენი მწერალი **ლონგოსი** (ახ.წ. II ს.) ცნობილია ჩვენამდე მოღწეული რომანით **"დაფნისი და ქლოე"**. რომანის მოქმედება იშლება კუნძულ ლესბოსზე ქალაქ მიტილენეს მახლობელ სოფელში. ავტორი აღწერს მშობლებისგან მიტოვებული ბავშვების — გოგონას და ბიჭუნას — ცხოვრებას, რომლებსაც კუნძულზე მწყემსები ზრდიან. უამრავი თავგადასავლის შემდეგ — დაფნისის გატაცება, მეკობრეთა გემის დაღუპვა, ქლოეს ტყვედ ჩავარდნა, მისი განთავისუფლება და სხვ. — მდიდარი მშობლები პოულობენ დაფნისსა და ქლოეს. გახარებული მშობლები შვილებს ქორწილს არა ხმაურიან ქალაქში, არამედ სოფლად, ბუნების წიაღში გადაუხდიან. ყველანი სოფლის ღვთაებებს მადლს უძღვნიან შეყვარებულთა მფარველობისათვის. აღსანიშნავია, რომ რომანში ფიგურირებენ ნიმფები, პანი და სხვა მითიური პერსონაჟები, რომლებიც ქალ-ვაჟს მძიმე წუთებში ეხმარებიან.

რომანის სტილი ნაკარნახევია მონათმფლობელური კლასის უმაღლესი ფენის წარმომადგენელთა ფსიქოლოგიით, რომლებსაც მობეზრებული ჰქონდათ ქალაქური ცივილიზაცია და ოცნებობდნენ იდილიურ სიყვარულსა და ბუნების წიაღში ცხოვრებაზე. ეს უკანასკნელი აღიქმებოდა მხოლოდ ლამაზ დეკორაციად, რომელშიც არაფერი იყო უხეში და ვულგარული. ლონგოსის რომანში ბუკოლიკურმა ჟანრმა თითქმის განდევნა ბერძნული რომანისთვის ნიშანდობლივი ავანტიურული ელემენტი. პასტორალურ ლიტერატურაში ლონგოსის რომანს თვალსაჩინო ადგილი უკავია. განსაკუთრებული პოპულარობით იგი XV—XVI საუკუნეებში სარგებლობდა სასახლის კარის არისტოკრატიულ წრეებში.

მწყემსური თემატიკა შუა საუკუნეებშიც გვხვდება; მაგალითად, ლათინურ ლიტერატურაში შემორჩენილია "გაზაფხულისა და ზამთრის კამათი" (Conflictus veris et hiemis) და ეროტიკული ხასიათის **ვაგანტი**[47] მწყემსი ქალების — ფლორასა და ფილიდას — კამათზე საუკეთესო საყვარლის შესახებ.

იდილიურ პოეზიას კვლავ გამოუჩნდნენ თაყვანისმცემლები XVI საუკუნიდან, ბაროკოს პერიოდში. განსაკუთრებული პოპულარობით იგი საფრანგეთში სარგებლობდა, სადაც ფაქტიურად "სასახლის კარის" პოეტურ ფორმად იქცა. აღნიშნულ პერიოდში იდილია აბსტრაქტულ

47. ვაგანტები — XI-XV საუკუნეებში მოხეტიალე სტუდენტები, მსახიობები, რაინდები, ეკლესიის ყოფილი მსახურები, რომლებიც ლათინურ ენაზე თხზავდნენ ანტიკლერიკალურ ლექსებს; ხოტბას ასხამდნენ ღვინოს, ქალებს, სიყვარულს.

ხასიათს იძენს. გამოგონილი სახელებისა და ნიღბების საშუალებით გადმოცემულია თავ-გადასავლები, რომლებიც ძალზე შორს დგანან "მწყემსური ყოფისგან" და უფრო სასახლის კარის ისტორიებს მოგვაგონებენ. იქმნება "არკადიული" სამყარო, რომელსაც სინამდვილეში, მწყემსურ ყოფასთან არანაირი კავშირი არა აქვს. იმდროინდელი იდილიური ნაწარმოებების ტიპური სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება:

- მწვანე მდელოზე მისეირნობს შეყვარებული მწყემსი ყმაწვილი — **pastores eroici** — (დაფნისი, ფილიდორი, დამონი, სელადონი...) თავის შეყვარებულთან (გალათეა, ქლოე, დიანა...) ერთად, რომელსაც უკან ბაფთაზე გამოკრული ბატკანი მოჰყვება;
- **"pastores eroici"** ახალგაზრდა ქალს სიყვარულს ეფიცება, მაგრამ ...
- ძალიან ხშირად უსულგულო ქალი უარყოფს შეყვარებული მწყემსის გრძნობებს და კურტუაზიული ლიტერატურისგან მემკვიდრეობით მიღებული უკარება, უმადური ქალის (**"dame sans merci"**-ს) ნიღაბს ირგებს;
- სასოწარკვეთილი მწყემსი ბუნებაში ეძებს შვებას; იგი ცხარედ დასტირის თავის ხვედრს მორაკრაკე ნაკადულთან (ან ტირიფის ტოტებქვეშ);
- შეყვარებული მწყემსის დახვენილობის ხაზგასასმელად ხშირად ავტორებს შემოჰყავთ გაუთლელი, უხეში კორიდონის ფიგურა (რომელსაც ჯერ კიდევ თეოკრიტოსთან ვხვდებით); კორიდონი განასახიერებს ე. წ. "კომიკურ მწყემსს" (pastor comicus);
- აქვე შევნიშნავთ, რომ ანტიკურობის რემინისცენციები ავტორებს აძლევთ ბერძნულ-რომაული მითოლოგიის ფართოდ გამოყენების საშუალებას.

აღნიშნულ პერიოდში მწყემსურმა თემატიკამ მოიცვა ყველა ჟანრი (იწერება რომანები, იდგმება დრამები, ოპერებიც კი). მოგვიანებით პასტორალების (pastor — მწყემსი) ტალღამ მთელ ევროპას გადაუარა. მის დამკვიდრებასა და განვითარებაზე ზრუნავდნენ კლასიციზმის წარმომადგენლები. მათ აინტერესებდათ გრძნობების წამონევა წინა პლანზე, რის საშუალებასაც პასტორალის პირობითობა იძლეოდა: სულიერ კონფლიქტებზე ყურადღების გადატანა, ლირიკული თვითანალიზი სოციალური და ეკონომიკური პრობლემების სრული იგნორირების გზით.

იდილიურ-პასტორალურმა თემატიკამ ევროპულ ლიტერატურაში თითქმის სამი საუკუნე გასტანა. მხოლოდ XVIII საუკუნის დასაწყისში გამოითქვა პროტესტი ბურჟუაზიული იდეოლოგების მხრიდან, რომლებმაც თეოკრიტოსის "ბუნებრივ" იდილიებს დაუპირისპირეს ვერგილიუსის "ხელოვნური" იდილიები. "ცრუკლასიციზმის" უარყოფის გზით ახალი მიდგომა ჟანრისადმი ჩამოაყალიბეს ჰერდერმა, ფოსმა, გოეთემ. ისინი იდილიას მიმართავენ არა მარტო მწყემსური ყოფის, არამედ საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ფენის მშვიდობიანი, იდილიური თანაარსებობის გამოსახატავად. აღსანიშნავია, რომ მათ იდილიებში გმირებს დადებითთან ერთად უარყოფითი თვისებებიც მიეწერებათ. მოგვიანებით, გერმანულ ლიტერატურაში ჩამოყალიბდა ე. წ. იდილიური ბიურგერული ეპოსი, რომელშიც ეროვნულ-კონსერვატული ბიურგერული ინტელიგენციის განწყობილებები აისახა (მაგ. გოეთეს "ჰერმანი და დოროთეა").

ეროვნული მოტივები გამოსჭვივის ინგლისური სენტიმენტალიზმისა და "ტბის სკოლის" რომანტიკოსთა იდილიებშიც (ტომსონი, უორდსუორთი, კოლრიჯი). იდილიურ მოტივებს

ვხვდებით ბაირონთანაც (ჰაიდეს ეპიზოდი "დონ-ჟუანში" და "კუნძული"). რუსეთში იდილიებს წერდნენ ლომონოსოვი, სუმაროკოვი, დერჟავინი, ჟუკოვსკი და სხვები.

საქართველოში პასტორალური პოეზიის შესანიშნავი ნიმუშია დავით გურამიშვილის პოემა "ქაცვია მწყემსი", აკაკი წერეთლის ("სიმღერა მკის დროს"), რაფიელ ერისთავის ლექსები ("მევენახის სიმღერა", "რთველი") და სხვა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეპოსის გვარი აერთიანებს ვრცელ, საშუალო და მცირე ჟანრულ სახესხვაობებს.

ეპოსის მცირე ჟანრულ სახესხვაობას განეკუთვნებიან: ესე, ნარკვევი, ნოველა; საშუალოს — მოთხრობა; ვრცელს — რომანი, ეპოპეა. რაც შეეხება იგავ-არაკს, ბალადას და ეპიკურ პოემას, მათ ეპიკურთან ერთად, ლირიკული საწყისებიც გააჩნიათ, ამდენად, ისინი ლირიკულ-ეპიკურ ჟანრს განეკუთვნებიან. განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

ესე (ფრანგ. essai, ინგლ. essay — ცდა) მცირე ან საშუალო მოცულობის პროზაული ნაწარმოებია, რომელსაც ახასიათებს კომპოზიციური თავისუფლება და სუბიექტივიზმი. აღნიშნული ჟანრული სახესხვაობის მამამთავრად ითვლება ცნობილი ფრანგი ჰუმანისტი **მიშელ მონტენი**, რომელმაც ეს ტერმინი საკუთარი ნაწარმოების — "ცდების" — მიმართ გამოიყენა (Essais, ბორდო, 1580). "ცდებში" ავტორმა გადმოგვცა თავისი შეხედულებანი ფილოსოფიის, ისტორიის, პოლიტიკის, რელიგიის, მორალის და სხვა საკითხებთან დაკავშირებით. თავისი აზრების გადმოსაცემად მონტენიმ შექმნა ფრაგმენტულ-მოზაიკური ჩანაწერების განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც არ იყო შეზღუდული მასალის შერჩევისა და დალაგების მკაცრად განსაზღვრული წესებით. ავტორი მხოლოდ თავის სუბიექტურ მოსაზრებებს უქვემდებარებდა ესეს ყველა სტრუქტურულ ელემენტს (თხზულების თემა, მოცულობა და ა.შ.).

მწერლმა დახვეწილი, მსუბუქი, სასაუბრო ფორმა აირჩია მრავალფეროვანი, ზოგჯერ საკმაოდ სერიოზული, სიღრმისეული თემების განსახილველად. მკითხველთან დიალოგში ჩართული იყო პატარა მოთხრობები, ანეკდოტები, ისტორიული სცენები, ასევე, მოხმობილი იყო ციტატები ძველი და თანამედროვე (ძირითადად იტალიელი) მწერლების თხზულებებიდან. აღნიშნული ფორმის შექმნით მონტენი გაემიჯნა სამეცნიერო საკითხების ძველ, სქოლასტიკურ, პედანტურ განმარტებებს და საფუძველი ჩაუყარა ახალ, ინდივიდუალობის ნიშნით გამორჩეულ წერის მანერას, რაც სავსებით პასუხობდა ბურჟუაზიული მაღალი წრის მოთხოვნებს.

"ცდების" წარმატებამ განაპირობა მონტენის მიერ შექმნილი ესეისტური ჟანრის კანონიზირება. მას უამრავი მიმბაძველი გამოუჩნდა როგორც საფრანგეთში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ. აღსანიშნავია, რომ ესეისტური ფორმით იწერებოდა არა მარტო ლიტერატურული ხასიათის ნაწარმოებები, არამედ ფილოსოფიური, ისტორიული, ბელეტრისტული და სხვა. ამის მაგალითია ცნობილი ინგლისელი მეცნიერის, ბურჟუაზიული ემპირიული ფილოსოფიის დამფუძნებლის, ფრენსის ბეკონის ნაშრომი "პოლიტიკისა და მორალის ცდები" (1597). ბეკონთან ერთად მონტენის გავლენა განიცადა შექსპირმაც, რომლის პერსონაჟებმა ფრანგი ფილოსოფოსის არაერთი აზრი გააჟღერეს.

მოგვიანებით, XIX-XX საუკუნეებში ესე ინგლისური კლასიკური ლიტერატურის ჟანრად გვევლინება (ბერნარდ შოუ, ჰერბერტ უელსი, სომერსეტ მოემი და სხვა). ესეისტური წერის

მანერა ვრცელდება რუსეთშიც (ილია ერენბურგი, ბორის პასტერნაკი, მარინა ცვეტაევა და სხვა). საქართველოში ესეისტური ფორმის ნაწარმოებებს ვხვდებით როგორც XIX საუკუნის მწერლებთან (ილია, აკაკი, ვაჟა), ასევე XX საუკუნის მწერალთა შემოქმედებაშიც (გიორგი ლეონიძე, კონსტანტინე გამსახურდია...).

ნოველა (ლათ. novellus —ახალი, იტალ. — novella, ესპან. — novela, ფრანგ. — nouvelle, გერმან. — Novelle) — ტერმინი, რომლითაც ლიტერატურის ისტორიასა და თეორიაში აღინიშნება მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი თხრობითი ფორმა. "ნოველასთან" ერთად, რომელიც საერთაშორისო ტერმინია, არსებობს ამავე ჟანრის განსხვავებული სახელწოდებები: ფრანგულში — conte, fable; გერმანულში — Schwank, Märc, Geschichte; ინგლისურში — short story; რუსულში — рассказ.

ტერმინის ისტორია. თავდაპირველად სიტყვა "ნოველამ" მხატვრული შემოქმედების განსაზღვრული თხრობითი ჟანრის მნიშვნელობა იტალიაში შეიძინა, სადაც უკვე XIII საუკუნეში არსებობდა ყოველდღიური ყოფის ამსახველი პატარა მოთხრობები, რომლებიც ზოგჯერ კრებულში ერთიანდებოდნენ (მაგ., ძველი კრებული "Cento novelle antiche"). XIV საუკუნეში ლიტერატურის აღნიშნული ჟანრი და თავად ცნება დაამკვიდრა ჯოვანი ბოკაჩომ თავისი ცნობილი "დეკამერონით". მოგვიანებით, როდესაც "დეკამერონი" ითარგმნა ევროპულ ენებზე, აღნიშნული ტერმინი გავრცელდა ევროპულ სალიტერატურო სივრცეში (საფრანგეთში — XVს-ის დასაწყისში, გერმანიაში — XV საუკუნეში).

ნოველაზე, როგორც ჟანრზე, საინტერესო მოსაზრებები ეკუთვნის **გოეთეს.** მის "გერმანელ მოგზაურთა საუბრებში" ნაწარმოების მოქმედი პირები მსჯელობენ ნოველის ესთეტიკურ ბუნებაზე და გამოთქვამენ თეორიული ხასიათის შენიშვნებს (ცხადია, ამ შემთხვევაში მოქმედი პირები ავტორისეულ პოზიციას აფიქსირებენ). აღნიშნულ შენიშვნათა არსი შემდეგზე დაიყვანება:

- ნოველის მახასიათებელი არ უნდა იყოს ყოველდღიურობა, ყოფითობა; მას უნდა ჰქონდეს რაღაც სიახლის, უჩვეულობის ელემენტი;
- იმავდროულად, ეს "უჩვეულობა" შესაძლებლობის ფარგლებს არ უნდა სცილდებოდეს; უნდა აღიქმებოდეს როგორც "შესაძლებელი" და არ უნდა გადადიოდეს ფანტასტიკაში, "შეუძლებელში";
- ნოველა, ძირითადად, მკითხველის წარმოსახვაზე უნდა ზემოქმედებდეს და არანაირ მნიშვნელოვან ამოცანას არ უნდა უსახავდეს მის გონებას.

ეკერმანთან საუბრებში გოეთე ნოველის შემდეგ ფორმულირებას იძლევა: **"ერთი უჩვეულო შემთხვევა".** ნოველის ამგვარმა განსაზღვრამ გავლენა იქონია შემდგომი პერიოდის გერმანულ პოეტიკაზე, თითქმის XX საუკუნემდე. მაგალითად, ლემანი თავის "პოეტიკაში" (1919), რომელიც უმაღლესი სკოლის სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა, უცვლელად იმეორებდა ნოველის გოეთესეულ დახასიათებას. თუმცა, იმავე წლებში ამ თეორიას მძაფრი კრიტიკა მოჰყვა როგორც რუსი, ისე გერმანელი ფორმალისტების მხრიდან. სრულიად სამართლიანად გამოითქვა მოსაზრება, რომ "უჩვეულობის" ელემენტი ყველა ნოველის მახასიათებლად არ გამოდგება. დაწყებული იმავე იტალიელი ნოველისტებიდან ვიდრე მოპასანისა და ჩეხოვის

ჩათვლით, მრავალი ნოველის ფაბულას სრულიად ჩვეულებრივი, ყოფითი ამბავი წარმოადგენს. გოეთეს შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ ჟანრის აბსოლუტური კრიტერიუმების ძიებისას იგი არ ითვალისწინებდა ლიტერატურის ისტორიული ცვალებადობის ფაქტს, იმ მომენტს, რომ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ნოველისთვის დამახასიათებელი ნიშნების კანონიზირება მთლიანად ჟანრის ნიშნებად არ შეიძლება.

აღსანიშნავია, რომ გერმანელმა რომანტიკოსებმა დიდი ყურადღება გამოიჩინეს ნოველის თეორიისა და პრაქტიკის მიმართ. **შლეგელმა** ჩამოაყალიბა ზოგადი მოძღვრება რომანტიკული პოეზიის ბუნების შესახებ, რომელშიც, გოეთეს შეხედულებათა გათვალისწინებით, აღნიშნავდა, რომ ნოველა არის ანეკდოტი, უცნობი ისტორია, საინტერესო ამბავი. ნოველამ უნდა დააინტერესოს მკითხველი, ამიტომაც უნდა შეიცავდეს უჩვეულო და მიმზიდველ სიუჟეტურ ელემენტებს. ამასთან, ნოველის მთხრობელის ოსტატობაც მაღალ საფეხურზე უნდა იდგეს.

შლეგელის შეხედულებათა გათვალისწინებით **ტიკი** წერდა, რომ ნოველა მიმზიდველ ფერებში წარმოგვიდგენს უმნიშვნელო ან მნიშვნელოვან ამბავს, რომელიც, შესაძლოა მომხდარიყო, მაგრამ მაინც უჩვეულო, განკერძოებულ შემთხვევას უნდა წარმოადგენდეს. სიუჟეტის განვითარების ის მომენტი, როდესაც თხრობა მოულოდნელად შემობრუნდება, მკითხველის ფანტაზიაზე ძლიერ ზემოქმედებას უნდა ახდენდეს (თუმცა, თხრობიდან გამომდინარე, ხასიათებისა და გარემოებების გათვალისწინებით, მოვლენათა ამ გზით წარმართვა შეიძლება ბუნებრივიც კი იყოს).

შლეგელისა და ტიკის გამონათქვამები იმითაც იქცევენ ყურადღებას, რომ მათ მიერ წარმოჩენილი ნოველის დამახასიათებელი ნიშნები (თხრობის ხელოვნების მაღალი დონე და სპეციფიკური კომპოზიცია, ე. წ. "შემობრუნებითი მომენტი") მოგვიანებით სხვებმაც გაიზიარეს; კერძოდ, აღნიშნული პუნქტები მეორდება მომდევნო ათწლეულების თითქმის ყველა სამეცნიერო-თეორიულ ნაშრომში (ჰირტი, ვალცელი, ეიხენბაუმი, შკლოვსკი, ვინოგრადოვი, პეტროვსკი და სხვ.).

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში **შპილგაგენმა** ნოველის განსაზღვრა მისი პერსონაჟების ხასიათების საფუძველზე სცადა. მეცნიერის აზრით, რომანისგან განსხვავებით, რომელშიც გმირის ხასიათის ჩამოყალიბების პროცესია მოცემული, ნოველაში საქმე გვაქვს "მზა ხასიათებთან", რომლებიც განსაკუთრებული გარემოებებისა და ურთიერთწინააღმდეგობებით განპირობებული კონფლიქტების ფონზე იხსნება, წარმოჩნდება. შპილგაგენის აღნიშნული მოსაზრება არ იქნა უპირობოდ გაზიარებული, რადგან "მზა ხასიათის" ცნება არ შეიძლება განმსაზღვრელ ნიშნად მივიჩნიოთ, ხოლო რაც შეეხება "განსაკუთრებული გარემოებებისა და ურთიერთწინააღმდეგობებით განპირობებულ კონფლიქტს", იგი სხვა ლიტერატურული ჟანრებისთვისაც ნიშანდობლივი მახასიათებელია.

დიდი გავლენა იქონია ნოველის თეორიაზე **პაულ გეიზემ** თავისი ე. წ. "შევარდნის თეორიით" (Falkentheorie "გერმანული ნოველის საგანძური" — "Deutscher Novellenschatz», 1871—1875). აღნიშნულ კრებულში გეიზემ განიხილა ბოკაჩოს ნოველა შევარდენზე (აქედან მომდინარეობს თეორიის სახელიც) და დაასკვნა, რომ ნოველისთვის აუცილებელია:

- მოქმედების ერთიანობა, მხოლოდ ერთი კონფლიქტი;
- სიტუაციის სიმძაფრე;
- "მკვეთრი სილუეტები".

გეიზეს შეხედულებანი განავრცო **ლემანმა** ზემოთ ნახსენებ წიგნში ("პოეტიკა", 1919). იგი აღნიშნავდა, რომ რომანისგან განსხვავებით ნოველას უნდა ახასიათებდეს მოქმედების მკაცრი ერთიანობა, რაც გამორიცხავს ჩართული და პარალელური ეპიზოდების არსებობას.ლემანის მოსაზრება გაიზიარეს **პეტროვსკიმ** ("ნოველის მორფოლოგია") და **ეიხენბაუმმა** ("ო. ჰენრი და ნოველის თეორია"). ორივე მეცნიერმა ნოველა განიხილა როგორც მოკლე თხრობითი ხასიათის ნაწარმოები, რომელიც ორიენტირებულია ერთიან აღქმაზე. სწორედ ამიტომ მას უნდა ჰქონდეს "განსაკუთრებული, სპეციფიკური, შემჭიდროვებული სიუჟეტი" და მხოლოდ ერთი მოვლენის შესახებ მოგვითხრობდეს. პეტროვსკის თანახმად, ნოველის სიუჟეტის შუა ნაწილი უკავია ძირითად ამბავს (Geschichte); რომლის დასაწყისში (Vorgeschichte) მოცემულია მოვლენის (სიტუაციის) აზრობრივი შემზადება და ბოლოში კი (Nachgeschichte) — ლოგიკური დასკვნა მოვლენაზე (სიტუაციაზე).

პეტროვსკის აზრით, ნოველის გადმოცემის თავისებურებას წარმოადგენს თხრობის დაძაბულობა. კომპოზიციურად სიუჟეტის ყველაზე დაძაბულ მომენტს წინ უსწრებს კვანძის შეკვრა და მოსდევს კვანძის გახსნა, რომელიც სრულდება ეფექტური დაბოლოებით — pointe. ეს უკანასკნელი "ნოველის კომპოზიციის ტექნიკურ ტერმინს წარმოადგენს".

ეიხენბაუმიც ნოველისტური ჟანრის იმავე კრიტერიუმებს იძლევა: "Short story — სიუჟეტური ტერმინია, რომელიც გულისხმობს ორი პირობის თანაარსებობას: მცირე ზომა და დაბოლოებისას — **სიუჟეტური მახვილი** — pointe. ეს პირობები რომანის მიზნებისა და ხერხებისგან არსებითად განსხვავდება". ეიხენბაუმს მოაქვს ედგარ პოს სიტყვები: "ეფექტის ან შთაბეჭდილების ერთიანობა ძალზე მნიშვნელოვანი პუნქტია... კარგმა ხელოვანმა შექმნა მოთხრობა. თუ მას საქმე ესმის, ის არ დაიწყებს თავის მტვრევას, რომ აღწერილი მოვლენები ერთმანეთს მოარგოს (მიუსადაგოს). იგი საგულდაგულოდ გაიაზრებს ერთ ცენტრალურ ეფექტს და შემდეგ ისეთ მოვლენებს მოიფიქრებს და ისეთი ეპიზოდების კომბინაციებს შექმნის, რომლებიც ყველაზე უკეთ წარმოაჩენენ ამ წინასწარ მოფიქრებულ ეფექტს".

არაერთი მეცნიერი შეეცადა ნოველის კომპოზიციასა და სიუჟეტის აგების თავისებურებებში ჟანრის სპეციფიკური ნიშნების გამოკვეთას. მათ შორის იყო **შისელ ფონ ფლეშენბერგი** ("Novellenkränze Lukians", 1912; "Die griechische Novelle", 1913), რომელმაც ნოველის ძირითად ნიშნად გამონაგონი თხრობის (ფანტაზიის) "სინამდვილის ფიქცია" მიიჩნია. მისი აზრით, "სინამდვილის ფიქცია" მიიღწევა მთხრობელის მიერ სხვა პირების დამოწმებით, სხვისი ავტორიტეტისა და დოკუმენტების მოხმობით, თხრობის ქრონოლოგიური და ადგილობრივი ფიქსაციით და სხვა. ნოველის სპეციფიკის ამგვარი წარმოჩენით ფლეშენბერგმა თვითნებურად შეზღუდა, დაავიწროვა "გამონაგონი თხრობის" (πλχσμχ) საზღვრები, რომელიც ანტიკურ რიტორებთან მოიცავს არა მარტო ეპიკურ ჟანრებს, არამედ დრამატულსაც ("მოვლენათა გადმოცემა, რომლებსაც არ ჰქონიათ ადგილი, მაგრამ შეიძლებოდა ჰქონოდათ" — სექსტუს ემპირიკი).

ზემოთ მოტანილი ისტორიული ექსკურსი ნოველის თეორიაში გვიჩვენებს, რომ მოხმობილი კრიტერიუმებიდან ცალსახად ვერც ერთი ვერ განსაზღვრავს ნოველის ჟანრს, რადგან არც ერთი მათგანი არ არის მხოლოდ ნოველის მახასიათებელი. მაგალითად: **შინაგანი ერთიანობა,**

ისევე როგორც **იდეური ერთიანობა** აუცილებელია არა მარტო ნოველისთვის, არამედ სხვა ლიტერატურული ჟანრებისთვისაც, მათ შორის ერცელი ეპიკური ფორმებისთვის; **სიუჟეტური აგების პრინციპი**, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია და კვანძის გახსნა თხრობითი ჟანრის ნაწარმოებთა საერთო მახასიათებელია და ა. შ. შეუძლებელია ნოველის "მყარი კრიტერიუმების" ჩამოყალიბება, რაღაც ზოგადი, საერთო სქემის დადგენა. პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ნოველის ცნება ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში ცვალებადია; ბოკაჩოს, მოპასანის თუ მერიმეს ნოველები, ფოლკლორული ზღაპარი თუ ჰეროიკული ბალადა — ყველა გარკვეულწილად "ნოველისტურია", შეიცავს ნოველის რაღაც ელემენტს, მაგრამ თითოეული მათგანი თავისთავადია. ამ თვალსაზრისით ნოველა რჩება ისტორიულად დასაბუთებულ ცნებად, რაც სხვადასხვა სტილის ნოველების კონკრეტულ-ისტორიული შეპირისპირების საშუალებას გვაძლევს.

ისტორიული მიმოხილვა. ნოველა განვითარდა შუა საუკუნეებში ახლად აღმოცენებულ ბურჟუაზიასა და ფეოდალურ არისტოკრატიას შორის არსებული დაპირისპირების ფონზე. ფეოდალური წყობის გასაკრიტიკებლად ახალგაზრდა ბურჟუაზიამ ლიტერატურაში პაროდიასა და სატირას მიმართა. ამ თვალსაზრისით მათთვის ძალზე მოსახერხებელი აღმოჩნდა სატირული ზღაპარი, რომელშიც ცხოველთა ეპოსის საშუალებით დასცინოდნენ საძულველ ფეოდალებს და ბერებს. თუმცა, ალეგორიული მინიშნებების გვერდით გაჩნდა თხრობის ახალი ფორმა, რომელშიც პირდაპირ, მინიშნებების გარეშე, უარყოფითად იყვნენ წარმოჩენილნი მაღალი ფეოდალური წრის წარმომადგენლები და, შესაბამისად, დადებით გმირებად მოგვევლინენ მზარდი ბურჟუაზიული კლასის წარმომადგენლები.

XIII—XIV საუკუნეების თხრობითი ხასიათის მცირე ზომის ნაწარმოებები, თანამედროვე ნოველის ისტორიული წინამორბედები — ფრანგული ფაბლიო, გერმანული შვანკი და იტალიური ნოველა — გამოირჩეოდნენ სინამდვილისადმი ახლებური მიდგომით, საზოგადოებრივი ცხოვრების ახალი მხარეების ჩვენებით. აღნიშნული ტიპის ნაწარმოებებში დასცინოდნენ რაინდობის ინსტიტუტს, ბერების ორდენებს, მოსამართლეებს, სასულიერო პირების "უმწიკვლობას" და ფეოდალური სინამდვილის სხვა მოვლენებს. სინამდვილისადმი რაციონალური მიდგომა, მოვლენათა რეალურად შეფასების უნარი, ეშმაკობა და მოხერხებულობა, რომელიც უპირისპირდებოდა უხეშ ძალას — აი, ის თვისებები, რომლებიც აღმავლობის გზაზე მყოფმა ქალაქის ბურჟუაზიამ გაითავისა.

ამგვარად, ზემოთ ნახსენები ფრანგული ფაბლიო, გერმანული შვანკი და იტალიური ნოველა გახდნენ ის ახალი ფორმები, რომლებიც დაუპირისპირდნენ ფეოდალურ ლიტერატურას და მისი გამოსახვის ფორმებს — ლეგენდას, სასულიერო პოემას, მორალისტურ-დიდაქტიკური ხასიათის თხზულებას, რომლებშიც გამოხატული იყო ფეოდალურ-რელიგიური შეგნება, ჰეროიკული და კურტუაზიული[48] ეპოსის ხოტბა, სინამდვილის ირაციონალური გაგება.

ბოკაჩო არ იყო ნოველის "შემქმნელი"; მან გააგრძელა ფაბლიოსა და ძველი იტალიური ნოველების უცნობ შემოქმედთა ტრადიციები, გააღრმავა და გაფართოვა მათი შინაარსი, შეიმუშავა

48. კურტუაზიული ლიტერატურა — ფრანგ. courtois – თავაზიანი — შუა საუკუნეების (XII-XIV) ევროპული საერო ლიტერატურა, რომლის ძირითად ჟანრებს წარმოადგენდნენ ნოველა, ლირიკული სიმღერა, სარაინდო რომანი. კურტუაზიულმა ლიტერატურამ წინა პლანზე წამოსნია ინდივიდის (უპირატესად რაინდთა წრის წარმომადგენლების) პიროვნული თვისებების ხოტბა. სარაინდო ეპოსისგან განსხვავებით, მას აინტერესებს არა სიუზერენისა და ვასალის ურთიერთდამოკიდებულება, ვასალისადმი ერთგულებისა და თავდადების თემა, არამედ რაინდის ამაღლებული დამოკიდებულება ქალისადმი

და გაამყარა რეალისტური თხრობის მხატვრული ფორმა. ბოკაჩოს შემოქმედებაში XIV საუკუნის მოწინავე იტალიური ბურჟუაზიის მსოფლმხედველობის წარმოჩენამ დასრულებული სახე მიიღო. ფაბლიოს მსგავსად, ბოკაჩოსთან ნაჩვენებია შუასაუკუნეების ფეოდალური შემოქმედებისგან სრულიად განსხვავებული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი: მგზნებარე სიყვარული, მიწიერი სიამოვნებებით ტკბობა, ჯანსაღი სილაღე. ამასთან ერთად, ბოკაჩო დაუფარავად დასცინის საეკლესიო რიტუალებს, ბერები და ეკლესიის მსახურნი გამოჰყავს მატყუარებად და თაღლითებად; დასცინის "ძლიერთა ამა სოფლისათა" თავდაჯერებულობას და ა. შ.

"დეკამერონის" ძირითად პრობლემას წარმოადგენს ადამიანური ინდივიდუალობის საკითხი, რომელსაც არსებითი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ბურჟუაზიულ მსოფლმხედველობაში. ბოკაჩოს ნოველათა უმრავლესობა აგებულია ბედის კონფლიქტზე, ბრმა შემთხვევაზე, ცხოვრებისეულ გარემოებებსა და მოხერხებულ, ძლიერ, გამჭრიახ პიროვნებაზე. ბოკაჩო ცვლის ფაბლიოს ტიპების სქემატურობას; მისი პერსონაჟების ხასიათი გაცილებით უკეთ არის დამუშავებული. მწერლის ყურადღება კონცენტრირებულია არა მათი განცდებისა და აზრების გადმოცემაზე, არამედ პერსონაჟების მოქმედების ჩვენებაზე. მის ნოველებში კონფლიქტი თანმიმდევრულად, სწრაფად მწვავდება; კვანძის გახსნას აშკარად გამოხატული სოციალური, დიდაქტიკური ტენდენცია გასდევს. მართალია, ბოკაჩოს მსოფლმხედველობა არ იყო სრულიად თავისუფალი ფეოდალურ-რაინდული კულტურის გავლენისგან, მაგრამ მაინც, მისი მეთოდი აღმავალი ბურჟუაზიის რეალისტური მეთოდია. ამაში მდგომარეობს ბოკაჩოს ნოველების მნიშვნელობა, რომლებიც, არსებითად, ახალ ეტაპს წარმოადგენენ ლიტერატურის ისტორიაში.

მომდევნო საუკუნეებშიც იტალიური ნოველის განვითარება ბოკაჩოს გავლენით მიმდინარეობდა. მოგვიანებით, იტალიური დამოუკიდებელი ქალაქი-რესპუბლიკები სავაჭრო-სამრეწველო ოლიგარქიებად იქცნენ; ბურჟუაზიას გამოეყო მის წიაღშივე ჩამოყალიბებული არისტოკრატიული ფენა. ამან გარკვეულწილად შეცვალა ნოველის თავდაპირველი არსი: XVI საუკუნის იტალიური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი ხდება კურტუაზიული ნოველა.

ინგლისურ ლიტერატურაში აღმავალი ბურჟუაზიის იდეების გამომხატველი **ჩოსერი** გახდა. მის "კენტერბერიულ მოთხრობებს" (1373-1393) "ჩრდილოეთის დეკამერონი" უწოდეს. ჩოსერთან ფეოდალებისა და ბერების პორტრეტები კარიკატურულად გამოიყურება. ავტორი დაუნდობლად დასცინის სასულიერო პირებსა და საღვთისმეტყველო ლიტერატურას. ფეოდალური ლიტერატურის ფანტასტიკასა და ალეგორიზმს იგი უპირისპირებს "ნათელ, ზუსტ სტილს, რომლითაც ყველას შეუძლია წერა". "დეკამერონის" მსგავსად, "კენტერბერიულ მოთხრობებშიც" გადმოცემულია სინამდვილისადმი რაციონალური, ცხოვრებისეული დამოკიდებულება, რაც ჩოსერის მეთოდის საფუძველს წარმოადგენს.

საფრანგეთში მძლავრი ფეოდალური არისტოკრატიის არსებობის პირობებში, ნოველის განვითარების ორი ტენდენცია გამოიკვეთა: ერთი მათგანი ბურჟუაზიულ მსოფლმხედველობას წარმოაჩენდა (ანტუან დე შალი, "Cent nouvelles"), ხოლო მეორე არისტოკრატიის ინტერესების გამომხატველი იყო (მარგარიტა ნავარელის კურტუაზიული ნოველების კრებული "Heptaméron",1559) .

XIX საუკუნის დასაწყისში გერმანელ რომანტიკოსთა (ტიკი, ა. ფონ არნიმი და სხვა) ნოველების დამახასიათებელი ნიშნები ხდება:

- ირაციონალურის აპოთეოზი, სამყაროს რეალისტური აღქმის უარყოფა;

- დროის, სივრცის, შეგრძნებათა ყველა მაჩვენებლის ირონიული აღრეცა (ე. წ. შეგრძნებათა სინკრეტიზმი);
- კატასტროფის წინათგრძნობა, რომელიც პერსონაჟების მოქმედებას განსაზღვრავს და ა. შ.

აქვე შევნიშნავთ, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნები ერთი საუკუნის შემდეგ თითქმის უცვლელად იჩენენ თავს მოდერნისტების ნოველებში. მნიშვნელოვანი წელილი შეიტანა გერმანული ნოველის განვითარებაში **ჰოფმანმა.** მან ნოველათა სიუჟეტურ ქსოვილში ჩართო ლირიკული გადახვევები, ავტორისეული კრიტიკული გამონათქვამები; იმავდროულად, შეანელა მოქმედების განვითარება, ყურადღება მიაქცია პერსონაჟების გრძნობათა ანალიზს და სხვა. უნდა აღინიშნოს, რომ ფანტასტიკური ცხოვრების წარმოსახვასთან ერთად, ჰოფმანი ყოფითი სინამდვილის ემპირიულ-რეალისტურ აღწერასაც იძლეოდა. მის შემოქმედებაში ფანტასტიკური თითქოს სამყაროს რეალისტური წარმოსახვის მეორე პლანს ქმნიდა.

ნოველის აღიარებულ დიდოსტატად ითვლება **გი დე მოპასანი.** ბოკაჩოს მსგავსად მისი ნოველებიც აგებულია ცხოვრებისეულ შემთხვევითობებზე, ბედის კონფლიქტზე, ცხოვრებისეულ გარემოებებსა და ინდივიდუალური ბედის წარმოჩენაზე. რაც შეეხება ნატურალიზმისა და იმპრესიონიზმის წარმომადგენლებს, ისინი ნოველას უყურებდნენ როგორც ავადმყოფური, გადაღლილი ფსიქიკის გამოხატვის განსაკუთრებულ ფორმას.

ამრიგად, სხვადასხვა ეპოქაში ნოველის შინაარსისა და ფორმის კონკრეტულ-ისტორიული ნიშნების გათვალისწინებით შეიძლება შემდეგი დასკვნების გაკეთება:

- ისტორიული განვითარების კვალდაკვალ, ეპოქის ლიტერატურული სტილის, მხატვრული მეთოდის შესაბამისად ნოველის თვისებები, დამახასიათებელი ნიშნები, იცვლებოდა; ამდენად, ნოველის საყოველთაოდ მიღებული და გაზიარებული დეფინიცია ლიტერატურათმცოდნეობაში არ არსებობს;
- ნოველა წარმოადგენს მცირე ფორმის ეპიკურ ნაწარმოებს; მას ახასიათებს კომპაქტური ფაბულური კონსტრუქცია, დინამიურობა, ზოგჯერ დრამატიზმი;
- ნოველაში ერთი რომელიმე კონფლიქტის, როგორც ობიექტურად მომხდარი მოვლენის აღწერის, საფუძველზე წარმოჩენილია საზოგადოებრივი ურთიერთობების ერთი კონკრეტული მხარე. ავტორის პოზიცია მკაფიოდ არის გამოკვეთილი pointe -ს შემცველ დაბოლოებაში, რომელიც ხშირად მოულოდნელია (კონფლიქტის გადაწყვეტის თვალსაზრისით);
- ნოველას ახასიათებს მარტივი, ლაპიდარული და, იმავდროულად, საინტერესო, დამაინტრიგებელი სიუჟეტი. იგი ვერ ეგუება სიუჟეტის გაშლას, ჩართულ და პარალელურ ეპიზოდებს და ლირიკულ გადახვევებს;
- ბირთვს, რომელიც ნოველის ყველა კომპონენტში აისახება, შეიძლება, მოვლენასთან ერთად, წარმოადგენდეს მოქმედებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ფსიქოლოგიური კოლიზია;
- არსებობს ნოველის სხვადასხვა მოდიფიკაცია: ფსიქოლოგიური, ყოფითი, სატირული, ფანტასტიკური და სხვა;

- ცხადია, ზემოთ მოტანილი ყველა ნიშანი შეფარდებითია, ანუ ისინი ახასიათებს ნოველას ეპოსის პირველად (იგავ-არაკი, ანეკდოტი) და ვრცელ თხრობით ფორმებთან (მოთხრობა, რომანი) მიმართებაში.

ქართული კლასიკური ნოველის აღიარებული ნიმუშები შექმნეს შიო არაგვისპირელმა, ჭოლა ლომთათიძემ, ნიკო ლორთქიფანიძემ, კონსტანტინე გამსახურდიამ და სხვებმა. თანამედროვე ქართულ მწერლობაში ნოველის ჟანრს ერთ-ერთი საპატიო ადგილი ეთმობა (რ. ინანიშვილი, რ. მიშველაძე, ნ. შატაიძე, გ. ჩოხელი...)

მოთხრობა, როგორც ჟანრული ტერმინი, ერთიან დეფინიციას არ ექვემდებარება. სხვადასხვა დროს მოთხრობის "საზღვრების დასადგენად" სცადეს განსხვავებული კრიტერიუმების გამოყენება, თუმცა, უშედეგოდ. მაგალითად, ერთ შემთხვევაში მას საფუძვლად დაუდეს **სემანტიკური** კრიტერიუმი (მოთხრობის შინაარსი უნდა შემოფარგლულიყო ადამიანის ბედის აღწერით); სხვა შემთხვევაში **მოცულობითი** კრიტერიუმი (მოთხრობას უნდა ეკავოს შუალედური ადგილი ნოველასა და რომანს შორის); მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, მოთხრობის უნივერსალური მახასიათებლები დღემდე არ არის განსაზღვრული. აღნიშნული ტერმინის დეფინიციას ართულებს რამდენიმე სპეციფიკური გარემოებაც:

- "მოთხრობის" აღმნიშვნელი ერთი ინტერნაციონალური ტერმინი არ არსებობს. მის ექვივალენტად გერმანელები იყენებენ ტერმინს "Erzählung", ფრანგები "conte"-ს, ზოგჯერ "nouvelle"-ს, ინგლისელები "tale", "story"-ს, რუსები "рассказ", "повесть"; ნიშანდობლივია, რომ ორი უკანასკნელი ცნების გასამიჯნად რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე არ ჩამოყალიბებულა ერთიანი ხედვა;
- მოთხრობას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ჩანასახის სახით იგი ლიტერატურის განვითარების ადრეულ ეტაპზეც გვხვდება და აღნიშნავს ყველანაირ თხრობას. არაერთი ძველი ძეგლის დასათაურება იწყება სიტყვებით "თხრობაი და უწყებაი ღირსისა..." და ა. შ. თუმცა ძველი მწერლობის ცალკეულ ჟანრებში (აგიოგრაფიაში, მატიანეებში) მოთხრობისთვის დამახასიათებელი ცალკეული ელემენტების არსებობა არ გამოდგება იმის საბუთად, რომ ამა თუ იმ ძეგლს ცალსახად მოთხრობა ეწოდოს;
- ძველ ქართულ ლიტერატურაში "მოთხრობის" პარალელურად გვხვდება ტერმინი "ამბავი", თუმცა ჩინური კედლის აღმართვა "თხრობას", "ამბავსა" და სპეციალისტების მიერ სასულიერო რომანად აღიარებულ ნაწარმოებებს შორის ძნელია (მაგ., ცნობილი სასულიერო რომანი "სიბრძნე ბალაჰვარისა" "სულთამარგებელ მოთხრობად " იწოდება).

დღესდღეობით მიჩნეულია, რომ მოთხრობა წარმოადგენს საშუალო ზომის ეპიკურ ნაწარმოებს, რომელსაც შუალედური მდგომარეობა უკავია ნოველასა და რომანს შორის. ნოველასთან შედარებით იგი უფრო გავრცობილია და კომპოზიციური ელემენტების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მოთხრობის ჟანრი არ ავალდებულებს ავტორს, აღწეროს მხოლოდ ყოფითი შემთხვევითობები ან "უჩვეულო" მოვლენები.

როგორც წესი, მოთხრობაშიც გადმოცემულია ერთი მოვლენა, ერთი ცხოვრებისეული ამბავი, მაგრამ, განსხვავებით ნოველისგან, ეს ამბავი მოიცავს არა გმირის ცხოვრების მცირე ეპიზოდს, არამედ უფრო ვრცელ ცხოვრებისეულ მონაკვეთს. მართალია, ამ მონაკვეთიდან გამომ-

დინარე, მკითხველს ვერ შეექმნება სრული წარმოდგენა ეპოქაზე, საზოგადოებაზე, რომელშიც გმირი ცხოვრობს; სოციალური თუ პოლიტიკური ხასიათის კონფლიქტებზე, რომლითაც მისი თანამედროვე საზოგადოება ხასიათდება (ეს ყველაფერი რომანისთვის არის დამახასიათებელი); მაგრამ მოთხრობაში წარმოჩენილი ამბავი თავიდან ბოლომდე **დასრულებულად** არის გადმოცემული.

მოთხრობას არ ახასიათებს კომპოზიციური სირთულე, მოქმედი პირების სიმრავლე (ისინი რომანის მახასიათებლებია). მოთხრობის სპეციფიკა იძლევა იმის საშუალებას, რომ პერსონაჟების ხასიათი სრულფასოვნად იყოს წარმოდგენილი და გახსნილი. მოთხრობას, ნოველისაგან განსხვავებით არ ახასიათებს სიუჟეტის დინამიკური განვითარება, პირიქით, მოქმედება დინჯად, აუჩქარებლად მიმდინარეობს. სწორხაზოვანი სიუჟეტური სქემის საშუალებით **თხრობის დაძაბულობა** გადანაწილებულია სხვადასხვა კომპოზიციურ ელემენტზე (კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, კვანძის გახსნა). მოთხრობაში, ჩვეულებრივ, წარმოდგენილია არა მარტო სიუჟეტის ძირითადი კომპონენტები, არამედ არასიუჟეტური ელემენტებიც: ექსპოზიცია, წინა და ბოლოამბავი, პეიზაჟი, ჩართული ეპიზოდები და სხვა.

ქართული კლასიკური მოთხრობის ნიმუშები შექმნეს ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა, ვაჟა-ფშაველამ, ალ. ყაზბეგმა; მოგვიანებით დ. კლდიაშვილმა, ნ. ლორთქიფანიძემ, ლ. ქიაჩელმა, კ. გამსახურდიამ, მ. ჯავახიშვილმა და სხვებმა.

რომანი წარმოადგენს ეპოსის ვრცელ ჟანრულ სახესხვაობას, რომელიც ხასიათდება მრავალფეროვანი თემატიკითა და რთული სტრუქტურით. მისთვის დამახასიათებელია:

- ადამიანის (მთავარი გმირის) ცხოვრების წარმოჩენა დროის ხანგრძლივი მონაკვეთის განმავლობაში;
- ადამიანთან (მთავარ გმირთან) ერთად იმ საზოგადოების ასახვა, რომელშიც იგი ცხოვრობს, მოღვაწეობს, მოქმედებს;
- სინამდვილის, ყოფის მრავალწახნაგოვანი, მრავალფეროვანი წარმოჩენა სასიცოცხლო პროცესების რთული ფორმების გათვალისწინებით;
- სიუჟეტის მრავალხაზიანობა, რაც, მთავარი გმირის გარდა, ათეულობით პერსონაჟის ცხოვრებისეული კოლიზიების ჩვენების საშუალებას იძლევა;
- ჰეტეროგლასია (მრავალხმიანობა), რაც გულისხმობს დიფერენცირებულ მეტყველებას, ანუ ავტორის ან ნარატორის ხმასთან ერთად პერსონაჟების ხმების არსებობასაც (მ. მ. ბახტინი);

ტერმინის ისტორია. სახელწოდება "**რომანი**" შუა საუკუნეებში აღმოცენდა და თავდაპირველად აღნიშნავდა ენას, რომელზეც დაწერილი იყო ნაწარმოები. როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში დამწერლობით ენას მხოლოდ ლათინური — ძველი რომაელების სალიტერატურო ენა — წარმოადგენდა. ლათინურ ენაზე დაწერილ ნაწარმოებებს ძირითადად პრივილეგირებული კლასის, არისტოკრატიისა და მაღალი სასულიერო წოდების, წარმომადგენლები კითხულობდნენ. XII—XIII საუკუნეებში მათ გვერდით გაჩნდა თხრობითი ჟანრის ნაწარმოებები, რომლებიც რომაელთა სალაპარაკო ენაზე (**ლათ. romanus; იტალ. romanzo**) იყო დაწერილი. აღნიშნული თხზულებები პოპულარობით სარგებლობდა სა-

ზოგადოების დემოკრატიულ ფენებში, რომელთათვის ლათინური უცხო იყო, კერძოდ: სავაჭრო ბურჟუაზიაში, ხელოსნებში, ვილანებში (ე. წ. მესამე ფენა). თავდაპირველად მათ ასეც უწოდებდნენ — **conte roman** — რომაული მოთხრობა, შემდგომ კი ზედსართავმა სახელმა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა შეიძინა. შესაბამისად, რომაულ ენაზე დაწერილ ვრცელ მოთხრობას უბრალოდ "რომანი" დაერქვა (conte –ს გარეშე). მოგვიანებით, სხვა ევროპულ ენებზე დაწერილი ვრცელი თხზულებები, რომლებიც გარკვეული თემატიკით, კომპოზიციური წყობითა და გაშლილი სიუჟეტით გამოირჩეოდნენ, "რომანად" ინოდებოდნენ. XVIII-XIX საუკუნეებში ნაწარმოების ეს სახე ახალი დროის მხატვრული ლიტერატურის წამყვან ჟანრად იქცა.

ისტორიული მიმოხილვა. რომანის აღმოცენება XII-XIII საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში შემთხვევით მოვლენას არ წარმოადგენდა. სწორედ ამ პერიოდის ფრანგულ, ესპანურ და სხვა ლიტერატურებში შეინიშნება გარკვეული ძვრები. იგი უკავშირდება ფეოდალური საზოგადოების პრივილეგირებული კლასების ლიტერატურული შემოქმედების საპირისპიროდ **მესამე წოდების ინტერესების გამომხატველი ლიტერატურის შექმნას** (აღნიშნული ფენის სათავეში სავაჭრო ბურჟუაზია იდგა). დროთა განმავლობაში ვრცელ თხრობით ჟანრებს, რომელთაც გაბატონებული მდგომარეობა ეკავა ანტიკურ და ფეოდალურ-სარაინდო ლიტერატურებში (ჰეროიკული ეპოპეა, თქმულება-ლეგენდები) ჩაენაცვლა ახალი ჟანრი — რომანი.

აქვე შევნიშნავთ, რომ **რომანის ჩანასახს** ჯერ კიდევ **ანტიკურ ეპოქაში** ვხვდებით, სადაც უდავოდ არსებობდა შესაფერისი სოციალური ნიადაგი მისი განვითარებისთვის. მონათმფლობელობისა და სავაჭრო კაპიტალის გაზრდამ, უზარმაზარი სახელმწიფოების წარმოქმნამ, სავაჭრო ქალაქებისა და, ამასთან დაკავშირებით, დახვეწილი ქალაქური კულტურის, რაფინირებული გემოვნების ჩამოყალიბებამ განაპირობა ძველი ფეოდალური პატრიარქალური მსოფლმხედველობის დაკნინება და მსხვრევა.

ინდივიდუალიზმის, ეროტიზმის, ავანტიურიზმის საწყისებმა შეაღწიეს იქ, სადაც ცოტა ხნის წინ სუფევდა სიმკაცრე და ზნეობრიობა, კასტური ტრადიციები, სამოქალაქო თავდადების (ე. წ. "მსახურების ეთიკის") იდეალები. ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაწყისში ასეთ ცენტრებს წარმოადგენდნენ ალექსანდრია, რომი, ათენი, მილეთი და ხმელთაშუა ზღვის სხვა კულტურული ერთეულები. იმის მიუხედავად, რომ ჩვენამდე აღნიშნული ეპოქის ნაწარმოებთა დიდ ნაწილს არ მოუღწევია, სხვადასხვა ხელნაწერმა შემოგვინახა პოეტურ კრებულთა სახელწოდებები, რომლებიც იმ დროს დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ, მაგ.: "მილეთური ზღაპრები", "სატირული მოთხრობები".

გაგვიჭირდება მსჯელობა იმაზე, თუ რამდენად იყვნენ დაკავშირებულნი ამ კრებულებში შემავალი ნოველები ერთიანი სიუჟეტური ხაზით, თუმცა, ჩვენამდე მოღწეულ იამვლიხის "ბაბილონურ მოთხრობებში" (ერთ-ერთი გვიანდელი რედაქცია), საკმაოდ რთული სიუჟეტური ქარგაა წარმოდგენილი. იგი ეფუძნება შეყვარებულთა თავგადასავალს, რომლებიც მრავალი დაბრკოლების გადალახვის შემდეგ შეუღლდებიან. ანალოგიური კომპოზიციურ-თემატური სქემა მეორდება ჰელიოდორეს "ეთიოპიკაში", ლონგოსის "დაფნისსა და ქლოეში" და სხვა. რაც შეეხება აპულეიუსის "მეტამორფოზებს" ("ოქროს ვირი"), აქ, ეროტიკული და ავანტიურისტული ელემენტების გარდა, რომლებსაც ზემოთ დასახელებულ რომანებშიც ვხვდებით, სხვა სტილური თავისებურებების გამოყოფაც შეიძლება. კერძოდ, აღნიშნულ

რომანს აშკარად გასდევს მორალისტური იდეა, რადგან მასში წარმოდგენილია პიროვნების ბრძოლა ზნეობრივი სრულყოფისთვის.

რომანი მოგვითხრობს ახალგაზრდა ვაჟის, ლუკიუსის თავგადასავალზე, რომელიც დედულეთში, თესალიაში ნათესავის ოჯახში ყოფნისას შემთხვევით გაიგებს, რომ მისი მასპინძლის, მილონის მეუღლე მაგიაშია განსწავლული. ცნობისმოყვარეობის წადილით შეპყრობილი ლუკიუსი დაუახლოვდება მსახურ ქალს — ფოტისს, რომელიც საიდუმლოდ დაასწრებს მიჯნურს თავისი ქალბატონის ჩიტად გარდასახვას. მას შემდეგ, რაც ლუკიუსი ნახავს, თუ როგორ გადაიქცა ჯადოსნური მალამოს ზემოქმედების წყალობით მისი დიასახლისი ბუდ (სიბრძნის სიმბოლო), იგი მოსვენებას დაკარგავს. რომანის თანახმად, ასეთი მეტამორფოზები განსწავლული ადამიანებისთვის არის უპრიანი, ხოლო უვიცთათვის დამღუპველია. ფოტისს, რომელიც ლუკიუსს ეხმარება გარდასახვაში, მალამოიანი ქილები ერთმანეთში აერევა და ახალგაზრდა ვაჟი ფრინველის ნაცვლად ვირად გადაიქცევა. ლუკიუსმა იცის, რომ ჯადოს მოხსნის საშუალება არსებობს: იგი მაშინვე დაიბრუნებს ადამიანის სახეს, როგორც კი ვარდის ფურცლებს შეჭამს. ასეც აპირებს მოქცევას, მაგრამ მოვლენები სხვაგვარად განვითარდება: სახლს, სადაც ვირად გადაქცეული ლუკიუსი იმყოფება, იმავე ღამით ყაჩაღები დაესხმიან თავს და ლუკიუს-ვირსაც ხელს გააყოლებენ. რთული პერიპეტიების შემდგომ, რომელიც ერთ წელიწადს გრძელდება (ყაჩაღებთან, ხარბ მეჯოგესთან, მეწისქვილესთან, სირიელი ღმერთქალის მოხეტიალე თაყვანისმცემლებთან ტყვეობაში ყოფნა), ლუკიუსი ახერხებს სანუკვარი ვარდის გვირგვინის შეჭმას ისიდას (ისისის) ქურუმის ხელიდან და კვლავ იბრუნებს ადამიანურ იერსახეს. თუმცა, იგი უკვე სხვა ადამიანია, რადგან ერთწლიანმა თავგადასავალმა მას ბევრი რამ ასწავლა, ზნეობრივად სრულყო, ანუ მასში გარეგნულთან ერთად სულიერი მეტამორფოზაც მოხდა.

რომანის კომპოზიციური ქარგა საკმაოდ რთულია: ძირითად ფაბულაში ჩართულია სხვადასხვა მოქმედი პირის მიერ მოთხრობილი თექვსმეტი ისტორია. ყველა მათგანს ორი თემა აერთიანებს: "სიყვარული" და "საოცარი ამბავი". აღსანიშნავია, რომ ამ ნოველების ნაწილს მოგვიანებით "დეკამერონში" ვხვდებით. რაც შეეხება ერთ-ერთ საკვანძო ნოველას — ამორსა და ფსიქეაზე — მასზე საუბარი უკვე გვქონდა. აპულეიუსის რომანში არსებული თემატური მრავალფეროვნება ჟანრის გენეზისის შესახებ იმ ვერსიას ეხმიანება, რომლის მიხედვითაც რომანის წარმოშობას საფუძვლად უდევს გარკვეულ სიუჟეტურ ჩარჩოში მოქცეულ ნოველათა ერთიანობა.

როგორც ვიცით, ბერძნულ-რომაული მონათმფლობელური საზოგადოებისა და ადრეული ევროპული ფეოდალიზმის ეპოქებში ეპოპეა და ლეგენდა მყარ თხრობით ჟანრებს წარმოადგენდნენ. საკმარისია გავიხსენოთ ვერგილიუსის "ენეიდა", ტორკვადო ტასოს "განთავისუფლებული იერუსალიმი" და სხვა. თუმცა, იმავე შუა საუკუნეებში გაჩნდა ისეთი თხრობითი ხასიათის ნაწარმოებები, რომლებსაც ზეპირი სახით ავრცელებდნენ მოხეტიალე მომღერლები და მთქმელები (ტრუვერები, შპილმანები...). ჟანრული თვალსაზრისით ეს ნაწარმოებებიც სარაინდო ეპოპეებსა და ლეგენდებს მიეკუთვნებოდნენ, რადგან მათშიც გმირის ან სიუჟეტის გარშემო იქმნებოდა ციკლი (მეფე არტურის ციკლი, კაროლინგის ციკლი და სხვა); ისინიც იმავე იდეურ მოთხოვნებს პასუხობდნენ, რასაც ძველი ეპოპეები, თუმცა ახალ სტილში, ახალ სოციალურ ნიადაგზე. ასეთ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება: "პარციფალი" (რომლის

სიუჟეტით ვაგნერმა ისარგებლა), "ჰერცოგი ერნსტი", "მეფე როტერი" და სხვა. ბევრი მათგანი მოგვიანებით რომანულ ენებზე იქნა ჩაწერილი და მიიღო რომანის სახელწოდება.

რომანის აღმოცენებასა და განვითარებას უდავოდ შეუწყო ხელი შუა საუკუნეებში ქალაქებისა და სავაჭრო ბურჟუაზიის წარმოშობამ (მოგვიანებით, სრულიად სამართლიანად უწოდა ჰეგელმა რომანს "ბურჟუაზიული ეპოპეა"). სავაჭრო ბურჟუაზიის ეკონომიკური ცხოვრება მთლიანად ეფუძნებოდა პირად, ინდივიდუალურ თვისებებს: ინიციატივას, მოსაზრებულობას, მოხერხებულობას. საზოგადოების ეს ფენა მოკლებული იყო მყარ გვაროვნულ და კასტურ ტრადიციებს; მას არ ჰქონდა გმირული წარსული, არ ჰყავდა გმირი წინაპრები, რომლებითაც შეეძლო ეამაყა; იგი არ იხედებოდა წარსულისკენ; მისი მზერა მთლიანად მომავალზე — თავისი სოციალური ზრდის პერსპექტივაზე — იყო პროეცირებული. ასეთი თვითშეგნების ნიადაგზე (რომელიც სრულიად განსხვავდებოდა ფეოდალური წრეების თვითშეგნებისგან) აღმოცენდა განსხვავებული იდეური მოთხოვნები, გაიზარდა ინტერესი სინამდვილის სხვა მხარეებისადმი, რამაც, საბოლოო ჯამში, განსაზღვრა მხატვრული შემოქმედების სხვა სახეების აღმოცენება.

თავდაპირველად, ფორმის თვალსაზრისით, რომანი წარმოადგენდა ერთგვარ ჯაჭვს, რომელიც აერთიანებდა ერთ ან რამდენიმე გმირთან დაკავშირებულ ნოველებს. თუმცა, ეს არ იყო ნოველათა მექანიკური შეერთების შედეგად მიღებული კრებული. თითოეულ ნოველაში წარმოდგენილი იყო ცალკეული თავგადასავალი გმირის ცხოვრებიდან, აღწერილი იყო საკვანძო სიტუაციები, რომლებშიც ჩანდა გმირის მოხერხებულობა, ეშმაკობა, გამჭრიახობა, პირადი ინიციატივა. ასე თანდათან ჩამოყალიბდა **სათავგადასავლო-ავანტიურული რომანი,** რომელიც დიდი წარმატებით სარგებლობდა "მესამე ფენაში". აღნიშნული ტიპის რომანის მთავარი გმირის თავგადასავლების აღწერისას (სასიყვარულო ინტრიგა, ყაჩაღებთან შეხვედრა, წარმატებული კარიერა, ფულთან დაკავშირებული აფერა) ავტორს ნაკლებად აინტერესებდა გმირის მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირებისა და სოციალურ-ყოფითი ფონის აღწერა. საწყის ეტაპზე სათავგადასავლო-ავანტიურული რომანი ხასიათდებოდა გარკვეული ნატურალიზმით, უხეში იუმორით, სატირული ელემენტებითა და სხვა. აღნიშნული ნიშნები წარმოჩნდა XVI ს-ის ესპანურ რომანში "ლასარილიო ტორმესიდან" და ფრანგი მწერლის, ლესაჟის "ჟილ ბლაზში" (XVIII ს-ის I ნახ.). მოგვიანებით, ჩამოყალიბდა რომანის სხვა ფორმებიც: სარაინდო, ისტორიული, სოციალური, სატირული, ფანტასტიკური და ა. შ.

ევროპული რომანის ისტორიული განვითარება, სხვადასხვა ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური და ისტორიული პირობებიდან გამომდინარე, გარკვეულ თავისებურებებს ამჟღავნებს. თუმცა, ამის მიუხედავად, ევროპული რომანი ერთიან კულტურულ-ესთეტიკურ ფენომენს წარმოადგენს და მის განვითარებას საერთო ნიშნები და კანონზომიერებები ახასიათებს:

- ევროპული რომანის წარმოშობა ემთხვევა სავაჭრო ბურჟუაზიის ჩასახვისა და განვითარების პერიოდს; მხატვრულობის პრინციპიდან გამომდინარე, იგი ნატურალისტური რომანია, ხოლო თემატურ-კომპოზიციური თვალსაზრისით — ავანტიურული;
- მოგვიანებით ავანტიურული რომანი გარკვეულწილად იცვლის ელფერს, მისი მთავარი გმირი ხდება არისტოკრატი;

- სამრეწველო კაპიტალიზმის ჩასახვასა და განვითარებასთან ერთად, ავანტიურული რომანის ადგილს იკავებს სოციალურ-ყოფითი რომანი; თუმცა, ზოგიერთ ქვეყანაში (მაგ. საფრანგეთში) მას დროებით ჩაენაცვლება რომანტიკული ან სენტიმენტალური ელემენტების შემცველი ფსიქოლოგიური რომანი (შატობრიანი, ჟან-პოლი და სხვა);
- სოციალურ-ფსიქოლოგიური რომანი განვითარების განსაკუთრებით მაღალ დონეს აღწევს XIX საუკუნეში, როდესაც კრიტიკული რეალიზმის მხატვრული მეთოდის გამოყენებით იქმნება ევროპული რომანის შედევრები (ბალზაკი, ფლობერი, სტენდალი, თეკერეი, დიკენსი, ტოლსტოი. დოსტოევსკი...);
- XIX—XX საუკუნეების მიჯნაზე ევროპულ რომანში გარკვეული ცვლილებები შეინიშნება: ერთი მხრივ, ნატურალიზმის მოძალება (ე. ზოლა, დიურკგეიმი...); მეორე მხრივ, მოდერნიზმის გავლენით ლიტერატურული შემოქმედების დამახასიათებელ ნიშნად ადამიანის ფსიქიკური პროცესების უშუალო გამოსახვა. აღნიშნულ პერიოდში იწერება "ცნობიერების ნაკადის" მხატვრულ პრინციპზე აგებული ნაწარმოებები (ჯეიმზ ჯოისი, მარსელ პრუსტი, ანდრეი ბელი...);
- XX ს-ის 50-იანი წლებიდან "ცნობიერების ნაკადის" ლიტერატურის მემკვიდრეებად აცხადებენ თავს "ახალი რომანის" წარმომადგენლები. მათ მიაჩნიათ, რომ ტრადიციულმა რომანმა ამოწურა თავისი შესაძლებლობები, თანამედროვე მწერალმა ძირითადი ყურადღება უნდა დაუთმოს პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ ანალიზს, ცნობიერების მიერ აღქმული ფაქტების, მოვლენების, სურათების წარმოჩენას და ა. შ.;
- XX ს-ის 70-იანი წლებიდან რომანის ჟანრულ ფორმას აქტიურად მიმართავს პოსტმოდერნიზმი (მილორად პავიჩი, მილან კუნდერა, უმბერტო ეკო...); რომანის განვითარებაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მითოლოგიური და პარაბოლური ელემენტები, მეტაფორულობა, კლასიკური ტექსტის "შელახვა", "ავტორის ნიღაბი" და სხვა.

ქართულ სინამდვილეში რომანის ჩანასახს ვხვდებით ჯერ კიდევ ძველ ქართულ მწერლობაში. კ. კეკელიძის სამართლიანი შენიშვნით, სწორედ ნათარგმნმა ჰაგიოგრაფიულმა ბელეტრისტიკამ შეამზადა ნიადაგი საერო ლიტერატურის, კერძოდ, რომანის ჟანრის დასამკვიდრებლად. მკითხველი, რომლისთვისაც ცნობილი იყო "წმინდა მხედრების" თავგადასავალი (გიორგი კაბადოკიელის, ანდრია სტრატიოტის...), მათი ბრძოლა მოწინააღმდეგე რაინდთა თუ ურჩხულთა წინააღმდეგ, ზოგჯერ განსაცდელში მყოფ ქალწულთა თუ მეგობარ რაინდთა დასახსნელად, ადვილად მიიღებდა და გაითავისებდა "ამირანდარეჯანიანის" ტიპის სარაინდო რომანებს. ასევე, "წმინდა მეძავთა" (მარიამ მეგვიპტელი, ევდოკია...) თავგადასავლების მცოდნენი სულაც არ იუცხოვებდნენ "ვეფხისტყაოსნის" ან "ვისრამიანის" მიჯნურობას. თარგმნილ ნაწარმოებთა ამავე რიგს განეკუთვნებიან ჩვენ მიერ ზემოთ უკვე ნახსენები "სიბრძნე ბალაჰვარისა" და "ალექსიანი".

რაც შეეხება ორიგინალურ მწერლობას, რომანის ჩანასახს პირველად ვხვდებით გიორგი მერჩულის თხზულებაში "გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება", რომელშიც ჩართულია რომანული ეპიზოდები, პერსონაჟების ინტიმური ურთიერთობები:

- ზენონის დისა "ვინმე უკეთურ კაცთან";

- აშოტ კურაპალატისა "სიძვის დედაკაცთან";
- ადარნასესი მეძავ ქალთან.

მართალია, ქართული ლიტერატურის კლასიკური პერიოდი იცნობს სარაინდო და სამიჯნურო რომანის ისეთ ნიმუშებს, როგორებიცაა "ამირანდარეჯანიანი" და "ვისრამიანი", მაგრამ რომანული ჟანრის სრულყოფილი სახით ჩამოყალიბებაზე, მის განვითარებაზე საქართველოში შეიძლება ვისაუბროთ მხოლოდ XIX საუკუნიდან. სწორედ აღნიშნულ პერიოდს განეკუთვნება პირველი ცდები ისტორიული რომანისტიკის დარგში (გრ. რჩეულიშვილის "ქვრივის ლიმონები", "ანუკა ბატონიშვილი", "თამარ ბატონიშვილი"), ხოლო მისი კლასიკური ფორმით ჩამოყალიბება მოგვიანებით მოხდა.

რომანის თეორია. რომანმა ისტორიული განვითარების დიდი გზა განვლო, ამდენად, ყოველ ეპოქაში თავად მწერლებიც და ლიტერატურის თეორეტიკოსებიც გამოთქვამდნენ სრულიად განსხვავებულ მოსაზრებებს აღნიშნულ ჟანრთან დაკავშირებით (ჰეგელი, შლეგელი, ჟ. დე სენტ-ილერი, გოეთე, ვ. სკოტი, ბალზაკი, კ. ბერნარი, ე. ზოლა, ლ. ფოიხტვანგერი, კ. ტიანდერი, ა. ვესელოვსკი, კ. გოლოვინი, ვ. შკლოვსკი, მ. ბახტინი და სხვა). სახელმძღვანელოს პრინციპებიდან გამომდინარე, შეუძლებელია რომანის თეორიის თუნდაც ზოგადი სურათის წარმოდგენა. ამიტომ შემოვიფარგლებით რომანის მხოლოდ ერთი ფორმით — **ისტორიული რომანით;** შევეცდებით მასზე არსებული თეორიული შეხედულებების ზოგადი სურათის წარმოჩენას.

იმთავითვე აღვნიშნავთ, რომ არსებობს ორი განსხვავებული პოზიცია, რომელიც მეტნაკლებად იჩენს თავს ისტორიული რომანების ავტორებთან:

- ერთი მხრივ, ერთგულება ისტორიული ფაქტებისადმი;
- მეორე მხრივ, თავისუფალი თხზვა „ისტორიულ" თემაზე.

ისტორიული რომანის თეორიულ საკითხებთან დაკავშირებით ლიტერატურის თეორეტიკოსთა მსჯელობებშიც აღნიშნული პოზიციისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება იჩენს თავს. ცნობილია, რომ ისტორიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების საკითხმა ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში მიიქცია ფილოსოფოსთა ყურადღება. არისტოტელე „პოეტიკაში" აღნიშნავდა, რომ პოეტის დანიშნულებას, განსხვავებით ისტორიკოსისგან, შეადგენს არა იმისი თქმა, თუ რა მოხდა სინამდვილეში, არამედ იმისა, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო. მისივე აზრით, ისტორიკოსი და პოეტი იმით როდი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ ერთი მათგანი ლექსად წერს, მეორე კი - არა; სალექსო საზომითაც რომ გაანყო ჰეროდოტეს თხზულებანი, ისინი მაინც ისტორიულნი იქნებიან. არისტოტელეს აზრით, განსხვავებას მათ შორის წარმოადგენს მოვლენისადმი მიდგომა: „პოეზიის საგანი - უფრო ზოგადია, ისტორიისა კი - ერთეული".

აღნიშნულმა პრობლემამ საფუძვლიანი განვითარება პოვა **ჰეგელის „ესთეტიკაში"**, სადაც „ისტორიული რომანის" ცნებას გასაგები მიზეზების გამო ვერ ვხვდებით (ისტორიული რომანის ფორმა XIX საუკუნეში რომანტიზმს შემოაქვს). მით უფრო საგულისხმოა მის მიერ ჩამოყალიბებული ამოსავალი პრინციპები ისტორიისა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების შესახებ.

ჰეგელი მიიჩნევდა, რომ ისტორიული მასალა იყოფა პროზაულად (რომელიც მეცნიერების კვლევის სფეროს მიეკუთვნება) და პოეტურად (რომელიც ხელოვნების შთაგონების საგანი ხდება). ისტორიულ მეცნიერებას არა აქვს უფლება მასალის შინაარსში უგულებელყოს ან

გადააკეთოს ფაქტები. მეცნიერი ვალდებულია, გადმოსცეს ის, რაც მოხდა, და სწორედ ისე, როგორც მოხდა. მან უნდა „გადახარშოს" გონებაში ისტორიული ფაქტები და არ უნდა განავითაროს ისინი შემოქმედებითად.

სულ სხვა საქმეა პოეტური ხელოვნება. აქ ავტორის მიზანია წარსულის სინამდვილიდან აღებული ფაქტების სახეცვლილი წარმოდგენა. ამ შემთხვევაში ავტორმა უნდა მოძებნოს გამოჩენილ ისტორიულ პიროვნებაში თუ ღირშესანიშნავ ისტორიულ მოვლენაში მთავარი საყრდენი, ღერძი, რათა სწორად გამოკვეთოს ნაწარმოების დედააზრი.

აღსანიშნავია, რომ ჰეგელი განასხვავებს ერთმანეთისაგან ისტორიული ფაქტების მეცნიერულ განზოგადებას და ისტორიული მოვლენებისა და ხასიათების მხატვრულ ტიპიზაციას. იგი ანალიტიკურად განიხილავს ისტორიული წარსულისადმი შემოქმედის დამოკიდებულების საკითხს, თუ როგორ უნდა მოხდეს დროის დისტანციით გამოწვეული პრობლემების დაძლევა ისტორიული მასალის აღქმისას.

აქვე, ჰეგელი სვამს საკითხს, თუ როგორ უნდა დამუშავდეს სიუჟეტი: **ობიექტურად**, ე. ი. იმ ეპოქის თავისებურებების გათვალისწინებით, რომელსაც იგი ასახავს, თუ **სუბიექტურად**, რაც ითვალისწინებს იმას, რომ იგი მთლიანად უნდა მიესადაგოს იმ კულტურისა და ეპოქის თავისებურებებს, რომელშიც იქმნება ნაწარმოები. ჰეგელი არ იძლევა ერთმნიშვნელოვან პასუხს, სიფრთხილით ეკიდება აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტას. მისი აზრით, ორი უკიდურესობიდან ერთ-ერთისათვის უპირატესობის მინიჭება და მეორის იგნორირება კარგ შედეგს არ მოგვიტანს.

პირველ შემთხვევაში, სუბიექტურად ასახვას მივყავართ იმ უკიდურესობამდე, რომ უგულებელყოფილია წარსულის ობიექტური სურათი და მის ნაცვლად წარმოდგენილია თანამედროვეობა თავისი კულტურულ-ყოფითი რეალიებით. მეორე შემთხვევაში (როდესაც წარსულის ცხოვრების მოვლენები და ხასიათები გადმოცემულია იმჟამინდელი კოლორიტის სრული დაცვით, მაშინდელი წეს-ჩვეულებებისა და სხვა რეალიების გათვალისწინებით) იქმნება იმის საშიშროება, რომ ხელოვანი წმინდა ფორმალური გზით ცდილობს ისტორიული სიმართლის გადმოცემას და თავისი თანამედროვე კულტურისა და არსებული შეხედულებების იგნორირებას. ჰეგელი აღნიშნავს: „ჩვენ არ უნდა მოვახდინოთ არც ერთი მხარის აბსტრაჰირება; ორივე ასპექტი გარკვეულწილად მოითხოვს დაკმაყოფილებას. ამასთან, გასათვალისწინებელია მესამე მომენტიც — ისტორიული სიზუსტის მოთხოვნა — რომელიც წინამდებარე ორ ასპექტთან შეთანხმებული უნდა იყოს ".

ჰეგელი განიხილავს **ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ სიმართლესთან ისტორიული სიზუსტის მიმართების საკითხს**. მისი აზრით, ისტორიული სიზუსტე, რაც გამოიხატება საგანთა გარეგნულ აღწერილობაში (მაგ. ადგილობრივი კოლორიტი, წეს-ჩვეულებები, არქიტექტურა), მხატვრულ ნაწარმოებში თამაშობს დაქვემდებარებულ, მეორეხარისხოვან როლს; ამიტომაც ნაწარმოების ძირითადი ჩანაფიქრის სრულად წარმოჩენის გათვალისწინებით, მან უკანა პლანზე უნდა გადაინიოს. ხომ არ დააკნინებს ისტორიას დოკუმენტური მასალის ასეთი დაქვემდებარება მხატვრული ჩანაფიქრისადმი? ჰეგელის აზრით, სრულებითაც არა: ეს მხოლოდ იმაზე მიუთითებს, რომ ისტორიული წიაღსვლები მეცნიერების საქმეა, მხატვრული ნაწარმოებები კი იწერება ფართო საზოგადოებისათვის. ჰეგელი აღნიშნავდა, რომ ისტორიული ხასიათის მხატვრული ნაწარმოები იწერება არა იმიტომ, რომ შემდგომ მეცნიერ-ისტორიკოსთა

კვლევის საგნად იქცეს, არამედ იმიტომ, რომ "შუამავალთა" ახსნა-განმარტების გარეშეც გასაგები იყოს ყველასთვის. ის უნდა წარმოადგენდეს ტკბობის საგანს, რადგან ხელოვნება არსებობს არა მხოლოდ განათლებულ ადამიანთა ვიწრო წრისთვის, არამედ მთელი ხალხისთვის. ამიტომაც ისტორიული ჭეშმარიტება, სიზუსტე, ისე უნდა გადმოიცეს, რომ "სპეციალური სამეცნიერო მომზადების გარეშეც ყველასთვის იყოს გასაგები".

ჰეგელის შეხედულებანი ისტორიისა და თანამედროვეობის ურთიერთმიმართების შესახებ მოგვიანებით მრავალმა მეცნიერმა გაიზიარა. მათ შორის იყო ცნობილი უნგრელი მეცნიერი **გეორგ ლუკაჩი**, რომელმაც ღრმად და საფუძვლიანად შეისწავლა ისტორიული რომანის გენეზისი მსოფლიო ლიტერატურაში და შექმნა ფუნდამენტური ნაშრომები. მისი აზრით, ისტორიულ დოკუმენტებზე, მასალებზე მუშაობისას ხელოვანი არ უნდა ხელმძღვანელობდეს მხოლოდ საკუთარი სურვილებით, რადგანაც ისტორიული მოვლენები და ხალხთა ბედი ხასიათდება გარკვეული ობიექტური კანონზომიერებებითა და ბუნებრივი პროპორციებით. როდესაც მწერალი თხზავს ფაბულას, რომელიც სწორად გადმოგვცემს ამ პროპორციებს, ისტორიული სიმართლე მის თხზულებაში იძენს ადამიანურ და პოეტურ სიცოცხლეს. მაგრამ თუ ფაბულა ამ პროპორციებს არღვევს, მაშინ ირღვევა, მახინჯდება მთლიანად თხზულების მხატვრული სიმართლე. გეორგ ლუკაჩის ზემოაღნიშნული მოსაზრებანი მოგვიანებით გაიზიარეს და განავითარეს სხვა ლიტერატურათმცოდნეებმაც.

ისტორიულ რომანთან დაკავშირებული თეორიული პრობლემები შემდგომ წლებშიც განიხილებოდა მეტ-ნაკლები ინტენსივობით. XX საუკუნის ისტორიულ რომანში აქცენტების შეცვლამ, მისმა გამრავალფეროვნებამ წამოჭრა მთელი რიგი აქტუალური საკითხები, მათ შორის: რამდენად მართებულია თეორიული თვალსაზრისით **ისტორიული რომანის ცალკე ლიტერატურული ჟანრად გამოყოფა**, როგორც ამას ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნე მიიჩნევს. **ვ. ოსკოცკი** თავის მონოგრაფიაში „რომანი და ისტორია" წერდა, რომ ისტორიული რომანი არის რომანი ისტორიაზე, მაგრამ იგი არ უნდა ახდენდეს სამეცნიერო შრომების დუბლირებას, არ უნდა კმაყოფილდებოდეს ისტორიკოსების მიერ გამოვლენილი ფაქტების გამეორებით. მწერალმა მხატვრულად უნდა შეიმეცნოს ისტორიული მასალა და შემოქმედებით ლაბორატორიაში „გადახარშვის" შემდეგ წარადგინოს იგი მკითხველის სამსჯავროზე.

ავტორი აღნიშნავდა, რომ ისტორიული რომანის თავისებურებების განსაზღვრისას ამოსავალი პრინციპი ის უნდა იყოს, რომ ისტორიული რომანი, უპირველეს ყოვლისა, არის რომანი, და შემდეგ ისტორიული, ე. ი. თუ მას გავმიჯნავთ „ჩვეულებრივი რომანისაგან", მაშინ დომინანტა გახდება უფრო თემატური მაჩვენებელი, ვიდრე ჟანრობრივი. ამდენად, ისტორიული რომანისათვის ჟანრის დარქმევა ისევე პირობითია და ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით მიუღებელი, როგორც სათავგადასავლო, სამეცნიერო-ფანტასტიკური ან ოჯახურ-ყოფითი ჟანრის ცალკე გამოყოფა. ამგვარად, ვლ. ოსკოცკის აზრით, ჟანრობრივი დიფერენცირება არასასურველია, რადგან ამან შეიძლება იქამდეც მიგვიყვანოს, რომ ლამის ყველა რომანი ცალკე ჟანრად გამოვყოთ.

ჰ. ტოპერის აზრით, არც **დროითი კრიტერიუმებიდან** გამომდინარე არის სასურველი ისტორიული რომანის დეფინიცია (იყო თუ არა მწერალი აღწერილი მოვლენების მომსწრე, თუ ამ მოვლენებს ადგილი ჰქონდა მის დაბადებამდე, ცოცხლები არიან თუ არა გმირები და ა. შ.). მკითხველისათვის თხრობა იმ შემთხვევაში ხდება ისტორიული, თუ აღწერილ მოვ-

ლენებსა და მკითხველის აღქმას შორის გამოიკვეთება საზღვარი, რომელიც აღწერილ პერიოდს დასრულებულად წარმოაჩენს. რა თქმა უნდა, ამ საზღვარის დადგენა დღეების (ან თუნდაც თვეების) სიზუსტით შეუძლებელია.

XX საუკუნეში ისტორიულ რომანთან დაკავშირებულ პრობლემებზე მსჯელობა განახლდა **საფრანგეთში,** სადაც აქტიურად განიხილებოდა საზოგადოებრივ-ისტორიული პროცესებისადმი პიროვნების მიმართების საკითხი. ამასთან დაკავშირებით ცნობილი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე **მიშელ ბიუტორი** წერდა: „ის, ვინც თავის ფესვებს არის მოწყვეტილი და არაფერი იცის მათ შესახებ, ვინც არ იცის ის გზა, რომელიც გამოიარა დღემდე, ვერ შეძლებს თვითშეგცნებას". ცნობილი თეორეტიკოსი, **მ. ბერტრანი,** შეეხო „ახალი ისტორიული რომანის" ავტორების წარსულისადმი დამოკიდებულების საკითხს და აღნიშნა: „ახალი ისტორიული რომანის" ავტორებისთვის ისტორია აღარ არის „ლურსმანი", რომელზეც ალ. დიუმა „ჩამოკიდებდა" რაიმე ინტრიგას. თანამედროვე ისტორიული რომანის ავტორებსაც გაუჩნდათ სურვილი, აღწერონ ვინმეს თავგადასავალი, თუმცა, ასახული ეპოქის პრობლემებთან ერთად ავტორები გადმოგვცემენ თავიანთი თანამედროვე პოლიტიკის, სოციალური წყობის, ფსიქოლოგიის საზრუნავსაც".

მ. ბერტრანის ეს მოსაზრება, მართლაც, საყურადღებოა, რადგან ისტორიული რომანის თემისა და საგნის სწორად შერჩევით მწერალი ერთგვარ კავშირს ამყარებს ისტორიასა და თანამედროვეობას შორის. რაც შეეხება ისტორიული წარსულისადმი ფრანგი მწერლების ინტერესის განახლებას, ამ საკითხს შეეხო **პიერ ანკელი,** რომლის აზრით, თანამედროვე მწერლებს ისტორიული მასალა იზიდავთ:

- როგორც წარსულის რეკონსტრუირების საშუალება;
- როგორც მხატვრული „სივრცე", რომელიც საშუალებას იძლევა გაიშალოს თხრობა ავტორის ფანტაზიის მთელი შესაძლებლობის გამოყენებით;
- ისტორიული თხრობისათვის ალეგორიული აზრის მიცემის შესაძლებლობით;
- წარსულის ნიღბის ქვეშ თანამედროვე ცხოვრების პრობლემების წარმოჩენის პერსპექტივით.

ამავე თვალსაზრისით საყურადღებოა გერმანელი მეცნიერის, **გ. გეპერტის,** მონოგრაფია „სხვა" ისტორიული რომანი". ნაშრომში ავტორი ერთმანეთისგან განასხვავებს „ტრივიალურ", ანუ „ჩვეულებრივ" რომანს „სხვა" ისტორიული რომანისგან. გერმანელი მეცნიერის აზრით, განსხვავებას საფუძვლად უდევს ავტორთა სხვადასხვაგვარი დამოკიდებულება ისტორიული მასალისადმი. გეპერტის მიხედვით, ტრადიციული ისტორიული რომანი ეყრდნობა სამ პრინციპს:

- ორიენტაცია ისეთ მასალაზე, რომელიც საშუალებას იძლევა, რომ "ისტორიული" დაყვანილ იქნას აღწერის საგანზე, ფაქტებზე, მოვლენებზე, პიროვნებებზე;
- ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი, რომლითაც გამსჭვალულია წარსულის სურათები, ისტორიის ფილოსოფია;
- თანამედროვე შეხედულება წარსულზე.

გეპერტისთვის მიუღებელია ისტორიული რომანის სპეციფიკის განსაზღვრის მცდელობა ნაწარმოების შინაარსში ისტორიული დეტალების ხვედრითი წონის გათვალისწინების საფუძველზე. გერმანელი მეცნიერი "შინაარსის" საკითხს ცვლის "გამოხატვის" საკითხით. მთავარ კრიტერიუმად ავტორს მიაჩნია ის დისტანცია, რომელიც არსებობს გამოგონილსა და ისტორიულ ამბებს შორის. მისი აზრით, ლიტერატურა არ უნდა ქმნიდეს სინამდვილის „გაცოცხლების" სრულ ილუზიას. ამიტომ გეპერტი შემდეგ მოთხოვნებს უყენებს ისტორიული რომანის ავტორებს:

- მრავალფეროვნება და ისტორიის ასახვის პერსპექტიულობა;
- მონუმენტურობის დაქვეითება;
- სუბიექტურობის გაზრდა;
- ავტორის გამონაგონის როლის გაზრდა;
- მკითხველში შემეცნებითი აქტივობის სტიმულაცია.

გ. გეპერტი არ იზიარებს გ. ლუკაჩის კონცეფციას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გ. ლუკაჩისთვის ამოსავალი პრინციპია ორიენტაციის აღება ისტორიულ მასალაზე. გეპერტის აზრით, ეს პრინციპი არ ითვალისწინებს სუბიექტურ მიდგომას ისტორიის ასახვისას, მკითხველის აღქმის სუბიექტურობას და ინტერპრეტაციის თავისუფლებას. უნდა აღინიშნოს, რომ გ. გეპერტის წიგნში „სხვა" ისტორიული რომანი" არ არის ნაჩვენები ამა თუ იმ ეპოქაში „ტრივიალური" თუ „სხვა" ისტორიული რომანების აღმოცენების ობიექტური საფუძველი და კანონზომიერებანი. ისტორიული რომანის ორივე დასახელებულ ფორმას მეცნიერი უკავშირებს მხატვრულობის პრინციპს, რომელიც ნორმატიულად მოიაზრება. გეპერტისთვის აბსოლუტს წარმოადგენს ისტორიული რომანის „თანამედროვე" ტიპი (ისევე, როგორც გ. ლუკაჩისთვის აბსოლუტს წარმოადგენს XIX საუკუნის ისტორიული რომანის „კლასიკური" ტიპი). ნ. ფ. დონჩენკოს აზრით, ნორმატივიზმის მიზეზი იმაში მდგომარეობს, რომ რომანის მხატვრული კონცეფცია არ არის გააზრებული ისტორიულ მასალაზე მწერლის თანამედროვე შეხედულებების პირობითობის გათვალისწინებით.

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით ასევე საინტერესოდ გვეჩვენება ცნობილი ჩეხი მეცნიერის **ს. შაბოუკის** მოსაზრებანი. ისტორიულ მასალაზე მწერლის თანამედროვე შეხედულებების პირობითობასთან დაკავშირებით იგი აღნიშნავდა, რომ მხატვრული შემოქმედების თემას ყოველთვის წარმოადგენს ადამიანის ყოფიერების რაღაც პრობლემა, თანაც ისეთი, რომელიც ნაწარმოების შექმნის მომენტში ჯერ არ არის გადაწყვეტილი. ამ თვალსაზრისით, ისტორიული პროზა თანამედროვეა, რადგან იგი წყვეტს იმ ეპოქის პრობლემებს, რომელშიც იქმნება, მაგრამ პრობლემების გადაწყვეტისას მიმართავს კონკრეტულ სიუჟეტებს ისტორიული წარსულიდან. ცხადია, ჩვენი ყოფის ნებისმიერ პრობლემას რამდენიმე ასპექტი გააჩნია: ზოგიერთი მათგანი შეიძლება გამოიხატოს თანამედროვე ცხოვრებიდან მოხმობილი სიუჟეტით, ზოგი — ისტორიული სიუჟეტის საშუალებით. აღსანიშნავია, რომ ამ პრობლემასთან დაკავშირებით სრულიად განსხვავებული აზრი ჰქონდა კ. გამსახურდიას, რომელიც თვლიდა, რომ არავითარი ისტორიული რომანი არ არსებობს, "არსებობს მხოლოდ „თანამედროვე რომანი"; ისტორია მხოლოდ მასალაა, დამხმარე საშუალებაა, რათა მწერალმა თავისი სათქმელი, თანამედროვეობასთან დამოკიდებულება გამოამჟღავნოს მხატვრული სახეებით".

როგორც ვხედავთ, ისტორიული რომანის შესახებ არსებული თეორიული მოსაზრებები საკმაოდ მრავალფეროვანი და განსხვავებულია. აღნიშნულ საკითხზე მსჯელობა დღესაც აქტიურად მიმდინარეობს, რადგან რომანს (როგორც ისტორიულს, ასევე დღეს არსებულ სხვა ჟანრულ სახესხვაობებს) ჯერ არ ამოუწურავს თავისი შესაძლებლობები.

ამგვარად, **ეპოსის წამყვან ჟანრს რომანი წარმოადგენს**, რადგან მასში სხვა თხრობით ფორმებთან (ჟანრებთან) შედარებით უფრო სრულად არის წარმოდგენილი ეპიკურობის ნიშანდობლივი თვისებები. აღნიშნული ჟანრის წარმომადგენლები ქართულ ლიტერატურაში არიან გ. წერეთელი, ეგ. ნინოშვილი, ვ. ბარნოვი, კ. გამსახურდია, მ. ჯავახიშვილი, გრ. რობაქიძე და სხვ. თანამედროვე ქართული რომანის წარმატებები უკავშირდება გრ. აბაშიძის, ო. ჯაფარიძის, ნ. დუმბაძის, გ. ფანჯიკიძის, თ. ბიბილურის, ა. სულაკაურის, ო. ჩხაიძის, ჯ. ქარჩხაძის, ჭ. ამირეჯიბის, ო. ჭილაძის, გ. დოჩანაშვილის და სხვათა სახელებს.

თანამედროვე ლიტერატურა აქტიურად მიმართავს რომანის ჟანრულ ფორმას, რომლის სახეობრივი ცვლილებები განპირობებულია, უწინარეს ყოვლისა, ეპოქის მოთხოვნებით, ერის კონკრეტული სულიერი მდგომარეობით. შემოქმედის რეაგირება ამ მოთხოვნებზე წარმოადგენს მის მიერ სინამდვილის ათვისების მცდელობას სოციალური, ესთეტიკური და ზნეობრივი კუთხით.

დოკუმენტური ეპიკური ჟანრები. დოკუმენტური ეპოსის ჟანრულ სახესხვაობას წარმოადგენენ: ნარკვევი, ბიოგრაფიული რომანი, მემუარები, მოგზაურობის ჟანრი, ავტობიოგრაფია და სხვა. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი.

ნარკვევი განისაზღვრება როგორც ეპიკური ჟანრის მოკლე პროზაული ნაწარმოები, რომელშიც აღწერილობით-თხრობითი ასახვა ფორმირდება ავტორის დაკვირვების საფუძველზე. სწორედ ავტორისეული დაკვირვება წარმოადგენს ნარკვევის კომპოზიციურ ცენტრს.

ნარკვევს საფუძვლად უდევს ავტორის მიერ თავისი ობიექტის უშუალო შესწავლა, სინამდვილის შეუცვლელად გადმოცემა. აქედან გამომდინარე, გამონაგონის როლი ნარკვევში გაცილებით მცირეა, ვიდრე სხვა ჟანრებში. ამდენად, შემოქმედებითი ფანტაზიის უკანა პლანზე გადაწევა წარმოადგენს არსებით განმასხვავებელ ნიშანს ნარკვევსა და ნოველას (ან მოთხრობას) შორის. ცხოვრებიდან (რეალობიდან) აღებული ერთი და იმავე მოვლენის გაშუქების შემთხვევაში ნარკვევის ავტორს არა აქვს რაიმე სახის ცვლილების შეტანის უფლება (თუნდაც დამახასიათებელი, ტიპური ნიშნისა); ნოველის (მოთხრობის) ავტორი კი, პირიქით, მოვლენათა დამახასიათებელ თვისებებს ერთ მხატვრულ სახეში აერთიანებს.

სიუჟეტის მნიშვნელობა ნარკვევში საგრძნობლად დაქვეითებულია: იგი შეიძლება საერთოდ არ იყოს ან ძალზე მარტივი სახით იყოს წარმოდგენილი. ნარკვევის ავტორი ხშირად გადადის ერთი დასახასიათებელი (აღსაწერი) მოვლენიდან მეორეზე ისე, რომ ყურადღებას არც ამახვილებს მათ ურთიერთკავშირზე, ურთიერთდამოკიდებულებაზე. ჟანრული სპეციფიკიდან გამომდინარე, ავტორი არ წარმოაჩენს მოქმედების განვითარებას სახეობრივი ფორმით, სამაგიეროდ ხშირად ჩაერთვება ხოლმე აღწერილი მოვლენების მსვლელობაში: შეუძლია დეტალების დაზუსტება, სამეცნიერო ხასიათის მასალის დამონმება, სტატისტიკური მონაცემების მოტანა და ა.შ.

ნარკვევი ორი ფორმით განვითარდა: ა) დოკუმენტური და ბ) მხატვრული. დოკუმენტური (პუბლიცისტური) ნარკვევის თემას საზოგადოებრივი ცხოვრების აქტუალური საკითხების განხილვა წარმოადგენს. რაც შეეხება მხატვრულ ნარკვევს, აქ ასახვის საგანს ჩვეულებრივ წარმოადგენს ამა თუ იმ გარემოს წარმოჩენა, ცხოვრების ყაიდის, ადამიანთა შორის საზოგადოებრივ და პირად ცხოვრებაში ჩამოყალიბებული მყარი ურთიერთობების ჩვენება. მასში აქცენტი გადატანილია არსებულ ხასიათებზე, მათ "სტატიკურ" მდგომარეობაზე და არა დინამიკურ განვითარებაზე. XIX საუკუნის ლიტერატურაში მხატვრული ნარკვევის აღიარებულ ნიმუშებად ითვლება: ი. ჭავჭავაძის "მგზავრის წერილები", გ. წერეთლის "კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კუდაბზიკა" და სხვა.

ბიოგრაფიული რომანი. ბიოგრაფიული რომანი შედარებით ახალ ლიტერატურულ მოვლენას წარმოადგენს. ჩვეულებრივ, მასში წარმოდგენილია გამოჩენილი პიროვნების (მწერალი, მეცნიერი, ხელოვანი...) ცხოვრებისეული გზა. ბიოგრაფიულ რომანს ჰყავს მომხრეებიც და მოწინააღმდეგენიც. **გ. ლუკაჩი** თვლის, რომ რომანის დანიშნულებას წარმოადგენს მხატვრული ფანტაზიის საშუალებით ისეთი გმირების სახეების შექმნა, რომლებშიც კონცენტრირებული იქნება ამა თუ იმ ერის თუ სოციალური ფენის სულიერი მისწრაფებანი, ვნებანი, შინაგანი თვისებები. ბიოგრაფიული რომანის ფორმა კი, მკვლევრის აზრით, ზღუდავს მწერლის ფანტაზიას და ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს ისტორიული ფაქტის ავთენტიკური ასახვით შეგვიძლია მხატვრულ ზემოქმედებას მივაღწიოთ. ერთი შეხედვით, მართლაც, მახვილგონივრული და დამაჯერებელია გ. ლუკაჩის მსჯელობა იმის შესახებ, რომ ცალკეული ფაქტები სულაც არ ხსნიან მწერლის შემოქმედების სიღრმისეულ შრეებს. მაგალითად, იმ ფაქტის ცოდნა, რომ შილერს დამწნილებული ვაშლები უყვარდა, სულაც არ იძლევა გასაღებს მისი „ვალენშტეინის" გასაგებად; ანდა იმის ცოდნა, რომ ბალზაკს შავი ყავა და ელისეს მინდვრებზე სეირნობა უყვარდა, ბევრს არაფერს შეგვმატებს მისი „ადამიანური კომედიების" უკეთ გასააზრებლად. გ. ლუკაჩი აღნიშნავდა, რომ „გამოჩენილი ადამიანის ცხოვრებიდან მოხმობილმა ფაქტებმა, უკეთეს შემთხვევაში, შეიძლება მიგვითითონ საბაბზე, რომელმაც გამოიწვია ამ პიროვნების ესა თუ ის გენიალური ქმედება, მაგრამ ისინი ვერასოდეს წარმოგვიდგენენ იმ მიზეზობრიობათა ჯაჭვს, რომელმაც განსაზღვრა გენიალური აზრი, გენიალური გადაწყვეტილება, როგორც მისგან გამომდინარე შედეგი".

განსხვავებული აზრისა იყო ცნობილი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნე და მწერალი **ანდრე მორუა**. იგი თავადაც იღვწოდა ბიოგრაფიური რომანის განვითარებისთვის და სხვებსაც მოუწოდებდა ამას. პირადი სამწერლო გამოცდილება მორუას აძლევდა იმის უფლებას, რომ განეცხადებინა: ბიოგრაფიული პერსონაჟების რეალობა არ არის ხელისშემშლელი ფაქტორი მათი მხატვრული ნაწარმოების გმირებად ყოფნისა. მორუა მიუთითებდა იმაზეც, რომ მწერალმა-ბიოგრაფმა, უპირველეს ყოვლისა, სწორად უნდა შეარჩიოს თემა, რადგანაც კარგად შერჩეული თემა ნაწარმოების წარმატების საწინდარია. ფრანგი მწერალი აღნიშნავდა, რომ, თურმე, იმპრესიონისტი მხატვრები დიდხანს სეირნობდნენ ხოლმე ბუნების წიაღში ჩარჩოთი, რათა მიესადაგებინათ იგი პეიზაჟის სხვადასხვა ელემენტისათვის. მათ მსგავსად, მწერალმა-ბიოგრაფმაც უნდა „გაისეირნოს" ამა თუ იმ პირის ბიოგრაფიაში ჩარჩოთი ხელმომარჯვებულმა, რათა სწორად ამოარჩიოს ის მონაკვეთი, ის თემა, რომელიც შემდგომ ბიოგრაფიული რომანის ღერძად იქცევა.

მორუას აზრით, ავტობიოგრაფიულ რომანსაც აქვს თავისი საზღვრები. მას არ შეუძლია ჩაიტიოს ყველაფერი, რაც ავტორმა მისი გმირის შესახებ იცის; „ავტორი მისთვის ცნობილი ყველა ფაქტის გათვალისწინებით ირჩევს ყველაზე მნიშვნელოვანს და ხშირად აქცენტი გადააქვს იმაზე, რაც მისთვის უფრო მახლობელი და მისაღებია".

ბიოგრაფიული რომანის აღიარებული ნიმუშებია: შტეფან ცვაიგის "ბალზაკი", ირვინ სტოუნის "ჯეკ ლონდონი", ემილ ლუდვიგის "გოეთე" და სხვა. „ხატოვანი დოკუმენტურობისკენ" სწრაფვა ნიშანდობლივი გახდა XX საუკუნის ქართული სალიტერატურო ცხოვრებისთვისაც. კონსტანტინე გამსახურდიას "გოეთეს ცხოვრების რომანი", ვახტანგ ჭელიძის "ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა", ლევან ასათიანის "ცხოვრება აკაკი წერეთლისა", სერგი ჭილაიას „ეკატერინე ჭავჭავაძე" და „შვილები", ელგუჯა მაღრაძის „გრიგოლ ორბელიანი", „ვაპ, სოფელო", „გოდება", ალექსანდრე კალანდაძის „შარავანდედი" (სოლ. დოდაშვილი), „გარდმოხსნა" (ილია), თეიმურაზ მაღლაფერიძის „ცხრაკარა", ოთარ ჩხეიძის „ბარნოვი", როსტომ ჩხეიძის „ბედი პავლე ინგოროყვასი" და სხვა — თანამედროვე ბიოგრაფიულ რომანებს წარმოადგენენ. მათში გამოვლენილია სწრაფვა დოკუმენტური მასალის იმგვარი განზოგადებისკენ, როდესაც იგი აღიქმება როგორც პიროვნების ბიოგრაფიაც და მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების გარკვეული ეტაპის განვითარების ტენდენციათა წარმოჩენაც. მართალია, ასეთ დროს ძალზე ცოტა ადგილი რჩება მწერლის ფანტაზიისთვის, მაგრამ მისი სრული გამორიცხვა ბიოგრაფიული რომანიდან ვერც მოხერხდება და არც არის სასურველი.

მემუარები (ფრანგ. mémoire – მოგონება) ეპიკური ჟანრის პუბლიცისტური ნაწარმოებებია. მათში გადმოცემულია წარსულის ამბები, რომელთა მონაწილე ან თვითმხილველი თავად ავტორი იყო. მხატვრული ლიტერატურისგან განსხვავებით, მემუარებს, ჩვეულებრივ, შემეცნებითი ფუნქცია ეკისრებათ, რომელსაც განსაზღვრავს ის ფაქტორი, თუ რას ანიჭებს უპირატესობას ავტორი: პირადი, ავტობიოგრაფიული ეპიზოდების აღწერას თუ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე მოვლენების გადმოცემას.

მემუარული ლიტერატურის პირველად და, გარკვეულწილად, პრიმიტიულ ფორმას **დღიური** წარმოადგენს. მასში ავტორი ყოველდღიური ან გარკვეული პერიოდულობით შეტანილი ჩანაწერების საშუალებით გადმოგვცემს მოვლენებს პირადი ცხოვრებიდან თავისი თანამედროვე სინამდვილის ფონზე (ეს უკანასკნელი აუცილებელი არც არის). დღიურში მოვლენათა საერთო პერსპექტივა არ არის წარმოდგენილი; ჩანაწერების ურთიერთკავშირს უზრუნველყოფს მხოლოდ მთხრობელის შეხედულებათა სისტემა.

მოგონებანი ასევე მემუარის ერთ-ერთ ფორმას წარმოადგენს. აქ უკვე ავტორს ეძლევა საშუალება პერსპექტიული მზერა წარსულს მიაპყროს და გარკვეული იდეური კონცეფციის თვალსაზრისით გადმოგვცეს დროის რაღაც მონაკვეთში მომხდარი მოვლენების ანალიზი. რაც შეეხება **ავტობიოგრაფიას**, აქ ყურადღების ცენტრში ავტორი იმყოფება, რომელიც მოგვითხრობს თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვან ეტაპებზე (მოგონებებში შეიძლება ზოგადად სინამდვილე იყოს გადმოცემული, ავტობიოგრაფიაში კი თხრობის ცენტრს აუცილებლად პიროვნება უნდა წარმოადგენდეს).

ავტობიოგრაფიას, რომელიც დაწერილია მწერლის ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი გარდატეხის ჟამს, **აღსარება** ეწოდება. მაგალითად, ჟან-ჟაკ რუსოს "აღსარება" — "Confessions", ლ. ტოლსტოის შემოქმედებაში 1882 წელს მომხდარი შემოქმედებითი გარდატეხის შემდეგ დაწერილი "აღსარება", ნ. გოგოლის მიერ სიკვდილის წინ დაწერილი "ავტორისეული აღსარება" და სხვა. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ზემოთ მოტანილი კლასიფიკაცია სქემატურია და ბოლომდე ვერ განსაზღვრავს მემუარული ლიტერატურის ამა თუ იმ ნაწარმოების ჟანრულ თავისებურებებს.

თუ თვალს მივადევნებთ მემუარული ლიტერატურის ევოლუციას, შევნიშნავთ, რომ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე მოვლენების გადმოცემასთან ერთად, ისინი ასახავენ გარკვეული ფენის ინტერესებს, ეპოქის მოთხოვნებს, ზოგჯერ სახელმწიფო პოლიტიკასაც კი. მაგალითად, **იულიუს კეისრის** მემუარული ხასიათის ნაწარმოები — **"კომენტარები გალებთან ომის შესახებ"** — აერთიანებს სამხედრო, პოლიტიკურ, ეთნოგრაფიულ და გეოგრაფიულ ცნობებს გალიის შესახებ. აღნიშნულ მემუარებს აშკარად გასდევს საერთო ტენდენცია: შეისწავლოს დაპყრობილი ქვეყანა და დაუპირისპიროს მას რომის სახელმწიფოებრიობის იდეა. ზემოაღნიშნული წარმოადგენს არა მარტო მონათმფლობელური სახელმწიფოს ექსპანსიის აშკარა გამოხატულებას მისი ზეობის პერიოდში (ძვ.წ. I ს.), არამედ ამ ნიადაგზე ჩამოყალიბებული სამხედრო-პოლიტიკური სტრატეგიისა, რომელსაც შესანიშნავად იყენებდა იულიუს კეისარი რომის იმპერიის ინტერესების სასარგებლოდ.

ასევე, **ნეტარი ავგუსტინეს "აღსარებაში"** (IV—Vს.ს.) ავტორი ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით აკეთებს კომენტარებს რწმენასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე: მცირედმორწმუნეობა, ამქვეყნიური ცდუნებები და სხვ. კომენტარების ადრესატები არიან არა მარტო სასულიერო პირები, არამედ საეროც. სპეციალისტების თვალსაზრისით, ნეტარი ავგუსტინეს "აღსარებაში" აისახა თავისებური ლიტერატურულ-იდეოლოგიური "დეკადანსი", რომელიც მოჰყვა რომის იმპერიის მიწათმფლობელთა კლასის (რომლის ინტერესების გამომხატველი იყო ნეტარი ავგუსტინე) ეკონომიკურ დაცემას.

ფეოდალური ეპოქისთვის ტიპურია **ჟოფრუა დე ვილგარდუენის** მემუარები ჯვაროსნული ლაშქრობის შესახებ, რომლის მონაწილე თავად გახლდათ. ვილგარდუენის ჩანაწერებში აშკარად იკვეთება ფეოდალურ-საეკლესიო იდეოლოგია, რაც, უპირველესად, გამოიხატა ავტორის მიზანდასახულობაში: ქრისტიანულ თავდადებად და გმირობად წარმოაჩინოს 1202 წლის "ჯვაროსანთა" ლაშქრობა, რომლის შესახებ თანამედროვეებსაც კი უჭირდათ კომენტარების გაკეთება საკმაოდ ორაზროვანი, საჩოთირო სიტუაციის გამო. საქმე ისაა, რომ "ურწმუნოთა" წინააღმდეგ ბრძოლის ნაცვლად, "ჯვაროსნები" შეუთანხმდნენ ვენეციელთა რესპუბლიკას და აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნები პირწმინდად გაძარცვეს. ეს ქმედება მიზნად ისახავდა ბიზანტიის იმპერიის ნანგრევებზე ახალი ლათინური იმპერიის შექმნას. მემუარების ავტორი ცდილობს აღნიშნული სიტუაციის "ღვთიური ნებით" ახსნას და ჯვაროსანთა ნამოქმედარის გამართლებას.

შუა საუკუნეების მემუარებს თავისი სულისკვეთებით სრულიად ეწინააღმდეგება XVI საუკუნის ცნობილი მხატვრისა და ავანტიურისტის, **ბენვენუტო ჩელინის,** ავტობიოგრაფია. მასში

ასახულია ავტორის თანამედროვე ეპოქის მაჯისცემა: კაპიტალისტური ურთიერთობების ზრდა და ამ ფონზე ფაქტებისადმი ინდივიდუალისტური მიდგომა, მრავალფეროვნების კულტივირება, ცხოვრებისეული მასალა, აღორძინების პერიოდის ახალგაზრდა ბურჟუაზიის მიზანსწრაფულობა და ჯანსაღი ეპიკურეიზმი.

გერმანიაში რეფორმაციისა და რელიგიური ომების პერიოდში იქმნება **პოლიტიკური მემუარების** ფორმა (კარლოს V-ის ჩანაწერები, გ. ფონ ბერლიხინგენის ავტობიოგრაფია და სხვა). ამავე პერიოდში (XVI—XVII ს. ს.) ესპანეთი აქტიურად აწარმოებს "ახალი მინების" ათვისების პოლიტიკას, რის შედეგად ჩნდება მემუარები (კოლუმბის, პისაროს, დიასის), რომლებშიც აღწერილია **მოგზაურობა** უცხო ქვეყნებში, ეგზოტიკური ბუნება, ესპანელი მეომრების სიმამაცე და სხვა. აღნიშნული სახის მემუარები გამსჭვალულია კათოლიკური მისიონერული სულისკვეთებით.

რაც შეეხება ლუდოვიკო XIII-ისა და ლუდოვიკო IV-ის ეპოქის მემუარებს, ისინი სავსებით პასუხობენ სასახლის კარის არისტოკრატიის მოთხოვნებს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ჰერცოგ სენ-სიმონის მემუარები, რომელშიც თანაბარი გულმოდგინებით არის აღწერილი იმდროინდელი პოლიტიკური მოვლენებიც და სასახლის კარის ინტრიგებიც, სოციალური მოვლენებიც და ხელმწიფის მანერებიც. სხვა ტენდენციები იკვეთება ახალგაზრდა ბურჟუაზიის იდეოლოგების მემუარებში: **ვოლტერის** ჩანაწერებში ხდება "ძველი წესრიგის" დეზავუირება; ხოლო **რუსო და გოეთე** თავიანთი ცხოვრების ისტორიის მოყოლისას ქმნიან იმდროინდელი ეპოქის მონუმენტურ სურათს. ფრანგულმა რევოლუციამ კვლავ ააღორძინა პოლიტიკური მემუარები (მადამ დე სტალი, მირაბო, ლაფაიეტი...). ქართულ ლიტერატურაში მემუარების კლასიკური ნიმუშები შექმნეს დ. ყიფიანმა, დ. კლდიაშვილმა, შ. დადიანმა და სხვ.

პოემა (ბერძ. ποιημα — შეთხზული, ქმნილება) უძველესი ეპიკური ჟანრია, რომლის **ორი სახეობაა** ცნობილი: ძველი პოემა და ახალი პოემა. პოემის კლასიკურ სახეს **ეპოპეა** წარმოადგენს (εποζ — επεα — ამბის თხრობა, მოთხრობები), რომლის შთამბეჭდავი ნიმუშები "ილიადისა" და "ოდისეას" სახით ანტიკურმა ლიტერატურამ შემოგვინახა. ეპოპეამ (ანუ ძველმა პოემამ) განვითარების დიდი გზა განვლო. იგი ჩამოყალიბდა და განვითარდა მონათმფლობელური საზოგადოების ფორმირების ეპოქაში, როდესაც ჯერ კიდევ არსებობდა გვაროვნული ყოფის გარკვეული ელემენტები. ეპოპეა წამყვან ჟანრს წარმოადგენდა მონათმფლობელურ და ფეოდალურ ეპოქებში. მხოლოდ კაპიტალიზმის პირობებში შეირყა მისი, როგორც წამყვანი ჟანრის, პოზიციები. ევროპის ლიტერატურულ ცხოვრებაში მას რომანი ჩაენაცვლა, თუმცა, მან არსებობა "ახალი პოემის" სახით გააგრძელა. ბუნებრივია, რომ ყოველ ეპოქაში პოემას გარკვეული თავისებურებები ახასიათებდა.

ისტორიული მიმოხილვა. პოემის ისტორიული სათავეების ძიებას ლირიკულ-ეპიკურ სიმღერებამდე მივყავართ, რომლებიც პირველყოფილ სინკრეტულ ხელოვნებას გამოეყვნენ. მართალია, აღნიშნულმა სიმღერებმა ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს, მაგრამ მათ შესახებ მსჯელობენ უფრო გვიანდელი პერიოდის ბერძნული ჰიმნებისა და ნომების (აპოლონისადმი მიძღვნილი საკულტო სიმღერების) საშუალებით. მოგვიანებით აღნიშნული ტიპის სიმღერებში ლირიკული საწყისი გაქრა და მათ მთლიანად ეპიკური ხასიათი შეიძინეს. ევროპულ სინამდვილეში ამ სახის

სიმღერების ცალკეულ ელემენტებს ვხვდებით IX საუკუნის გერმანულ საგმირო ეპოსში "ჰილდებრანდის სიმღერა", რომელშიც აღწერილია მამისა და შვილის ბრძოლა, XIII საუკუნის სკანდინავიურ კრებულში "ედა", რომელშიც წინა საუკუნეების (X—XI ს. ს.) სიმღერათა კვალია შემორჩენილი. აქვე შეიძლება დავასახელოთ რუსული ბილინები, ფინური რუნები, სერბული ეპიკური სიმღერები და ა. შ.

სხვადასხვა სახის სიმღერათაგან დროის გამოცდას ის უძლებდა, რომელშიც წარმოჩენილი იყო მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი მოვლენები. ასეთი სიმღერები დიდხანს რჩებოდა ხალხის მეხსიერებაში და ხშირად მათ გაგრძელებების სახით ემატებოდათ სიმღერები, რომლებშიც ქრონოლოგიური თვალსაზრისით უფრო გვიანდელი დროის მოვლენებიც იყო გადმოცემული. ამ სიმღერებში შეიძლება გამოიყოს ორი მნიშვნელოვანი ჯგუფი:

- ანალოგიური მოვლენებისადმი მიძღვნილი სიმღერები (ა. ვესელოვსკის ტერმინოლოგიით "ბუნებრივი ციკლიზაცია");
- ერთი გვარის წარმომადგენლებისადმი მიძღვნილი სიმღერები (ა. ვესელოვსკის ტერმინოლოგიით "გენეალოგიური ციკლიზაცია").

მოგვიანებით ყველაზე მნიშვნელოვან, საინტერესო მოვლენებს გარკვეული მიზანდასახულობით დაუკავშირეს ცალკეული სიმღერები (ან სიმღერათა ციკლები). შესაძლებელია, ციკლიზაციის რამდენიმე მაგალითისა და იმ მოვლენების დასახელება, რომლებმაც განაპირობეს ეპოპეების შექმნა:

- ელინების მიერ ტროას დალაშქვრა (ბერძნული ეპოსი) — "ილიადა" და "ოდისეა";
- ხალხთა დიდი გადასახლება (გერმანული ეპოსი) — "სიმღერა ნიბელუნგებზე";
- ესპანელების ბრძოლა არაბ დამპყრობელთა წინააღმდეგ (ესპანური ეპოსი) — "სიმღერა ჩემ სიდზე";
- ფრანგების ბრძოლა არაბ დამპყრობელთა წინააღმდეგ (ფრანგული ეპოსი) — "სიმღერა როლანზე".

ეპოპეას თავისი დამახასიათებელი ნიშნები გააჩნია, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესია **ეთნოსის თვითდამკვიდრების** იდეის ქადაგება. რაც შეეხება ეპოპეის სხვა ნიშანდობლივ თავისებურებებს:

- ეპოპეის თემა უნდა იყოს ხალხის ცხოვრებიდან აღებული მნიშვნელოვანი პოლიტიკური ან სოციალური მოვლენა;
- ეპოპეაში უნდა იყოს წარმოჩენილი ერთმანეთისგან განსხვავებული და მრავალრიცხოვანი ხასიათი;
- ეპოპეაში მოქმედება ობიექტურ გარდაუვალობად უნდა იყოს წარმოდგენილი, ხოლო მოვლენათა შეფასებას ეპიკური სიდიადე უნდა ახასიათებდეს.

ჰომეროსის პოემებზე დაყრდნობით განვიხილოთ ეპოპეის დამახასიათებელი ნიშნები:

1. როგორც აღვნიშნეთ, ეპოპეაში გადმოცემულია სახელმწიფოებრივი, საერთოეროვნული მნიშვნელობის მქონე ამბავი; ამასთან, მოვლენები აღებულია შორეული წარსულიდან, რაც

იძლევა მათი მნიშვნელობის გაზვიადების მეტ შესაძლებლობას: "ბელადები იქცევიან გმირებად, გმირები — ღმერთებად" (ი. ტრონსკი).

ბერძენი ხალხისთვის ასეთ მოვლენას ელინების მიერ ტროას დალაშქვრა წარმოადგენდა, რამაც, შესაბამისად, ჰომეროსის პოემებში პოვა ასახვა. კერძოდ, "ილიადაში" ავტორი წარმოგვიდგენს ტროას ომის მეათე წელს განვითარებულ მოვლენებს, ხოლო "ოდისეაში" — ტროას ომის ერთ-ერთი გმირის, ოდისევსის, დაბრუნებას მშობლიურ ითაკაში. ეპოპეის მოვლენათა ცენტრში დგას არა ინდივიდი, არამედ გვარი, ხალხი; შესაბამისად, ეპოპეის ავტორი ხალხის თვალსაზრისს გამოხატავს. ჰომეროსი თავის ნაწარმოებებში ცალკეული გმირების სახით დიდების შარავანდედით მოსავს მთელ ბერძენ ხალხს. სწორედ ბერძენი ხალხი მოიაზრება მისი ეპოპეების მთავარ გმირად.

2. ეპოპეას ახასიათებს სინამდვილის ფართოდ, პანორამულად წარმოსახვა. ჰომეროსის პოემებს "სიძველის ენციკლოპედიასაც" კი უწოდებდნენ (ალ. გნედიჩი). მართლაც, "ილიადასა" და "ოდისეაში" წარმოდგენილია უზარმაზარი მასალა, რომელიც სიღრმისეულ წარმოდგენას გვიქმნის ბერძნული კულტურის სხვადასხვა მხარეზე: სახელმწიფო წყობაზე, სამხედრო ხელოვნებაზე, ზნე-ჩვეულებებზე, რელიგიისადმი დამოკიდებულებასა და თვით ყოფით დეტალებზეც კი.

აღსანიშნავია, რომ მოვლენების გადმოცემისას ჰომეროსი მითოლოგიური სიუჟეტებიდან გამორიცხავს იმას, რაც ცივილიზაციის განვითარების მაშინდელ საფეხურზე უხეშ ფანტასტიკად ესახებოდა. მაგალითად, ბერძნული მითების თანახმად, აქილევსი "უვნებელი" იყო, მაგრამ "ილიადა" უგულებელყოფს ამ ფანტასტიკურ შტრიხს. "ილიადაში" ერთ-ერთი ტროელი მეომარი ამბობს, რომ აქილევსისთვის, სხვა ადამიანთა მსგავსად, ბასრი სპილენძი მომაკვდინებელი იყო. ჰომეროსი ცდილობს დაიცვას აქილევსის უვნებლობის ვერსია, მაგრამ უფრო რეალისტური საფუძველი გამოუძებნოს მას. ჰომეროსის თანახმად, აქილევსის "უვნებლობას" განაპირობებს ჰეფესტოს მიერ დამზადებული არაჩვეულებრივი ფარი.

ეპოსში წარმოჩენილი მოვლენები აღწერილია არაჩვეულებრივი სიცხადით, ხელშესახებად. ჰომეროსისათვის დამახასიათებელია დეტალებზე ყურადღების გამახვილება მაშინაც კი, როდესაც ისინი უმნიშვნელო როლს ასრულებენ ნაწარმოების მთლიანი სურათის შექმნაში. ჰეგელი შენიშნავს, რომ ჰომეროსი "არაჩვეულებრივად დეტალურია კვერთხის, სკიპტრის, საწოლის, იარაღის, ჩაცმულობის, კარის ამყოლის (წირთხლის) აღწერისას და არ ავიწყდება ანჯამაც კი, რომელზეც კარია ჩამოკიდებული". ჰომეროსის მიერ ყოფით დეტალებზე ყურადღების გამახვილებას ჰეგელი ხსნის მისი გმირების ყოფა-ცხოვრების უბრალოებით, რომლებიც თვითონ იმზადებენ სადილს, აკეთებენ საოჯახო ნივთებს და ა. შ. ჰომეროსის **თხრობა მოკლებულია პერსპექტივას** (ტრონსკი); გამოსახვის უნივერსალობა იქმნება უამრავი ეპიზოდისა და პატარა სცენის წარმოჩენის წყალობით, თუმცა, ტრონსკის აზრით, ისინი, საბოლოო ჯამში, მოქმედების განვითარებას აბრკოლებენ.

3. ეპოპეისთვის დამახასიათებელია მოქმედ პირთა სიმრავლე. ჰომეროსის პოემებში მოქმედ პირებად გვევლინებიან მეფეები, მხედართმთავრები, გმირები და, რა თქმა უნდა, მათი მფარველი ღმერთები. ჰომეროსი მოქმედ პირებს უსახო ჭანჭიკებად კი არ წარმოგვიდგენს, არამედ

დამოუკიდებელ მოქმედ პირებად. ყოველი მათგანი ინდივიდუალობით გამოირჩევა და, იმავდროულად, გამოხატავს საზოგადოების განსაზღვრული ფენისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს. მაგ., მართალია, აგამემნონი უმაღლესი სარდალია, მაგრამ მისი მხედართმთავრები ჩვეულებრივ ქვეშევრდომებად კი არ წარმოგვიდგებიან, არამედ მის გარშემო შეკრებილ სარდლებად, რომლებიც ინარჩუნებენ დამოუკიდებლობას. საჭიროების შემთხვევაში ისინი აიძულებენ აგამემნონს, ყური დაუგდოს და ანგარიში გაუწიოს მათ რჩევებს.

მოქმედ პირთა სიმრავლის მიუხედავად, ჰომეროსისეული ხასიათები არ მეორდება. "ილიადისა" და "ოდისეას" როგორც მთავარი, ასევე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები მათთან დაკავშირებული ეპითეტებით გადმოცემული ცალკეული თვისებების გარდა (ქედმაღალი აგამემნონი, მამაცი აიაქსი, ბრძენი ნესტორი, მოხერხებული და ცბიერი ოდისევსი, ფეხმარდი აქილევსი და ა. შ.) ხასიათის მაკოორდინებელ შტრიხებსაც ამყღავნებენ. მაგალითად, აგამემნონი ყოველთვის მცდარ არჩევანს აკეთებს, ხოლო შემდგომ იძულებული ხდება იგი თავადვე უკუაგდოს; ჰექტორისთვის ყველაზე არსებითი სამშობლოსა და თანამემამულეთა წინაშე სირცხვილისა და პასუხისმგებლობის გრძნობაა; იმავდროულად იგი ხასიათდება როგორც კარგი მეოჯახე; აქილევსი თავისი სიფიცხის გამო თავდაპირველად უგუნურ გადაწყვეტილებას იღებს, ხოლო შემდეგ გონიერებას უხმობს; ამავე დროს, ბერძენთა აღიარებული გმირი ტრაგიკულად განიცდის თავის ბედისწერას; ოდისევსის ხასიათის მაკოორდინებელი შტრიხი გადაწყვეტილების მიღების დროს რაციონალური არგუმენტის მოხმობაა; ნესტორი თავის ბრძნულ რჩევა-დარიგებებს ყოველთვის წარსულიდან მოხმობილი მაგალითებით ამყარებს და ა. შ. ანალოგიური სიტუაციაა "ოდისეაშიც"; პოემაში პენელოპეს მრავალრიცხოვანი საქმროებიც კი ინდივიდუალური ხასიათებით წარდგებიან მკითხველის წინაშე.

4. ეპოპეაში არ არის წარმოჩენილი გმირის ხასიათის განვითარება. ამ თვალსაზრისით, ჰომეროსის გმირები **სტატიკურნი** არიან. გმირის ხასიათი წარმოჩენილია რამდენიმე დამახასიათებელი შტრიხის მეშვეობით. მართალია, გმირი მოქმედებაში არის ნაჩვენები, მაგრამ მოქმედების განვითარება არ უკავშირდება და არ ცვლის მის ხასიათს. ეპოპეას არც გმირის შინაგანი განცდების გადმოცემა ახასიათებს. იმ ეპიზოდებშიც კი, რომლებშიც გმირი შეპყრობილია ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობებით და იღებს რაიმე გადაწყვეტილებას, ავტორი არ გვიჩვენებს, თუ რამ განაპირობა სწორედ ამ გადაწყვეტილების მიღება, ე. ი. არ არის ნაჩვენები მოტივაცია. მაგალითად, "ილიადას" პირველ წიგნში წარმოდგენილია ეპიზოდი, როდესაც განრისხებული აქილევსი ფიქრობს: მოკლას თუ არა აგამემნონი. საბოლოოდ, იგი იღებს ხმალს, მაგრამ ისევ ქარქაშში ჩააგებს. იმისთვის, რომ ჰომეროსს აქილევსის გადაწყვეტილების შეცვლის მიზეზი დაესაბუთებინა, მას "ღვთაებრივი ჩარევის" ჩვენება დასჭირდა: სხვებისგან შეუმჩნევლად აქილევსთან მიდის ღმერთქალი ათენა და მოუწოდებს სიმშვიდისკენ.

5. ეპოპეაში დიდ როლს თამაშობს მითიური ელემენტი, რაც ვლინდება მოქმედების განვითარებაში "ღვთაებრივი ჩარევით". სიუჟეტის განვითარება დამოკიდებულია არა მოქმედ პირებზე, არამედ ბედისწერაზე, ღმერთების სურვილზე. ჰომეროსის მიერ წარმოდგენილი ღმერთების პანთეონის გასააზრებლად ორი მომენტია საგულისხმო:

- ჰომეროსის ღმერთები უფრო გაადამიანურებულები არიან, ვიდრე იმდროინდელ ბერძნულ რელიგიაში;
- ღმერთებს მიეწერებათ არა მარტო ადამიანის გარეგნობა, არამედ ადამიანური ვნებებიც.

აქედან გამომდინარე, ეპოსში ღმერთების ხასიათების ინდივიდუალიზაცია ზუსტად ისევე ხდება, როგორც ჩვეულებრივი მოკვდავების შემთხვევაში. ღმერთებს (განსაკუთრებით "ილიადაში"), ისევე როგორც ადამიანებს, ახასიათებთ ბევრი უარყოფითი თვისებაც: ისინი არიან უსამართლონი, ჭირვეულები, უხეშები; ოლიმპოს მთაზე ხშირად ჩხუბობენ; ზევსი ემუქრება ღმერთებს ცემით (მათ შორის ჰერასაც). ასე რომ, "ილიადა" მკითხველს ღვთიური მმართველობის სიკეთის არანაირ ილუზიას არ უქმნის. სხვაგვარად არის საქმე "ოდისეაში": მასში იკვეთება ღმერთების, როგორც სამართლიანობისა და ზნეობის დამცველთა, კონცეფცია. მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, მითოლოგიური ელემენტი უზრუნველყოფს სამყაროს სურათის იმ ერთიანობას, რომელსაც ეპოსი რაციონალურად ვერ ხსნის.

6. ეპოპეა გამოირჩევა თხრობის ამაღლებული, საზეიმო სტილით. აღნიშნულ ფაქტზე ჯერ კიდევ ანტიკურმა კრიტიკამ გაამახვილა ყურადღება. მიჩნეული იყო, რომ ეპოპეის ავტორს დინჯად, აუჩქარებლად უნდა გადმოეცა მოვლენათა მსვლელობა, არ უნდა წარმოეჩინა თავისი დამოკიდებულება აღწერილისადმი. ახ. წ. I საუკუნეში ბერძენი მწერალი დიონ ქრისოსტომი წერდა: "ჰომეროსი ყველაფერს ადიდებდა: ცხოველებს და მცენარეებს, წყალს და მიწას, იარაღს და ცხენებს."

კლასიკური პერიოდის შემდეგ ეპოპეის ჟანრს ვხვდებით ახ.წ. I საუკუნეში **ვერგილიუსის "ენეიდას"** სახით, რომელშიც აღწერილია ტროას დაცემის შემდგომი მოვლენები; კერძოდ, ომის ერთ-ერთი გმირის – ენეის — სახიფათო მოგზაურობა იტალიის ნაპირებისკენ და მის მიერ რომის სახელმწიფოს დაარსება. "ენეიდაში" შეგვიძლია თვალი შევადევნოთ, ერთი მხრივ, ეპოპეისთვის დამახასიათებელი ცალკეული ნიშნების დაკარგვას და, მეორე მხრივ, ძველი პოემის ჟანრული თავისებურებების შენარჩუნებას. კერძოდ, შენარჩუნებულია:

- სახელმწიფოებრივი, საერთო-სახალხო მნიშვნელობის მქონე ამბის გადმოცემა (რომის აღმოცენება);
- ძირითად თხრობაში მრავალრიცხოვანი ეპიზოდის ჩართვით სინამდვილის მასშტაბურად წარმოსახვა;
- პოემის სიუჟეტურ განვითარებაში ღმერთების მონაწილეობა.

თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, "ენეიდა" არსებითად განსხვავდება კლასიკური ეპოპეისგან, რადგან:

- მის მთავარ იდეურ მიზანდასახულობას შეადგენს არა "ხალხის" თვითდამკვიდრება, არამედ ერთი გმირისა (იმპერატორ ავგუსტუსის) და მისი გვარისთვის ხოტბის შესხმა;
- დაკარგულია სამყაროს მითოლოგიური მთლიანობის სურათი, რის გამოც პოემაში წარმოდგენილი მითოლოგიური მასალა ატარებს პირობით, რიტორიკულ ხასიათს;
- ბედისწერისადმი პასიურმა დამორჩილებამ გმირებს დააკარგვინა ის მიწიერი ძალა და ენერგია, რომლითაც ასე უხვად იყვნენ დაჯილდოებულნი ჰომეროსის გმირები.

აქვე შევნიშნავთ, რომ "ენეიდასთვის" დამახასიათებელი ზემოაღნიშნული ტენდენციები სავსებით პასუხობდნენ რომის იმპერიის სასახლის კარის მოთხოვნებს. მოგვიანებით, ეპოპეის ჟანრში შეიქმნა მრავალი ნაწარმოები. მათ შორის თემატური თვალსაზრისით შეიძლება გამოვყოთ:

- რელიგიურ-ფეოდალური პოემა (დანტე ალიგიერის "ღვთაებრივი კომედია");

- საერო-ფეოდალური სარაინდო პოემა (ლუდოვიკო არიოსტოს "მძვინვარე როლანდი", ტორკვატო ტასოს "განთავისუფლებული იერუსალიმი");
- ჰეროიკულ-ბურჟუაზიული პოემა (მილტონის "დაკარგული სამოთხე", ვოლტერის "ჰენრიადა", კლოპშტოკის "მესიადა");
- პაროდიულ-ბურლესკური და ირონიული პოემა (დასუსის "მხიარული ოვიდიუსი", "პარისის სასამართლო", სკარონის "ვერგილიუსი პირშებრუნებით" (Vergili travesty), კოტლიარევსკის "ენეიდა").

აღნიშნული ნაწარმოებები თვისობრივად, გარკვეულწილად, დაშორდნენ ეპოპეას. ფეოდალური შუასაუკუნეების პოეტურ შემოქმედებაში ხალხის ბედის, კაცობრიობის საკითხი რეალური სინამდვილიდან ქრისტიანული მისტიკის სფეროში გადავიდა. **რელიგიურ-ფეოდალური პოემის** განმსაზღვრელ თავისებურებას წარმოადგენს არა "ხალხის თვითდამკვიდრება" მიწიერ ცხოვრებაში, არამედ **ქრისტიანული მორალის ქადაგება.**

ზემოთ ჩამოთვლილ ნაწარმოებებს შორის თავისი სიდიადით, რა თქმა უნდა, დანტეს "ღვთაებრივი კომედია" გამოირჩევა, რომელსაც საფუძვლად არ უდევს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენები. მას აქვს ალეგორიული ხასიათი; პოემაში ფეოდალური ფლორენციის სინამდვილე ალეგორიულად არის წარმოჩენილი.

დანტეს (Dante, შემოკლ. Durante Alighieri, 1265—1321) **"ღვთაებრივ კომედიაში"** მთელი სისრულით აისახა შემოქმედის მსოფლმხედველობა. აქ იგი გვევლინება როგორც შუა საუკუნეების ფეოდალური ლიტერატურის უდიდესი წარმომადგენელი და, იმავდროულად, ადრეული რენესანსის ჰუმანისტური იდეალების მქადაგებელი. ფორმის თვალსაზრისით პოემა წარმოადგენს საიქიო ზმანებას, რომელსაც ხშირად მიმართავდნენ შუა საუკუნეების მწერლები. მათ მსგავსად დანტეს პოემაც ალეგორიულ საფუძველზეა აგებული:

- უღრანი ტყე, რომელშიც პოეტს გზა აერია, ცხოვრებისეული სირთულეების სიმბოლოა;
- სამი მხეცი, რომლებიც თავს დაესხნენ (ჯიქი, ლომი და მგელი), ალეგორიულად განასახიერებენ სამ ძლიერ ვნებას: გრძნობას, ძალაუფლებისმოყვარეობასა და სიხარბეს;
- მხეცებისგან პოეტს ვერგილიუსი (ანუ გონება) იხსნის, რომელიც ბეატრიჩემ (ანუ საღვთო ცოდნამ, რწმენამ) გაუგზავნა. პოეტს ვერგილიუსი უნევს მეგზურობას ჯოჯოხეთიდან განსაწმენდელში, ხოლო სამოთხის კართან ბეატრიჩეს უთმობს ადგილს. ამ ალეგორიის აზრი იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანს ვნებათაგან იხსნის გონება, ხოლო საღვთო ცოდნა მას სამუდამო ნეტარებას დაუმკვიდრებს.

"ღვთაებრივ კომედიას" დანტე სიმეტრიული პრინციპით აგებს: იგი სამი ნაწილისგან შედგება, რომელთაგან თითოეულში 33 სიმღერა შედის და მთავრდება სიტყვით Stelle — ვარსკვლავები. ამგვარად, პოემაში სულ 99 სიმღერაა, რომლებიც შესავალ სიმღერასთან ერთად ქმნიან რიცხვ 100-ს. პოემა ტერცინებით არის დაწერილი, ანუ თითოეული სტროფი სამტაეპიანია. დანტე მისტიკურ შინაარსს დებდა ამ რიცხვებში. მკვლევრებს მიაჩნიათ, რომ რიცხვი სამი უკავშირდება სამების ქრისტიანულ იდეას, ხოლო 33 — იესო ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების ხანგრძლივობაზე მიგვანიშნებს.

შესავალ სიმღერაში დანტე მოგვითხრობს, რომ იგი, ცხოვრების ნახევარგზაგამოვლილი, უღრან ტყეში დაიკარგა. მხეცებისგან მხსნელად მას ვერგილიუსი მოევლინა, რომელმაც შესთავაზა საიქიოში მოგზაურობა. დანტემ უყოყმანოდ მიიღო ვერგილიუსის წინადადება, მით უფრო, როცა გაიგო, რომ იგი ბეატრიჩემ გამოგზავნა. ჯოჯოხეთის კარიბჭის გავლის შემდეგ დანტე და მისი მეგზური ლიმბში ხვდებიან. ასე უწოდებენ ჯოჯოხეთის პირველ წრეს, სადაც მათი სულები არიან, ვისაც არ ჰქონდათ საშუალება, რომ ჭეშმარიტი ღმერთი შეეცნოთ. დანტე აქ ხედავს არისტოტელეს, ევრიპიდეს და ანტიკური კულტურის სხვა წარმომადგენლებს. შემდგომ ვერგილიუსი და დანტე ქვემოთ ეშვებიან და ყოველ წრეზე უფრო და უფრო მძიმე ცოდვებით დამძიმებულ ადამიანთა სულებს ხედავენ; მათ შორის: ერეტიკოსებს, ღვთისმგმობელებს, ტირანებს, მკვლელებს, მატყუარებს, თვითმკვლელებს... უკანასკნელი, მეცხრე წრე ყველაზე ცოდვილი სულების სამყოფელია: აქ იტანჯებიან ცნობილი მოღალატენი (ლუციფერი, იუდა ისკარიოტელი, ბრუტუსი და სხვ.).

განსაწმენდელში შესვლამდე ანგელოზი დანტეს შუბლზე გამოსახავს მახვილით შვიდ P-ს, რაც სიმბოლურად მიანიშნებს შვიდ მომაკვდინებელ ცოდვაზე (Peccatum — ცოდვა). განსაწმენდელის წრეებზე გავლისას ისინი დანტეს შუბლიდან რიგრიგობით ქრებიან. ვერგილიუსი მიაცილებს დანტეს სამოთხის კარამდე, სადაც მას, როგორც მოუნათლავს, შესვლა არ შეუძლია. მიწიერ სამოთხეში ვერგილიუსს ბეატრიჩე ცვლის, რომელიც მოუწოდებს დანტეს, მოინანიოს ცოდვები და შემდეგ ზეცაში აღავლენს.

პოემის მესამე ნაწილში აღწერილია დანტეს მოგზაურობა სამოთხის შვიდ სფეროში, სადაც იგი ხედავს იმპერატორ იუსტინიანეს, ღვთისმეტყველებს, ქრისტიანობისთვის წამებულებს... ყველაზე მაღალ სფეროში იგი ხედავს ღვთისმშობელსა და მაცხოვარს და ბოლოს — თავად შემოქმედს.

დანტე პოემაში წამოჭრის ფეოდალური საზოგადოებისთვის მეტად აქტუალურ პრობლემას, რომელიც **სულის გადარჩენას** უკავშირდება. ამ მიზნით იგი განიხილავს ცხოვრებისეული სინამდვილის სხვადასხვა ასპექტს, გვიხატავს პერსონაჟების მრავალფეროვან გალერეას. ეპოპეასთან დანტეს აახლოვებს კომპოზიციური წყობა, "ხეტიალის", მოგზაურობის მოტივი, მთელი რიგი სიუჟეტური სიტუაცია. პოემის რთული, საინტერესო კომპოზიცია, საზოგადოების ცხოვრების საერთო პრობლემების მასშტაბური გააზრება და დახვეწილი პოეტიკა დანტეს "ღვთაებრივ კომედიას" მსოფლიო ლიტერატურის აღიარებულ შედევრად აქცევს.

რაც შეეხება **საერო-ფეოდალურ სარაინდო პოემას**, მის დანიშნულებას წარმოადგენდა ფეოდალური არისტოკრატიისთვის ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭება. ცნობილი საერო-ფეოდალური სარაინდო პოემებისათვის: არიოსტოს "მძვინვარე როლანდის", ტასოს "რინალდოს", მისივე "გოფრედოს" (რომელსაც შემდგომ "განთავისუფლებული იერუსალიმი" ეწოდა) ნიშანდობლივია რაინდთა თავგადასავლების, სასიყვარულო, ეროტიკული ინტრიგების, სხვადასხვა სახის საოცრებების აღწერა. შეიძლება ითქვას, რომ საერო-ფეოდალური პოემა თავისი ხასიათით გარკვეულ მსგავსებას ავლენს რომანის ემბრიონალურ ფორმასთან (ინტერესი ინდივიდისადმი, მისი კერძო, პირადი ცხოვრებისადმი, სხვადასხვა ყოფითი ინტრიგებისადმი). ამ ტიპის პოემაში ეპოპეისგან შემორჩენილია მხოლოდ ფორმა, რადგან თავგადასავლები წარმოდგენილია საზოგადოებრივი ცხოვრების ფონზე.

ბურჟუაზიის დამკვიდრების, მისი პოლიტიკური თვითშეგნების ზრდისა და სახელმწიფო ძალაუფლებისთვის ბრძოლის პერიოდში პოემამ კვლავ მოიპოვა ფართო აღიარება. **ჰეროიკულ-ბურჟუაზიული პოემის** შემქმნელთათვის იდეალს ვერგილიუსის "ენეიდა" წარმოადგენდა, რის გამოც ავტორები ხშირად იმეორებდნენ მის სიუჟეტურ სვლებს და ცალკეულ ელემენტებს. აღნიშნული სახის პოემები ძირითადად გამოხატავს და იცავს ფეოდალური კლასის ინტერესებს და მის დამპყრობლურ პოლიტიკასაც ამართლებს. მაგალითად, "ლუზიადაში" კამოენსი ხოტბას ასხამს ვასკო დე-გამას პირველ მოგზაურობას. ამ პერიოდის ზოგიერთ პოემაში შენარჩუნებულია რელიგიური ნაწარმოებების შუასაუკუნოებრივი ფორმა (მილტონის "დაკარგული სამოთხე", "დაბრუნებული სამოთხე", კლოპშტოკის "მესიადა"). ჰეროიკულ-ბურჟუაზიული პოემის ტიპურ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს ვოლტერის "ჰენრიადა", რომელშიც ჰენრიხ IV-ის სახით წარმოდგენილია განათლებული მონარქის ბურჟუაზიული იდეალი.

ჰეროიკულ-ბურჟუაზიული პოემის პარალელურად წვრილბურჟუაზიულ ფენაში, რომელიც ანტაგონისტურად იყო განწყობილი ძალაუფლების მქონე მსხვილი ბურჟუაზიის მიმართ, აღმოცენდა **პაროდიულ-ბურლესკური და ირონიული პოემა** (დასუსის "მხიარული ოვიდიუსი", "პარისის სასამართლო", სკარონის "ვერგილიუსი პირშებრუნებით", კოტლიარევსკის "ენეიდა" და სხვა).

ასეთია ძველი პოემის (ეპოპეის) განვითარების ძირითადი ეტაპები რომანტიზმის ეპოქამდე. რომანტიზმის წიაღში იშვა "ახალი პოემა" (რომანტიკული პოემა). ეს უკანასკნელი ეპიკურთან ერთად ლირიკული ნიშნების მატარებელია და ამდენად, განეკუთვნება ლირიკულ-ეპიკურ ჟანრს.

ქართულ სინამდვილეში ეპოპეის ნიმუშს შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანი" წარმოადგენს.

2. ლირო-ეპიკური ჟანრი და მისი სახეები

ნაწარმოებები, რომლებიც ითავსებენ ეპოსის და ლირიკის ნიშნებს, მიეკუთვნებიან **ლირო-ეპიკურ ჟანრს**. ორი სანყისის კავშირი შეიძლება გამომჟღავნდეს:

- თემის ერთიანობაში;
- თხრობის თვითრეფლექსიაში;
- თხრობის ფსიქოლოგიურ-ყოფით მოტივირებაში;
- ავტორის პირდაპირი მონაწილეობით მოქმედების განვითარებაში.

ლირო-ეპიკური ჟანრის ყველა ძირითადი თვისება ვლინდება **ახალ პოემაში**, რომელშიც შერწყმულია ლირიკული სანყისი, გაშლილი სიუჟეტი, ავტორისეული შეფასებები და ლირიკული გმირის სახის განვითარება. ახალი პოემის აღმოცენება, მისი ჟანრული თავისებურებების ჩამოყალიბება რომანტიზმის ეპოქას უკავშირდება. **ახალი პოემის პირველ ნიმუშად** მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში ბაირონის **"ჩაილდ ჰაროლდის მოგზაურობა"** არის აღიარებული.

პოემის მთავარი გმირის — ჩაილდ ჰაროლდის — მოგზაურობა იმეორებს თავად ავტორის — ბაირონის — ორწლიანი მოგზაურობის (1809-1811 წლები) მარშრუტს, თუმცა, ბაირონი ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა: "გარწმუნებთ, რომ ეს ხასიათი გამოგონილია".

ფრანგულ ეპიგრაფში და პირველი ორი სიმღერის წინასიტყვაობაში ავტორი განმარტავს მოგზაურობის მიზეზსა და მიზანს: უკმაყოფილება საკუთარ ქვეყანაში არსებული მდგომარეობით, სრულყოფილების ძიების მიზნით სხვადასხვა ქვეყნის გაცნობის სურვილი. ავტორს გადაწყვეტილი აქვს, რომ თუ იგი იდეალს ვერსად აღმოაჩენს, მაშინ იძულებული გახდება შეურიგდეს საკუთარ სამშობლოში არსებულ სიტუაციას. ბაირონი მოკლედ აცნობს მკითხველს იმ ადგილებს, სადაც იმყოფებოდა და აფრთხილებს, არ დაიწყოს გამოგონილი პერსონაჟების მიღმა რეალური პირების ძიება.

პოემის ძირითადი ტექსტი დაწერილია ინგლისურ პოეზიაში აღიარებული კლასიკური "სპენსერული სტროფით", რაც გულისხმობს ცხრატაეპიან ლექსს, რომლის სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება: abab bcbcc. "სპენსერული სტროფით" პოემის დაწერა შემთხვევითი არ არის: ბაირონისთვის მნიშვნელოვანია აზრობრივი ასოციაციები, რომელსაც სპენსერის სახელი იწვევს. Iგი, უპირველესად, ცნობილია, როგორც უკანასკნელი სარაინდო პოემის — "ფერიების დედოფლის" — ავტორი და პოეტი, რომელიც შეგნებულად მიმართავდა მხატვრული ენის არქაიზაციას.

პოემაში მნიშვნელოვანი ფუნქციური დატვირთვა აქვს მთავარი გმირის სახელსაც. ეტიმოლოგიურად იგი უკავშირდება შუა საუკუნეებში არსებულ ტიტულს — "ჩაილდს", რომელსაც ანიჭებდნენ კეთილშობილური გვარის უმცროს წარმომადგენელს. ამ გარემოებასაც მკითხველი გადაყავს წარსულში. პოემის დასაწყისი ენობრივი თვალსაზრისით არქაიზირებულია, თუმცა, მთელი ეს "ბუტაფორია" უკანა პლანზე გადაინაცვლებს, როგორც კი თავად მოგზაურობის აღწერა იწყება, რომელიც მიმდინარეობს არა წარსულში, არამედ პოეტის თანამედროვე ევროპაში.

პირველ სიმღერაში ორი ქვეყანაა ასახული: პორტუგალია და ესპანეთი. 1807 წლიდან პირინეის ნახევარკუნძულზე ფრანგული არმია შეიჭრა, რაც ომის დაწყების მიზეზი გახდა. ბაირონი არ ახსენებს ნაპოლეონის სახელს: იგი მისთვის გმირია და ჯერ არ დამდგარა ამ პიროვნებით იმედგაცრუების ჟამი. თუმცა, სამართლიანობის გრძნობას პოეტი მაინც დაჩაგრული ხალხების (პორტუგალიელების და ესპანელების) ინტერესების დამცველად გამოყავს. ბაირონი მოხიბლულია ეგზოტიკური ესპანეთით, მისი ხალხით, რომელიც მამაცურად იბრძვის ფრანგების წინააღმდეგ. იგი მიესალმება იმ ფაქტს, რომ მისი სამშობლო დახმარებას უწევს ესპანეთს, თუმცა, ინგლისური პოლიტიკის შეცდომებზეც ირონიულად მიანიშნებს. პოეტის თვალი ყველაფერს სწვდება: მისი ყურადღების მიღმა არც სარაგოსელი გმირი ქალწული დარჩენილა, არც სისხლიანი კორიდა და არც გაუტეხელი და ქალაქის მედგარი დამცველი კადიკსელები.

აღსანიშნავია, რომ პირველ სიმღერაში ბაირონი ცდილობს, რომ მკითხველმა იგი ჩაილდ ჰაროლდთან არ გააიგივოს. რა თქმა უნდა, მათ აერთიანებთ არსებული სინამდვილით გამოწვეული უკმაყოფილება, მაგრამ, თუ პოემის გმირი გამოსავალს გაქცევაში ხედავს (იგი მზად არის საკუთარ თავსაც გაექცეს), ბაირონი ოცნებობს ამ სამყაროს გარდაქმნაზე. იგი მზად არის იმოქმედოს და, თუ საჭირო გახდება, გმირული საქციელიც ჩაიდინოს. მომდევნო სიმღერებში აღწერილია მოგზაურობა მრავალი დიდების მომსწრე საბერძნეთში; ასევე, ბელგიაში, სადაც პოეტი ვატერლოოს ველზე ხვდება. საინტერესოა, რომ ამ დროისთვის პოეტის წარმოდგენა ნაპოლეონზე უკვე შეცვლილია; იგი აღარ სახავს მას ევროპის განმათავისუფლებელ გმირად. თუმცა, ბაირონი არ იტყუებს თავს: მას არ სჯერა, რომ ნაპოლეონთან ერთად ევროპაში სამუდამოდ დასამარდა ტირანია. ამი-

ტომაც იგი გაოცებულია ადამიანთა სიბეცით და ასეთ შეკითხვას სვამს: როგორ შეიძლება ეპირ-ფერო მგელს, რომელიც ლომის ნაცვლად მოვიდა. ცხადია, ლომში პოეტი ალეგორიულად ნაპოლეონს გულისხმობს, ხოლო მგელში — მათ, ვინც იგი შეცვალა.

შვეიცარიის რესპუბლიკაში ბაირონი იხსენებს თავისუფლებისმოყვარე ჟან-ჟაკ რუსოს. ბაირონი მასში ხედავს საფრანგეთის რევოლუციის წინასწარმეტყველს. მეოთხე სიმღერა მარადიულ ქალაქს — რომს — ეძღვნება, სადაც რესპუბლიკური თავისუფლების შესანიშნავი მაგალითები დასამარდა. ბოლო ორ სიმღერაში პოემის ლირიკულ გმირად თავად ავტორი გვევლინება. ამ მომენტით ხაზგასმულია რომანტიკული პოემის ნიშანდობლივი თვისება — **ავტორი მონაწილეობს სიუჟეტის განვითარებაში და მისი შეფასებები წარმოადგენს პოემის ახალი ფორმის მაკონსტრუირებელ, მაორგანიზებელ ფაქტორს.**

ქართულ სინამდვილეში ახალი პოემის პირველ ნიმუშად ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისა" ითვლება. განსხვავებით ეპოპეისგან, ახალ პოემას არ ახასიათებს სახელმწიფოებრივი, საერთო-ეროვნული მნიშვნელობის მქონე მოვლენებზე თხრობა. ამ თვალსაზრისით გამონაკლისს შეადგენს ისტორიული პოემა, რომელშიც, ცხადია, ერის ისტორიული ცხოვრების მნიშვნელოვანი ეპიზოდია გადმოცემული; მაგალითად, იგივე "ბედი ქართლისა", აკაკის "თორნიკე ერისთავი", ვაჟას "ბახტრიონი" და სხვა. თუმცა, ნიშანდობლივია, რომ ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენების ასახვა არ გამორიცხავს ავტორისეული თვალსაზრისის არსებობას.

ახალ პოემაში მთელი ყურადღება გადატანილია **მთავარ გმირზე**, მის **სულიერ განცდებზე**. მაგალითად, მეფე ერეკლეს გულმხურვალე ლოცვა კრწანისის ბრძოლის წინ, სოლომონ ლიონიძის შეშფოთება მეფის გადაწყვეტილების გამო, სოფიოს მკვეთრი პროტესტი უცხოეთში ცხოვრებასთან დაკავშირებით და სხვა ეპიზოდები წარმოაჩენენ ბარათაშვილის გმირების სულიერ განცდებს. ასევე, გრძნობათა არაჩვეულებრივი გულახდილობით, სიმძაფრით, ფსიქოლოგიზმით გამოირჩევიან ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის თუ ვაჟა-ფშაველას პოემების გმირები.

ეპოპეასთან შედარებით, ახალი პოემა **მცირე მოცულობისაა**. მასში მოქმედება არ ვითარდება მეტისმეტად ფართო გეოგრაფიულ არეალში და დროის ხანგრძლივი მონაკვეთის განმავლობაში. მისთვის არც პერსონაჟთა მრავალფეროვანი გალერეაა დამახასიათებელი. ახალ პოემაში მოქმედება **დროის მცირე მონაკვეთში** და ლოკალურ სივრცეში იშლება; მოქმედ პირებად ორი ან სამი პერსონაჟი (შეიძლება მეტიც) გვევლინება. მაგალითად, იგივე "ბედი ქართლისა" გამოსახვის სივრცის თვალსაზრისით ლოკალურია; მასში დროის ხანგრძლივობის თვალსაზრისით მოქმედება რამდენიმე დღეში ვითარდება (მხედველობაში გვაქვს აქტიური მოქმედება, რომელიც იწყება კრწანისის ბრძოლით, რასაც მოყვება სამი დღე-ღამის განმავლობაში ქართველთა ჯარის გამაგრება ნარიყალას კედლებთან და თბილისის დაცემა. მომდევნო დღეს მეფე ერეკლე და სოლომონ ლიონიძე უკვე არაგვის ხეობაში არიან, სადაც ქართლის ბედზე მსჯელობენ. პოემაში აქტიური მოქმედება აქ მთავრდება).

რაც შეეხება პერსონაჟების რაოდენობას, აღნიშნულ პოემაში სულ სამი პერსონაჟია — მეფე ერეკლე, სოლომონ ლიონიძე და სოფიო. მსგავსი სურათია სხვა ახალ პოემებშიც: მაგალითად, "განდეგილში" მოქმედების ადგილია — ბერის სენაკი; მოქმედი პირი — ორი, მოქმედების

დროის ხანგრძლივობა მოიცავს ერთ დღე-ღამეს; "კაკო—ყაჩაღში" მოქმედების ადგილია კუდიგორის ტყე, მოქმედი პირი — ოთხი, აქტიური მოქმედების დრო — ერთი დღე-ღამე და ა. შ.

ახალი პოემისათვის დამახასიათებელია **ლირიკული გადახვევები** (მაგ., არაგვის ხეობის აღწერა "ბედი ქართლისაში"); ახალ პოემაში ავტორი ღიად აცხადებს თავის პოზიციას და იძლევა მოვლენების შეფასებას (ნ. ბარათაშვილის "ბედი ქართლისა", ილიას "განდეგილი", აკაკის "თორნიკე ერისთავი", ვაჟას "ბახტრიონი" და სხვა).

ბალადა (გვიანდელი ლათ. ballo-დან — ვცეკვავ; ფრანგ. ballade — საცეკვაო სიმღერა) მიეკუთვნება **ლირო-ეპიკურ ჟანრს.** იგი წარმოადგენს თხრობითი ხასიათის ლექსს (ან სიმღერას), რომელსაც სიუჟეტის დრამატული განვითარება ახასიათებს. ბალადისთვის ნიშანდობლივია საშუალო მოცულობა, სიუჟეტური ხაზის არსებობა, მუსიკალურობა. ბალადისათვის აგრეთვე დამახასიათებელია ფანტასტიკური, გამოუცნობი, იდუმალი ელემენტების არსებობა. გენეტიკურად ბალადა უკავშირდება თქმულებებს, ხალხურ გადმოცემებს. ბალადის განვითარებაში გამოყოფენ რამდენიმე ეტაპს:

I. ფეოდალური კულტურის აღორძინების დროს საფრანგეთში ბალადა (პროვანსული "balada", ჩრდილო-ფრანგული "balete") აღნიშნავდა განსაზღვრული თემატიკის მქონე სიმღერას, რომელიც ცეკვით სრულდებოდა. ბალადებში ხოტბას ასხამდნენ გაზაფხულს, სიყვარულს, დასცინოდნენ ეჭვიან ქმრებს და ა. შ.). ასეთ საცეკვაო სიმღერებს სუსტად გამოხატული ფორმალური ნიშნებიც კი ჰქონდათ:

- რეფრენი, რომელიც საერთო რითმით უკავშირდებოდა ბოლო სტროფის ტაეპს;
- სტროფის რამდენიმე აუცილებელი ტიპი, რომელიც სხვადასხვაგვარადაა აღდგენილი («Romanische Verslehre», «Les origines de la poésie lyrique en France») .

ხალხურ სიმღერასთან თემატურმა სიახლოვემ, საწესჩვეულებო დღესასწაულების აღწერამ, რეფრენის საგუნდო ხასიათმა და საცეკვაო შეძახილებმა ლიტერატურათმცოდნეები მიიყვანა იმ დასკვნამდე, რომ აღნიშნულ ეტაპზე კურტუაზიულმა ლირიკამ ხალხური პოეზიის ერთ-ერთი ფორმა, კერძოდ, საგუნდო-საცეკვაო სიმღერა შეითავსა.

II. საფრანგეთიდან ბალადა გადადის **იტალიაში** ("ballata"). აქ იგი ემიჯნება საცეკვაო ხალხურ სიმღერას და **კანცონას**[49] გავლენით იძენს ახალ ფორმალურ ნიშნებს: კარგავს რეფრენს და ცვლის სტროფის აგების სქემას. აღნიშნული ფორმით სარგებლობდნენ დანტე და პეტრარკა. იგი გვხვდება XIII-XIV საუკუნეების სხვა პოეტებთანაც.

III. არსებითად **იცვლება ბალადის ფორმა** XIV-XV **საუკუნეების ფრანგულ ლიტერატურაში.** ამ დროისთვის მისი დამახასიათებელი ფორმალური ნიშნებია:

---

49. კანცონა — ტრუბადურულ პოეზიაში სატრფიალო სიმღერა; კანონიკური ფორმის თანახმად, შედგება 5-7 სტროფისგან, რომლებიც იმეორებენ ერთსა და იმავე სქემას. ბოლო სტროფში ავტორი მიმართავს ლექსის ადრესატს.

- სამი სტროფი (თითოეულ სტროფში რვა ტაეპი) ე. წ. "envoy"-ის თანხლებით (ამ უკანასკნელში ოთხი ტაეპია); "envoy" არის წერილი, რომელიც იწყება სიტყვით "Princc" და მიმართულია პირისადმი, ვისაც ეძღვნება ბალადა;
- ლექსში მეორდება ჯვარედინი რითმები შემდეგი სქემით: **a в a в | в c в C** , სადაც C რეფრენს აღნიშნავს;
- ბალადის სიუჟეტი მოკლებულია დრამატულობას; მას აქვს სუსტად გამოხატული სიუჟეტური ხაზი.

ბალადის ჩამოყალიბება მყარ, მკაცრად კანონიზირებულ ლექსად მიუთითებს პოეტების მხატვრული ოსტატობის მაღალ დონეზე (გილიომ მაშო, ფრუასარი, კარლოს ორლეანელიდა სხვ.). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პოეტ-არისტოკრატებთან ერთად ბალადის ფორმა გაითავისეს "მესამე ფენის" იდეოლოგიის მატარებლებმაც; ამასთან, მათ სრულიად განსხვავებული თემატიკა შემოიტანეს ბალადაში (ყოფის კურტუაზიული ფორმის დაცინვა, უხეში და პრიმიტიული ჰედონიზმი, პოლიტიკური და სოციალური სატირა). ამის მაგალითია ესტაშ დეშანის და ფრანსუა ვიიონის ბალადები.

საფრანგეთში ბალადის პოპულარობა გრძელდება XVI საუკუნის II ნახევრამდე. კლასიციზმის ესთეტიკა მას უარყოფითად აფასებს (მაგ., ბუალო თავის "პოეტურ ხელოვნებაში").

IV. XV საუკუნეში ბალადამ საფრანგეთიდან **ინგლისში** შეაღწია. მართალია, იქ მან ფეხი ვერ მოიკიდა, მაგრამ თავად ტერმინი — "ballad" — ფართოდ გავრცელდა. იგი აღნიშნავდა ინგლისური და შოტლანდიური ხალხური პოეზიის სალექსო ფორმას — ლირიკულ-ეპიკურ სიმღერას საგუნდო რეფრენის თანხლებით. კომპოზიციური თვალსაზრისით მას ახასიათებდა შინაარსის ფრაგმენტული გადმოცემა: ყურადღება გამახვილებული იყო კულმინაციურ, დაძაბულ მომენტებზე, ასევე დიალოგებზე, რომელთა საშუალებით ხდებოდა თხრობის დრამატიზება. თემატიკის თვალსაზრისით უპირატესობა ენიჭებოდა ტრაგიკულ სიუჟეტებს — უიღბლო სიყვარულს, სისხლიან შურისძიებას, ღალატს, მკვლელობას — რომლებიც, როგორც წესი, შუა საუკუნეების ფონზე იშლებოდა.

V. **ანგლო-შოტლანდიური ბალადის** თემატურმა და ემოციურმა თავისებურებებმა განაპირობეს მისი არაჩვეულებრივი პოპულარობა. XVIII საუკუნის II ნახევრიდან იგი თითქმის ყველა ევროპულ ლიტერატურაში დამკვიდრდა, რასაც, თავის მხრივ, უდავოდ შეუწყო ხელი ეპისკოპოს ტომას პერსის ძველი საგმირო ბალადების, სიმღერებისა და პიესების კრებულმა (Reliques of ancient English poetry, 1765–1794). მას მოჰყვა ვალტერ სკოტის კრებული (Minstrelsy of the scottish Border, 1802–1803), რომელიც არანაკლები პოპულარობით სარგებლობდა. სავარაუდოა, რომ ბალადის პოპულარიზაციას ხელი შეუწყო იმ ფაქტორმაც, რომ ანგლო-შოტლანდიური ბალადა ერთგვარად ეხმაურებოდა რომანტიზმის თემატიკას; რომ ბალადების "ხალხური" და შუასაუკუნეების თემატიკა სავსებით აკმაყოფილებდა სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის ეროვნულ და "არქაიზირებულ" ტენდენციებს.

ბალადის კომპოზიციური ფრაგმენტულობა, ჰიპერბოლურობა, ლირიზმი, ტრაგიზმი განსაკუთრებულ კონტრასტს ქმნიდა "ჰარმონიული კლასიციზმის" თემატიკასა და ფორმასთან.

ბალადის მიმბაძველობითი ფორმა გავრცელებული იყო **ინგლისში** (ბერნსი, ვალტერ სკოტი, კოლრიჯი, კიტსი, ტენისონი, სუინბერნი და სხვ.), **გერმანიაში** (ბიურგერი, გოეთე, ჰაინე, ულანდი და სხვ.), **რუსეთში** (ჟუკოვსკი, პუშკინი, ლერმონტოვი), ნაკლებად **საფრანგეთში** (ვ. ჰიუგო, ჟერარ-დე-ნერვალი). მოგვიანებით დაიწყო ბალადის ჟანრული საზღვრების თანდათანობითი ნიველირება, რასაც ხელი შეუწყო, ერთი მხრივ, ანტიკური სიუჟეტების წინ წამოწევამ (მაგ. შილერთან), და, მეორე მხრივ, რომანტიკოსების მიერ ბალადაში სხვა ხალხების თემატიკის შემოტანამ (მაგ., ესპანურ-მავრიტანული და ჩრდილოური თემატიკის თანაარსებობა გერმანელ რომანტიკოსებთან). ამის გამო, ლიტერატურის ზოგიერთი თეორეტიკოსი (მაგ. ტომაშევსკი), შეეცადა ლიტერატურული ბალადის ყველა ზემოაღნიშნული ფორმის გაერთიანებას და მისთვის "ფაბულური ლექსის" კვალიფიკაციის მიცემას, რაც არ იქნა გაზიარებული ლიტერატურათმცოდნეთა მიერ.

ქართულ სინამდვილეში ბალადები გვხვდება ფოლკლორში: "ლექსი ვეფხისა და მოყმისა", "თავფარავნელი ჭაბუკი", "თამარ მეფე და ხონთქარი" ("თამარ მეფე და ხონთქარი მაღალმა ღმერთმა წაჰკიდა, ზღვაში ჩაუშვა ხომალდი, ზედ ალმასები დაჰკიდა"...). ლიტერატურული ბალადის ნიმუშებია: ილიას "ბაზალეთის ტბა", აკაკის "გორის ციხე", რ. ერისთავის "ალები", ი. გრიშაშვილის "ბალადა ხელმანდილზე" და სხვა.

იგავ-არაკი წარმოადგენს დიდაქტიკურ-ალეგორიული ხასიათის პოეტურ ან პროზაულ ნაწარმოებს, რომელიც ლირო-ეპიკურ ჟანრს განეკუთვნება. მას ახასიათებს დასრულებული სიუჟეტური ხაზი, მოქმედების ერთიანობა და ამბის მოკლედ, შეკუმშული სახით გადმოცემა. ეს უკანასკნელი გამორიცხავს თხრობის ისეთი ელემენტების შემოტანას, რომლებიც შეაფერხებენ ფაბულის განვითარებას (მაგ., დეტალური დახასიათებები, ბუნების აღწერა და სხვა). როგორც წესი, იგავ-არაკი **ორ ნაწილად** იყოფა:

- პირველი წარმოადგენს კონკრეტული, ადვილად აღსაქმელი ამბის თხრობას, რომელიც იოლად ექვემდებარება განზოგადებას;
- მეორე ნაწილი კი დამოძღვრითი, დიდაქტიკური ხასიათისაა; იგი ან ამბის დასრულებას მოჰყვება, ან წინ უსწრებს მას.

იგავ-არაკში ზოგჯერ ცხოველებზე ან მცენარეებზეა გადატანილი ადამიანური ყოფის ფორმები. ასეთ შემთხვევებში შეინიშნება იგავ-არაკისა და ცხოველთა ეპოსის გარკვეული თემატური სიახლოვე და თანხვედრა, რასაც იმ გარემოებით ხსნიან, რომ ცხოველთა ეპოსში წარმოდგენილი ხასიათებიც მარტივი, ერთმნიშვნელოვანი და უცვლელია; თუმცა, კავშირი იგავ-არაკსა და ცხოველთა ეპოსს შორის აუცილებელი სულაც არ არის. ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს იგავ-არაკებში — აღმოსავლურსა და ძველ ბერძნულში — ცხოველებთან ერთად მოქმედ პირებად გვევლინებიან ადამიანებიც და მითიური არსებებიც.

იგავ-არაკის წარმომავლობაზე, მის სამშობლოზე მეცნიერები გასულ საუკუნეებშიც დავობდნენ. ბერძნული იგავ-არაკის სათავეების დაძებნა (ცხოველთა ეპოსის თემატიკით)

შესაძლებელია ჰესიოდეს, არქილოქესა და სიმონიდეს შემოქმედებაში; თუმცა, ჩამოყალიბებული, გაფორმებული სახით იგი **ესოპესთან** (Aesopos)[50] გვხვდება ძვ. წ. VI-V ს. ს.-ში.

უძველეს ინდურ იგავ-არაკებს მიაკუთვნებენ ძვ. წ. IV-III საუკუნეებს, რაც, ცხადია, ბერძნული იგავ-არაკის ქრონოლოგიურ პრიმატზე მიუთითებს. მაგრამ, მეორე მხრივ, ძველი ინდური იგავ-არაკი, მისთვის დამახასიათებელი პროზაული და პოეტური ფორმების მონაცვლეობით და დახვეწილი სტრუქტურით, ბერძნულ იგავ-არაკთან შედარებით აღმოსავლური იგავარაკული ტრადიციის განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე მიანიშნებს.

ზუსტი ქრონოლოგიური მონაცემების არარსებობის გამო, მეცნიერები თავიანთ მსჯელობებში უპირატესად ზოგადლოგიკურ და ზოგადესთეტიკურ არგუმენტებს ეყრდნობოდნენ, რაც დიამეტრალურად განსხვავებული მოსაზრებების საფუძველი ხდებოდა: ზოგი მიიჩნევდა, რომ ბერძნული იგავ-არაკი ინდურიდან მომდინარეობს და ამ მოსაზრების სასარგებლოდ ის არგუმენტი მოჰყავდა, რომ ძველ იგავ-არაკებში წარმოდგენილი ცხოველები ინდურ ფაუნას უფრო შეეფერებიან, ვიდრე ევროპულს (ბერძნულს); ზოგს კი, პირიქით, "მიამიტი", "ბუნებრივი" და მხატვრული თვალსაზრისით ნაკლებად დახვეწილი ბერძნული იგავ-არაკი უფრო ადრინდელად მიაჩნდა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ა) იგავ-არაკი, როგორც სიუჟეტური მთლიანობა, მიგრაციისადმი მეტად მიდრეკილია, ბ) ე. წ. "ესოპესეული" და ინდური იგავ-არაკების დიდი ნაწილი გვიანდელი წარმომავლობისაა და ინდოეთსა და ელინურ სამყაროს შორის ინტენსიური ურთიერთობების ეპოქის პროდუქტია, ნაკლებად სავარაუდოა ზემოაღნიშნული საკითხის გადაწყვეტა რომელიმე მხარის სასარგებლოდ. ასეთ შემთხვევაში კონკრეტული პრობლემით დაინტერესებულ პირს მოუწევს თითოეული სიუჟეტის ისტორიის ყოველმხრივი შესწავლა.

დასავლეთევროპული იგავ-არაკის განვითარებაზე თითქმის თანაბარი გავლენა მოახდინეს ბერძნულმა და ინდურმა წყაროებმა. ესოპეს პროზაული იგავ-არაკები გალექესეს **ბაბრიოსმა** ბერძნულად (ძვ.წ. III ს.) და **ფედრუსმა** ლათინურად (ძვ.წ. I ს.). ამით მათ სათავე დაუდეს "ესოპეს ტრადიციას", რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო. მოგვიანებით ესოპეს ნაწარმოებებს გამოუჩნდნენ გადამკეთებლები და მიმბაძველები (პროზაული "ესოპე" X ს., "რომულუსი" X ს., ოდო შერინგტონის "რომულუსი" XI ს., "Esopus moralisatus" XII ს-ის ბოლო, ალექსანდრე ნეკამის იგავ-არაკები XII ს., კრებული "Avianus novus" XII ს., მარია ფრანგის "რომულუსი" 1200 წლის ახლო ხანები და სხვა).

მეორე მხრივ, დასავლეთევროპულმა იგავ-არაკმა გაითავისა მასალები იმ დიდაქტიკური კრებულებიდან (იოანე კაპუელის "Directorium vitae humanae", XIII საუკუნე და მისი გვიანდელი გადაკეთებები), რომლებიც, თავის მხრივ, "პანჩატანტრას" თავისუფალ თარგმანს წარ-

---

50. არსებობდა თუ არა რეალურად ესოპე (ესოპოსი) — უცნობია; ზოგი მას მითიურ პიროვნებად მიიჩნევს. ფოლკლორული ვერსიები დაედო საფუძვლად ესოპეს ბიოგრაფიის ჩვენამდე მოღწეულ რედაქციებს, რომელთაგან ზოგი ელინისტურ, ზოგი ბიზანტიურ პერიოდს განეკუთვნება. აღნიშნული რედაქციებიდან გამომდინარე, ესოპე ფრიგიელი მონა იყო, რომელიც გამოირჩეოდა მოხერხებულობითა და ჭკუით. ფიზიკური ნაკლის მიუხედავად (იგი კუზიანი ყოფილა), ესოპე სასურველი სტუმარი იყო მეფეთა სასახლეებში (ლიდიის მეფე კრეზი, ბაბილონის მეფე ლიკურგი). იგი განსაკუთრებით ხიბლავდა დიდებულებს ძნელი გამოცანების განმარტებებით. ესოპე ტრაგიკულად დაღუპულა: იგი კლდიდან გადმოუგდიათ დელფიელ ქურუმებს, რომლებსაც ანგარებაში სდებდა ბრალს. გადმოცემის თანახმად, ამ უკეთური საქმით აღშფოთებულ აპოლონს შავი ჭირი მიუვლენია დელფიელთათვის. საბოლოოდ დელფიელებს მოუნანიებიათ თავიანთი საქციელი და ესოპესთვის ძეგლიც დაუდგამთ.

მოადგენდნენ. ასე რომ, შუასაუკუნეების მინურულს დასავლეთევროპულ იგავ-არაკში უკვე შერნყმული იყო ბერძნულიც და აღმოსავლური წყაროებიც, რის დადასტურებას წარმოადგენს ბალდუსის "ახალი ესოპე". თანდათან, ახალ დროებაში, აღმოსავლური ელემენტი გაძლიერდა თარგმანებით თურქულიდან ("Livre des lumières"). თავად ფრანგები აღნიშნავდნენ, რომ მათი თანამემამულე, ცნობილი მეიგავარაკე ლაფონტენი, სარგებლობდა "ინდოელი ბრძენის, პილპაის" სიუჟეტებით.

სიუჟეტური გამდიდრების კვალდაკვალ, დასავლეთევროპულმა იგავ-არაკმა არსებითად შეიცვალა ფორმა. შუა საუკუნეებში (მარია ფრანგი, ულრიხ ბონერი...) ჰუმანიზმის (ერაზმ ალბერუსი, შტეინგეველი, ბურკგარდტ ვალდისი...) და რეფორმაციის პერიოდში (ჰანს საქსი, მარტინ ლუთერი) იგავ-არაკს იყენებდნენ, როგორც დიდაქტიკურ ან პოლემიკურ იარაღს და ნაკლებ ყურადღებას უთმობდნენ თხრობის მხატვრულ ასპექტებს. ფრანგულმა კლასიციზმმა, კერძოდ **ლაფონტენმა**, იგავ-არაკი გამოიყენა ლიტერატურაში ყოფითი რეალიზმის არაკანონიზირებული სახეების დასამკვიდრებლად. ლაფონტენის იგავ-არაკში ძირითად დატვირთვას თხრობის მხატვრული განვითარება იძენს, ხოლო "მორალი" ან "დამოძღვრა" მოკლე, ლაკონურ გამოთქმამდე არის დაყვანილი და შეიძლება ითქვას, ჟანრის მოთხოვნებისადმი ერთგვარ დათმობას წარმოადგენს. იგავ-არაკის აღნიშნული ფორმა XVII-XIX საუკუნეებისთვის კანონიკური ხდება. გერმანული რაციონალიზმის მცდელობას (ლესინგი), აღედგინა იგავის ძველებური ფორმა, წარმატება არ მოჰყოლია.

საქართველოში იგავარაკული ჟანრის განვითარება უკავშირდება სულხან-საბა ორბელიანის სახელს (თუმცა, დადასტურებულია, რომ მანამდეც არსებობდა ცხოველთა ეპოსი). იგავ-არაკთა ორიგინალური კრებულის — "სიბრძნე-სიცრუისა" — გარდა, სულხან-საბას ეკუთვნის "ქილილა და დამანას" ქართული რედაქცია (ეს უკანასკნელი წარმოადგენს ინდური კრებულის, "პიტოპადესას" — VI ს. — სპარსული რედაქციის თარგმანს). აღსანიშნავია გიორგი XII-ის მდივან-მწიგნობრის, იოანე პენტელაშვილის მიერ ნათარგმნი კრებული "მელის წიგნი" (1798); ასევე 1859 წელს ვენეციაში გამოცემული ესოპეს იგავ-არაკები "იგავნი იეზოს ფილოსოფოზისანი, თარგმნილი და გამოცემული ქართულს ენასა ზედა სასარგებლოდ ივერიისა", რომელშიც 95 იგავ-არაკია შესული.

XIX საუკუნეში იგავარაკულ ჟანრს მიმართეს რომანტიკოსებმა: ალ. ჭავჭავაძემ ფრანგულიდან თარგმნა ლაფონტენის "ჭრიჭინასათვის", "მგლისა და კრავისათვის", "თხისა და მგლისათვის"; გრ. ორბელიანს ეკუთვნის კრილოვის იგავ-არაკთა თარგმანები: "სოფლელნი და მდინარე", "ნადირთა ჭირი"; სოლომონ რაზმაძემ დაწერა ორიგინალური იგავ-არაკი "დათვი და ცხვარი". მოგვიანებით იგავარაკული ჟანრით დაინტერესდა აკაკი წერეთელი, რომელმაც კრილოვის ასზე მეტი იგავ-არაკი თარგმნა. ეს იგავ-არაკები ქართველმა ხალხმა გაითავისა. იგავ-არაკი ყველა ეპოქაში აქტუალურია, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერი მხარეების მხილების საშუალება.

3. ლირიკა და მისი სახეები

ლირიკა (ბერძ. λυρικός — მუსიკალური საკრავი, რომლის თანხლებით სრულდებოდა პოეტური ნაწარმოები) წარმოადგენს მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთ გვარს (ეპოსსა და დრა-

მასთან ერთად), რომელიც წარმოაჩენს შემოქმედის შინაგან სამყაროს, პოეტის "მე"-ს. ეპოსისგან განსხვავებით, ლირიკა მეტწილად უსიუჟეტოა. მასში არ ხდება მოვლენათა განვითარება. გამონაკლის შემთხვევაში, ლირიკულ ნაწარმოებს შეიძლება ჰქონდეს სუსტად გამოხატული სიუჟეტური ხაზი. ეპოსისა და დრამისგან განსხვავებით, ლირიკა უფრო სუბიექტურია.

ლირიკაში პოეტი უზიარებს მკითხველს თავის აზრებსა და გრძნობებს, სიხარულსა და ნაღველს, აღფრთოვანებასა და მწუხარებას, ყველა იმ განცდას, რომლებიც პირადი ან საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენით არის გამოწვეული. ჭეშმარიტი ტალანტის შემთხვევაში პოეტის თვითგამოხატვამ, მისმა ინდივიდუალურმა თვისებებმა შეიძლება ისეთ მასშტაბურობას მიაღწიოს, რომ ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა შეიძინოს. არცერთი ლიტერატურული გვარი არ იწვევს ისეთ საპასუხო გრძნობებსა და განცდებს სხვადასხვა თაობის მკითხველში, როგორც ლირიკა.

ყოველ ეპოქას თავისი პოეტური ფორმულები აქვს შემუშავებული. კონკრეტული საზოგადოებრივ-ისტორიული პირობები ქმნიან ლირიკული გმირის გამოსახვის საკუთარ ფორმებს. ამდენად, ლირიკული ნაწარმოების სწორად წასაკითხად და აღსაქმელად აუცილებელია ამა თუ იმ ეპოქის კულტურულ-ისტორიული თავისებურებების გათვალისწინება.

ლირიკული სუბიექტის აზრებისა და განცდების გამოხატვის სხვადასხვა ფორმა გვხვდება:

- **ავტორისეული მონოლოგი** (ნ. ბარათაშვილის "ფიქრნი მტკვრის პირზედ", "სულო ბოროტო", მერანი", ილიას "ელეგია", გალაკტიონის "მთაწმინდის მთვარე", "მე და ღამე" და სხვა);
- **მიმართვა რომელიმე პირისადმი, ბუნებისადმი, საგნისადმი** (გრ. ორბელიანის "იარალის", "ჩემს დას ეფემიას", ილიას "ჩემო კალამო", "ჩემო კარგო ქვეყანავ", "ყვარლის მთებს", აკაკის "ხანჯალს", გალაკტიონის "გურიის მთებს" და სხვა);
- **ლირიკული პორტრეტი** (ბესიკის "ტანო-ტატანო", გრ. ორბელიანის "თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში", ნ. ბარათაშვილის "ეკ..ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი" და სხვა);
- **არაავტორისეული მონოლოგი ან დიალოგი** (რ. ერისთავის "სამშობლო ხევსურისა", ნ. ბარათაშვილის "სუმბული და მწირი", აკაკის "პოეტი" და სხვა).
- **თემატური თვალსაზრისით** ლირიკა შეიძლება იყოს:
- **სამოქალაქო ხასიათის** (ილიას "მესმის, მესმის", აკაკის "ჭაღარა", "ხანჯალს", გალაკტიონის "დროშები ჩქარა", "რევოლუციურს, ჯერ არ ნახულს"...),
- **ფილოსოფიური ხასიათის** (ალ. ჭავჭავაძის "გოგჩა", ნ. ბარათაშვილის "ფიქრნი მტკვრის პირზედ", "ვპოვე ტაძარი", აკაკის "სულიკო", გალაკტიონის "მესაფლავე", "ედგარი მესამედ"...);
- **სასიყვარულო ხასიათის** (ალ. ჭავჭავაძის "სიყვარულო, ძალსა შენსა", ნ. ბარათაშვილის "რად ჰყვედრი კაცსა", "ეკ..ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი", გალაკტიონის "მერი", "თოვლი", გ. ლეონიძის "ყივჩაღის პაემანი"...);
- **პეიზაჟური ლირიკა** (ვაჟას "გაზაფხული", გალაკტიონის "მოგონება ჩვენი ჭალისა", "გზად ვეშურები მგზავრი"...) და სხვა.

როგორც ცნობილია, ეპიკური და დრამატული ნაწარმოებების კომპოზიციის საფუძველს წარმოადგენს სიუჟეტი, რომლის შინაარსის გადმოცემა "ჩვენი სიტყვებითაც" შეიძლება. ლირიკის შემთხვევაში ეს გამორიცხულია, რადგან ლირიკული ნაწარმოების "შინაარსს" ქმნის არა ამბის განვითარება, არამედ სხვა კომპონენტები. მათ შორის აღსანიშნაია: აზრებისა და გრძნობების გამოხატვის თანმიმდევრობა, სიტყვების შერჩევა და განლაგება, ფრაზებისა და სინტაქსური კონსტრუქციების განმეორება, მეტყველების სტილი, სტროფებად დაყოფა (ან არ-დაყოფა), ლექსის ზომა, გარითმვის ხერხი, რითმის ბგერითი აგებულება და სხვა. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით სტატიაში "პოეზიის დაყოფა გვარებად და სახეებად" ვ. ბელინსკი მიუთითებდა, რომ ლირიკული ნაწარმოების თხრობით გადმოცემა შეუძლებელია. ის უნდა შეიგრძნო, უნდა აღიქვა სწორედ ისე, როგორც პოეტმა ჩაიფიქრა. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ლირიკული ნაწარმოები გადაიქცევა უსიცოცხლო ნიღბად, რომლიდანაც ეს ესაა გამოფრინდა მშვენიერი, ფერადოვანი პეპელა.

ლირიკული სახის შექმნის ძირითად საშუალებას **პოეტური ენა** წარმოადგენს. ლექსში სხვადასხვა სახის ტროპის გამოყენება (მეტაფორა, განპიროვნება, სინეკდოქე, მეტონიმია, ჰიპერბოლა, ლიტოტესი და ა.შ.) აფართოებს ლირიკული გამონათქვამის აზრს. ლექსის კონტექსტში სიტყვა იძენს დამატებით აზრობრივ და ემოციურ ელფერს. თავისი შინაგანი კავშირების წყალობით (რიტმული, სინტაქსური, ბგერითი, ინტონაციური) სიტყვა სალექსო მეტყველებაში ხდება ყოვლისმომცველი, ტევადი, ემოციურად დატვირთული და ექსპრესიული, რომელსაც ახასიათებს განზოგადებისა და სიმბოლურობისაკენ სწრაფვის ტენდენცია.

ლირიკული ნაწარმოებების ჟანრები მრავალგვარია; სხვადასხვა ეპოქაში ლირიკის ამა თუ იმ ჟანრს ენიჭებოდა უპირატესობა. ლირიკის ჟანრებია: ელეგია, ოდა, ჰიმნი, მადრიგალი, ეპიტაფია, ეპიგრამა და სხვა. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი.

ელეგია (ბერძ. ελεγειον) ლირიკის ერთ-ერთ უძველეს ჟანრს წარმოადგენს. მის სამშობლოდ **იონია** ითვლება. გენეტიკურად იგი უკავშირდება ფოლკლორულ საწესჩვეულებო სიმღერას. ძველი წელთაღრიცხვის VII—VI საუკუნეებიდან ელეგიამ ახალი შინაარსი შეიძინა; იგი **ინდივიდუალურ ლირიკად** გადაიქცა, რომელშიც ასახვა პოვა ეპოქის წინააღმდეგობებმა, პოლიტიკურმა დაპირისპირებებმა და მსოფლმხედველობითმა პრობლემებმა.

მცირე აზიაში ელეგიას დატირებას, სამგლოვიარო სიმღერას უწოდებდნენ, რომელიც ფრიგიული ფლეიტის თანხლებით სრულდებოდა (ი. მ. ტრონსკის ვარაუდით, სიტყვა "ელეგიაც" ფრიგიული წარმოშობისაა). დროთა განმავლობაში ელეგიამ დაკარგა სამგლოვიარო სიმღერის დანიშნულება. იგი გადაიქცა **დამრიგებლური** ხასიათის ლირიკულ ლექსად, რომელიც მიზნად ისახავდა წაქეზებას, შეგულიანებას მნიშვნელოვანი, სერიოზული საქმის გასაკეთებლად. ასევე, ელეგიაში გადმოცემული იყო განსჯა, აფორიზმები და ა. შ.

მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით (ი. მ. ტრონსკი, ნ. ფ. დერატანი), სულაც არ არის შემთხვევითი, რომ დამრიგებლურმა პოეზიამ სწორედ იმ სალექსო ფორმას მიმართა, რომელიც დატირებისთვის გამოიყენებოდა. ამის პარალელს მეცნიერები ეგვიპტელთა სამგლოვიარო რიტუალში ხედავენ: ეგვიპტური ლიტერატურის უძველესი ძეგლები, რომლებიც წარწერების სახით არიან შემორჩენილნი პირამიდების კედლებზე (ძვ. წ. III), არსებითად წარმოადგენენ რე-

ლიგიური ფორმულების, გამონათქვამების კრებულს, რომელსაც დამრიგებლური ხასიათი აქვს. ისინი მიცვალებულთათვის იყვნენ განკუთვნილნი, რათა იმქვეყნად დახმარებოდნენ.

ანტიკურ პოეზიაში ელეგიის ერთ-ერთ ნიშანდობლივ მახასიათებელს წარმოადგენს განსაკუთრებული სალექსო წყობა, რაც მას სხვა ჟანრული სახეებისგან განასხვავებს: სტროფი შედგება ორი ტაეპისგან, რომელთაგან ერთი ჰექსამეტრია, ხოლო მეორე — პენტამეტრი.[51] ამ სალექსო ზომას **ელეგიური დისტიქი** ეწოდა. არსებული სალექსო ფორმა ელეგიას ეპოსთან აახლოებდა, რომელიც, როგორც ცნობილია, ასევე ჰექსამეტრს და პენტამეტრს მიმართავდა.

განვითარების ადრეულ ეტაპზე (ძვ. წ. VII ს.) ელეგიის თემატიკა ემთხვეოდა იმ განსჯებსა და აზრებს, რომლებსაც ეპოსის ავტორები თავიანთ გმირებს მიაწერდნენ. ელეგიამ სწრაფად მოიპოვა პოპულარობა და მთელ საბერძნეთში გავრცელდა. ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ელეგიებში სრულიად განსხვავებული განწყობილებებია ასახული: სევდა და სიხარული, პატრიოტული მოწოდება და სასიყვარულო განცდები. ზოგჯერ ელეგიას პოლიტიკური და სოციალური ელერადობაც კი ახასიათებს. პოეტებიდან, რომლებიც ელეგიებს წერდნენ, ერთ-ერთი უძველესია **კალინოსი (ძვ. წ. VII ს-ის I ნახ.)** ეფესიდან (მცირე აზია), რომლის მხოლოდ ერთმა ლექსმა მოაღწია ჩვენამდე. მასში მოცემულია პოეტის მოწოდება პოლისის დასაცავად და მტრის წინააღმდეგ საბრძოლველად. "მენდეთ, შესაშურია იმ კაცის ბედი, რომელიც იბრძვის მიწისთვის და ბავშვებისთვის, საყვარელი ცოლისთვის. სიკვდილს ვერავინ გაექცევა, ვაჟკაცს კი ყველგან მიეგება პატივი — სიცოცხლეშიც და სიკვდილის შემდეგაც," — წერს კალინოსი. სამშობლოს დაცვის მოწოდება გაისმის სპარტელი პოეტის, **ტირტეოსის** (ძვ. წ. VII ს-ის II ნახ.) ელეგიებშიც. **არქილოქოს პაროსელის** (ძვ. წ. VII ს-ის შუა წლები) შემოქმედებას გამოკვეთილად სუბიექტური ხასიათი გასდევს. როგორც პოეტი აღნიშნავს, თავის მოწოდებას იგი არესისა (ომის ღმერთი) და მუზების სამსახურში ხედავს. არქილოქოს პაროსელის ელეგიებში გადმოცემულია მისი საბრძოლო თავგადასავლები, დამოკიდებულება მტრებისა და მეგობრებისადმი, პირადი განცდები, უიღბლო სიყვარული და სხვა.

დიდაქტიკურ და სატირულ ელემენტებს ვხვდებით არქილოქოს პაროსელის თანამედროვის, **სემონიდეს ამორგოსელის**, ელეგიებში, რომლებსაც მისოგინური (ქალთმოძულე) ტენდენციებიც ახასიათებს. პოეტის აზრით, ცოლების ყველა ტიპი ათი წინაპრიდან (სხვადასხვა სტიქია ან ცხოველი) წარმოიშვა. შწორედ ამას უკავშირდება ქალების განსხვავებული ხასიათი; მაგალითად, უსუფთაო, მოუწესრიგებელი ქალი ღორისგან წარმოიშვა; ცნობისმოყვარე და ენაგრძელი — ძაღლისგან; ახირებული — ზღვისგან და ა. შ. პოეტის აზრით, ქებას იმსახურებენ მხოლოდ ფუტკრისგან წარმოშობილი ცოლები, დანარჩენები კი უნდა გაიკიცხონ.

საინტერესოა იონიელი **მიმნერმოსისა** (ძვ. წ. VII ს-ის II ნახ.) და მისი თანამედროვის, ცნობილი ათენელი კანონშემოქმედის, **სოლონის** "ელეგიური დისკუსია", თუ რამდენი წელი უნდა იცხოვროს ადამიანმა. მიმნერმოსი არ იზიარებს ტრადიციულ მოსაზრებას "უხუცესების" სიბრძნისა და პოლიტიკური გამოცდილების შესახებ. მისი აზრით, ასაკი სულაც არ არის სიბრძნის მაჩვენებელი. იგი თვლის, რომ თუ არ იავადმყოფებ და უზრუნველად

51. პენტამეტრი — ანტიკურ მეტრიკაში გავრცელებული ხუთტერფიანი ტაეპი. ანტიკურ პოეზიაში მხოლოდ პენტამეტრით დანერილი ლექსები არ ფიქსირდება. როგორც წესი, პენტამეტრი ჰექსამეტრთან ერთიანდება ორტაეპედში.

იცხოვრებ, კაცის ცხოვრებას სამოც წლამდე აქვს აზრი, ანუ სანამ ძალუძს უყვარდეს (პოეტს ხორციელი სიყვარული აქვს მხედველობაში). საპასუხო ელეგიაში სოლონი მოუწოდებს მიმნერმოსს, "სამოცი" შეცვალოს "ოთხმოცით". მისი აზრით, ადამიანის ცხოვრებას მანამდე აქვს აზრი, ვიდრე იგი აზროვნებს და შეუძლია რაღაც ახლის სწავლა და შეცნობა. სოლონის შემოქმედებიდან ასევე ყურადღებას იმსახურებს პატრიოტული ელეგია, რომელშიც იგი მოუწოდებს ათენელებს, იბრძოლონ კუნძულ სალამინის დასაბრუნებლად. ამ ელეგიას მკვეთრად გამოხატული პოლიტიკური ფღერადობა აქვს. ასევე, ხშირია სოლონის ელეგიებში რელიგიურ-ზნეობრივი შეგონებებიც. დამრიგებლური ხასიათისაა **თეოგნის მეგარელის** ვრცელი ელეგიური ნაწარმოები "თეოგნიდეა".

რომაულ პოეზიაში ელეგია დამკვიდრდა, როგორც **სევდიანი გრძნობებისა და განწყობის გამომხატველი ლექსი.** სწორედ აღნიშნული თვისება გახდა განმსაზღვრელი მომდევნო პერიოდის მწერლებისთვის და ლიტერატურის თეორეტიკოსებისთვის. რომაული პოეზია იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ მან განავითარა **სასიყვარულო ელეგია,** რომელიც შემდგომში გათავისებული იქნა არა ერთი ეპოქის წარმომადგენელთა მიერ: შუასაუკუნეების ვაგანტები ("მოხეტიალე პოეტები"), რომანტიკოსები, რეალისტები და ა. შ.

რომაული ელეგიის ნიშანდობლივმა თვისებებმა სრულყოფილი ასახვა პოვა **ოვიდიუს ნაზონის** შემოქმედებაში (ძვ. წ. 43 — ახ. წ. 18 წ.). ჩვენამდე მოაღწია ოვიდიუსის ელეგიების კრებულმა "ტრფობანი" (Amores) სამ წიგნად. რომაული ტრადიციის თანახმად, კრებულს თავისი გმირი ჰყავდა, რომელსაც ოვიდიუსმა ძველი ბეოტიელი პოეტი ქალის სახელი — კორინა — უწოდა. კრებულში პოეტი საკუთარ თავს "ამურის სამსახურში" მყოფ ჯარისკაცად წარმოგვიდგენს და წერს, რომ მისთვის წარმოუდგენელია ნებისმიერი სხვა სამსახური (მაგალითად, იმპერატორის სასახლის კარზე ან სამოქალაქო). იგი დღედაღამ თავისი შეყვარებულის სახლს დარაჯობს, სერენადებს უმღერის და ა. შ.

მოგვიანებით ოვიდიუსს სიახლე შემოაქვს პოეზიაში — **დეკლამაციური სტილი,** რომელიც მომდევნო კრებულში — "ჰეროიდებში" ვლინდება. აღნიშნული ელეგიური კრებული შედგება თხუთმეტი ცნობილი ქალის წერილისგან თავისი შეყვარებულისადმი ან მეუღლისადმი (პენელოპე ულისეს, ბრისეისი აქილევსს, ფედრა ჰიპოლიტოსს, არიადნე თესევსს, მედეა იასონს, ჰერო ლეანდრეს, საპფო ფაონს და ა. შ.). მათგან მხოლოდ საპფო არის არამითოლოგიური პერსონაჟი. ცხადია, ოვიდიუსის მიერ წერილი გამოყენებულია როგორც სუბიექტური საწყისით გაჯერებული ლირიკული აღსარების, ლირიკული მონოლოგის ფორმა. ყველა წერილი, არსებითად, ერთსა და იმავე თემაზეა დაწერილი: განშორება, სევდა, მარტოობა, ეჭვიანობა, მოგონებები უიღბლო სიყვარულზე, სიკვდილზე ფიქრი და ა. შ. იმის მიუხედავად, რომ ოვიდიუსი მიმართავს ერთსა და იმავე მოტივს, ყოველ წერილში წარმოჩენილია ინდივიდუალური თვისებების მქონე განსხვავებული ხასიათი: ერთგული პენელოპე, საკუთარ გერზე მგზნებარედ შეყვარებული ფედრა, შურისმაძიებელი მედეა, ენეასის მიერ მიტოვებული დიდო (დიდონა) და ა. შ. აღნიშნულმა კრებულმა ისეთი მოწონება დაიმსახურა, რომ ოვიდიუსის თანამედროვე რომაელმა პოეტებმა ადრესატებისგან (მამაკაცებისგან) საპასუხო ნერილების თხზვა დაიწყეს. მოგვიანებით, თავად ოვიდიუსმა დაუმატა სამი წყვილი წერილი: პარისისა და მშვენიერი ელენეს, აკონტიოსისა და კიდიპეს, ჰეროსა და ლეანდრეს სასიყვარულო მიმონერა.

რომის იმპერიის შორეულ პროვინციაში (შავი ზღვისპირეთის ქალაქი ტომისი, ახლანდელი კონსტანცა) გადასახლებული ოვიდიუსის ელეგიებში ("სევდანი", "წერილები პონტოდან") უკვე სხვა თემატიკაა წამოწეული წინა პლანზე: უცხო მხარეში, დევნილობაში ყოფნის სიმძიმე, მეგობრების ღალატი, რომის მონატრება, ცხოვრების სიმუხთლით გამოწვეული სევდა, სინანულის გრძნობა დაუმსახურებელი სასჯელისა და ფუჭად ჩავლილი ცხოვრების გამო და სხვა.

როგორც ვხედავთ, მრავალფეროვანი თემატიკა, გრძნობათა და განწყობათა განსხვავებული სპექტრის წარმოჩენა ანტიკური პერიოდის ელეგიის ნიშანდობლივ თვისებას წარმოადგენდა. ბუნებრივია, მომდევნო ეპოქებში ზემოაღნიშნულმა თვისებებმა შემდგომი განვითარება და სრულყოფა პოვა.

ახალევროპულ პოეზიაში ელეგიისადმი ინტერესი განაახლა ინგლისელმა პოეტმა **თომას გრეიმ** (Gray, 1716—1771). მან 1750 წელს გამოაქვეყნა თავისი "სოფლის სასაფლაოზე დაწერილი ელეგია" (Elegy written on a country churchyard), რომელიც ერთგვარ შემობრუნების წერტილად იქცა ელეგიის ჟანრისკენ. თომას გრეის მოკლე დროში გამოუჩნდნენ მრავალრიცხოვანი მიმბაძველები და მთარგმნელები. მისი ზემოაღნიშნული ელეგია თითქმის ყველა ევროპულ ენაზე ითარგმნა (მაგ. ფრანგულად იგი თარგმნა ანდრე შენიეს ძმამ). ჟუკოვსკის თარგმანმა — "სოფლის სასაფლაო" — (1802) გარკვეული ბიძგი მისცა რუსეთში სენტიმენტალიზმის განვითარებას. საბოლოოდ, ევროპულ სინამდვილეში ელეგია ჩამოყალიბდა მცირე მოცულობისა და სევდიანი შინაარსის მქონე ლირიკულ ლექსად, რომელშიც, როგორც წესი, სევდის გამომწვევ მიზეზებსა და ხასიათზე ავტორი ყურადღებას არ ამახვილებდა. ახალევროპულ პოეზიაში ელეგიამ შეინარჩუნა ადრევე დამკვიდრებული სპეციფიკური ნიშნები: ინტიმურობა, მარტოობის, იმედგაცრუების, უიღბლო სიყვარულის მოტივები და სხვა. ემოციურობამ და გრძნობათა დეკლამაციამ განაპირობეს ელეგიის აღიარება სენტიმენტალიზმისა და რომანტიზმის კლასიკურ ჟანრად. ელეგიას მიმართავდნენ გოეთე, შილერი, ანდრე შენიე, შელი, ბაირონი და სხვები.

ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში თემატური თვალსაზრისით სხვადასხვა სახის ელეგია გვხვდება: ფილოსოფიური (ალ. ჭავჭავაძის "გოგჩა", ნიკ. ბარათაშვილის "ფიქრნი მტკვრის პირზედ", გ. ტაბიძის "მესაფლავე"...), სატრფიალო (ბესიკის "ტანო-ტატანო", ილიას "გახსოვს, ტურფავ", გ. ტაბიძის "მერი", "თოვლი"...), პატრიოტული (ილიას "ელეგია", აკაკის "თავო ჩემო"...) და სხვა.

ოდა (ბერძ. ᾠδή, ლათ. ode, oda). ანტიკურ პერიოდში აღნიშნული ტერმინი არ მიემართებოდა რომელიმე კონკრეტულ პოეტურ ჟანრს. იგი აღნიშნავდა ზოგადად "სიმღერას", რომელსაც **გუნდი** ასრულებდა. ანტიკური პერიოდის ავტორები აღნიშნულ ტერმინს იყენებდნენ სხვადასხვა სახის ლირიკული ლექსების მიმართ და გამოყოფდნენ "სახოტბო ოდას", "საცეკვაო ოდას" და ა. შ. ოდის, როგორც ევროპული ლიტერატურის ჟანრის, განვითარებაზე, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინეს **პინდაროსისა** და **ჰორაციუსის** ოდებმა.

პინდაროსის (დაახლ. ძვ. წ. 518-438წ.წ.) ოდები, ე. წ. **ეპინიკიები** (επινικια) წარმოადგენდნენ პანელინურ შეჯიბრებებში გამარჯვებულებისადმი მიძღვნილ **საგუნდო** სახოტბო სიმღერებს. აღნიშნულ შეჯიბრებებს სახალხო დღესასწაულის ხასიათი ჰქონდა. გამარჯვებულებს თავიანთ სამშობლოში დიდი პატივით ხვდებოდნენ. იმის გამო, რომ შეჯიბრების მონაწილეთა უმეტესობა არისტოკრატიულ კლასს მიეკუთვნებოდა, მათი გამარჯვება საუკეთესო საბაბს წარმოადგენდა არისტოკრატიული სიქველისთვის (αρετη) ხოტბის შესასხმელად. ის გარემოება, რომ ხოტბის

ობიექტები იყვნენ არა ღმერთები ან მითიური გმირები, არამედ არისტოკრატიის წარმომადგენლები, ეპინიკიებს განსაკუთრებულ აქტუალობასა და კლასობრივ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

ოდები სრულდებოდა გუნდის მიერ, როგორც წესი, საცეკვაო ელემენტების თანხლებით. პინდაროსის მოღვაწეობის პერიოდში საბოლოოდ გაფორმდა ოდის დაყოფა სამ ნაწილად: **სტროფი, ანტისტროფი და ეპოდოსი**, რომელთაგან სტროფი სრულდებოდა ფერხულის მარცხენა მხარეს მსვლელობისას, ანტისტროფი — მარჯვენა მხარეს, ხოლო ეპოდოსი მისამღერს წარმოადგენდა.

ეპინიკიები, როგორც წესი, შეკვეთით იწერებოდა (შემკვეთის როლში ხშირად დორიული არისტოკრატია გვევლინებოდა). მასში უნდა ასახულიყო ესა თუ ის მითი (ან მითის ის ნაწილი, რომელიც პოეტს ესაჭიროებოდა ადრესატის განსადიდებლად) და მასთან კავშირში ავტორს ხოტბა უნდა შეესხა არა მარტო გამარჯვებულისათვის, არამედ მისი მოდგმის, მშობლიური ქალაქისა და თავად შეჯიბრებისათვის (თუ გამარჯვებული ჭაბუკი იყო, პოეტი ხოტბას ასხამდა მის მწვრთნელებსაც).

აქვე შევნიშნავთ, რომ პინდაროსის ოდებს ახასიათებთ მკვეთრი, ზოგჯერ არამოტივირებული გადასვლები, რაც ნაწარმოებს, გარკვეულწილად, გაუგებარს ხდიდა. პინდაროსის ოდების აღნიშნული თავისებურებანი ფრანგული კლასიციზმის დროს აღიქმებოდა, როგორც **"ლირიკული უნესრიგობა"** და **"ლირიკული აღრევა"**. მოგვიანებით, პინდაროსისეული ოდების პოეტურ მჭევრმეტყველებას, რაც გამოიხატებოდა ჰიპერბოლიზაციით, ეპითეტების, მეტაფორების სიჭარბით, პათეტიკურობით, ჩაენაცვლა პროზაული მჭევრმეტყველება და ოდის სოციალური ფუნქცია გადაეცა სახოტბო სიტყვას (სახოტბო გამოსვლას) — **ენკომიას.**

რაც შეეხება **ჰორაციუსს (ძვ. წ. 65 — ძვ. წ. 8)** იგი შეეცადა, რომაულ ნიადაგზე აეღორძინებინა მელიკური ლირიკის ტრადიცია, რომელსაც მონოდიური (ერთხმიანი) ხასიათი ჰქონდა. ჰორაციუსის ოდა, როგორც წესი, რეალურ პირს მიემართება, რომელზეც პოეტს, თითქოსდა, ზეგავლენის მოხდენა სურს. ჰორაციუსის ოდების გარკვეულ კატეგორიას სოციალური და პოლიტიკური ჟღერადობა აქვს. მაგ., ერთ-ერთ ოდაში, რომელიც ანტონიუსისა და ოქტავიანეს დაპირისპირების პერიოდშია დაწერილი, ჰორაციუსი რომის იმპერიას ადარებს ძლიერ ქარიშხალში მოყოლილ გემს და გამოთქვამს საფუძვლიან შიშს, რომ ასეთ პირობებში იგი სათამაშო გემად არ იქცეს. კლეოპატრას სიკვდილის შემდეგ კი პოეტი სადღესასწაულო ხასიათის ოდას წერს; მასში ოქტავიანე წარმოდგენილია ბელადად, რომელმაც რომის იმპერია სამოქალაქო ომის ჩიხიდან გამოიყვანა და ქვეყანა სოციალური სტრესებისგან დაიცვა. არაერთი ოდა მიუძღვნა პოეტმა იმპერატორ ავგუსტუსს (ე. წ. "რომაული ოდები", III), რომლებშიც ხოტბას ასხამს და პროპაგანდას უწევს კონსერვატორული ხასიათის რელიგიურ და მორალურ რეფორმებს. აღსანიშნავია, რომ ჰორაციუსის ოდებში მითოლოგიური საფუძვლით არის გამყარებული რომის სახელმწიფოებრივი უპირატესობის იდეა ელინისტურ აღმოსავლეთთან მიმართებაში. ეს ეპიზოდი აისახა იუნონას წინასწარმეტყველებაში, რომლის თანახმად, რომი იბატონებს მსოფლიოზე მანამ, სანამ ტროას კედლები არ აღდგება. ზოგჯერ ჰორაციუსი თავის ოდებში გვევლინება სატირიკოსად და მორალისტად.

ჰორაციუსის ოდებისთვის დამახასიათებელია მრავალფეროვნება, სალექსო ფორმების განახლება, ლირიკული სახეების დახვეწილობა და არისტოკრატული ტონი (ზოგჯერ მსუბუქი ირონიის თანხლებით). დასავლეთევროპული პოეტიკის თეორეტიკოსთა შეხედულებანი ოდაზე, როგორც ჟანრულ სახესხვაობაზე, სწორედ პინდაროსისა და ჰორაციუსის ოდების ზეგავლენით ჩამოყალიბდა.

შუასაუკუნეების ევროპაში ოდას საერთოდ არ იცნობენ. ევროპულ ლიტერატურაში იგი ჩნდება აღორძინების ეპოქაში, XVI საუკუნეში. საფრანგეთში ოდის ფუძემდებლად ითვლება **რონსარი**. მან თავისი ოდები ხუთ წიგნად გამოსცა (1550, 1553), რომლებშიც ანტიკური ოდის სხვადასხვა სახეთა ნიმუშები გააერთიანა (პინდაროსის, ჰორაციუსის, ანაკრეონის ოდები). პინდაროსის ოდებში, რომლებიც სასიმღეროდ იყო გამიზნული, რონსარმა შეინარჩუნა ლექსის სამ ნაწილად დაყოფის პრინციპი, ასევე, შეეცადა დაემკვიდრებინა "სამეცნიერო", ანტიკური სიტყვებით გაჯერებული ლექსიკა, რაც მოგვიანებით ბუალომ გააკრიტიკა. რაც შეეხება რონსარის ოდების თემატიკას, იგი საკმაოდ მრავალფეროვანია (სიყვარული, ღვინო, დროსტარება, ქალები, ტურნირები და ა. შ.).

ევროპული ოდის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს **მალერბმა** და მისმა მრავალრიცხოვანმა მიმდევრებმა. სწორედ მათი დამსახურებით გახდა ოდა ფრანგული და ევროპული კლასიციზმის წამყვანი ლირიკული ჟანრი. მალერბმა მზარდი აბსოლუტიზმის ქადაგებით ოდას სოციალური ფუნქცია მიანიჭა. იგი ქმნიდა "სადღესასწაულო", "ჰეროიკულ" ოდებს, რომელთა სიუჟეტს "სახელმწიფოებრივი" მნიშვნელობა ჰქონდა (გარეშე და შინაურ მტრებზე გამარჯვება, "წესრიგის" აღდგენა და ა. შ.). ოდის თემატიკიდან გამომდინარე მისი ხოტბის ობიექტები იყვნენ მეფე, სასახლის კარის არისტოკრატია, მეფესთან დაახლოებული პირები და ა. შ. მალერბისთვის ოდა მკაცრად რეგლამენტირებული სალექსო ფორმა იყო, რომელიც განსაზღვრულ წესებს ემორჩილებოდა: ენის "სიწმინდიდან" დაწყებული enjambement-ის[52] კატეგორიული აკრძალვით დამთავრებული. მოგვიანებით, მალერბის პრაქტიკა კანონიზირებული იყო ბუალოსმიერ თეორიულ ტრაქტატებში: "პოეტური ხელოვნება" (L'art poétique) და "განსჯანი ოდის შესახებ" (Discours sur l'ode). ბუალო მალერბს ენის, აზრის და ფორმის ქურუმად აღიარებდა. იგი წერდა:

"ეს სანდო წინამძღოლი არის დღესაც ნიმუშად.
გაიარეთ მის კვალზე, გიყვარდეთ მის სიწმინდე
და მიბაძეთ სიცხადეს მისი ლამაზ გამოთქმის..."
("პოეტური ხელოვნება").

აღსანიშნავია, რომ ბუალომ ხოტბის ერთ-ერთ ნიშანდობლივ თვისებად აღიარა **"ლირიკული უწესრიგობა"**, **"ლირიკული აღრევა"**, რასაც ჯერ კიდევ პინდაროსის ოდებში ვხვდებით. იგი მიიჩნევდა, რომ ზოგჯერ ოდაში დასაშვებია არამოტივირებული გადასვლები, ისეთი ამბების ჩართვა, რომლებსაც უშუალო კავშირი არა აქვს ხოტბის ძირითად საგანთან ან მოვლენასთან.

---

52. ანჟამბემანი (ფრანგ. enjambement) – გადატანა; როდესაც ლექსის სინტაქსური და რიტმული დაყოფა ერთმანეთს არ ემთხვევა, წინადადების ნაწილი ერთი ტაეპიდან მეორეში გადაიტანება. მაგ., მხოლოდ კი ერთგან ურემი მძიმედ / მიჭრიალებდა, გზას აღეიძებდა, / და ნაღვლიანად მასზედ მეურმე / მნუხარს სიმღერას დაჰლულუნებდა.

ოდის ჟანრი საფრანგეთიდან მთელ ევროპულ ლიტერატურაში გავრცელდა. განსაკუთრებით პოპულარული იყო ანაკრეონული ოდა. XVIII საუკუნის II ნახევრიდან, როდესაც უხვად იქმნებოდა სენტიმენტალურ-ლირიკული ხასიათის ლიტერატურის ძეგლები, ოდამ დაკარგა აქტუალობა. გარკვეულ პერიოდში გერმანულ ლიტერატურაში **კლოპშტოკმა** თითქოს განაახლა ოდის ჟანრი; დაამკვიდრა თეთრი ლექსი და აკრძალული enjambement-ი, უარყო სტროფული აგების სქემა, ანტიკურის ნაცვლად ყურადღება მიაპყრო "ეროვნულ" — ძველგერმანულ და სკანდინავიურ მითოლოგიას.

საფრანგეთის რევოლუციის პერიოდში "რევოლუციურ კლასიციზმთან" ერთად კვლავ აღორძინდა ოდის ჟანრი (ანდრე შენიესა და ჟოზეფის პოლიტიკური ოდები). მას ასევე მიმართავდნენ რომანტიკოსებიც: საფრანგეთში — ჰიუგო და ლამარტინი, ინგლისში — შელი, იტალიაში — მანდზონი, რუსეთში — დერჟავინი. XIX საუკუნის II ნახევრიდან ოდის ჟანრი ევროპულ ლიტერატურაში ქრება.

ქართულ სინამდვილეში შუა საუკუნეებში სახოტბო პოემები შექმნეს იოანე შავთელმა ("აბდულმესია", XII-XIIIს.ს.) და ჩახრუხაძემ ("თამარიანი", XII-XIIIს.ს.). სამგლოვიარო ოდას წარმოადგენს ბესიკის "სამძიმარი", რომელშიც პოეტმა გულმხურვალედ დაიტირა ლევან ბატონიშვილი. ასევე, სამგლოვიარო ენკომიის ნიმუშია სოლომონ ლიონიძის სიტყვა, წარმოთქმული მეფე ერეკლეს გარდაცვალების გამო. სახოტბო პოემას წარმოადგენს გრ. ორბელიანის "სადღეგრძელო".

ჰიმნი (ბერძ. ὕμνος – სახოტბო სიმღერა) ეწოდება სახოტბო ლექსს ან სიმღერას. თავდაპირველად იგი რელიგიური ლირიკის ჟანრს წარმოადგენდა, რომლის ნიშანდობლივ თვისებად თემატური თვალსაზრისით აღიარებდნენ ხოტბას, ქებათაქებას. ზოგიერთები ჰიმნის ერთ-ერთ ნიშნად მიიჩნევდნენ მის გუნდურ შესრულებას (რაც ძველ ბერძნულ ჰიმნებს ახასიათებთ), თუმცა, იგი ყველა ფორმაზე არ ვრცელდებოდა; მაგალითად, ვედური ჰიმნები, ტრადიციის თანახმად, სრულდებოდა არა გუნდის, არამედ ცალკეული მომღერლების ან ქურუმების მიერ.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰიმნის ჟანრული საზღვრები საკმაოდ მყიფეა, შესაძლებელია ზოგიერთი საერთო ნიშნის გამოკვეთა; კერძოდ:

- ჰიმნის წმინდა ლირიკული ფორმა წარმოადგენს ხოტბის ობიექტისადმი მიმართულ ქებათაქებასა და მიძღვნას, რომელშიც ხშირად ჩამოთვლილია ჰიმნის ობიექტის (ან მისი წინაპრების) მიერ ჩადენილი გმირობები ან სასწაულები;
- ანტიკური ჰიმნებისთვის არ არის უცხო ეპიკური მინიშნებები, რომლებიც, როგორც წესი, არ გადადიან ფაბულურ თხრობაში;
- ძველი ბერძნული ჰიმნები მუსიკის თანხლებით სრულდებოდა;
- ხშირად ჰიმნი მთავრდებოდა ლოცვით;
- ჰიმნებში უხვად გამოიყენება მეტაფორები, ეპითეტები, შედარებები, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება პიპერბოლიზაციას;
- ჰიმნებში ხშირად გვხვდება რიტორიკული მიმართვა, შეძახილი, შეკითხვა, განმეორება და გრადაცია.

ადრეული ქრისტიანობის ეპოქაში ჰიმნოგრაფია, მისთვის დამახასიათებელი ჟანრული თვისებებით, დამკვიდრდა ბიზანტიაში, სადაც ერთ-ერთ წამყვან ლიტერატურულ ჟანრად იქცა (იოანე დამასკელი, რომანოზ მელოდოსი); ბიზანტიიდან იგი გავრცელდა სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებშიც.

ახალი მოტივები ჰიმნების თემატიკაში შეაქვს **აღორძინების ეპოქას**. წმინდა ფრანცისკ ასიზიელის ჰიმნი, რომელიც მზისადმია მიძღვნილი, აშკარად გამოხატულ პანთეისტურ ხასიათს ატარებს. ასიზიელის მიმდევართა ჰიმნებში კი მისტიკურ სახეებსაც ვხვდებით. მოგვიანებით, რეფორმაციის პერიოდში, რელიგიურ ჰიმნებს სააგიტაციო მიზნებითაც იყენებდნენ. მაგ., ლუთერის ჰიმნი "Ein feste Burg" გერმანელი პროტესტანტების საბრძოლო სიმღერად იქცა. ასევე, ცნობილია, რომ ჰიმნის სიმღერით მიდიოდნენ საბრძოლველად კრომველის ჯარები.

რელიგიური ჰიმნების საბრძოლო სიმღერად გამოყენებამ ერთგვარი ბიძგი მისცა **"ეროვნული ჰიმნების"** შექმნას, რომლებსაც უკვე ჰქონდათ არა რელიგიური, არამედ სახელმწიფოებრივ-პატრიოტული შინაარსი და ქმნიდნენ საზეიმო, ამაღლებულ განწყობილებას. ზოგიერთმა მათგანმა მკვეთრად გამოხატული ნაციონალისტური ან მონარქისტული ხასიათი შეიძინა ("Deutschland, Deutschland über alles", "God save the King", "Боже, Царя храни"), ზოგმა — რევოლუციური ("მარსელიოზა") და ა. შ.

XIX საუკუნის დასაწყისში რომანტიკოსებმა ცადეს ჰიმნის, როგორც ემოციურად ამაღლებული (პათეტიკური) და მეტრულად თავისუფალი ლირიკული ფორმის აღორძინება (ნოვალისის "Hymnen an die Nacht").

ქართულ სინამდვილეში ორიგინალურმა ჰიმნოგრაფიამ განვითარების პიკს X საუკუნეში მიაღწია მიქაელ მოდრეკილის, იოანე მინჩხის, ეზრას, იოანე ზოსიმეს და სხვათა შემოქმედებაში. დღესდღეობით ჰიმნი, დროშასთან და გერბთან ერთად, სახელმწიფო სიმბოლიკის ნიშნად არის აღიარებული.

მადრიგალი (იტალ. mandra — ჯოგი, ფარა, ან პროვანს. mandre — მწყემსი) — თავდაპირველად ეწოდებოდა ლექსს, რომლის თემას წარმოადგენდა უბრალო "სოფლური ყოფის" აღწერა, ხოლო შინაარსი, როგორც წესი, შეიცავდა ეროტიკულ ელემენტებს. მადრიგალი მოიაზრებოდა იდილიის ერთ-ერთ სახედ და კულტივირებული იყო XIV საუკუნის იტალიელი პოეტების მიერ. მადრიგალებს წერდნენ: პეტრარკა, ბოკაჩო, საკეტი და სხვები.

მოგვიანებით მადრიგალი ჩამოყალიბდა პატარა ზომის სახოტბო ლექსად, რომელსაც არ ახასიათებდა მკაცრი ფორმალური წესები და ხშირად შეიცავდა სიტყვათა თამაშს, კომპლიმენტს და ა. შ. იტალიის გარდა, მადრიგალი გავრცელებული იყო საფრანგეთში, გერმანიაში, რუსეთში. არისტოკრატულ წრეებში კარგ ტონად ითვლებოდა, სტუმრად მყოფ პირს (ცხადია, ვისაც პოეზიასთან შეხება ჰქონდა) საოჯახო ალბომში ჩაეწერა ოჯახის დიასახლისისადმი ან მასპინძლის ქალიშვილისადმი მიძღვნილი მადრიგალი (მაგ. პუშკინის, ლერმონტოვის და სხვათა მადრიგალები). ქართულ პოეზიაში მადრიგალის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად ითვლება ნ. ბარათაშვილის "საყურე".

ეპიტაფია (ბერძ. επιτάφιος – სიტყვასიტყვით - საფლავზე) წარმოადგენს საფლავის ქვაზე გაკეთებულ მინაწერს. ერთმანეთისგან განასხვავებენ საფლავის ქვაზე გაკეთებულ ეპიტაფიას და ლიტერატურულ ეპიტაფიას. საფლავის ქვაზე გაკეთებული ეპიტაფია შეზღუდული იყო ფორმის სიმცირით და წარმოადგენდა მიცვალებულის მიმართვას ამქვეყნად დარჩენილებისადმი (უფრო ხშირად საფლავთან ჩავლილი "მგზავრისადმი"); ამქვეყნად დარჩენილის (მეუღლის, შვილის, მშობლის...) მიმართვას მიცვალებულისადმი და სხვა.

საქართველოში ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ეპიტაფიას წარმოადგენს არმაზული ბილინგვის წარწერა, რომლის ერთი ტექსტი ბერძნულად არის დაწერილი, ხოლო მეორე — არამეულად. ტექსტის ქართული თარგმანი ასეთია: "მე ვარ სერაფიტი, ასული ზევახისა, მცირისა პიტიახშისა ფარსმან მეფისა, მეუღლე იოდმანგანისა — ძლევამოსილისა და მრავალი გამარჯვების მომპოვებელი ეზოსმოძღვრისა ქსეფარუნგ მეფისა, ძისა აგრიპა ეზოსმოძღვრისა ფარსმან მეფისა. ვაება ვაებისა. ის, ვინც იყო ახალგაზრდა და იმდენად კეთილი და მშვენიერი იყო, რომ არავინ იყო (მისი) მსგავსი სილამაზით და გარდაიცვალა 21 წლისა".

ლიტერატურულმა ეპიტაფიამ შეინარჩუნა სტილის ლაპიდარობა, სტერეოტიპული მიმართვა "მგზავრისადმი", აზრის სხარტად ჩამოყალიბების ტრადიცია. ქართულმა ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ შემოგვინახა თამარ მეფისადმი მიძღვნილი ეპიტაფია:

"უბისს ავაგე საყდარი, უწყლოსა წყალი გავიღე,
ისპაანს დავსდე ბეგარა, სტამბოლს ხარაჯა ავიღე,
თეთრ ზღვაში რკინა ჩავაგდე, ხმელეთი ჩემკენ მოვიღე,
მისრეთს ხმალი ვკარ, დარუბანდს მუნ საბალახე ავიღე,
დასავლეთს პალო მივწვადე, რახსის წყალს გაღმა ავიღე,
ამდენი საქმის მომქმედმა ცხრა ადლი ტილო წავიღე".

ასევე, ცნობილია არსენ იყალთოელის მიერ შექმნილი "დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია":

"როს ნაჭარმაგევს მეფენი შვიდნი მე პურად დამესხნეს,
თურქნი, სპარსნი და არაბნი საზღვართა გარე გამესხნეს,
თევზნი ამერთა წყალთანი იმერთა წყალში შთამესხნეს,
აწღა ამათსა მოქმედსა ხელნი გულზედან დამესხნეს".

ლიტერატურულ ეპიტაფიას შეიძლება სატირული ხასიათიც პქონდეს; მაგალითად, ილიას "ხმა სამარიდამ":

"სამართალს ფულითა ვსჭრიდი,
გროშისათვის კაცს გავყიდდი,
თვით ძმას ორმოს გავუთხრიდი
და ჩემს ჯიბეს ნელ-ნელ ვზრდიდი;
საზრდოს გლეხსა წავართმევდი,
მშიერს, მწყურვალს დავაგდებდი...
ჩემი ჯიბე ვტენე, ვტენე,
ისე მოვკვდი, ვერ გავტენე."

"...არც ვიყავ გლეხი, არც ბეგი;
მაშ რა ვიყავ? მდივანბეგი!
და აწ მეხი გლეხებისა,
ერთგული ყმა ფულებისა,
მტვრადა ვდევარ სამარესა,
მოდი, ენდე ცრუ სოფელსა!

შეიბრალეთ ჩემი გვამი!
თუ ოდესმე ვინმე მნახეთ,
საიქიოს თუა ქრთამი
გამახარეთ, ჩამომძახეთ".

ეპიგრამა (ბერძ. επι –ზე, γραμμα – ნაწერი, წარწერა) ეწოდება მცირე ფორმის სატირულ ლექსს, რომელიც მიმართულია კონკრეტული პიროვნების ან საზოგადოებრივი მოვლენის წინააღმდეგ. თავდაპირველად, ძველ ბერძნებთან ეპიგრამა არ ატარებდა სატირულ ხასიათს. ბერძნები ეპიგრამას უწოდებდნენ პროზაულ თუ პოეტურ წარწერებს, რომლებიც კეთდებოდა მონუმენტებზე, ქანდაკებებზე, შენობებზე, ღმერთების შესაწირად გამიზნულ საგნებზე.

სატირული ხასიათი ეპიგრამამ რომაელ პოეტებთან — **მარციალიუსთან** და **კატულუსთან** შეიძინა. თუმცა, მათ შემოქმედებაშიც ხშირად გვხვდება დიდაქტიკური ეპიგრამები, ბერძნული **გნომები** (ბერძ. γνομε — დასკვნა, აზრი), რომლებშიც მოკლედ იყო ჩამოყალიბებული მორალურ-ფილოსოფიური აზრები. ასეთი ორმაგი ხასიათით გადავიდა ეპიგრამა ახალ ლიტერატურაში.

ბუალომ "პოეტური ხელოვნების" მეორე სიმღერაში განსაზღვრა ეპიგრამა, როგორც მოკლე ფორმის სატირული ლექსი:

"უფრო შემოზღუდული და ლაღი ეპიგრამა
ხშირად მკვეთრი სიტყვაა ორის რითმით შემკული.
ჩვენი ძველი მწერლები არ იცნობენ ნაკვესებს,
იტალიას მოვტაცეთ იგი ჩვენ ლექსებისთვის".

ბუალოს შენიშვნით, ეპიგრამის ავტორის დაცინვა უმეტესწილად პირადული ხასიათისაა. საფრანგეთში ეპიგრამის აღიარებულ ოსტატებად ითვლებოდნენ ლაფონტენი, რასინი, ვოლტერი, ჟან-ბატისტ რუსო და სხვები.

არანაკლებ პოპულარული იყო ეპიგრამა გერმანელ განმანათლებლებში. ლესინგმა თეორიული ხასიათის სტატიაც კი უძღვნა ეპიგრამას, რომელშიც გამოყო მისი ორი ნიშანდობლივი თვისება: ნაცნობი საგნის (მოვლენის) წარმოჩენა და საკითხის მახვილგონივრული გადაწყვეტა. რაც შეეხება ფორმას, ლესინგს ყველაზე სრულყოფილად ელეგიური დისტიქი მიაჩნდა (ჰეგზამეტრი+პენტამეტრი), ხოლო საუკეთესო ნიმუშებად — გოეთესა და შილერის ეპიგრამები.

მწერლობასა და საზოგადოებაში ეპიგრამისადმი ინტერესი განსაკუთრებით იჩენს თავს პოლიტიკური თუ ლიტერატურული ხასიათის დაპირისპირების დროს. მაგალითად, ბესიკისა და მზეჭაბუკ ორბელიანის პირადული ხასიათის დაპირისპირებაა ასახული ბესიკის ეპიგრამებში:

"დამპალო ლეშო, თვალხენეშო, გულღადარაო,
ეშმაკთ ბუდეო, ბეჭმრუდეო, კერპთ სადარაო,
ურუზიანო, კუზიანო, მაწუნწარაო,
ხილვად საშიშო, გულმავიშო, გარსაგარაო,
მე შენი ქება მომენება, არ დავფარაო!"

ბესიკისგან განსხვავებით, ილიას გულისწყრომა საზოგადოებრივი ხასიათისაა, გამოწვეული თავადაზნაურობის წარმომადგენლების საქციელით, რომლებმაც შეცვალეს იმპერატორ ალექსანდრე II –ისთვის გადასაცემი პეტიცია და უნივერსიტეტის ნაცვლად თბილისში სამხედრო სასწავლებლის გახსნა მოითხოვეს. სწორედ ამ ფაქტს მოჰყვა ილიას ცნობილი ეპიგრამები, რომლებშიც პეტიციის ყველა ხელმომწერი, მათ შორის გრიგოლ ორბელიანიც, სასტიკად იყო გაკრიტიკებული:

"მოხუცია იგი ჯმუხი,
პირად ბადრი, ტანდაბალი,
საქმით წმინდა, გულმხურვალე,
სიტყვატკბილი, ჭკვამაღალი.
ძველთაგანა ეგღა დარჩა
გრძნობით სავსე, გონიერი,
მაგრამ გაუბედავია,
თუმცა უყვარს თვისი ერი.
ის ძველის და ახლის შუა
შემაერთავი ხიდია,
მაგრამ ამ კარგსაც ქვეყანა
ზოგჯერ ფეხებზედ ჰკიდია."

პამფლეტი ეწოდება ნაწარმოებს, რომელიც მიმართულია პოლიტიკური წყობის, ამა თუ იმ საზოგადოებრივი ჯგუფის, პარტიის, მთავრობის ან მისი ცალკეული წარმომადგენლის წინააღმდეგ. პამფლეტის მიზანს წარმოადგენს გასაკრიტიკებელი ობიექტის სააშკარაოზე გამოტანა, მხილება, შეურაცხყოფა, დაცინვა.

პამფლეტისტები საზოგადოებრივი ცხოვრების ამა თუ იმ ასპექტის გაკრიტიკების მიზნით ხშირად მიმართავენ ცალკეულ პერსონალიებს, რათა მათი პოლიტიკური ცხოვრების, ყოფის, ინდივიდუალური თავისებურებების უარყოფითად წარმოჩენითა და განზოგადებით მტკივნეული დარტყმა მიაყენონ იმ პოლიტიკურ სპექტრს, საზოგადოების იმ სოციალურ ფენას, რომლის წარმომადგენელიც არის კრიტიკის ობიექტი.

კლასიკური პამფლეტის შექმნა უკავშირდება ფეოდალიზმთან, შუა საუკუნეების ეკლესიასა და სქოლასტიკურ ფილოსოფიასთან ახალგაზრდა ბურჟუაზიის დაპირისპირების პერიოდს. ერთ-ერთი პირველი აღიარებული პამფლეტისტი იყო **ერაზმ როტერდამელი (1466—1536).** მისი სატირული ნაწარმოები "სისულელის ქება" (Lob der Torheit, 1509) მიმართული იყო თავადების, სამღვდელოების, სქოლასტიკოსების წინააღმდეგ. ანალოგიური ხასიათი ჰქონდა გუტენისა და რეიხლინის პამფლეტს "ბნელ ადამიანთა წერილები" (Epistolae obscurorum virorum, 1515—1517). აღნიშნულის გარდა, გუტენს (1488-1523) ეკუთვნის ცნობილი პამფლეტები "ბულა" (Bulla), "მრჩეველები" (Consilia, 1521) და "ყაჩაღები" (Praedones, 1521), რომლებიც მის სიცოცხლეშივე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ.

ფართო ასპარეზი მიეცა პამფლეტს XVII—XVIII საუკუნეების ბურჟუაზიული რევოლუციების დროს. მართალია, მაშინ უკვე არსებობდა გაზეთი, მაგრამ მასზე მონოპოლიური უფლებით სარგებლობდა არსებული ხელისუფლება. პოლიტიკურ ბრძოლაში ხშირად ლიტერატურულ ბროშურებსა და საგიტაციო ფურცლებს იყენებდნენ. მათში პამფლეტს მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. ინგლისის რევოლუციის წინა პერიოდში არაჩვეულებრივი პოპულარობით სარგებლობდნენ ეპისკოპოსთა წინააღმდეგ მიმართული **მილტონის** (1608-1674) პამფლეტები; ასევე წარმატება ხვდა წილად **სვიფტის** (1667-1745) პამფლეტებს "მემაუდის წერილები" (Drapier Letters, 1724) და "კასრის ზღაპარი" (Tale of a Tub, 1704), რომელიც რეაქციული ინგლისური მთავრობის კრიტიკას შეიცავდა. **დანიელ დეფოს** ანტიკლერიკალური პამფლეტი "დისიდენტების განადგურების უმოკლესი გზა" (The shortest Way with the Dissenters, 1702) მთავრობამ ძვირად დაუსვა: იგი სამარცხვინო ბოძზე გააკრეს და შემდგომ ციხეში ჩასვეს.

განმანათლებლურ საუკუნეშიც პამფლეტი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მას ხშირად მიმართავდნენ **ვოლტერი** და **დიდრო**. ისინი სხვადასხვა ფსევდონიმით აქვეყნებდნენ ეკლესიის, მონარქიის და თავადაზნაურობის წინააღმდეგ დაწერილ პამფლეტებს. XVIII საუკუნის საფრანგეთში პამფლეტის პოპულარობას ადასტურებს ერთი ფაქტიც: **სიიესის** სახელი ისტორიას შემორჩა არა მისი მრავალწლიანი პოლიტიკური მოღვაწეობის, არამედ ერთი ფრთიანი გამონათქვამის გამო: "რას წარმოადგენს მესამე ფენა? არაფერს. რა უნდა გახდეს იგი? ყველაფერი" (პამფლეტი "რას წარმოადგენს მესამე ფენა?" Qu'est-ce que le tiers état?. . , 1789). აქვე შევნიშნავთ, რომ ევროპაში პოლიტიკური გაზეთის შექმნაში გადამწყვეტი როლი სწორედ პამფლეტმა ითამაშა.

რუსეთში პამფლეტებს სხვადასხვა დროს მიმართავდნენ რადიშევი, ბელინსკი, გერცენი და სხვები.

ქართულ სინამდვილეში პამფლეტის შესანიშნავი ნიმუშებია გრ. ორბელიანის "პასუხი შვილთა" და ილიას "პასუხის პასუხი".

პამფლეტისთვის დამახასიათებელი მიმართულება — ნეგატიური ფაქტის სააშკარაოზე გამოტანა, დაცინვა, უარყოფითი შეფასება, შეურაცხყოფა — აახლოვებს მას მხატვრული ლიტერატურის სატირულ სახეებთან. პამფლეტი ირონიულია, პოლემიკურია, ხასიათდება ჰიპერბოლიზაციით, ან პირიქით, ლიტოტესით. ზემოაღნიშნული თვისებებიდან გამომდინარე, **პამფლეტს გარდამავალი ადგილი უკავია პუბლიცისტიკასა და მხატვრულ ლიტერატურას შორის.**

4. **დრამა და მისი სახეობრივი თავისებურებანი**

დრამის საფუძველს წარმოადგენს **მოქმედება**.როგორც ვიცით, ეპოსში მოქმედება წარმოდგენილია, როგორც უკვე მომხდარი ფაქტი, ხოლო დრამაში იგი მაყურებლის თვალწინ ვითარდება.

ეპოსის მსგავსად დრამაში:

- მოცემულია პერსონაჟთა სისტემა;
- გმირებს შორის კონფლიქტები გაშლილია დროსა და სივრცეში;

- სიუჟეტი აგებულია განსაზღვრული სახით.

ეპოსისგან განსხვავებით

- დრამა გამორიცხავს თხრობას, აღწერილობას, ავტორისეულ განმარტებებს გმირებთან დაკავშირებით;
- დრამატული გმირების ხასიათი გახსნილია მათი მეტყველების, მოქმედებისა და ქცევების საშუალებით.

დრამატულ ნაწარმოებში გმირების მოქმედებას განსაზღვრავს **კონფლიქტი**. სწორედ კონფლიქტით განპირობებული მოქმედების განვითარებაზეა დამოკიდებული ნაწარმოების სიუჟეტური ორგანიზაცია. დრამატული კონფლიქტი, რომელიც წარმოაჩენს ზოგადსაკაცობრიო და კონკრეტულ-ისტორიულ წინააღმდეგობებს, გადმოცემულია გმირების ქცევისა და მოქმედების, დიალოგების, მონოლოგების, რეპლიკების საშუალებით.

დიალოგი წარმოადგენს დრამატული მოქმედებისა და კონფლიქტის განვითარების ძირითად საშუალებას. იმავდროულად, იგი ხასიათების წარმოჩენის შესაძლებლობაცაა. მოქმედებისა და კონფლიქტის განვითარებისა და ხასიათების ჩვენება დრამატული დიალოგის უმნიშვნელოვანესი ფუნქციაა. დიალოგში აისახება როგორც პერსონაჟების ცხოვრების გარეგნული მხარე, ასევე მათი შინაგანი სამყარო: შეხედულებანი, ინტერესები, ცხოვრებისეული პოზიცია, გრძნობები, განცდები, განწყობილებები და ა. შ.

მონოლოგი წარმოადგენს მოქმედი პირის მიერ წარმოთქმულ სიტყვას, რომელიც, დიალოგისგან განსხვავებით, არ არის დამოკიდებული საპასუხო რეპლიკებზე. მონოლოგი დიალოგთან ერთად პერსონაჟის დახასიათების ერთ-ერთი ფორმაა. მონოლოგის საშუალებით დრამაში წარმოჩნდება პერსონაჟის შეხედულებები, იდეალები, სულიერი სამყარო, ზოგჯერ ხასიათის სირთულეც. შევნიშნავთ, რომ პროზაში მონოლოგს არა აქვს დიდი დატვირთვა, სამაგიეროდ, იგი მნიშვნელოვანია ლირიკისთვის.

მოქმედ პირთა მოკლე ფრაზას, პასუხს **რეპლიკა** ეწოდება. დრამატულ ნაწარმოებში ასევე გვხვდება **რემარკები**. რემარკა წარმოადგენს ავტორისეულ შენიშვნას, რომელშიც განმარტებულია მოქმედების გაშლის ქრონოტოპულ ასპექტებთან დაკავშირებული დეტალები, დაზუსტებულია მოქმედ პირთა ქცევა, ჩაცმულობა, ასაკი და ა.შ.

მოქმედებისა და კონფლიქტის განვითარების თავისებურებებიდან გამომდინარეობს დრამის ჟანრული თავისებურებანი. როგორც ლიტერატურის გვარი, დრამა არსებობს სხვადასხვა ჟანრში: ტრაგედიაში, კომედიაში, დრამაში (ამ ტერმინის ვიწრო, ჟანრული მნიშვნელობით), ფარსში, ვოდევილში, მელოდრამაში და ა. შ. განვიხილოთ დრამის, როგორც ლიტერატურული გვარის, განვითარების ისტორია და თვალი მივადევნოთ იმ თავისებურებებს, რომლებიც მას ახასიათებს სხვადასხვა ეპოქაში.

ძველი ბერძნული დრამა განვითარდა რიტუალური სახიობიდან, რომელიც დიონისეს კულტს უკავშირდებოდა. როგორც წესი, რიტუალურ წარმოდგენებს თან ახლდა გუნდური სიმღერები (დითირამბები), ფერხული და ცეკვები. სიმღერების შინაარსი შეიცავდა თქმულებებს დიონისეზე, რომლებსაც შემსრულებლები მიმიკითა და ცეკვებით ასახიერებდნენ. მოგვიანებით გუნდს გამოეყო წამყვანი, რომლის როლს იმ დროისთვის უკვე პროფესიონალი მსახიობი ას-

ადა. როგორც წესი, საკულტო რიტუალში მონაწილეებს, რომლებიც დიონისეს მხლებელ ებს ასახიერებდნენ, ეკეთათ თხისწვერებიანი ნიღბები (აქედან მომდინარეობს სახელ- ა — სატირული დრამა). დიონისური დღესასწაულები გაზაფხულობით და შემოდგომით ებოდა. თანდათან დიონისეს მითს სხვა მითები ჩაენაცვლნენ, რომლებშიც ასახული იყო ერძენი გმირებისა თუ ღმერთების ისტორიები. სწორედ აღნიშნული რიტუალური წარ- ნებიდან მომდინარეობს ბერძნული თეატრი. არ არის დადგენილი, როდის შეიქმნა ღი ბერძნული თეატრი. დღეს მასზე მსჯელობა მხოლოდ პერიკლესისდროინდელი[63] ით შეგვიძლია.

რიკლესის დროს ბერძნული თეატრის უზარმაზარი ღია შენობა უამრავ მაყურებელს ა (მაგ., არქეოლოგების გამოთვლით, ათენის თეატრი განსაზღვრული იყო 17 000 მაყ- ისთვის, ხოლო არკადიისა და მეგალოპოლისის თეატრები — 44 000-სთვის). ძველი ული თეატრალური ნაგებობა აერთიანებდა სამ ძირითად არქიტექტურულ ნაწილს: **სკე- რქესტრას და თეატრონს.**

მაყურებელთათვის განკუთვნილ ადგილს, სადაც ნახევარწრიულად იყო განთავსებული ხის დასაჯდომები, რომლებიც საფეხურებრივად მაღლდებოდა, **თეატრონი** ეწოდებოდა. თეატრონი სექტორებად იყო დაყოფილი, რომელთა შორის გასასვლელები იყო დატოვე- ბული. განსაკუთრებით საპატივცემულო სტუმრებისთვის (ქურუმებისთვის, არქონტე- ბისთვის...) წინა რიგებში სპეციალური ქვის სავარძლები იდგა;

თეატრონი ორი მესამედით ერტყმოდა რკალად წრიული ფორმის **ორქესტრას.** ორქესტრას შუაში მდებარეობდა დიონისეს საკურთხეველი, რაც ერთგვარ მინიშნებას წარმოადგენდა დრამის კავშირზე დიონისეს კულტთან. ორქესტრა გუნდისთვის იყო განკუთვნილი; ამ უკანასკნელს ხელმძღვანელობდა **კორიფე;**

ორქესტრას დონიდან ოდნავ ამაღლებული იყო სამივე მხრიდან კედლებით შემოსაზ- ღვრული ვიწრო, გრძელი პლატფორმა. უკანა კედელს (ჩარდახიანს) უწოდებდნენ **სკენეს** (σκενε), გვერდითებს — **პარასკენიონს** (παρασκενιον), ხოლო იმ ადგილს, სადაც მსახ- იობები თამაშობდნენ, **პროსკენიონს** (προσκενιον). ეს უკანასკნელი ორი ან სამი საფეხ- ურით უკავშირდებოდა ორქესტრას;

კარავი, სადაც მსახიობები ტანსაცმელს იცვლიდნენ, ორქესტრას მოგვიანებით მიუერთეს;

დეკორაციები ბერძნულ თეატრში არ იყო; მოქმედება, როგორც წესი, სასახლეში ან ტა- ძარში ვითარდებოდა;

მსახიობები მხოლოდ ნიღბებით თამაშობდნენ; თითოეული მსახიობი რამდენიმე როლს ასრულებდა;

ქალების როლებსაც მამაკაცები ასრულებდნენ;

მსახიობები ატარებდნენ ე. წ. **კოთურნებს** (ხის მაღალძირიან ფეხსაცმელს) და გრძელ მოსასხამებს, რომელთა ფერი როლზე იყო დამოკიდებული (მაგ., მეფეები მეტწილად

---

ikლესი (გარდ. ძვ.წ. 429წ) — ათენის სახელმწიფო მოღვაწე და სტრატეგოსი

წითელი მოსასხამებით გამოდიოდნენ სცენაზე, ღმერთები — ოქროსფერით და ა. შ.). ამგვარი ჩაცმულობით მსახიობი მაყურებლის წინაშე მაღალი და წარმოსადეგი უნდა გამოჩენილიყო იმ გმირებისა თუ ღმერთების მსგავსად, რომელთაც იგი განასახიერება. აქედან გამომდინარე, მსახიობის ჟესტებიც მედიდური უნდა ყოფილიყო, ხოლო მეტყველება — პათეტიკური, საზეიმო.

ანტიკური თეატრის სისტემიდან გამომდინარე, მოქმედება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, **ერთ ადგილას,** როგორც წესი, სასახლეში ან ტაძარში ვითარდებოდა. იმ მოვლენების შესახებ, რომლებიც სხვა ადგილას ხდებოდა, მაყურებელი შიკრიკის, მთხრობელის ან გუნდის მეშვეობით იგებდა.ადგილის ერთიანობას უკავშირდებოდა **დროის ერთიანობის** მოთხოვნაც. მოქმედება უნდა განვითარებულიყო ერთი დღე-ღამის განმავლობაში, არისტოტელეს სიტყვებით რომ ვთქვათ, "მზის ერთ შემობრუნებაში". აქედან მომდინარეობდა **მოქმედების ერთიანობის** მოთხოვნაც, რაც, თავის მხრივ, ერთი კონფლიქტის გადმოცემას უკავშირდებოდა.

ტრადიციის თანახმად, პირველ დრამატურგებად ითვლებიან **თესპისე** და **ფრინიხე.** მათ შემოიყვანეს მსახიობი — პროტაგონისტი (მეორე და მესამე მსახიობები შემდგომ ესქილემ და სოფოკლემ შემოიყვანეს). ძველ საბერძნეთში წარმოდგენები იმართებოდა შეჯიბრის სახით. ავტორები თავად ასრულებდნენ მთავარ როლებს (ცნობილია, რომ ესქილე და სოფოკლე წარმატებულ მსახიობებად ითვლებოდნენ). ისინი წერდნენ მუსიკას და ცეკვებსაც ხელმძღვანელობდნენ. თეატრალური შეჯიბრებების ორგანიზატორი თავად სახელმწიფო იყო. **არეოპაგის** (ძველ ათენში ხელისუფლების ორგანო, უხუცესთა საბჭო) მიერ სპეციალურად გამოყოფილი პირის — **არქონტის** — მეშვეობით იგი იძლეოდა ნებართვას ან კრძალავდა ამა თუ იმ დადგმას (როგორც ცნობილია, დრამატული ნაწარმოებების შეფასებისას მოქმედებდა კლასობრივი პრინციპი; ნაწარმოები პრივილეგირებული კლასის ინტერესების გამომხატველი უნდა ყოფილიყო).

ძველი საბერძნეთის სამმა უდიდესმა ტრაგიკოსმა — **ესქილემ, სოფოკლემ და ევრიპიდემ** — თანმიმდევრულად ასახა თავიანთ ტრაგედიებში მიწათმფლობელური არისტოკრატიისა და სავაჭრო კაპიტალის პირველი წარმომადგენლების ფსიქოლოგია და იდეოლოგია ბერძნული საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. ესქილეს ტრაგედიების წამყვან მოტივს ბედისწერის ყოვლისშემძლეობისა და მასთან ბრძოლის ამაოების იდეა წარმოადგენს. ბედისწერასთან ბრძოლაში თვით ძლევამოსილი ტიტანებიც მარცხდებიან ("მიჯაჭვული პრომეთე"). აღნიშნული შეხედულებებით ესქილე გაბატონებული კლასის — არისტოკრატიის — ინტერესებს იცავდა, რომელიც მოითხოვდა არსებული საზოგადოებრივი წყობის უსიტყვო მორჩილებას.

სოფოკლეს ტრაგედიებში ასახულია სპარსელებთან ბრძოლაში ბერძნების გამარჯვებების ეპოქა, როდესაც სავაჭრო კაპიტალის განვითარებისათვის ახალი შესაძლებლობები გაჩნდა. ამასთან დაკავშირებით ქვეყანაში არისტოკრატიის ავტორიტეტი დაეცა, რამაც, შესაბამისად, ასახვა პოვა სოფოკლეს ტრაგედიებში. მის ნაწარმოებებში წარმოჩენილია კონფლიქტი გვაროვნულ ტრადიციასა და სახელმწიფო ინტერესებს შორის, რომლის

გადასაწყვეტად მწერალი კომპრომისის გზას მიმართავდა — იგი ცდილობდა არისტოკრატიისა და სავაჭრო ბურჟუაზიის შერიგებას.

რაც შეეხება ევრიპიდეს, არისტოკრატიასთან დაპირისპირებისას იგი ბურჟუაზიის გამარჯვების მომხრე იყო, ამდენად, სრულიად უარყოფდა ღმერთებისა და ბედისწერის როლს თავის ტრაგედიებში. მისი გმირების მოქმედება ფსიქოლოგიურად მოტივირებულია, ხასიათები — გართულებულია, სიუჟეტის ინტრიგა — დახვეწილი.

ძველი ბერძნული კომედიის წარმოშობაც იმავე დიონისურ დღესასწაულებს უკავშირდება, რომელსაც ტრაგედია. განსხვავება იმაში მდგომარეობს, რომ, თუ ტრაგედია თავისი განვითარების სანყის ეტაპზე რიტუალურ ღვთისმსახურებას უკავშირდება, კომედია ამ რიტუალის დასრულებას მოსდევდა და ერთგვარი "მხიარულების პროდუქტი" იყო. ძველ საბერძნეთში ეწყობოდა საზეიმო მსვლელობა (κωμος), სიმღერების (ωδη) თანხლებით. აქედან მომდინარეობს ტერმინი კომედია. მხიარული სიმღერებისა და ცეკვების თანხლებით ფანტასტიკურ კოსტიუმებში გამოწყობილი მსვლელობის მონაწილენი ერთმანეთს ეკამათებოდნენ, ეხუმრებოდნენ (ხშირად უწმაწურადაც). ყოველივე ეს, მათი აზრით, დიონისეს კმაყოფილებას იწვევდა. ანტიკური დრამის შემდგომი განვითარება უკავშირდება რომაული დრამის ტრადიციებს.

რომაული დრამის საფუძვლების მოძიება ე. წ. **ფოსცენინებში** შეიძლება (ეტრუსკული ქალაქიდან Fescenium). ასე უწოდებდნენ ხალხურ სახუმარო ლექსებს (ერთგვარ შაირებს), რომლებითაც სოფლის მაცხოვრებლები ერთმანეთს მიმართავდნენ მოსავლის აღებისადმი მიძღვნილ დღესასწაულებზე. ფოსცენინებში ხან ახალდაქორწინებულებს ამასხარავებდნენ, ხან მათთვის ნაცნობ ადამიანებს (მეზობლებს, ნათესავებს და ა.შ.).

პირველი დრამატული წარმოდგენები რომაელთა მიწაზე **ეტრუსკელმა მსახიობებმა** გამართეს. თქმულების თანახმად, ისინი რომში ჟამიანობის დროს მიუწვევიათ: ცრუმორწმუნე რომაელების აზრით, მსახიობების სიმღერებსა და ცეკვებს შეეძლოთ განრისხებული ღმერთებისთვის გულის მოლბობა და რომის მცხოვრებლებისთვის საშინელი ეპიდემიის თავიდან აცილება. ეტრუსკელი მსახიობების გავლენით რომაელ ახალგაზრდებსაც დაუწყიათ წარმოდგენების გამართვა ცეკვებისა და სიმღერების თანხლებით, რომელსაც შემდეგ დიალოგური ფორმის ხუმრობებიც დაემატა. ეტრუსკული გავლენის აშკარა დასტურია ისიც, რომ რომში მსახიობის აღმნიშვნელი სიტყვა — ჰისტრიონი (Histriones) — ეტრუსკული წარმომავლობისა იყო.

ამგვარად, პირველი დრამატული ჟანრი — **სატირა** (ლათინური სიტყვიდან satura — შერეული, სხვადასხვა საკვებისგან დამზადებული კერძი) ეტრუსკებს უკავშირდება. მოგვიანებით იგი **ატელანებს** შეუერთდა. ატელანი კარიკატურული ნიღბების თანხლებით გათამაშებულ ერთაქტიან დრამას ეწოდება. როგორც წესი, ატელანებს უცვლელი პერსონაჟები ჰყავდათ; ისინი ერთი დრამიდან მეორეში გადადიოდნენ, მაგ: გაუმაძღარი სულელი მაკი (Maccus), ამპარტავანი, ყოყოჩა, მოლაყბე ბუკონი (Bucco), მდიდარი და ძუნწი მოხუცი პაპი (Pappus) და განსწავლული თაღლითი, კუზიანი ბოროტი დოსენი (Dossennus).

დრამის, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების, წარმოშობა უკავშირდება რომის იმპერიის გაძლიერების პერიოდს (ძვ. წ. III ს.), როდესაც რომაელებმა დაიწყეს დაპყრობილი ხალხების კულტურის ათვისება. სწორედ ბერძენთა გავლენით გაჩნდა რომში თეატრი, რომელ-

მაც რომაელი მმართველების საყვარელი სანახაობის — საცირკო წარმოდგენის — ყველა ნიშანი შეინარჩუნა. რომაული თეატრალური სანახაობები წარმოადგენდნენ პანტომიმის, ბალეტისა და ფეერიის ერთგვარ ნაზავს. უბრალო ხალხში კომედიები უფრო პოპულარული იყო, ხოლო განათლებული საზოგადოება ტრაგედიებს ანიჭებდა უპირატესობას.

პირველ რომაელ დრამატურგად მიიჩნევენ ბერძენ სამხედრო ტყვეს, ლივიუს ანდრონიკუსს (ძვ. წ. III ს.). სწორედ მან თარგმნა რომაელთათვის ბერძნული ტრაგედიები და კომედიები. მისი გავლენით რომაელმა ნევიუსმა დაწერა რამდენიმე კომედია, რომლებშიც რომაელ არისტოკრატებს აკრიტიკებდა. ამის გამო იგი ციხეშიც მოხვდა. ცნობილია, რომ ნევიუსი ტრაგედიებსაც წერდა, რომლებშიც ბერძენ ავტორთა გავლენა აღარ შეინიშნება; მისი სიუჟეტები აღებულია რომაული ისტორიიდან, რის გამოც მათ პრეტექსტატები უწოდეს (სახელწოდება მომდინარეობს წითელი ფერის მოსასხამიდან, რომელსაც, ჩვეულებრივ, რომის სახელმწიფო მოხელენი და წარჩინებული გვარის ახალგაზრდები ატარებდნენ — პრაეტეხტა). პრეტექსტატები მიჩნეულია პირველ ისტორიულ დრამებად მსოფლიო ლიტერატურაში.

შუა საუკუნეების დრამა განვითარების ადრეულ ეტაპზე მჭიდროდ არის დაკავშირებული კათოლიკურ ღვთისმსახურებაში არსებულ ლიტურგიკასთან. ლიტურგიკული დრამა IX საუკუნიდან იღებს სათავეს. სწორედ აღნიშნულ პერიოდს უკავშირდება ეკლესიის მიერ სახარებისეული სიუჟეტების დრამატიზება, წირვის თეატრალიზება, რაც წმინდა საკულტო ინტერესებით იყო განპირობებული. აღნიშნულთან დაკავშირებით ყურადღებას გავამახვილებთ ორ მნიშვნელოვან მომენტზე:

- წირვის დროს სპეციფიკური **დეკორატიული საგნების** გამოყენება (მაგ., ბაგა — შობის ღამეს, კუბო — პასექის დღესასწაულზე...);
- სახარების ტექსტის კითხვისას ან გალობისას **დიალოგური ფორმის** შემოღება (მაგ., ე. ნ. **რესპონსორია**, რაც გულისხმობდა საეკლესიო გუნდის ორად გაყოფას და, შესაბამისად, ტექსტის რიგრიგობით გალობას).

დიალოგურ ფორმაში თანდათან მრეველიც ჩაერთო. კერძოდ, იგი სახარების ტექსტის გარკვეულ ნაწილს კითხულობდა (მწყემსები, მოგვები, ანგელოზები და ა.შ.) ამგვარად იქმნებოდა ლიტურგიკული ქმედების უმარტივესი ფორმა. მოგვიანებით დაიწყო სახარების დრამატული ეპიზოდების კომპილაცია (მაგ., შობის ღამეს სრულდებოდა იროდის მიერ ბავშვების დარბევისა და რაქილის დატირების ეპიზოდები, იოსების მიერ ოჯახის ეგვიპტეში გახიზვნა და სხვა; აღდგომის ღამეს თამაშდებოდა პილატეს სასამართლოს ეპიზოდი, თავად ჯვარცმის აქტი და სხვა).

თავდაპირველად ლიტურგიკული დრამის ენა, როგორც წესი, ლათინური იყო. მოგვიანებით, ლიტურგიკული დრამა გამოეყო ღვთისმსახურებას და ეკლესიაში აღარ სრულდებოდა. სწორედ აღნიშნულ პერიოდს უკავშირდება მასში ყოფითი, კომიკური, სატირული ელემენტების გაჩენა და მისი გადაქცევა ხალხურ სანახაობად (საფრანგეთში XII საუკუნის I ნახევარში; გერმანიაში XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე). ამ დროისთვის ლათინურ ენაზე მხოლოდ ტექსტში ჩართული საეკლესიო გალობები სრულდებოდა, ხოლო დრამის პერსონაჟები მშობლიურ ენაზე მეტყ-

ველებდნენ. ლიტურგიკულ დრამას უკავშირდება **მირაკლებისა** (XIV ს.) და **მისტერიების** (XIV—XVს. ს.) წარმოშობა.

ფრანგული **მირაკლები** (ფრანგ. miracle — სასწაული) და მისი გერმანული სახესხვაობა — "ვნებები" (XV ს.) რელიგიურ სიუჟეტზე აგებულ დრამებს წარმოადგენდნენ, რომლებშიც აღწერილი იყო მაცხოვრის, ღვთისმშობლის ან რომელიმე წმინდანის ცხოვრების ერთი ან რამდენიმე ეპიზოდი. მირაკლებში, ჩვეულებრივ, აღწერილი იყო მათ მიერ ჩადენილი სასწაულები. დროთა განმავლობაში რელიგიურ სიუჟეტში ყოფითმა ელემენტმა იმძლავრა.

რაც შეეხება **მისტერიას** (ბერძ. μιστεριον — საიდუმლო), იგი გვიანდელი შუასაუკუნეების (XIV—XVI ს. ს.) რელიგიურ-თეატრალურ ჟანრს წარმოადგენს. მასაც ბიბლიური სიუჟეტი ედო საფუძვლად. მისტერიებში თავდაპირველად სასულიერო პირები იღებდნენ მონაწილეობას, მაგრამ მოგვიანებით, წარმოდგენების ქალაქის მოედნებზე გადანაცვლების შემდეგ, მისტერიებში უკვე მოქალაქეები მონაწილეობდნენ (ხელოსნები, მოყვარული მსახიობები და ა. შ.). მისტერიული წარმოდგენები იმართებოდა დიდ მოედნებზე ბაზრობების დროს. მათ დადგმას ქალაქის ხელისუფალნი ხელმძღვანელობდნენ ხელოსნებთან ერთად. მისტერიებში რელიგიური ხასიათის სცენებში ჩართული იყო კომიკური, ყოფითი ეპიზოდები — **ინტერმედიები** (ინგლისში მათ **ინტერლუდიები** ეწოდებოდა). მისტერიებს უკავშირდება დრამის გაფორმებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებების შეტანა:

- დეკორატიული და სცენური გაფორმების გართულება, რაც სავაჭრო კაპიტალის ზრდის პირობებში ფუფუნებისადმი სწრაფვაზე მიანიშნებდა;
- დეტალების განუზომელი მოჭარბება, რამაც მოგვიანებით ბაროკოს ხელოვნებაში მიაღწია პიკს;
- წარმოდგენებში მოქალაქეთა მასების ჩართვა; ზოგჯერ მისტერიებში მონაწილეთა რიცხვი რამდენიმე ასეულს აღწევდა, რაც გასაოცარ ეფექტს ახდენდა მაყურებელზე.

რეალისტური და ყოფითი ელემენტების ზრდის კვალდაკვალ მისტერიების თემატიკამ საერო ხასიათი მიიღო (მაგ.: "ორლეანის ალყა", 1429 წლის ახლო ხანები, ჟაკ მილეს "ტროას დანგრევა", 1450-1452 წ. წ.). მისტერიებში კომედიური და რეალისტური ელემენტების მოჭარბება (ინტერმედიების სახით) იქცა XVI საუკუნეში სასულიერო და საერო ხელისუფლების მიერ მათი აკრძალვის მიზეზად. მირაკლებმა და მისტერიებმა დასაბამი მისცეს შუასაუკუნეების დრამის საერო ფორმებს — **მორალიტეს** და **ფარსს**.

მორალიტე (ფრანგ. moralite — ზნეობრივი) ალეგორიულ-დიდაქტიკური ხასიათის მცირე ფორმის დრამატულ ნანარმოებს წარმოადგენს, რომელშიც ტრადიციულ ბიბლიურ თემატიკასთან ერთად ფართოდ არის წარმოდგენილი საერო თემატიკა. მაგ., ერთ-ერთ მორალიტეში — "ნადიმის გაკიცხვა" — წარმოდგენილია არა მარტო ავადმყოფობების პერსონიფიკაციები, არამედ მათგან განკურნების საშუალებებიც. მორალიტეში ხშირად პერსონიფიცირებულად ასახიერებდნენ ადამიანთა მანკიერ და სათნო მხარეებს, წარმოაჩენდნენ მათ დაპირისპირებას და ბოროტ ვნებებზე სიკეთის გამარჯვებას.

ფარსი (ლათ. farsa — სატენი, შიგთავსი) შუა საუკუნეების თეატრის ერთ-ერთ კომიკურ ჟანრს წარმოადგენდა. VII საუკუნეში საეკლესიო ლათინურზე farsa (farsia) აღნიშნავდა სასულიერო ტექსტში არსებულ ჩანართს (Epistola cum farsa, Epistola farsita); მოგვიანებით ასეთი

ჩანართები ლოცვებსა და ჰიმნებშიც გაჩნდა. (ფარსის შესახებ მსჯელობას მოგვიანებით კიდევ დავუბრუნდებით კომედიასთან დაკავშირებით).

რენესანსისა და რეფორმაციის პერიოდში, ანტიკური დრამის ფორმების ათვისებასა და დამკვიდრებასთან ერთად, შუასაუკუნეების დრამატული ფორმები აღარ განვითარებულა.

რენესანსის დრამის ძირითადი ფორმები იტალიაში ჩამოყალიბდა. როგორც ცნობილია, იტალია ევროპის სხვა ქვეყნებზე ადრე დაადგა კაპიტალისტური განვითარების გზას. სავაჭრო კაპიტალის ზრდამ და განვითარებამ განსაზღვრა XIII—XVI საუკუნეებში ახალი, ბურჟუაზიული კულტურის ჩამოყალიბება და აღმასვლა, რომლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიღწევად ითვლება **ჰუმანისტური მოძრაობა.** ჰუმანისტური ფილოსოფიისა და პოეზიის გვერდით რენესანსის ეპოქაში დიდი გავლენით სარგებლობდა ჰუმანისტური დრამა, რომელსაც "სამეცნიერო დრამასაც" უწოდებდნენ.

"სამეცნიერო დრამის" შექმნა მჭიდროდ უკავშირდება რენესანსის პერიოდში ანტიკური, კერძოდ, ლათინური დრამისადმი (სენეკა, პლავტე, ტერენციუსი...) გაძლიერებულ ინტერესს. მისი შემქმნელები ჰუმანისტები, ახალი ბურჟუაზიული საზოგადოების იდეოლოგები იყვნენ. დრომოჭმულ, ფეოდალურ ტრადიციებთან დაპირისპირებისას მათ ორიენტაცია ანტიკურ ფილოსოფიასა და მხატვრულ შემოქმედებაზე აიღეს და ამ გზით შეეცადნენ შეძლებისდაგვარად მოკლე დროში დაეძლიათ შუასაუკუნოებრივი რელიგიურ-ასკეტური იდეოლოგია, უარი ეთქვათ ძველ, ფეოდალურ-სასულიერო კულტურაზე. აქედან მომდინარეობს "სამეცნიერო დრამის" ანტიკლერიკალური ტენდენციები, მიწიერი, ამაღლებული სიყვარულის მოტივი და სხვა.

იტალიური რენესანსის **პირველ ჰუმანისტურ ტრაგედიად** ითვლება **ტრისინოს** (Trissinno) "სოფონიზბა" (1515), რომელიც ანტიკური დრამატურგიის პრინციპების დაცვით არის დაწერილი: მასში სცენური მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი, ხოლო დიალოგები და თხრობა მაქსიმალურად გაზრდილია (აღნიშნული თვისება მოგვიანებით გადავიდა XVII ს-ის ფრანგულ კლასიცისტურ დრამაშიც). ტრისინოს კვალდაკვალ სხვა ავტორებმაც დაიწყეს თავიანთ შემოქმედებაში ბერძენი თუ რომაელი ავტორების ნაწარმოებთა სიუჟეტების გამოყენება და ანტიკური დრამატურგიის პრინციპების დამკვიდრება.

პარალელურად ვითარდება **იტალიური ჰუმანისტური კომედია,** რომელიც ორ განშტოებას ქმნის: ნეოლათინურ კომედიას (ანუ საკუთრივ "სამეცნიერო კომედიას") და ნოველისტურ კომედიას. მოგვიანებით მათ ემატებათ **"ნიღბების კომედია"** — commedia dell'arte (დაწერილებით იხ. "კომედიაში").

აუცილებელია აღინიშნოს იტალიური რენესანსის ეპოქაში აღმოცენებული **პასტორალური დრამის** შესახებაც, რომელიც სწრაფად გავრცელდა მთელ ევროპაში. თავდაპირველად დიალოგის ფორმით დაწერილი ბუკოლიკური ლექსები (ეკლოგები) ინტერმედიის სახით იყო ჩართული ძირითად პიესებში. მოგვიანებით დაიწყეს მათი დამოუკიდებლად წარმოდგენა. ბაროკოს ეპოქაში პასტორალურმა დრამამ ტრანსფორმაცია განიცადა და საზოგადოებას მოევლინა საოპერო ხელოვნების სახით (როგორც წესი, საბალეტო ნომრების თანხლებით). ფაქტიურად, პასტორალური დრამა უარყოფდა ჰუმანისტურ ტრადიციებს. პასტორალებში მწყემსები მოკ-

ლებულნი იყვნენ ღრმა განცდებს; მათ არ ახასიათებდათ გრძნობათა და ვნებათა სიმძაფრე, რაც რენესანსის ბურჟუაზიული ლიტერატურისთვის არის ნიშანდობლივი.

ელისაბედის ეპოქის ინგლისური დრამა მოიცავს პერიოდს XVI ს-ის 80-90-იანი წლებიდან ვიდრე XVII ს-ის 20-იან წლებამდე და უკავშირდება გენიალური შექსპირის სახელს. შექსპირის ეპოქა დრამატული ხელოვნების აღმავლობის ეპოქაა, რაც ელისაბედისდროინდელმა ინგლისურმა სინამდვილემ განაპირობა.

აღნიშნულ პერიოდში ინგლისი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ძლიერ ეროვნულ სახელმწიფოდ: მან ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა თავის ტრადიციულ საზღვაო მეტოქეზე — ესპანეთზე, მნიშვნელოვნად გაზარდა სავაჭრო მიმოქცევა, სამრეწველო კაპიტალი. ამავე დროს ინგლისში სოციალური და პოლიტიკური ამბიციები გაუჩნდა აღმავლობის გზაზე მდგარ ბურჟუაზიას, რომელიც სასახლის არისტოკრატიის საწინააღმდეგო იდეოლოგიას — პურიტანიზმს — ქადაგებდა. ეს უკანასკნელი აღიარებდა იმ ეთიკურ ნორმებს, რომლებიც კაპიტალის დაგროვებას უწყობდა ხელს: თავშეკავება, ხელმომჭირნეობა, ანგარიშიანობა და სხვა. არსებული წინააღმდეგობების ფონზე ყალიბდებოდა ინგლისურ საზოგადოებაში პირველი თეატრები, რომლებიც, გარკვეულწილად, სოციალური დაპირისპირების ეპიცენტრს წარმოადგენდა.

1576 წელს პირველი თეატრალური შენობის აგება ლონდონის გარეუბანში დაკავშირებულია იმ დაპირისპირებასთან, რომელიც არსებობდა ქალაქის მუნიციპალურ ხელისუფლებასა და თეატრალური ხელოვნების მფარველ არისტოკრატიას შორის. ლონდონის საქალაქო საბჭომ აკრძალა თეატრალური წარმოდგენების გამართვა ქალაქის ზოლში (City), თითქოსდა მოსახლეობის მასიური თავშეყრის ადგილებში ეპიდემიების გავრცელებისა და ქალაქში უწესრიგობის აღკვეთის მიზეზით. ამან გამოიწვია თეატრალური ნაგებობების გადატანა ქალაქგარეთ, ტემზის მარჯვენა სანაპიროზე.

პურიტანები არც მალავდნენ თავიანთ სიძულვილს თეატრის მიმართ, მანკიერებისა და გარყვნილების სათავედ მიიჩნევდნენ მას. პურიტანული "დაგროვების" კულტურას თეატრი უკვე თავისი არსებობით უპირისპირებდა ფულისა და დროის "ხარჯვის" კულტურას; პურიტანულ ასკეტიზმს — არისტოკრატიულ ეპიკურეიზმს, რელიგიური და ზნეობრივი ნორმებისადმი მორჩილებას — პიროვნულ თავისუფლებასა და ინდივიდუალობას, მოვალეობას — გრძნობას და ა. შ.

მხატვრული სტრუქტურის თვალსაზრისით ელისაბედის ეპოქის დრამა არსებითად სახალხო დრამას წარმოადგენდა. იგი ეფუძნებოდა შუასაუკუნეების მორალიტესა და მისტერიებს, რომელთა ტრადიციები უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე ხელოვნურად კულტივირებული ანტიკური (ძირითადად რომაული) ნიმუშები. ამ უკანასკნელთ ეყრდნობოდა საკარო-აკადემიური დრამა. ამის დადასტურებას წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ XVI საუკუნის მიწურულშიც ინგლისში მისტერიები პოპულარული იყო, ხოლო, რაც შეეხება მორალიტეს, მის სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ 1601 წელს ელისაბედის სასახლეში წარმოადგინეს მისი ერთ-ერთი ნიმუში სათაურით "შეჯიბრი ყაირათიანობასა და სიძუნწეს შორის".

დრამატული ხელოვნების ზემოაღნიშნულმა ფორმებმა ინგლისში **ეროვნულ-რეალისტური** ხასიათი შეიძინა. უცხოეროვნული რეალიები შეიცვალა ინგლისურით: საკუთარი სახელები,

გეოგრაფიული პუნქტები, ყოფითი დეტალები და ა. შ. ელისაბედის ეპოქის დრამამ შეინარჩუნა მასებისთვის მისაღები და გასაგები ხერხები; მაგალითად, შექსპირულ დრამებში მისტერიებიდან იღებს სათავეს ტრაგიკულისა და კომიკურის აღრევა, ჩართული ეპიზოდების, ანუ ინტერმედიების, სიმრავლე, პარალელური მოქმედებების წარმოჩენა, პიესის დაყოფა არა აქტებად, არამედ სცენებად, ზოგჯერ გადაჭარბებული ნატურალიზმი (სცენაზე მკვლელობის, თვალების დათხრის, ამოშანთვის ჩვენება...) და ა. შ.

მსგავსად შუასაუკუნეებისა, შექსპირისდროინდელი მაყურებელიც გრანდიოზულ სანახაობას მოითხოვდა. აქედან მომდინარეობს მოქმედ პირთა სიმრავლე. როგორც ცნობილია, შექსპირის პიესებში დაახლოებით 20-40 პერსონაჟი მონაწილეობს, მაშინ როცა ფრანგულ კლასიკურ დრამაში მათი რიცხვი 10-ს არ აჭარბებს.

ინგლისური დრამის განვითარება უკავშირდება ჯონ ლილის, თომას კიდის, ქრისტოფორ მარლოს, რობერტ გრინის, ბენ-ჯონსონის, ბიუმონტისა და ფლეტჩერის სახელებს. ელისაბედის დრამამ განვითარების პიკს, უდაოდ, შექსპირის შემოქმედებაში მიაღწია.

შექსპირისდროინდელი თეატრის სისტემა იმეორებდა პრინციპს, რომელიც ჯერ კიდევ მოხეტიალე მსახიობების მიერ იყო დამკვიდრებული. მოხეტიალე მსახიობთა დასი წარმოდგენებს, ჩვეულებრივ, სასტუმროების ეზოებში მართავდა. აღნიშნული შენობების მეორე სართული წარმოადგენდა ღია აივანს, რომლის მთელ პერიმეტრზე სასტუმრო ოთახები იყო განლაგებული. ერთ-ერთ კედელთან იგებოდა ფიცარნაგი (სცენა), რომლის წინა ნაწილი შიდა ეზოში გამოდიოდა, უკანა ნაწილი კი აივნის ქვეშ რჩებოდა. ფიცარნაგის ზემოთ მდებარე აივნიდან ეშვებოდა ფარდა. ამგვარად, ერთბაშად სამი სათამაშო მოედანი იქმნებოდა: ერთი — წინა სცენა, რომელიც შიდა ეზოში გამოდიოდა, მეორე — ფარდის უკან მოთავსებული სცენა და მესამე — ზედა, აივანზე მოწყობილი სცენა. მაყურებლები იდგნენ ეზოში და აივნების გასწვრივ.

პირველი საჯარო სტაციონარული თეატრი (რომელსაც პირობითად შექსპირულს უწოდებენ), როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, 1576 წელს ააგო **ბერბეჯების** მსახიობთა ოჯახმა. შექსპირულ თეატრში მაყურებელთა დარბაზი არ იყო; არსებობდა მაყურებელთა ეზო (yard), როგორც სასტუმროს ეზოს ერთგვარი რემინისცენცია. მაყურებელთა ეზოს სახურავი არ ჰქონდა და გარშემორტყმული იყო ერთი ან ორი გალერეით. სცენა სახურავით იყო დაფარული და იმეორებდა ჩვენ მიერ ზემოთ აღწერილი სამი სათამაშო მოედნის პრინციპს. სცენის წინა ნაწილი თითქმის მესამედზე იყო შეჭრილი მაყურებელთა ეზოში — პარტერში. პარტერი, როგორც წესი, საშუალო და დაბალი ფენის წარმომადგენლებისთვის იყო განკუთვნილი, ხოლო, რაც შეეხება არისტოკრატიას, იგი სცენის გვერდითა ნაწილებს იკავებდა.

სცენის უკანა ნაწილი ფარდით იყო გამოყოფილი. იგი, ჩვეულებრივ, ინტიმური სცენებისთვის იყო განკუთვნილი (მაგ. დეზდემონას საძინებელი) ან გამოიყენებოდა იმ შემთხვევებისთვის, როდესაც ავტორებს სურდათ მოქმედების სხვა ადგილზე გადატანა (მაგ. სხვა ქალაქში) და პერსონაჟის ახალ მდგომარეობაში ჩვენება.

წინა მოედანი მთავარ სათამაშო სცენას წარმოადგენდა; მას იყენებდნენ იმ დროს ფრიად პოპულარული ფარიკაობისთვის (მაგ., ბოლო სცენა "ჰამლეტში"); ასევე, თეატრალური მსვლელობებისთვის, პროცესიებისთვის, სადაც გამოდიოდნენ კლოუნები, აკრობატები,

ჟონგლიორები. ეს უკანასკნელნი მაყურებელს ართობდნენ პიესის სცენებს შორის (ანტრაქტები შექსპირულ თეატრში არ იყო). მოგვიანებით. შექსპირის დრამების გვიანდელი ლიტერატურული გადამუშავების დროს, აღნიშნული ინტერმედიების და სახუმარო რეპლიკების ნაწილი შეიტანეს დაბეჭდილ ტექსტში.

ზედა სცენა განკუთვნილი იყო იმ ეპიზოდებისთვის, რომლებშიც მოქმედება სივრცული თვალსაზრისით "ზევით" მიმდინარეობდა; მაგ. ციხე-კოშკის გალავანზე ("კორიოლანოსი") ან ჯულიეტას აივანზე ("რომეო და ჯულიეტა").

აქვე გამოვყოფთ ელისაბედის ეპოქის დრამის კიდევ რამდენიმე ნიშანს:

- შექსპირული დრამები არ იყო დაყოფილი აქტებად (ასეთი დაყოფა შექსპირის გარდაცვალების შემდეგ მისი პიესების 1623 წლის გამოცემაში ფიქსირდება);
- ყოველი სპექტაკლი აუცილებლად "ჯიგათი" მთავრდებოდა; ეს იყო ირლანდიური წარმომავლობის სიმღერა, რომელსაც ცეკვასთან ერთად ასრულებდა კლოუნი. უნდა შევნიშნოთ, რომ შექსპირულ თეატრში მკვეთრი სადემარკაციო ხაზი, ერთი მხრივ, დრამატულ მსახიობებსა და, მეორე მხრივ, აკრობატებს, მასხარებსა და ჟონგლიორებს შორის ჯერ კიდევ არ არსებობდა, თუმცა, უკვე იწყებოდა ფუნქციური თვალსაზრისით ერთმანეთისაგან მათი გამიჯვნა;
- ავტორობის საკითხი ამ პერიოდის დრამაში ჯერ კიდევ არ იდგა; შუასაუკუნეების ტენდენციებიდან გამომდინარე, გრძელდებოდა ანონიმური დრამის ტრადიცია. მაგალითად, შექსპირი თავისი პიესების ავტორად მხოლოდ 1593 წლიდან სახელდება;
- მხოლოდ რენესანსის ეპოქის ბოლოს, XVII საუკუნის დასაწყისში, იწყებს სცენაზე დამკვიდრებას ლიტერატურული დრამა; დრამატურგები იწყებენ თავიანთი პიესების გამოქვეყნებას.

ესპანურმა დრამამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა **ბაროკოს ეპოქის** ევროპული დრამის ისტორიაში (XVI—XVII ს. ს.). ესპანური დრამის აღორძინება ქვეყანაში აბსოლუტური მონარქიის გაძლიერების პერიოდს დაემთხვა. აღნიშნული ეპოქა ესპანეთის ისტორიაში "ოქროს საუკუნის" სახელით შევიდა, რადგან, ერთი მხრივ, ესპანეთმა თავისი ჰეგემონია დაამკვიდრა პირინეის ნახევარკუნძულზე მავრებთან ხანგრძლივ ბრძოლაში, ხოლო, მეორე მხრივ, დიდი გეოგრაფიული აღმოჩენების შედეგად მისი ძალაუფლება მთელ სამხრეთ ამერიკაში გავრცელება. ქვეყნის მისწრაფებანი, ცხოვრების დინამიკა, რომელიც კალეიდოსკოპური სისწრაფით იცვლიდა სახეს, სოციალური ურთიერთობების დაძაბული ხასიათი, რომელიც კოლონიებიდან წამოსული ურიცხვი სიმდიდრის შედეგს წარმოადგენდა, შესანიშნავად აისახა ესპანურ დრამაში.

ესპანეთში დრამის კრებითი სახელი "comedia" იყო. ტრადიციულად, იგი ლექსად იწერებოდა და ყოველთვის სამი აქტისგან, ანუ **ხორნადასგან** (journadas), შედგებოდა.ესპანურ დრამას ძალზე რთული ინტრიგა, დინამიკური განვითარება და მკვეთრი კონტრასტები ახასიათებდა. ავანტიურულ რომანთან ერთად დრამა წარმოადგენდა "ოქროს საუკუნის" ესპანეთის წინააღმდეგობებით აღსავსე საზოგადოებრივი ცხოვრების ეკვივალენტურ გამოხატულებას.

ესპანური ყოფითი დრამის მთავარი გმირი იყო **იდალგო** — ხელმოკლე, მაგრამ ამაყი აზნაური, რომლის მთავარ სიმდიდრეს მოსასხამი და დაშნა წარმოადგენდა. აქედან მომდინარეობს ესპანური ყოფითი დრამის სახელწოდება "Comedia de capa y espada" — "მოსასხამისა და დაშნის კომედია". იდალგო მზად იყო სისხლის უკანასკნელ წვეთამდე ებრძოლა საკუთარი ღირსების, წმინდა ეკლესიისა და ღვთისმოსავი ხელმწიფისათვის. თეატრალურ მოედანზე, სადაც იდალგოს ფათერაკებით აღსავსე თავგადასავალს წარმოადგენდნენ, ხალხის გემოვნების დასაკმაყოფილებლად პარალელური ინტრიგაც იყო გათამაშებული. მისი მონაწილენი იყვნენ: მოქალაქეები, გლეხები და მშიშარა, ანგარებიანი მოსამსახურეები (გრაციოზო), რომელნიც მამაცი და მოუსყიდველი იდალგოების ანტიპოდს წარმოადგენდნენ.

პარალელური ინტრიგა არ გამოირჩეოდა ორიგინალობით და იმეორებდა პიესის ძირითად სიუჟეტურ ხაზს, რომლის მონაწილენი მხოლოდ თავად-აზნაურები იყვნენ. თუმცა, პარალელური ხაზის არსებობას თავისი დატვირთვა ჰქონდა; კერძოდ, იგი უბრალო მაყურებელს (მოქალაქეებს, გლეხებს...) უქმნიდა ილუზიას, თითქოს თავად-აზნაურებისა და მათი ცხოვრება ერთგვარად გათანასწორებული იყო. ხშირად პიესების ძირითად დანიშნულებას, რომლებშიც მთავარ გმირად გლეხები იყვნენ გამოყვანილი, ხალხისა და ხელმწიფის ერთიანობის დემონსტრირება წარმოადგენდა (მაგ.: ლოპე დე ვეგას "ცხვრის წყარო", "საუკეთესო მოსამართლე — ხელმწიფე" და სხვა).

იდალგო არა მარტო ყოფითი, არამედ ისტორიული, საგმირო და რელიგიური დრამების მთავარ გმირსაც წარმოადგენდა (ე. წ. autos sacramentales). დრამატურგების არჩევანი სულაც არ იყო შემთხვევითობით განპირობებული. ესპანეთის კოლონიალურ ექსპანსიაში წვრილი აზნაურობა ძალზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. სწორედ ისინი ქმნიდნენ კონკვისტადორების რაზმებს, რომლებიც ესპანეთის მონარქებისთვის იპყრობდნენ ახლადაღმოჩენილ მატერიკებს. მინის სიმწირის ან სულაც არქონის გამო იდალგოები სახლში ჯდომას ომში ბრძოლას, სახელისა და სიმდიდრის მოხვეჭას ამჯობინებდნენ. ამდენად, იდალგოები წარმოადგენდნენ რეალურ ძალას, რომელსაც მონარქია და ეკლესია ეყრდნობოდა. სწორედ ამიტომ XVI—XVII საუკუნეების ესპანურ დრამაში იდალგოს მეტად საპატიო ადგილი უჭირავს.

ესპანური ეროვნული დრამის ფუძემდებლებად ითვლებიან **ტორეს ნაარო** და **ლოპე დე რუედა.** ამ უკანასკნელის დამსახურებაა პატარა ყოფითი სცენების — pasos — დამკვიდრება, რომლებშიც მხოლოდ ხალხის დაბალი ფენები მონაწილეობდნენ. სწორედ pasos—იდან აღმოცენდა ინტერმედიები (entremeses), რომლებიც მოგვიანებით სერვანტესმა დრამატული შემოქმედების დამოუკიდებელ სახედ აქცია ("სალამანელი სტუდენტი", "საოცრებათა უსინდისო თეატრი" და სხვა).

ესპანური ეროვნული დრამის განვითარების მწვერვალს წარმოადგენს **ლოპე დე ვეგას** (1562-1635) შემოქმედება. ინტერმედიებს თუ არ ჩავთვლით, ლოპე დე ვეგა 1800-მდე "კომედიის" და 400-მდე autos, ანუ აქტის, ავტორია (autos, ანუ აქტებს, თავდაპირველად უწოდებდნენ ყოველგვარ დრამატულ ნაწარმოებს, ხოლო მოგვიანებით, ლოპე დე ვეგას ეპოქაში, და მის შემდგომაც, მასში იგულისხმებოდა მხოლოდ სასულიერო ხასიათის პიესები, რომლებშიც მოქმედ პირებად გამოყვანილნი იყვნენ მარიამი, იოსები, მოგვები, წმინდანები და სხვ.).

ლოპე დე ვეგა იყო არა მარტო ნიჭიერი დრამატურგი, არამედ ესპანური დრამის თეორეტიკოსიც, ცნობილი მანიფესტის — "ჩვენ დროში კომედიების შექმნის შესახებ (1609) — ავტორი. აღნიშნულ ტრაქტატში ლოპე დე ვეგა აყალიბებს თავის შეხედულებებს დრამატული ხელოვნების შესახებ. ავტორის თანახმად, პიესის მიზანი უნდა იყოს თავისი ეპოქისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების წარმოჩენა. ლოპე დე ვეგა, ასევე, მსჯელობს დრამის ანტიკურ თეორიებზე.

არისტოტელესადმი დიდი მოწინების მიუხედავად, ლოპე დე ვეგა მხარს უჭერს შემოქმედების ეროვნულ თვითმყოფადობას, რომელსაც, მისი აზრით, განსაზღვრავს ერისა და ეპოქის მსოფლმხედველობა. იმავდროულად, ლოპე დე ვეგა ემხრობა ბაროკოს ეპოქის თეორიას ტრაგიკულისა და კომიკურის, მაღალი და დაბალი ჟანრების აღრევის შესახებ. აღნიშნულ თეორიულ მოსაზრებებს იგი პრაქტიკულად ახორციელებდა თავის შემოქმედებაში.

საინტერესოა ლოპე დე ვეგას მოსაზრება დრამის კომპოზიციურ წყობასთან დაკავშირებით. მისი აზრით, დრამატურგმა მთელი ყურადღება უნდა გადაიტანოს ექსპოზიციასა და კვანძის გახსნაზე. ეს უკანასკნელი, რაც შეიძლება მოულოდნელი უნდა იყოს მაყურებლისთვის. "შეკარით ინტრიგის კვანძი პიესის დაწყებისთანავე და ასე შეკრული დატოვეთ ბოლომდე," — წერდა იგი. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ასე იქცეოდნენ ესპანელი დრამატურგები: მათი ინტრიგა იმდენად რთული და დახლართული იყო, რომ მაყურებელი მხოლოდ უკანასკნელ ხორნადაში ახერხებდა ცალკეული სიუჟეტური ხაზის ერთმანეთთან დაკავშირებას.

სიუჟეტის შერჩევასთან დაკავშირებით ლოპე დე ვეგა იძლეოდა რეკომენდაციას, მიემართათ ისეთი ისტორიებისთვის, რომლებშიც მოთხრობილი იქნებოდა სიმამაცის, კეთილშობილებისა და სიქველის შესახებ. ხშირ შემთხვევაში თავად ლოპე დე ვეგა და სხვა ესპანელი დრამატურგებიც ამ ისტორიების გადმოსაცემად მიმართავდნენ ტრადიციულ ნიღბებს:

- შეყვარებული მამაკაცი;
- შეყვარებული ქალი;
- კომიკური სახე, მოხუცი;
- მოწიფული მამაკაცი;
- მოსამსახურე, არლეკინი.

ესპანური აბსოლუტიზმის საუკეთესო ტრადიციების გათვალისწინებით, ლოპე დე ვეგას პიესებში მთავარი გმირისთვის (იდალგოსთვის) სიყვარული და პირადი ბედნიერება არაფერია ეკლესიისა და მონარქიის ინტერესებთან შედარებით. იდალგო ეკლესიისა და მონარქიის ინტერესებს უქვემდებარებს თავის მისწრაფებებს, რადგან აცნობიერებს მათ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას. თავისი პირადული ინტერესების უგულებელყოფის სანაცვლოდ იგი ჯილდოდ იღებს იმას, რისკენაც ისწრაფოდა მთელი თავისი ცხოვრება: პატივსა და დიდებას. აღსანიშნავია, რომ პიროვნების პრობლემის ასეთი გადაწყვეტა დამახასიათებელია ბაროკოს ეპოქის ესპანური დრამისთვის, რაც შემდგომ განვითარებას პოულობს ამავე ეპოქის მეორე დიდი დრამატურგის, **კალდერონის** (1601-1681), პიესებში.

კალდერონმა თავისი წინამორბედების მსგავსად გააგრძელა ხალხური და ისტორიული სიუჟეტების, ასევე, ყოფითი მოტივების დამუშავება. თუმცა, მან ყურადღების გადატანა სხვა მომენტზე სცადა: რეალურობისა და ყოფითობის გვერდით იგი შეეცადა იდეალიზირებული ცხოვრების წარმოჩენას, რომელიც დაფუძნებული იქნებოდა ეკლესიისა და სამეფო ხელისუფლების ინტერესებისათვის თავგანწირვის, "სამსახურეობრივი ჰეროიკის" პრინციპებზე. ამგვარად, მეფისა და ეკლესიის სამსახურში მყოფი იდალგოს სახე კალდერონთან ევოლუციას განიცდის და მოწამეობრივი გმირის სახედ ყალიბდება, რომელიც მზად არის, ნებისმიერ ფასად (საკუთარი სიცოცხლის სამსხვერპლოზე მიტანითაც) შეინარჩუნოს მონარქიული სახელმწიფოებრიობის საფუძვლები (მაგ. "მედგარი პრინცი"). აქვე შევნიშნავთ, რომ იდალგოს სახის ასეთ მეტამორფოზაზე უდავოდ მოახდინა გავლენა კრიზისში მყოფმა ესპანეთის მონარქიული ხელისუფლების იდეოლოგიამ.

დრამატული სიუჟეტის მსგავსად კალდერონის პიესების სცენურ გაფორმებასაც ცოტა რამ აქვთ საერთო ლოპე დე ვეგას რეალისტურ თეატრთან. თეატრი უკვე აღარ არის მასებისთვის განკუთვნილი სანახაობა; იგი სასახლის კართან დაახლოებული თავადაზნაურობის პრივილეგიად გადაიქცა. ძირითადად იდგმება წმინდა აქტები, რომელთა დიდოსტატად ითვლება კალდერონი (მას 100-ზე მეტი აქტი ეკუთვნის).

თავდაპირველად ესპანური თეატრი იმეორებდა ელისაბედის ეპოქის **თეატრის სისტემას.** აქაც წარმოდგენა იმართებოდა არა დარბაზში, არამედ ეზოში, სადაც ფიცარნაგისგან გაკეთებული სცენა იდგა. მაყურებლები არ ისხდნენ: მათი ერთი ნაწილი ეზოში იმყოფებოდა, ხოლო მეორე ფლიგელებიდან ადევნებდა თვალს წარმოდგენის მსვლელობას. თავდაპირველად სცენა და ეზო გადახურული არ იყო. მოგვიანებით სცენას სახურავი გაუკეთეს, ხოლო ეზო — ტილოთი გადახურეს. ესპანურ თეატრშიც ორმაგი სცენა იყო: ორი სათამაშო მოედანი ქვევით (წინა და უკანა სცენები) და ერთი ზევით. დრამატული მოქმედების აგებისა და სცენების გამოყენების პრინციპი ისეთივე იყო, როგორც შექსპირულ თეატრში.

XVII საუკუნის დასაწყისში, 1607 წელს, მადრიდის საჯარო თეატრების გვერდით, რომელთა სცენაზე ლოპე დე ვეგას არაერთი პიესა დადგმულა, სასახლის თეატრისთვის ააგეს სპეციალური შენობა. იგი იტალიური რენესანსის თეატრის ტიპს იმეორებდა და გულისხმობდა რთული მექანიზმებისა და მდიდარი ბუტაფორიის გამოყენებას. ამ სცენაზე დაიდგა კალდერონის, მისი თანამედროვე ავტორებისა და მოწაფეების არაერთი პიესა.

ესპანურმა დრამამ მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ევროპული თეატრის განვითარებაზე, განსაკუთრებით რესტავრაციის პერიოდში.

კლასიკური დრამა. ბაროკოს ეპოქას ევროპის სხვა ქვეყნებში არ შეუქმნია ისეთი მაღალმხატვრული პროდუქცია დრამის სფეროში, როგორც ინგლისსა და ესპანეთში. მიუხედავად იმისა, რომ ბაროკოს ეპოქა საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა გერმანიაში, რელიგიური ომებით გაჩანაგებულ, ეკონომიკურად ჩამორჩენილ ფეოდალურ ქვეყანაში იგი წარმოდგენილია მხოლოდ **გრიფიუსისა** და **ლოენშტეინის** მოძველებული დრამებით. რაც შეეხება ეკონომიკურად დანინაურებულ იტალიასა და საფრანგეთს, აქ ბაროკოს ელემენტებმა ოპერისა და ბა-

ლეტის **სანახაობრივ** ხელოვნებაში პოვა სათანადო ასახვა, ხოლო **მხატვრული სიტყვის სფეროში** მას ჩაენაცვლა ახალი ფორმა — **კლასიკური დრამა.**

რაციონალურისა და ირაციონალურის, ანტიკურ-მონუმენტურისა და ქრისტიანულ-მისტიკურის ანტინომიურ დაპირისპირებაზე აგებულ ბაროკოს ხელოვნებას კლასიციზმი დაუპირისპირდა, როგორც მოწესრიგებული, გონივრულად აგებული, ლოგიკურ განსჯაზე დაფუძნებული იდეურ-ესთეტიკური სისტემა. კლასიკურმა დრამამ ძირითადი დასაყრდენი პოვა ანტიკური ტრაგედიის პოეტიკაში, რომელიც თავისებურად გაიაზრა და გადაამუშავა.

ბერძნული ორიგინალიდან ფრანგულ ენაზე 1498 წელს თარგმნილმა არისტოტელეს "პოეტიკამ", რომელშიც ჩამოყალიბებული იყო დროის ერთიანობის პრინციპი (მოქმედება უნდა ჩაეტიოს ერთ დღე-ღამეში), დასაბამი მისცა ფრანგი კლასიკოსების **სამი ერთიანობის** (დროის, ადგილის და მოქმედების) კანონს.

კლასიკური დრამატურგიის მეორე თავისებურებას წარმოადგენდა **პიესის აქტებად დაყოფა.** ამასთან, მოქმედების განვითარებაში ცალკეული აქტების ფუნქცია სხვადასხვაგვარად განისაზღვრებოდა; ზოგი თეორეტიკოსი აქტებად დაყოფის შემდეგ სქემას იძლეოდა:

- I აქტი — ექსპოზიცია,
- II აქტი — კვანძის შეკვრა,
- III აქტი — კვანძის მოჩვენებითი გახსნა,
- IV აქტი — ახალი კვანძის შეკვრა,
- V აქტი — კვანძის საბოლოო გახსნა.

არსებობდა სხვა თვალსაზრისიც, რომელშიც აღნიშნული სქემა ოდნავ სახეშეცვლილი იყო:

- I აქტი — შესავალი,
- II და IV აქტები — მოქმედების განვითარება,
- III აქტი — კვანძის შეკვრა,
- V აქტი — კატასტროფა (კულმინაცია),

იტალიაში აღმოცენებულმა თეატრის ახალმა სისტემამ საფრანგეთში პოვა განვითარებაც და თეორიული დასაყრდენიც. ჯერ კიდევ 1572 წელს **ჟან დე ლა ტაილმა** გამოაქვეყნა ტრაქტატი "**ტრაგედიის ხელოვნება**", რომელშიც შემდეგი მოთხოვნები იყო ჩამოყალიბებული:

- ტრაგედიაში მოქმედ პირებად მხოლოდ წარჩინებული გვარის წარმომადგენლები უნდა იყვნენ გამოყვანილნი;
- სიუჟეტით გათვალისწინებული მოქმედება უნდა განვითარდეს ერთსა და იმავე დღეს, ერთსა და იმავე დროს, ერთსა და იმავე ადგილას (სამი ერთიანობის კანონი);
- ტრაგედიის განვითარებას არ უნდა ახლდეს ზედმეტი, უხეში ქმედება (მაგ., მკვლელობა, თვითმკვლელობა და სხვა).

ასი წლის შემდეგ, 1674 წელს გამოქვეყნდა ბუალოს "პოეტური ხელოვნება" (L'art poétique), რომლის სათაური ჰორაციუსის ეპისტოლეს იმიტაციას წარმოადგენდა (Ars Poetica), თეორიული

თვალსაზრისით კი არისტოტელეს "პოეტიკას" ეყრდნობოდა. ბუალოს თეორიული ტრაქტატი ნორმატიული პოეტიკის პრინციპებზე იყო აგებული. მისი კლასიცისტური თეორია დიდი ხნის განმავლობაში მთელ ევროპას კარნახობდა ესთეტიკურ იდეალებს. "პოეტურ ხელოვნებაში" ჩამოყალიბებული დებულებებიდან მნიშვნელოვანი იყო:

- "სამი ერთიანობის" კანონის დაცვა (მოქმედების, დროისა და ადგილის);
- ინტრიგის (და მასთან ერთად დაძაბულობის) თანდათანობითი ზრდის პრინციპი, რასაც მოულოდნელი კვანძის გახსნა უნდა მოჰყოლოდა;
- მოქმედი პირებისთვის განსხვავებული ხასიათების მინიჭება;
- სცენაზე გონების პრიმატთან ერთად ადამიანის შინაგანი განცდების ზუსტად და დამაჯერებლად გადმოცემა;
- ყოველი მოქმედი პირისთვის შესაფერისი მეტყველების შერჩევა, რადგან "ბუნებას ყოველი განცდის გამოსახატავად თავისი ენა გააჩნია;
- კომიკური და ტრაგიკული ელემენტების აღრევის დაუშვებლობა;
- კომედიაში მაღალი განცდების (ცრემლები, ვნებათა ღელვა...) გამოხატვის დაუშვებლობა;
- კომედიაში ვულგარულობის აკრძალვა;
- კომედიური ხასიათების წარმოჩენისას ასაკობრივი ფაქტორის გათვალისწინება.

ბუალო პოეტური ფორმების იდეალად ანტიკურ ლიტერატურას მიიჩნევდა, ამდენად, თანამედროვე მწერლებს მოუწოდებდა ამ ტრადიციების შეთავსებას "სასახლის შესწავლასა და ქალაქის გაცნობასთან". ანტიკურ სიუჟეტებზე ორიენტაციის მიუხედავად კლასიკური დრამა უარყოფდა ისტორიულობასა და ყოფითობას. მას ახასიათებს შემდეგი თავისებურებები:

- მოქმედი პირები განასახიერებდნენ მოქალაქეობრიობის იდეას, ტახტის ერთგულების იდეას და სხვა სოციალურ სათნოებებს;
- მოქმედების განვითარებისთვის კლასიკოსები მიმართავდნენ ერთსა და იმავე მოტივებს (სიზმარს, ორაკულს...);
- პიესის კომპოზიციაში მკაცრად იყო დაცული **სიმეტრიულობის პრინციპი**, რაც გულისხმობდა ხასიათებისა და სიტუაციების დაჯგუფებისას პარალელიზმის და კონტრასტულობის დაცვას;
- **სტილისტური საშუალებები** მკაცრად იყო განსაზღვრული. მიუღებელი იყო თავისუფალი სინტაქსური კონსტრუქციები, ტავტოლოგიები, მეტაფორულობა, სოციალური დიალექტიზმები და სხვა.

კლასიციზმის ეპოქაში სტაციონარული თეატრის შემდგომი განვითარება განსაზღვრა ინგლისური და ესპანური საჯარო თეატრების გარდამავალი ფორმების უარყოფამ და **სასახლის თეატრის ტრადიციების** შემდგომმა განვითარებამ. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, XVII საუკუნის დასაწყისში, 1607 წელს, ასეთი შენობა მადრიდში სპეციალურად აიგო ესპანეთის მეფის სასახ-

ლის თეატრის დასისთვის. მოგვიანებით სასახლის თეატრების მოწყობაზე ზრუნვა დაიწყეს არა მარტო მონარქებმა, არამედ მსხვილმა ფეოდალებმაც. სასახლის თეატრი გულისხმობდა დახურულ შენობაში არსებულ მაყურებელთა დარბაზს და კულისებიან სცენას, რომელიც დარბაზისგან ფარდით იყო გამიჯნული. აღსანიშნავია, რომ კლასიციზმის ეპოქაში (XVII ს-ის II ნახევარი — XVIII ს-ის I ნახევარი) პირველად იქნა გამოყენებული სცენური პერსპექტივის პრინციპი (უკანა დეკორაციის მხატვრული გაფორმება) და ხელოვნური განათება.

ევროპაში კლასიკური დრამის განვითარება უკავშირდება რასინის, კორნელის, მოლიერის (საფრანგეთი), შერიდანის (ინგლისი), გოლდონის (იტალია), ლომონოსოვის, ტრედიაკოვსკის (რუსეთი) და სხვათა სახელებს.

ბურჟუაზიული დრამა. წარმოების განვითარებასთან ერთად XVIII საუკუნის II ნახევრიდან იზრდება სამრეწველო ბურჟუაზიის როლი. თავადაზნაურობა თანდათან კარგავს თავის პოზიციებს. იგი ან ბურჟუაზიად ტრანსფორმირდება ან მთელ ძალისხმევას პოლიტიკური ძალაუფლების შესანარჩუნებლად მიმართავს. იწყება დაპირისპირება, რომელსაც საბოლოო ჯამში მოჰყვა საფრანგეთისა და ინგლისის რევოლუციები და ბურჟუაზიის კლასობრივი აღზევება მთელ ევროპაში.

ბუნებრივია, პოლიტიკურმა და სოციალურმა ცვლილებებმა დღის წესრიგში დააყენეს არსებული ესთეტიკური ფასეულობების გადაფასების საკითხი. **ბრიუნეტიერი** აღნიშნავდა, რომ ბურჟუაზიის მხრიდან დაუშვებელიც კი იყო, არ გამოეყენებინა პროპაგანდისა და გავლენის ისეთი იარაღი, როგორსაც თეატრი წარმოადგენდა. იმავდროულად, გამარჯვებულ ბურჟუაზიას სულაც არ სურდა, რომ სცენაზე მხოლოდ იმპერატორები და ხელმწიფეები ეხილა. თავისი ფინანსური მდგომარეობიდან გამომდინარე, მას უფლება ჰქონდა საკუთარი "პორტრეტიც" დაეკვეთა. სწორედ ასეთ პორტრეტს წარმოადგენდა "ბურჟუაზიული დრამა", რომელიც კლასიკურ დრამას ჩაენაცვლა.

ბურჟუაზიული დრამა კლასიკური ტრაგედიის ანტითეზას წარმოადგენს არა მარტო თემატური, არამედ ფორმალური თვალსაზრისითაც, რადგან მასში:

- დარღვეულია "სამი ერთიანობის " კანონი;
- შეტანილია ყოფითი დეტალები;
- სალექსო ფორმა შეცვლილია პროზით (თუმცა, ყველგან არა);
- ნაცვლად მეფეებისა და გმირებისა, რომლებიც კეთილშობილურ საქმეებს ჩადიან, ბურჟუაზიულ დრამაში მოქმედ პირებად გვევლინებიან ჩვეულებრივი ბურჟუები თავიანთი ყოველდღიური ცხოვრებითა და პრობლემებით.

საწარმოო ურთიერთობების განვითარების მაღალი დონიდან გამომდინარე, ბურჟუაზიული დრამა ყველაზე ადრე ინგლისში განვითარდა, სადაც თეატრის წინააღმდეგ მიმართულ პურიტანთა პროპაგანდას მოჰყვა ზნეობრივი დარიგებების შემცველი "სენტიმენტალური კომედიების" დადგმა. ამ თვალსაზრისით ტიპურია **ჯორჯ ლილოს** (1693-1739) პიესა "ლონდონელი ვაჭარი ანუ ჯორჯ ბარნველის ისტორია" (The London Merchant, or The History of George Barnwell, 1731), რომელმაც თითქმის ყველა ევროპული სცენა მოიარა.

ლილოს დრამებს პროპაგანდისტული ხასიათი ჰქონდა. მათ დანიშნულებას ბურჟუაზიის კლასობრივი პოზიციის განმტკიცება წარმოადგენდა. ზემოთ ნახსენები პიესის წინასიტყვაობაში ავტორი აღნიშნავდა, რომ ადამიანის ბუნებისთვის დამახასიათებელი სისუსტისა და უზნეობის გამოვლინებებს, სამწუხაროდ, მხოლოდ არისტოკრატებთან არ ვხვდებით. იგივე მანკიერებები ახასიათებთ საშუალო ფენის წარმომადგენლებსაც.

ლილოს გახმაურებული დრამის მთავარი გმირი, ახალგაზრდა ვაჭარი — ბარნველი — არისტოკრატული ცხოვრების გზას დაადგა: მან გაიჩინა საყვარელი და მას დაახარჯა მთელი თავისი ქონება; უზნეო ქალის ნაქეზებით, მოკლა ბიძამისი, რათა დროზე ადრე ჩაეგდო ხელში მთელი მემკვიდრეობა. დრამის ფინალში ორივეს — ბარნველსაც და მის საყვარელსაც — სიკვდილით სჯიან.

ლილოს მიაჩნდა, რომ არისტოკრატული ცხოვრების წესიდან მომდინარეობდა ყველა მანკიერება: ფულის ფლანგვა, ღრეობა, ბანქოს თამაში, სიძვა და ა. შ. ამიტომაც იგი თელიდა, რომ ცხოვრების არისტოკრატული წესი მისი კლასისთვის (ბურჟუაზიისთვის) მიუღებელი და საშიში იყო. სწორედ ამ იდეის გატარებას ცდილობდა დრამატურგი თავის შემოქმედებაში. ჯორჯ ლილოს გარდა, ინგლისური ბურჟუაზიული დრამის განვითარებაში თავისი წვლილი შეიტანეს სიბერმა (1671-1757), სტილმა (1672-1729) და სხვებმა.

მსგავსად ინგლისისა საფრანგეთშიც ბურჟუაზიული დრამის დამკვიდრებას წინ უსწრებდა თეატრის წინააღმდეგ ბრძოლა მისი "თავაშეებულობის" გამო. მაგალითად, ჟან-ჟაკ რუსო წერდა, რომ პიესებში "სასიყვარულო სამკუთხედის" (ცოლი, ქმარი, საყვარელი) წარმოჩენით ავტორები რყვნიან მაყურებელს, ოჯახებს დანგრევისკენ უბიძგებენ. თუმცა, საფრანგეთიც იგერიებს ასეთ მაქსიმალისტურ გამოვლინებებს და ინგლისის კვალდაკვალ ამკვიდრებს ბურჟუაზიულ დრამას, რომელსაც ფრანგები "ცრემლიან კომედიას" უწოდებენ. განვითარების მწვერვალს ფრანგულმა ბურჟუაზიულმა დრამამ **ბომარშეს** შემოქმედებაში ("ფიგაროს ქორწინება") მიაღწია.

"ბურჟუაზიულ დრამასთან" დაკავშირებით აღსანიშნავია **დენი დიდროს** თეორიული შეხედულებანი, რომლებიც ჩამოყალიბებულია მის "დიალოგებში" და სტატიაში "დრამატული პოეზიის შესახებ". თუ ბუალო გამოხატავდა სცენური რეალიზმის რაციონალისტურ ტენდენციას, დიდროს მსჯელობას დრამატურგიაში შემოაქვს ფსიქოლოგიური რეალიზმის ელემენტები. დიდროს აზრით, ტრაგედიისა და კომედიის გარდა, უნდა არსებობდეს პიესის კიდევ ორი სახე: **"სერიოზული კომედია"** (comédie sérieuse) და **"ბურჟუაზიული ტრაგედია"** (tragédie bourgeoise), ანუ **"domestique"** (საშინაო). პირველი მათგანი, ანუ **"სერიოზული კომედია"**, ჩვეულებრივისგან იმით განსხვავდება, რომ იგი კი არ დაგცინის, არამედ გარიგებს, გასწავლის (დიდროს სურდა დაერღვია ადრინდელი წესი, რომელიც გულისხმობდა კომედიაში დაცინვის ობიექტად ბურჟუის გამოყვანას).

"ბურჟუაზიულ", ანუ "საშინაო ტრაგედიას", დიდროს აზრით, საფუძვლად უნდა ედოს უბრალო, ცხოვრებისეული სინამდვილიდან აღებული კოლიზიები, რომელთაც ადგილი აქვთ ჩვეულებრიც ბურჟუაზიულ ოჯახებში (აქ ცხადად იკვეთება დიდროს სურვილი, **ნარსულს ჩაჰბარდეს** პათეტიკური ჰეროიკა და თეორიულად დასაბუთდეს სცენაზე ბურჟუის გამოჩენა).

დიდროს თანახმად, ორივე შემთხვევაში პიესებში მოქმედებენ ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებიც არ შეიძლება იყვნენ მხოლოდ ტრაგიკულის ან მხოლოდ კომიკური საწყისის მატარებელნი. ამდენად, ბუალოსგან განსხვავებით დიდრო დასაშვებად მიიჩნევს დრამაში ამ ორი საწყისის აღრევას. მოგვიანებით დენი დიდროს თეორიული შეხედულებანი საფრანგეთში განავითარეს მერსიემ და ბომარშემ.

გერმანიაში ბურჟუაზიული დრამის ფუძემდებლად **ლესინგი** ითვლება (1729-1781). **"ჰამბურგის დრამატურგიაში"** მის მიერ ჩამოყალიბებული თეორიული შეხედულებანი შემდეგ ძირითად საკითხებს მოიცავს:

- დიდროს მსგავსად, ახალი კლასის თემატიკისა და მორალის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, ლესინგი ასაბუთებს ფსიქოლოგიური რეალიზმის თეორიას, რომლის ქვაკუთხედს იგი არისტოტელეს "პოეტიკაში" პოულობს;
- ლესინგის აზრით, არისტოტელეს თეორია ტრაგედიის შესახებ არანაირ შესწორებას არ საჭიროებს; მისი თეორიული სქემით დანერილი ტრაგედია დღესაც წარმატებულია;
- არისტოტელესეული "კათარსისის" განმარტებისას (განწმენდა შიშის ზეგავლენით), ლესინგი ირწმუნება, რომ არისტოტელესთან შიში უნდა იქნეს გაგებული არა როგორც თავზარდაცემა, შეძრწუნება, არამედ როგორც თანაგრძნობა, სიბრალული;
- დიდროს მსგავსად ლესინგიც გამოდის ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების გამიჯვნის წინააღმდეგ;
- "ბუნებისადმი ერთგულების" არისტოტელესეული პრინციპიდან გამომდინარე, ლესინგი მოითხოვს მოქმედების ბუნებრივ განვითარებას; სიუჟეტის განვითარებასთან მოქმედ პირთა ხასიათების შესაბამისობას. იგი ამბობს, რომ მაყურებელი უნდა აიძულო, აღიაროს, მსგავს სიტუაციაში მეც ასე მოვიქცეოდიო.

ლესინგმა ჯონ ლილოსა და დენი დიდროს გავლენით შექმნა ე. წ. "ბიურგერული ტრაგედიები" და კომედიები ("ფილოტასი", "ნათან ბრძენი" და სხვა). ლესინგის ადრეულ დრამებში (მაგ., "მინა ფონ ბარნგელმი") გვხვდება "განათლებული აბსოლუტიზმის" იდეები, რაც გამოიხატება სამართლიანი და ბრძენი მონარქის იდეის რწმენაში. თუმცა, მოგვიანებით (მაგ., "ემილია გალოტი") აშკარად ისმის სოციალური პროტესტის მოტივი. "ბიურგერულ დრამას" ერთგვარი ხარკი გადაუხადეს გოეთემ ("კლავიგო") და მისი "ბობოქარი გენიოსების" სტრასბურგულმა ნრემაც. თუმცა, განვითარების პიკს "ბიურგერულმა დრამამ" შილერთან მიაღწია ("ყაჩაღები", "ვერაგობა და სიყვარული" და სხვა).

რომანტიკული დრამა. "ცრემლიანი" და "სენტიმენტალური" დრამის მგრძნობელობაში ერთგვარად იკვეთება ადრეული რომანტიზმისთვის დამახასიათებელი განწყობილებები, დრამატურგიული სტილის ის ნიშნები, რომელთა საშუალებით ბურჟუაზია ქმნიდა "თავის" გმირს. ცხადია, რომანტიკულმა დრამამ გაითავისა ის ნიშნები, რომლებიც ზოგადად რომანტიზმის მიმართულებას ახასიათებდა. რომანტიკული დრამატურგიის მნიშვნელოვანი საკითხები ჩამოაყალიბა **ვიქტორ ჰიუგომ** (1802—1885) **"კრომველის"** წინასიტყვაობაში. ეს უკანასკნელი რომანტიკული დრამატურგიის მანიფესტად არის მიჩნეული.

დრამატურგიის საფუძვლად ჰიუგო არისტოტელეს "ბუნებისადმი ერთგულების" პრინციპს მიიჩნევდა, ანუ არსებული სინამდვილის, რეალობის გადმოცემას. ცხადია, რომ ეს მიდგომა დიალექტიკურია, რადგან რეალობა დროში ცვალებადი ფენომენია. არისტოტელე, ბუალო და ჰიუგო სხვადასხვა ეპოქაში მოღვაწეობდნენ, მათი გარემომცველი სოციოკულტურული რეალობაც განსხვავებული იყო და, შესაბამისად, ყოველი მათგანი მხატვრულ "ბუნებას" განსხვავებული სოციალური კლასების ფსიქიკასა და იდეოლოგიაში ხედავდა.

"ბუნებისადმი ერთგულების" პრინციპის დაცვის საბაბით, ჰიუგო თავს ესხმოდა სამი ერთიანობის კანონს (თუმცა, იმავე "ბუნებისადმი ერთგულების" დაცვის ლოზუნგით ამკვიდრებდნენ მას კლასიციზმის თეორეტიკოსები). "კრომველის" წინასიტყვაობაში ჰიუგო უარყოფდა დროისა და ადგილის ერთიანობის კანონს, თუმცა, **მოქმედების ერთიანობის** პრინციპი, გარკვეული დაზუსტებებითა და შესწორებებით, მისთვის მისაღები იყო.

კლასიციზმის თეორეტიკოსებთან მოქმედების ერთიანობა გულისხმობდა სიუჟეტის სწორხაზოვან განვითარებას; დაუშვებელი იყო მაგისტრალური ხაზიდან გვერდზე გადახვევა, ტრაგიკულისა და კომიკურის აღრევა. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბურჟუაზიულმა დრამამ დაუშვა ფსიქოლოგიური რეალიზმის ელემენტები. დიდრომ და ლესინგმა გადააფასეს კომიკურის ბუნება და ტრაგიკულისა და კომიკურის შუქჩრდილების აღრევა ადამიანის ბუნებიდან გამომდინარედ მიიჩნიეს. მათ ეს არ ჩათვალეს მოქმედების ერთიანობის დარღვევად.

რომანტიკოსებმა განამტკიცეს აღნიშნული პოზიცია და სტრუქტურულად ასახეს იგი. ჰიუგოს მოქმედების ერთიანობა ესმის როგორც **თეატრალური პერსპექტივის კანონი**. ამ ერთიანობას სრულებითაც არ არღვევს ძირითადი თემის მეორეხარისხოვანი განშტოებები. თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ საბოლოო ჯამში, ეს ყველაფერი მთლიანობაში მოექცეს და დაკავშირებული იყოს მოქმედების განვითარების ძირითად ხაზთან. ჰიუგო კატეგორიულად წინააღმდეგია მოქმედების ერთიანობის დაყოფისა ტრაგედიისა და კომედიის ჟანრების მიხედვით. იგი უბრუნდება დრამის სინკრეტულობის პრინციპს, "სადაც შეუხედავი არსებობს ლამაზის გვერდით, სიმახინჯე — გრაციოზულის გვერდით... სადაც სიკეთე და ბოროტება, შუქი და ჩრდილი თანაარსებობენ".

ზემოთ მოყვანილი შეხედულებებიდან გამომდინარე, ჰიუგო **დრამატული გროტესკის თეორიას** იცავს. იგი თვლის, რომ თეატრალურ ფიცარნაგზე ფარსის წარმოდგენამდე გროტესკის ელემენტები არსებობდნენ უძველეს მატიანეებში, ლეგენდებსა და სხვა ლიტერატურულ ჟანრებში. მწერლის აზრით, კონტრასტულობის გზით გროტესკი ხაზს უსვამს ამაღლებულის ფასეულობას: პოლონიუსისა და კალიბანის ფონზე უფრო მშვენიერები ჩანან ოფელია და მირანდა; მესაფლაველების უხეში იუმორი ხაზს უსვამს ჰამლეტის ლირიული ბუნების სინატიფეს და ა. შ. იაგო, ტარტიუფი, გარპაგონი, ფალსტაფი, სკაპენი, ფიგარო — ჰიუგოს აზრით, ეს არის არაჩვეულებრივი გალერეა დრამატული გროტესკის შესანიშნავი ნიმუშებისა.

ამაღლებულისა და გროტესკის შეერთების დიდოსტატად ჰიუგო შექსპირს მიიჩნევდა, რომელიც არანაირი ერთიანობის კანონებს არ ცნობდა. ჰიუგოს აზრით, რომანტიკულმა დრამამ "უნდა აიძულოს მაყურებელი, სერიოზულიდან სასაცილოზე გადაერთოს, სახუმარო ეპიზოდებიდან — სულისშემძვრელ სცენებზე". აღსანიშნავია, რომ ჰიუგო უარყოფდა არა მარტო

კლასიკური დრამის სისტემას, არამედ საერთოდ, ყოველგვარ სისტემებს, თეორიებს, სწავლებებს პოეტურ ხელოვნებაზე. "დაე, ჩვენი კანონები იყოს მხოლოდ ბუნების ზოგადი კანონები,"— წერდა იგი. მსგავსი განცხადებების ფონზე გასაგებია, კლასიციზმის "სიწმინდეების" დამცველთა მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულება ჰიუგოს მიმართ და რომანტიკოსების შერაცხვა "ხელოსნებად".

ჰიუგოს კალამს სულ თერთმეტი დრამა ეკუთვნის; მათ შორის: "კრომველი", "მარიონ დე ლორმი", "ლუკრეცია ბორჯია", "მარია ტიუდორი", ასევე ოპერა "ესმერალდას" ლიბრეტო და სხვ. აღნიშნული დრამებისთვის დამახასიათებელია როგორც დრამატული ჟანრების (ტრაგედია, კომედია და ა.შ.), ასევე პოეტური გვარების სინკრეტიზმი (ლირიკული და ეპიკური ელემენტების აღრევა დრამატულთან). ასეთი აღრევა, ცხადია, გამორიცხავდა იმ შემოქმედებით სინთეზს, რომლისკენაც ჰიუგო ისწრაფოდა. საბოლოო ჯამში, მან ვერ შეძლო ადამიანური ცხოვრებისა და სულიერი სამყაროს მთელი სირთულეების გადმოცემა დრამაში. ჰიუგოს დრამატული სიუჟეტის ინტრიგა არ გამოირჩეოდა დახვეწილობით; ხასიათები განყენებული ანტითეზის პრინციპზე იყო აგებული და, ამდენად, მოკლებული იმ ცხოვრებისეულ შუქ-ჩრდილებს, რომელთა წარმოჩენას ასე დაჟინებით მოითხოვდა ჰიუგო-თეორეტიკოსი.

სიუჟეტური ინტრიგის დახვეწილობით გამოირჩევა **ალექსანდრე დიუმა-მამა** (განსაკუთრებით "ანტონიში"), რომელიც სცენაზე დადგმული პირველი რომანტიკული დრამის ავტორია ("ჰენრი VII და მისი სასახლის კარი" 1829). ფრანგული რომანტიკული დრამის განვითარებას ხელი შეუწყო **ალფრედ დე მიუსეს** შემოქმედებამ. მის კომედიებს შეიძლება ლირიკულიც ვუწოდოთ, რადგან მათში დრამატიზებულია ავტორისეული განცდები, თვითანალიზი. მიუსეს ლირიკული და ფანტასტიკური პიესების ღირსებას ისიც განაპირობებს, რომ მათ ახასიათებთ დრამატული ხელოვნებისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი **დიალოგის დახვეწილი ტექნიკა.** რომანტიკული დრამის განვითარებაში თავიანთი წვლილი შეიტანეს ჟორჟ სანდმა, პროსპერ მერიმემ და სხვებმა.

როგორც ვხედავთ, შექსპირზე ორიენტირებულმა ფრანგულმა რომანტიზმმა შექმნა მთელი რიგი სასცენო ნაწარმოებები, რომელთა გაფორმება და დადგმა ტრადიციული თეატრის ფარგლებში დასაშვები იყო. სხვა გზას დაადგა გერმანული და ინგლისური რომანტიზმი: ახალი ფორმების მოძიების სურვილმა ისინი დააბრუნა შუასაუკუნეების მისტერიების არქაულ ფორმასთან (ტიკის "გენოვეფი", ბაირონის "კაინი"...) ან მიიყვანა პრიმიტიული თეატრის ფორმის რეაბილიტაციის მცდელობამდე (არნიმის თოჯინების თეატრი).

ამდენად, გერმანულმა და ინგლისურმა რომანტიკულმა დრამამ შექმნა ისეთი პიესები, რომელთა დადგმა თეატრში შეუძლებელი იყო, რადგან ისინი "თეატრალურ გაფორმებას" არ ექვემდებარებოდნენ. აქედან მომდინარეობს აღნიშნულ ეპოქაში ე. წ. **"საკითხავი დრამის"** (Lesedrama) განვითარება (ბაირონის დრამები, გოეთეს "ფაუსტის" საბოლოო რედაქცია...). მოგვიანებით, ახალი ფორმების ძიებას მივყავართ ვაგნერის სინკრეტულ თეატრამდე. რაც შეეხება გერმანულ სასცენო დრამას, აღნიშნულ პერიოდში დაიდგა გ. კლეისტის და ზ. ვერნერის პიესები. რუსულ რომანტიკულ დრამაში გამორჩეული ადგილი უკავია ა. პუშკინის "ბორის გოდუნოვს".

რეალისტური დრამა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ლიტერატურაში დამკვიდრდა რეალიზმი. ბურჟუაზიული საზოგადოების ლიტერატურა რომანტიზმის ანტითეზა ხდება. ლიკვიდირებულია რომანტიზმის თემატიკა და ფორმა, რომელიც მკითხველთა ვიწრო წრისთვის იყო განკუთვნილი. ლიტერატურული ნაწარმოების გმირი რომანტიკოსების ტიტანური პიროვნების ნაცვლად ხდება საშუალო ადამიანი. რეალისტ მწერალთა ინტერესი ორიენტირებულია არა წარსულზე, არამედ აწმყოზე, ყოველდღიურობაზე.

დრამის სფეროში რეალიზმის პროდუქტს წარმოადგენს "დრამა", ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით (იგულისხმება შუალედური ჟანრი, რომელიც ესაზღვრება ტრაგედიასაც და კომედიასაც; "დრამაში"კონფლიქტის გადაწყვეტას ტრაგიკული, ფატალური შედეგი არ მოპყვება). ბურჟუაზია არ ცნობდა "ამაღლებულ ვნებებს" და არ ეწეოდა მათ კულტივირებას. ამდენად, მისთვის უცნობი იყო ის ვნებათა ღელვა, ის ბობოქარი განცდები, რომლებიც წინა ეპოქებში განაპირობებდნენ ტრაგედიის განვითარებას. ბურჟუაზიისთვის მნიშვნელოვანი იყო ცხოვრებისეული მოვლენების სწრაფი მონაცვლეობის სცენაზე გადმოტანა, ყოველდღიური სინამდვილის ასახვა, პასუხის გაცემა იმ კითხვებზე, რომლებიც თანამედროვე მაყურებელს აღელვებდა.

XIX საუკუნის ბურჟუაზიულმა დრამამ განავითარა და გააღრმავა XVIII საუკუნის ბურჟუაზიული დრამის ტრადიციები. თუმცა, რეალისტური დრამის განვითარება ევროპულ ქვეყნებში განსხვავებულად წარიმართა. მაგალითად, 30-40-იან წლებში ინგლისში რეალიზმი უკვე დამკვიდრებული იყო რომანსა და ლირიკაში, მაგრამ დრამაში იგი ვერ განვითარდა; ისტორიული ტრაგედიების ლექსად დადგმის ტრადიცია დიკენსისა და თეკერეის დროსაც გრძელდებოდა.

გარკვეულწილად, რეალიზმის დამკვიდრებას ინგლისურ სცენაზე ხელი შეუშალა ქვეყნის ბურჟუაზიის პურიტანულმა განწყობილებებმა, რაც გამოიხატებოდა მათ უარყოფით დამოკიდებულებაში თეატრალური ხელოვნებისადმი. შექმნილი სიტუაციის გამო აღნიშნულ ეპოქაში თეატრმა დაკარგა საზოგადოებრივი და ლიტერატურული მნიშვნელობა; იგი კომერციულ დაწესებულებად გადაიქცა, რომელსაც ყველაზე პრიმიტიული გემოვნება უნდა დაეკმაყოფილებინა. აქედან გამომდინარე, ინგლისის სცენაზე წამყვანი პოზიცია **მელოდრამამ** დაიმკვიდრა. დიდი მწერლები გაურბოდნენ თეატრს და ქმნიდნენ "საკითხავ დრამებს"; მაგ., ტენისონის "დედოფალი მერი", "ჰაროლდი", სვინბერნის "ატლანტა კალიდონში", "მერი სტიუარტი" და სხვა. მხოლოდ XIX საუკუნის ბოლოსთვის შეძლო ინგლისურმა დრამამ აღმავლობის გზაზე დადგომა, რაშიც უდიდესი დამსახურება მიუძღვის **ბერნარდ შოუს.**

ფრანგული რეალისტური დრამის განვითარება მეორე იმპერიის პერიოდს დაემთხვა, როდესაც ბურჟუაზიამ მხარი დაუჭირა ნაპოლეონ III-ის დიქტატურას, უარი თქვა შორსმიმავალ პოლიტიკურ ამოცანებზე და ცხოვრებით ტკბობას მიეცა. აღნიშნულმა მდგომარეობამ განაპირობა მსუბუქი ჟანრების განვითარება: ოპერეტა, ფარსი, ვოდევილი.

ამ ფონზე გამოირჩევა ა. დიუმა-შვილისა და ე. ოჟიეს პიესები, რომლებიც განიცდიან, ერთი მხრივ, XVIII ს-ის ბურჟუაზიულ-მორალისტური კომედიის და, მეორე მხრივ, რეალისტური რომანის (განსაკუთრებით ბალზაკის) გავლენას. მათ პიესებში, ჩვეულებრივ, გატარებულია ბურჟუაზიული მორალის რომელიმე თეზა. სწორედ "თანამედროვე ეპოქის ზნეობათა ზუსტი გადმოცემის წყალობით" ხდება აღნიშნული თეზის ილუსტრირება. ამასთან,დრამატული სიტუაცია, რომელშიც აღმოჩნდებიან პიესის გმირები, დამატებითი არგუმენტის როლს ასრულებს და

ლოგიკურად კრავს პიესის მოქმედებას. ა. დიუმასა და ე. ოჟიეს პიესებში სასაცილოსა და ფრივოლურს ენაცვლება მკაცრი დიდაქტიკური სწავლება საზოგადოების ზნეობის დაცემის წინააღმდეგ. პიესის ფინალში კომედია გადადის მელოდრამაში. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ტიპის პიესებში ჟანრული საზღვრები მოშლილია.

დიუმა-შვილის ყველაზე ცნობილ პიესაში "ქალი კამელიებით", ერთი მხრივ, სენტიმენტალური რომანტიზმის გამოძახილი ისმის, ხოლო, მეორე მხრივ — მორალისტური რიტორიკისა (ამ უკანასკნელისგან განთავისუფლება მწერალმა ვერ შეძლო). მიუხედავად ამისა, აღნიშნულ ნაწარმოებში იგი რეალისტური დრამის წარმომადგენლად გვევლინება, რადგან სიუჟეტის საფუძვლად აღებული აქვს ყოფითი, პროზაული თემა, რომლის დამუშავებას არცერთი რომანტიკოსი არ მოჰკიდებდა ხელს.

დიუმას დამსახურებაა ფრანგული სცენის დაახლოება ცხოვრებისეულ სინამდვილესთან, სასცენო დიალოგისა — ყოველდღიურ მეტყველებასთან. მისი პიესების პრობლემატიკა ძირითადად უკავშირდება მორალის საკითხებს, განსაკუთრებით ბურჟუაზიული ოჯახის პრობლემას ("დენიზი", "ფრანსილონი", "ნახევარი სამყარო", "ფულის საკითხი"). დიუმამ პირნათლად შეასრულა საზოგადოებრივი ფუნქცია, რომელიც მას, როგორც მწერალს, ევალებოდა: გააფრთხილა თავისი კლასი იმ მოსალოდნელი საშიშროების შესახებ, რომელიც ზნეობრივი ნორმების უგულებელყოფასა და ოჯახის გახრწნას მოჰყვებოდა. ეს იყო დიუმას ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი სათქმელი საფრანგეთის საზოგადოებისათვის.

ა. დიუმას მსგავსად, ე. ოჟიესაც აწუხებდა ბურჟუაზიული ოჯახის ბედი. თავის შემოქმედებაში იგი ამხელდა ანგარებიან ქორწინებას, ზნედაცემულობას ("მოოქროვილი ქამარი", "მშვენიერი ქორწინება", "ფილიბერტო"...). თავის პიესებს ოჟიე აღმზრდელობით ამოცანებს აკისრებდა: აკრიტიკებდა რომანტიკულ თავდავიწყებას, ზნედაცემული ქალების სენტიმენტალურ იდეალიზაციას ("ოლიმპიას ქორწინება", "ბატონი პუარიეს სიძე" და ა.შ.). დიუმას მსგავსად, ე. ოჟიეს პიესებიც გარკვეული ეკლექტიზმით ხასიათდებოდა.

გერმანული რეალისტური დრამის აღმოცენება "ახალგაზრდა გერმანიას" უკავშირდება. მისი საუკეთესო წარმომადგენლები — გუცკოვი და ლაუბე — მიიჩნევდნენ, რომ თეატრი ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენდა მათი ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების პროპაგანდისთვის.

გუცკოვის პიესების ძირითად თემას წარმოადგენდა ახალგაზრდა ბურჟუაზიული გერმანიის იდეალების წარმოჩენა და თანამედროვეობის საჭირბოროტო საკითხების დაყენება.გუცკოვმა ერთგვარად ააღორძინა გერმანელი განმანათლებლების ტრადიციები: ლესინგის მსგავსად, ისიც ცდილობდა თეატრის მჭიდროდ დაკავშირებას ეროვნულ ცხოვრებასთან, აღმზრდელობითი იდეების გატარებას. აქედან მომდინარეობს გუცკოვის პიესებში ("ცელი და მახვილი", "ურიელ აკოსტა") ლესინგის გამოძახილი ("მინა ფონ ბარნგელმი", "ნათან ბრძენი").

საფრანგეთისგან განსხვავებით, გერმანულ რეალისტურ დრამაში აშკარად იგრძნობა სოციალური პროტესტის ელემენტები. 1848 წლამდე გერმანული ბურჟუაზია რევოლუციურად იყო განწყობილი; თუმცა, არ იყო დარწმუნებული საკუთარ ძალებში, შესაძლებლობებში. ეს განწყობა მშვენივრად აისახა გუცკოვის პიესებში, რომელთა გმირები — სუსტები, ფრთხილები,

მერყეევები — გამოხატავენ გერმანული ბურჟუაზიის იდეოლოგიასა და ფსიქოლოგიას 1848 წლამდე (მაგ. "ვერნერი").

გერმანული რეალისტური დრამის თვალსაჩინო წარმომადგენელია **ფრიდრიხ გებელიც**. ერთი შეხედვით, მასა და გუცკოვს შორის თითქოს არაფერია საერთო: თუ გუცკოვი ცხოვრობს თავისი თანამედროვე საჭირბოროტო სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემებით, გებელი პირიქით, თანამედროვეობიდან წარსულში გადაინაცვლებს და თავის ნაწარმოებებში ზოგადფილოსოფიურ პრობლემებზე მსჯელობს. მაგრამ ეს მხოლოდ ზედაპირული შთაბეჭდილებაა. სინამდვილეში გებელი წარსულს იყენებდა თავისი ეპოქის მტკივნეული პრობლემების წარმოსაჩენად. იგი ზომიერი ბურჟუაზიის წარმომადგენელი იყო, ამდენად, უილბლო რეეოლუციის შემდეგ ცდილობდა აბსტრაჰირებული ფორმის საშუალებით განეხილა პრობლემები ძველისა და ახლის, ინტელიგენციისა და მასების, ტრადიციისა და თანამედროვეობის ურთიერთმიმართების შესახებ ("აგნესა ბერნაუერი", "გიგი და მისი ბეჭედი"...).

აქვე შევნიშნავთ, რომ გუცკოვის მსგავსად, გებელს შეეძლო უშუალოდ აესახა თავისი დროის პრობლემები. ამისი დადასტურებაა რეალისტური დრამა "მარია მაგდალინელი", რომელშიც წარმოდგენილია ძველი ხელოსანთა ფენის დალუპვის სურათი კაპიტალიზმის მოძალების ფონზე. აღნიშნულმა პიესამ გერმანული სოციალური დრამის განვითარებას დაუდო საფუძველი. მოგვიანებით, გუცკოვისა და გებელის ტრადიციები განავითარა ოტო ლუდვიგმა.

ნატურალისტური დრამა. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპის განვითარებულ ქვეყნებში კაპიტალიზმი შეიჭრა მეურნეობისა და წარმოების ყველა დარგში. სწრაფი ტემპით განვითარდა მეცნიერება და ტექნიკა, რამაც ხელი შეუწყო ტექნიკური ინტელიგენციის ჩამოყალიბებას. ეს უკანასკნელი შეეცადა სამეცნიერო-კელევითი მეთოდების გამოყენებას ლიტერატურაში: თავდაპირველად რომანში, შემდგომ კი დრამაში. ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა — ნატურალიზმი — გამოხატავდა ბურჟუაზიის მცირე ჯგუფის ინტერესებს და ვითარდებოდა საბუნებისმეტყველო-სამეცნიერო დისციპლინებთან და ეპოქის მატერიალისტურ ტენდენციებთან მჭიდრო კავშირში.

ნატურალისტური დრამის თეორეტიკოსები — **ემილ ზოლა** საფრანგეთში და **ვილჰელმ ბელშე** გერმანიაში — ხაზს უსვამდნენ ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის კავშირს დარვინის ევოლუციურ თეორიასთან და მოითხოვდნენ საბუნებისმეტყველო ექსპერიმენტული მეთოდის გამოყენებას ლიტერატურაში. რომანტიკული დრამის მთავარ ნაკლად ნატურალისტებს სამეცნიერო ელემენტის არარსებობა მიაჩნდათ. მათი აზრით, დრამატურგი უნდა იყოს ერთდროულად დამკვირვებელიც და ექსპერიმენტატორიც: "უნდა აიღო ფაქტები, იმოქმედო მათზე გარემო პირობების შეცვლის გზით და არასდროს დაშორდე ბუნების კანონებს" (ზოლა).

თავის წერილებში: "ექსპერიმენტული რომანი", "ნატურალიზმი თეატრში" ემილ ზოლამ ჩამოაყალიბა ნატურალისტური დრამის თეორია, რომლის თანახმად მხატვრულობის ძირითად კრიტერიუმად აღიარებული იქნა სინამდვილესთან შესაბამისობის ხარისხი. მართალია, ნატურალისტები აღიარებდნენ, რომ რომანტიკული დრამა ერთგვარ დამაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენდა კლასიციზმსა და ნატურალიზმს შორის, მაგრამ მას არ შეეძლო მეცნიერულად ეჩვენებინა და დაესაბუთებინა, თუ რა გავლენას ახდენს ადამიანის ფსიქიკაზე **ყოფა, გარემო და მემკვიდრეობითობა.**

ჰიუგოს "კრომველის" წინასიტყვაობის კრიტიკისას ზოლა წერდა: "ნუთუ თქვენმა ანალიტიკურმა მეთოდმა, თქვენმა სწრაფვამ ჭეშმარიტებისკენ, კაცობრიობის დოკუმენტების ზედმიწევნით შესწავლამ მხოლოდ "სასაცილოსა" და "მშვენიერის" აღქმამდე მიგიყვანათ".

რა თქმა უნდა, საზოგადოებისა და გარემო პირობების შესწავლისას, რომლებიც ადამიანის ფორმირებაზე ახდენენ გავლენას, ნატურალისტებს არ შეეძლოთ, თვალი დაეხუჭათ საზოგადოებაში არსებულ სოციალურ უსამართლობაზე, თუმცა, ამ პრობლემის გადაჭრის გზას ისინი მეცნიერების განვითარებაში ხედავდნენ. რაც შეეხება დარვინის თეორიას, იგი ფართოდ იქნა გამოყენებული ნატურალისტების მიერ ადამიანის ქცევის ან მისი საზოგადოებრივი მდგომარეობის ასახსნელად.

ნატურალისტური დრამა გამორჩეულ ინტერესს ავლენდა **მემკვიდრეობითობის პრობლემის** მიმართ (იბსენის "მოჩვენებანი", ჰაუპტმანის "მზის ამოსვლის წინ"). მემკვიდრეობითობის პრობლემამ ნატურალისტურ დრამაში იგივე დატვირთვა შეიძინა, რაც ბედისწერის პრობლემას ჰქონდა ანტიკურ დრამაში. "რენეს" წინასიტყვაობაში ზოლა წერდა: "მე უარი ვთქვი ბედისწერის იდეაზე და რენე ორმაგი გავლენის ქვეშ მოვაქციე, ესენია: მემკვიდრეობითობა და გარემო".

ლიტერატურული გამონაგონის ტრადიციისადმი მკვეთრად უარყოფითი დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, ნატურალისტები ჩვეულებრივ ასახავდნენ თავიანთი თანამედროვე წვრილი ბურჟუის ოჯახურ და საზოგადოებრივ ურთიერთობებს. დრამატურგი პიესაში წამოჭრიდა რომელიმე სოციალურ ან ფიზიოლოგიურ (მემკვიდრეობით) პრობლემას (მეტწილად მორალური ხასიათისას) და მას უკავშირებდა ფაქტებს, მოვლენებს (მაგ. ალკოჰოლიზმი — ჰაუპტმანის "მზის ამოსვლის წინ", სიცრუე — იბსენის "დოქტორი სტოკმანი" და ზუდერმანის "გაუმარჯოს სიცოცხლეს", მემკვიდრეობითობა — იბსენის "მოჩვენებანი" და ა. შ.) ამგვარად, ნატურალიზმის თეორეტიკოსების (ზოლა) დაპირების მიუხედავად, თითქოს ნატურალისტური დრამა მხოლოდ "ადამიანური დოკუმენტების რეგისტრატორი" უნდა ყოფილიყო, საბოლოო ჯამში, იგი ძალზე ტენდენციური აღმოჩნდა. გარდა ზემოაღნიშნულისა, ნატურალისტური დრამა ხასიათდება შემდეგი ნიშნებით:

- ნატურალისტურ დრამაში (განსაკუთრებით იბსენთან) არ ხდება მოქმედების განვითარება; ძირითადი ყურადღება გამახვილებულია ხასიათების ანალიზზე;
- ნატურალისტურ დრამაში არ არის მთავარი გმირი, რომლის გარშემო ვითარდება მოქმედება; აქ ყველა პერსონაჟი თანაბარ დატვირთვას იძენს (ზოგჯერ მთავარი გმირი მთელი ოჯახია);
- ნატურალისტები უარყოფენ პათეტიკურ მონოლოგებს, რიტორიკასა და რითმას; მათი აზრით, განსაკუთრებული სასცენო ენა არ უნდა არსებობდეს, პერსონაჟები სცენაზე ისევე უნდა მეტყველებდნენ, როგორც — სახლში;
- "დეკორაცია თეატრში უნდა თამაშობდეს იმავე როლს, რასაც აღწერა მხატვრულ ნაწარმოებში" (ზოლა).

XIX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ნატურალისტური დრამა ღრმა კრიზისს განიცდის. აღსანიშნავია, რომ გვიანდელ ნატურალისტურ დრამაში ყურადღება ეთმობა განწყობას — მომენტს, რომელიც მნიშვნელოვანი გახდა სიმბოლისტური და იმპრესიონისტული დრამისთვის.

ისიც აღსანიშნავია, რომ არც ერთი დრამატურგი-ნატურალისტი არ დარჩა ბოლომდე ერთგული ამ მიმართულებისა. ნატურალიზმის ისეთი კორიფეებიც კი, როგორებიც იყვნენ: იბსენი, ჰაუპტმანი, შლიაფი, საბოლოოდ სიმბოლიზმის სათავეებთან აღმოჩნდნენ.

იმპრესიონისტული დრამა დასავლეთ ევროპაში XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე განვითარდა. აღნიშნული პერიოდი ხასიათდება კაპიტალისტური წარმოების მკვეთრი ზრდით, რასაც შედეგად მოჰყვა წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენციის მატერიალური საფუძვლების მოშლა და აქედან გამომდინარე — სულიერი კრიზისი. სწორედ ამ სოციალური ფენის მსოფლმხედველობა — იმედგაცრუება, ძიება, უსასოობა — აისახა იმპრესიონიზმში, რომლის დამახასიათებელი ნიშნებია:

- უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და სუბიექტივიზმი;
- პასიური აღქმის პრიმატი აზრისა და ნების ელემენტებზე;
- ესთეტიზმი და ნერვიული სისტემის ფლექსიურობა.

აღნიშნული თვისებები განსაზღვრავენ იმპრესიონისტულ დრამას, როგორც იმპრესიონისტული კულტურის განსაკუთრებულ გამოვლენას XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე. იმპრესიონისტული დრამის აღმოცენებას და განვითარებას ხელი შეუწყო წინააღმდეგობის გაღრმავებამ წვრილბურჟუაზიული ფენის წარმომადგენელთა მისწრაფებებსა და არსებულ სინამდვილეს შორის. დრამა ერთგვარად ჩამოშორდა ნატურალიზმს და დაიწყო განვითარება იმპრესიონისტული გზით; ამდენად, საწყის ეტაპზე მას "თანმიმდევრულ ნატურალიზმსაც" უწოდებდნენ. მოგვიანებით იგი სავსებით მოსწყდა სინამდვილეს, რის შედეგად წარმოიშვა "სიმბოლისტური დრამა".

განვითარების საწყის ეტაპზე იმპრესიონისტული დრამის მთავარი გმირები ხდებიან ე. წ. "ზედმეტი ადამიანები": გულაცრუებული მეოცნებეები, მარტოხელა ბედისმაძიებლები, ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული ადამიანები და ა.შ. არსებითად, ისინი უნებისყოფო, პასიურ პერსონაჟებს წარმოადგენენ (მაგ. ა. გოლცის დრამები, ჰ. ჰაუპტმანის პიესები).

იმპრესიონისტული დრამის დამახასიათებელი ნიშნები ხდება:

- უარის თქმა მოქმედების გეგმაზომიერ განვითარებაზე;
- უარის თქმა გარეგანი ფაქტორების ჩვენებაზე;
- უარის თქმა კონფლიქტის გამოკვეთაზე, პერსონაჟთა (ან იდეათა) შორის ურთიერთდაპირისპირებაზე.

პიესები მეტწილად აგებულია პერსონაჟების "განწყობილებათა" ცვალებადობის ანალიზზე, მათი სულიერი მდგომარეობის შუქ-ჩრდილების განხილვაზე. ზემოაღნიშნული გამორიცხავს დრამის დინამიურობას და სტატიკური "სურათის" ხასიათს ანიჭებს მას. იმპრესიონისტული დრამის ცალკეული სცენები ლირიკულ ხასიათს ატარებენ, გადმოსცემენ ამა თუ იმ პერსონაჟის განწყობილებათა მონაცვლეობას "წამიდან წამამდე" (ა. გოლცი) და ამიტომაც მათი ლოგიკურად დაკავშირება თითქმის შეუძლებელია. მოგვიანებით იმპრესიონისტული დრამისთვის ნიშანდობლივი ხდება ასოციალური განწყობილებები, .პიროვნების კულტით გატაცება (ნიცშეანური იდეების ზეგავლენა), ბოჰემური ცხოვრების წესისკენ მიდრეკილება, ეროტიზმის ელემენტები.

ზემოთ მოტანილი ნიშნები სრულად აისახა ავსტრიელი იმპრესიონისტი-დეკადენტების შემოქმედებაში (გ. ბარა, ა. შნიცლერი). მაგალითად, შნიცლერის ერთმოქმედებიან პიესაში "ფერხული" (1903) წარმოდგენილია ათი დიალოგი ერთსა და იმავე თემაზე — სიყვარულის ფიზიოლოგია. აღნიშნულ თემაზე საუბრობენ სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები: მეძავი, ჯარისკაცი, მოსამსახურე, ბურჟუა, პოეტი, გრაფი და ა.შ. დრამაში წარმოდგენილნი არიან გადაღლილი, ცხოვრებამოყირჭებული, ემოციებისგან დაცლილი ადამიანები, რომლებიც თავად იგონებენ თავიანთ განცდებს.

აღნიშნულ პერიოდში მხატვარი–იმპრესიონისტებიც დაინტერესდნენ სასცენო ხელოვნებით, რის შედეგადაც დაიხვეწა დრამის თეატრალური გაფორმება. ესთეტიზმისა და ეროტიზმის შერწყმას წარმოადგენს "ესთეტთა მეფის" — ოსკარ უაილდის ერთმოქმედებიანი პიესა "სალომეა" (1896), რომელმაც თითქმის ყველა ევროპული სცენა მოიარა. მოგვიანებით სალომეას თემამ ასახვა პოვა იმპრესიონისტ რ. შტრაუსის მუსიკაშიც (ოპერა "სალომეა", 1905). იმპრესიონისტული დრამის არსებითი თვისება — პიესის დაყოფა მცირე სცენებად — დამახასიათებელია მიუნპენის ლიტერატურული ბოჰემიდან გამოსული მსახიობისა და დრამატურგის, ფ. ვედეკინდისთვისაც. თუმცა, იმპრესიონისტებისგან განსხვავებით, რომლებიც სკეპტიკურად იყვნენ განწყობილნი არსებული სინამდვილისადმი და ურიგდებოდნენ მათ მიერვე აღწერილ ყოფას, ფ. ვედეკინდი კიცხავდა ზნეობრივი იდეალების მოშლას თავის თანამედროვე საზოგადოებაში. ეს თვისება მას აახლოვებს გვიანდელ ექსპრესიონისტებთან, რომლებიც დავალებულნი არიან იმპრესიონისტული დრამის ტექნიკისგან.

სიმბოლისტური დრამა დასავლეთ ევროპაში XIX საუკუნის ბოლოს იმპრესიონისტული კულტურის წიაღში აღმოცენდა. მისი განვითარება დაემთხვა სოციალური კონფლიქტებისა და კლასობრივი წინააღმდეგობების შემდგომ გამწვავებას, რასაც მოჰყვა წვრილი ბურჟუაზიის და დეკლასირებული ინტელიგენციის არსებული სინამდვილისგან ჩამოშორება. იმპრესიონისტების მასაზრდოებელი "წუთიერი განცდების" ფილოსოფიას ჩაენაცვლა გერმანელი რომანტიკოსი-იდეალისტების (ნეორომანტიზმი) ფილოსოფიური სწავლებანი: მისტიციზმისკენ სწრაფვა, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, ილუზორულ სამყაროში გადანაცვლება და სხვა, რაც მოგვიანებით სიმბოლისტური დრამის საფუძველი გახდა.

აღნიშნულ პერიოდში ნატურალისტური და იმპრესიონისტული დრამიდან სიმბოლისტური პრინციპებისკენ იხრებიან დრამატურგები, რომლებმაც თავიანთი შემოქმედებითი მოღვაწეობა დაიწყეს, როგორც ნატურალისტური დრამის ნარმომადგენლებმა. მაგალითად, ჰ. ჰაუპტმანი საბოლოოდ უარყოფს სოციალურ დრამას და ილუზორული წარმოდგენების სამყაროში ინაცვლებს ("ჩაძირული ზარები", 1896, "პიპა ცეკვავს", 1906). ასევე, 80-90-იანი წლების მიჯნაზე ჰ. იბსენი უარს ამბობს საზოგადოების კრიტიკულ ანალიზზე და თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში ქმნის სიმბოლისტურ სახეებს ("გარეული იხვი", 1884, "როცა ჩვენ, მიცვალებულები, აღვდგებით", 1899), რითაც გზას უკვალავს სიმბოლისტურ დრამას გერმანიაში.

მთლიანობაში, სიმბოლისტური დრამა წარმოადგენს წინააღმდეგობებით აღსავსე რთულ მხატვრულ კომპლექსს, რომელიც ერთდროულად ითავსებს ისეთ განსხვავებულ ასპექტებს, როგორებიცაა: ჰ. ფონ ჰოფმანსტალის დრამებში წარმოდგენილი არისტოკრატული ტენდენ-

ციები, გაბრიელ დ'ანუციოს იმპერიალისტური მსოფლმხედველობა (მაგ. "გემი"), დ. მეტერ-ლინკის საზოგადოებრივი ინდიფერენტულობა, ე. ვერხარნის ინდივიდუალიზმისა და პესიმიზ-მის დაძლევის გზების ძიება ა. შ.

წვრილბურჟუაზიული ინტელიგენციის ფსიქოლოგია და იდეოლოგია ასახვას პოულობს სიმბოლისტური დრამის სახეებსა და ტექნიკაში. კერძოდ, უპირატესობა ენიჭება ერთმოქმედე-ბიან პიესებს, მოკლე მუსიკალურ-ლირიკულ სცენებს, "რომლებიც თავისუფალია გარემო ყო-ფის აღწერისგან" (მეტერლინკი). სიმბოლისტურ დრამაში წარმოდგენილი პერსონაჟები გაბუნ-დოვანებულნი, არამატერიალიზებულნი არიან; რეალური აღნიშვნებისა და მოქმედებების მიღმა დრამატურგები მაყურებელს სთავაზობენ სხვა, მისტიკური აზრების ამოკითხვას. სწორედ აქეთკენ არის მიმართული სიმბოლისტური დრამის ტექნიკაც: გრძელი პაუზები, რეპ-ლიკების რიტმული განმეორება, მუსიკალური ფონი, რომელიც ხელს უწყობს გრძნობათა ინ-ტიმური ლირიზმის გამოკვეთას და სხვა. ზემოთ მოტანილი ნიშნები სრულად აისახა სიმბოლის-ტური დრამის თეორეტიკოსის, დ. მეტერლინკის, შემოქმედებაში ("ბრმები", 1890; "იქ, შიგნით", 1894; "და ბეატრისა", 1900 და სხვ.).

სიმბოლისტური დრამისთვის სიუჟეტების შერჩევისას, ასევე, ნიშანდობლივია რეტრო-სპექტულობა. დრამატურგები მიმართავენ ესთეტიკური თვალსაზრისით მათთვის მისაღებ ეპოქებს (რენესანსი, XVIII საუკუნის ვენეცია ჰოფმანსტალთან, ფეოდალური შუასაუკუნეების მისტიკური ლეგენდები და თქმულებები მეტერლინკთან და პაუპტმანთან) და იქიდან სესხუ-ლობენ სასურველ სიუჟეტებს.

XX საუკუნეში ზემოაღნიშნული ტენდენციების პარალელურად განაგრძობს განვითარებას რეალისტური დრამა (ბ. შოუ, რ. როლანი, ბ. ბრეჰტი, კ. ჩაპეკი და სხვ.). 50-იანი წლების ევრო-პულ სინამდვილეში მკვიდრდება **ანტი-დრამა ("აბსურდის თეატრი")**, რომელშიც ფიქსირდება დრამატურგიაში შემოჭრილი ავანგარდისტული ტენდენციები. ავანგარდისტების აზრით, ხელოვნების ტრადიციულ ფორმებს არ შეუძლია თანამედროვე ადამიანის უშინაარსო, სტატი-კური ცხოვრების, შეცვლილი ცნობიერების გამოხატვა. ამიტომ "აბსურდის თეატრი" უარყოფს დრამის ტრადიციულ ელემენტებს: კომპოზიციას, სიუჟეტს, კონფლიქტს, ხასიათებს და სხვა. ზემოაღნიშნულის ნაცვლად დრამატურგს მაყურებელი გადაჰყავს პირობით, აბსურდული ფან-ტაზიებით გაჯერებულ სამყაროში. აბსურდის თეატრის პიესებს, როგორც წესი, გაპყვებათ შიშისა და უიმედობის გრძნობა.

სემიუელ ბეკეტის გახმაურებულ პიესა "გოდოს მოლოდინში" პერსონაჟთა ორი წყვილია წარმოდგენილი: 1. ესტრაგონი და ვლადიმირი და 2. პოცო და ლაკი. პიესის პირველი მოქმედება მიმდინარეობს სოფლის გზაზე, სადაც ესტრაგონი და ვლადიმირი შიშველი ხის ფონზე სხედან და საუბრობენ. მათი ნალაპარაკევიდან მაყურებელს შეუძლია დაასკვნას, რომ ისინი ვინმე გოდოს ელოდებიან. პიესის I მოქმედების ბოლომდე ეს ორი უმწეო არსება გოდოს მოლოდინშია იმ იმედით, რომ მისი მოსვლა შეცვლის მათ უბადრუკ ყოფას. ესტრაგონმა და ვლადიმირმა არ იციან, წელიწადის რა დროა ან კვირის რა დღეა, ისიც არ იციან, ნამდვილად დანიშნულ ადგილას ელოდებიან თუ არა გოდოს.. ამ ორ არსებას ელემენტარული ურთიერთობაც არ შეუძლია: ერთი როდესაც ლაპარაკობს, მეორე აწყვეტინებს ან სულაც არ უსმენს. მათი საუბარი ალოგიკურია:

შეუძლიათ საუბარი ღმერთზე დაიწყონ და თვითმკელელობის თემით გააგრძელონ. ისინი ადგილიდანაც ვერ იძვრიან, რადგან არ იციან, საით წავიდნენ. პიესის მეორე მოქმედებაშიც ესტრაგონი და ვლადიმირი იმავე გზაზე სხედან (ამჯერად შეფოთლილი ხის ფონზე) და კვლავ გოდოს მოლოდინში არიან. რაც შეეხება პოცოსა და ლაკის წყვილს, იგი რამდენჯერმე გამოჩნდება სცენაზე; პოცო კისერზე თოკშებმულ ლაკის აქეთ-იქით დაათრევს. პერსონაჟთა ეს წყვილი, ნ. კაკაბაძის აზრით, თანამედროვე ცივილიზაციის ალეგორიულ სახეს წარმოადგენს.

ტრაგედია

ტრაგედია (τραγοζ – თხა, ωδη – სიმღერა) მიეკუთვნება კომედიის საპირისპირო დრამატულ ჟანრს, რომელიც გამოირჩევა კონფლიქტის განსაკუთრებული ხასიათით. ტრაგედიას საფუძვლად უდევს ადამიანური ყოფიერების ძირეული პრობლემები, პიროვნების კონფლიქტი საზოგადოებასთან, ბედისწერასთან, რაც ვლინდება ძლიერი ხასიათებისა და ვნებების ურთიერთდაპირისპირების, დაძაბული ბრძოლის ფორმით. ტრაგედია გულისხმობს დაბრკოლებებთან ბრძოლის არა ყოველგვარ სახეს, არამედ მხოლოდ ღრმა, იდეურ კონფლიქტს, მსოფლმხედველობრივ დაპირისპირებას, რომელსაც თან ახლავს ძლიერი განცდები. ტრაგედია მთავარი გმირის დაღუპვით სრულდება.

ტერმინი "ტრაგედია" პირველად ძველ საბერძნეთში გვხვდება რელიგიურ რიტუალთან დაკავშირებით. ეს რიტუალი წელიწადში ოთხჯერ იმართებოდა და წარმოადგენდა დიონისესადმი მიძღვნილ მიმიკურ თამაშებს საგუნდო სიმღერების (დითირამბების) თანხლებით. აღნიშნული დღესასწაულების რიტუალურ საფუძველს თხის მსხვერპლად შეწირვა წარმოადგენდა (სწორედ აქედან მომდინარეობს "თხის სიმღერა"), რომელიც სრულდებოდა დიონისეს თქმულების ფონზე. ადრეულ პერიოდში აღნიშნული თქმულების გადმოცემა ქურუმს ევალებოდა. მოგვიანებით, ეს ფუნქცია შეითავსა დითირამბულმა გუნდმა. მასთან ერთად რიტუალში მონაწილეობას იღებდნენ მოცეკვავე სატირები, რომელთაც ევალებოდათ იმავე თქმულებაში გადმოცემული მოვლენების მიმიკური წარმოდგენა. არისტოტელეს თანახმად, სწორედ გუნდისა და სატირების ურთიერთშეთანხმებული მოქმედების საფუძველზე წარმოიშვა ტრაგედია, რომელსაც განვითარების ადრეულ საფეხურზე დიონისეს მითთან მჭიდრო კავშირი ჰქონდა.

აღსანიშნავია, რომ დრამის ორი დიდი ჟანრი — ტრაგედია და კომედია — დიონისეს მითს უკავშირდება. ღვინისა და თრობის ღვთაებას, დიონისეს, "ორგზის შობილ ღმერთს" უწოდებდნენ, რაც მის დაბადებასთან იყო დაკავშირებული:

ზევსი და თებეს მეფის ასული, სემელე, ჰერასაგან მალულად ხვდებოდნენ ერთმანეთს. ჰერამ მაინც გაიგო ეს ამბავი და სემელეს ძიძად გარდასახული თებეს სასახლეში მივიდა. "მოხუცმა ძიძამ" დაარიგა სემელე: ღმერთის სახელით ბევრი ბღალავს უმანკო სარეცელს. ის თუ მართლა ზევსია, დააფიცე სტიქსის ძალები, ნამდვილი სახით გამოგეცხადოსო. მართლაც, სემელე ასე მოიქცა და იძულებული გახადა ზევსი, თავისი ნამდვილი სახით — ჭექა-ქუხილითა და ცეცხლის ფრქვევით — გამოცხადებოდა ჰერასგან სასიკვდილოდ განწირულ ქალს. მომაკვდავმა ქალმა შობა ექვსი თვის ნაყოფი. ზევსს შეებრალა ჩვილი და თავის თეძოში ჩაისვა, ხოლო სამი თვის შემდეგ კვლავ მოავლინა ამქვეყნად. ამიტომაც უწოდებენ დიონისეს "ორგზის შობილს".

ჰერას ბრძანებით, ტიტანებმა გაიტაცეს დიონისე და მისი სხეული დაანაწევრეს, თუმცა, ზევსის დედამ — რეამ — მიაგნო შვილიშვილის დაკუნულ სხეულს და მკვდრეთით აღადგინა.

როდესაც დიონისე გაიზარდა, ჰერამ იგი ცნო ზევსის შვილად და ოლიმპოს მთაზე ცხოვრების ნება დართო, მაგრამ დიონისემ მოხეტიალე ცხოვრება ისურვა: იგი დადიოდა ვაზისა და სუროს ფოთლებისგან დაწნული გვირგვინით და ხალხს ასწავლიდა ვაზის მოვლას, ღვინის დაწურვას. დიონისეს მუდამ თან ახლდა ამალა: პანი (თხის ჩლიქებითა და რქებით მოსილი ღვთაება), მენადების (ანუ ბაკქი ქალების) დასი და სატირები (თხისჩლიქებიანი და წვერებიანი არსებები). მათ მსვლელობას თან სდევდა ზღვარგადასული სიმხიარულე და დროსტარება.

სარიტუალო წარმოდგენა, რომელშიც ინსცენირებული იყო დიონისეს დევნა, მოკვდინება ტიტანების მიერ და მისი დატირება, წარმოადგენდა ტრაგედიის საფუძველს; ხოლო მითის ის მონაკვეთი, რომელშიც აღწერილი იყო ღვინისა და თრობის ღვთაების მხიარული მსვლელობა გახდა კომედიის საფუძველი.

მოგვიანებით სხვა მითების საშუალებით მოხდა ტრაგედიის თემატიკის გაფართოება და სიუჟეტის დრამატიზაციის დახვეწა; სარიტუალო სახიობა თეატრალურ სანახაობაში გადაიზარდა. აღნიშნული გადასვლის ეტაპები დადგენილი არ არის, თუმცა, საბოლოოდ, ტრაგედია, როგორც დრამატული ფორმა, ჩამოყალიბდა ძვ. წ. VII-VI საუკუნეებში. ტრაგედიის მამამთავრად ანტიკური თქმულება მიიჩნევს კორინთოელ პოეტს — **არიონს**.

ტრაგედიის "დაბადება" უკავშირდება 534 წელს, როდესაც ათენელი მაყურებლის წინაშე თავისი გუნდით წარდგა "ატიკური ტრაგედიის მამა" — **თესპისე**. სწორედ თესპისეს სახელს უკავშირდება მნიშვნელოვანი ნაბიჯი ჟანრის განვითარების თვალსაზრისით — მსახიობის (პროტაგონისტის) შემოყვანა. ათენის ჰეგემონიის პერიოდში (479-431) უკვე საბოლოოდ განისაზღვრა ტრაგედიის კომპოზიციური წყობისა და სიუჟეტური განვითარების პრინციპები, მისი საზღვრები, ჩამოყალიბდა თემატიკა და ტერმინმა "ტრაგედიამ" მოიპოვა სრულიად განსაზღვრული მნიშვნელობა.

ანტიკური ლიტერატურის ისტორიამ სამი უდიდესი ტრაგიკოსის სახელი შემოგვინახა: **ესქილე, სოფოკლე და ევრიპიდე**. თითოეულ მათგანს უკავშირდება ატიკური ტრაგედიის განვითარების განსაზღვრული ისტორიული ეტაპი.

ესქილეს (526-456 წ. ნ.) შემოქმედებიდან ჩვენამდე სრული სახით შეიდმა ტრაგედიამ მოაღწია, რომელთაგან ერთ-ერთი ტრილოგიას წარმოადგენს. ამ ტრაგედიებში ჯერ კიდევ იგრძნობა გვაროვნული ეპოქის მსოფლმხედველობის მორალური გავლენა. მათში გატარებულია ბედისწერის ყოვლისშემძლეობისა და მასთან ბრძოლის ამაოების იდეა. ესქილეს ტრაგედიების გმირების დაღუპვა წინასწარგანსაზღვრულია. მათი ბრძოლა ტრაგიკულია, რადგან თავიანთ შეზღუდულ, ადამიანურ ძალებს ისინი უპირისპირებენ სამყაროს მმართველ უმაღლეს ძალას.

ესქილეს თანახმად, სიკეთე და ბოროტება, მსოფლიო და საზოგადოებრივი წესრიგი "ზემოდან" არის დადგენილი. ერთიანი კანონზომიერება მართავს სამყაროს — ეს არის ბედისწერა და ადამიანი ვალდებულია დაემორჩილოს მას. პიროვნების სწრაფვა, რათა შეცვალოს მოვლენათა მსვლელობა, დასაღუპად არის განწირული. აღნიშნული იდეა გატარებულია ტრაგედიაში "შვიდნი თებეს წინააღმდეგ" (დაიდგა 467 წელს).

ტრაგედია "შვიდნი თებეს წინააღმდეგ" თებეს მითების სიუჟეტურ ციკლზე შექმნილი ტრილოგიის ბოლო ნაწილს წარმოადგენს. ტრილოგიის წინა ნაწილებს - "ლაიოსი", "ოიდიპოსი" და მათი მომდევნო სატირული დრამა "სფინქსი"- ჩვენამდე არ მოულწეეია. ტრილოგიას აერთიანებდა "გვაროვნული წყევლის" მოტივი, რომელიც თან სდევდა თებეს მეფის, ლაიოსის, სამ თაობას: თვითონ ლაიოსს, მის შვილს — ოიდიპოსსა და ოიდიპოსის ვაჟებს — ეტეოკლესა და პოლინიკეს.

თავის ტრაგედიებში ესქილე, ერთი მხრივ, გვაროვნული ტრადიციების დამცველად გვევლინება, მაგრამ, მეორე მხრივ, გენიალური ინტუიციის წყალობით იგი გრძნობს ცხოვრებაში მიმდინარე ღრმა, არსებით ცვლილებებს, რომელთაც მოსდევეთ კანონების შეცვლა: ძველისა — ახლით, ერინეებისა — ევმენიდებით ("ორესტეა", 458ნ.).

"ორესტეა" ესქილეს ერთადერთი სრულად მოღწეული ტრილოგიაა ("აგამემნონი", "ქოეფორები", "ევმენიდები"). მასშიც "გვაროვნული წყევლის" მოტივია გატარებული, რომელიც ატრევსის მოდგმას აწევს მძიმე ტვირთად. ატრევსმა მოკლა თავისი ძმისშვილები და მათი ხორცით გაუმასპინძლდა ძმას, თიესტესს. ამ საზარელი დანაშაულის გამო ატრევსის გვარი დაწყეველილია: მისი შვილი, აგამემნონი, თავის ქალიშვილს, იფიგენიას მსხვერპლად სწირავს ღმერთებს; აგამემნონის ცოლი, კლიტემნესტრა, თავიდან მოიშორებს მეუღლეს საყვარლის, ეგისთოსის, დახმარებით (ეს უკანასკნელი თიესტესის შვილია). აგამემნონის შვილი, ორესტესი შურს იძიებს მამის მკვლელობის გამო და კლავს კლიტემნესტრასა და ეგისთოსს. ტრილოგიის ბოლო ნაწილში ერთმანეთს უპირისპირდებიან ძველი (ერინიები) და ახალი (აპოლონი და ათენა) ღმერთები. ერინიები, რომლებიც იცავენ სისხლიანი შურისძიების გვაროვნულ პრინციპს, ითხოვენ ორესტესის სიკვდილით დასჯას ყოველგვარი საქმის გარჩევის გარეშე, მაგრამ ათენას, როგორც დემოკრატიული სახელმწიფოებრიობის მფარველს, აინტერესებს მკვლელობის მოტივი. ათენის საუკეთესო მოქალაქეებისგან შემდგარ ნაფიც მსაჯულთა საბჭოს თავად ათენა ხელმძღვანელობს. სასამართლო დავას ესქილე წარმოგვიდგენს როგორც დედისა და მამის უფლებების დასაცავად გამართულ ბრძოლას. საინტერესოდ არის წარმოდგენილი დავა ორესტესსა და ერინიებს შორის: ორესტე შეახსენებს მათ, რომ კლიტემნესტრამ ორმაგი დანაშაული ჩაიდინა, რადგან მოკლა თავისი ქმარი და ორესტეს მოუკლა მამა; მაშ, რატომ არ სდევნიდნენ ერინიები კლიტემნესტრას? ერინიები პასუხობენ, რომ აგამემნონი კლიტემნესტრას **სისხლით ნათესავი** არ ყოფილა, ამდენად ეს მათ არ ეხებათ; ისინი სდევნიან მკვლელობას მხოლოდ სისხლით ნათესავებს შორის და მათგან უმძიმესია დედის მკვლელობა. საინტერესოა, რომ მამის უფლებათა დამცველად (და, ამდენად, ორესტეს დამცველად) აპოლონი გვევლინება. საბოლოოდ ორესტესს გაამართლებენ და ერინიებს ახალ მისიას დააკისრებენ: ამიერიდან ისინი ევმენიდებად ინოდებიან და ახალი წესრიგის სამსახურში ჩადგებიან.

ესქილეს დამსახურებაა

- ტრაგედიაში მეორე მსახიობის შემოყვანა;
- გუნდის როლის დაკნინება (მაგრამ არა უგულებელყოფა);
- დიალოგებზე ყურადღების გამახვილება, მათი როლის გაზრდა.

სოფოკლემ (496-406 წ. წ.) დაასრულა ესქილეს მიერ წამოწყებული საქმე; კერძოდ, მან ტრაგედია ლიტერატურული კანტატიდან დრამად აქცია. ტრაგედიის სიმძიმის ცენტრმა საბოლოოდ გადაინაცვლა ადამიანების, მათი ქცევების, გადაწყვეტილებების, ურთიერთდაპირისპირებების ასახვისკენ. ესქილესგან განსხვავებით, რომელიც ადამიანთა ქცევის ახსნას "უზენაესი ძალის" საშუალებით ცდილობდა, სოფოკლეს გმირები მეტნილად დამოუკიდებლად მოქმედებდნენ და თავად განსაზღვრავდნენ საკუთარ დამოკიდებულებას სხვა ადამიანების მიმართ. სოფოკლეს იშვიათად გამოყავს სცენაზე ღმერთები და "გვაროენულ წყევლასაც" აღარა აქვს მასთან ის დატვირთვა, რაც ესქილესთან.

სოფოკლეს დრამატურგიის დამახასიათებელ ნიმუშს წარმოადგენს მისი **"ანტიგონე"** (442 წლის ახლო ხანები).

"ანტიგონეს" სიუჟეტი თებეს ციკლს განეკუთვნება და წარმოადგენს ესქილეს ტრაგედიის — "შვიდნი თებეს წინააღმდეგ" — ერთგვარ გაგრძელებას. ოიდიპოს მეფის შვილების, ეტეოკლესისა და პოლინიკესის ურთიერთდაპირისპირება ტრაგიკულად მთავრდება: ძმები ბრძოლის ველზე პოვებენ სამუდამო განსასვენებელს. თებეს ახალი მეფის — კრეონის — ბრძანებით, ეტეოკლესი შესაბამისი პატივით იქნა დასაფლავებული, ხოლო რაც შეეხება პოლინიკესს, რომელმაც არგოსში შვიდი გმირი მეფის კოალიცია შეადგინა და თებეს წინააღმდეგ გაილაშქრა, კრეონის ბრძანებით მისი გვამი მხეცების და ფრინველების საჯიჯგნად დატოვეს ველზე და ყველას აეკრძალა მოღალატის დასაფლავება.

ტრაგედიის პროლოგში ანტიგონე აცნობებს თავის დას, ისმენეს, მიღებულ გადაწყვეტილებას: დაკრძალოს დაღუპული ძმის, პოლინიკესის, გვამი. აღნიშნულ სცენაში იკვეთება სოფოკლეს დრამატურგიის დამახასიათებელი ნიშანი: ექსპოზიციაშივე წარმოაჩინოს და დაუპირისპიროს ერთმანეთს ძლიერი და სუსტი ხასიათები. შეუპოვარ და მტკიცე ხასიათის მქონე ანტიგონეს ისმენე თანაუგრძნობს, მაგრამ ეშინია კრეონის ბრძანების დარღვევისა. ანტიგონე მარტო მოიყვანს სისრულეში თავის გეგმას: ქალაქის კედლებს დატოვებს და პოლინიკესის გვამს მიწის თხელ ფენას მოაყრის, ანუ სიმბოლურად აღასრულებს დაკრძალვის რიტუალს, რაც, ბერძენთა შეხედულებებით, საკმარისი იყო გარდაცვლილის სულის დასანყნარებლად. ანტიგონეს შეიპყრობენ და კრეონს მიჰგვრიან. მეფე აღშფოთებულია, რომ მისი ბრძანება დაირღვა და ანტიგონეს გამოქვაბულში ამოქოლვით მიუსჯის სიკვდილს. კრეონთან დიალოგში ანტიგონე სულაც არ იხევს უკან, არ თმობს თავის პოზიციას. მას მიაჩნია, რომ თავისი ვალი მოიხადა ძმის წინაშე და არ დაუშვა საღვთო კანონების დარღვევა.

ამაოდ ცდილობს კრეონის შვილი, ჰემონი, საცოლის გადარჩენას. იგი ეუბნება მამამისს, რომ თებელების მორალური თანაგრძნობა ანტიგონეს მხარესაა, თუმცა მაინც ვერ შეაცვლევინებს მიღებულ გადაწყვეტილებას: ანტიგონე მიჰყავთ გამოქვაბულში ამოსაქოლად. მომდევნო სცენაში ბრმა მისანი, ტირესია, ატყობინებს კრეონს, რომ ღმერთები მას მრავალ რისხვას დაატეხენ თავს უსამართლო გადაწყვეტილების გამო. კრეონი მოტყდება და ხალხს აგზავნის პოლინიკესის დასამარხად და ანტიგონეს გასათავისუფლებლად, თუმცა, უკვე გვიანია: ანტიგონემ გამოქვაბულში თავი ჩამოიხრჩო. ჰემონი საცოლის ცხედართან მამის თვალწინ მახვილით იკლავს თავს. როდესაც მორალურად განადგურებული კრეონი შვილის ცხედრით ბრუნდება სასახლეში, მას ახალ უბედურებას ატყობინებენ: მისმა მეუღლემ დაწყევლა იგი, როგორც შვილის მკვლელი და სიცოცხლე მოისწრაფა. ტრაგედიის დასასრულს, გუნდი მაყურე-

ბელს აუწყებს მოკლე სენტენციას, რომ ღმერთები არავის პატიობენ მათ მიერ დადგენილი კანონებისა და ტრადიციების დარღვევას.

სოფოკლეს "ანტიგონეში"ღვთიური სამართლიანობა, რა თქმა უნდა, იმარჯვებს, მაგრამ თავად ღვთიური ძალებისა და ღმერთების აქტიური ჩარევის გარეშე. "ანტიგონეს" გმირები მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალური ხასიათების მატარებელნი არიან; მათი ქმედება განპირობებულია თითოეული მათგანისთვის დამახასიათებელი პირადი თვისებებით. ძალზე ადვილად შეიძლებოდა ოიდიპოსის ქალიშვილის — ანტიგონეს — დაღუპვის წარმოჩენა "საგვარეულო წყევლის" შედეგად, მაგრამ სოფოკლე ამ მოტივზე არ ამახვილებს ყურადღებას.მისი ტრაგედიის მამოძრავებელი ძალა ადამიანური ხასიათია; სოფოკლე მთავარ მოქმედ გმირებს ახასიათებს კონფლიქტურ სიტუაციაში მათი ქცევის წარმოჩენით, მათი დამოკიდებულების გამოხატვით პოლისის ეთიკის საკითხის მიმართ.

სოფოკლეს ტრაგედიებიდან ჩვენამდე შვიდმა მოაღწია სრული სახით; (ანტიკური თქმულების თანახმად მას 123 დრამა დაუწერია და 24-ჯერ აუღია პირველი ადგილი დრამატურგთა შეჯიბრებებზე). მისი შემოქმედებისთვის ნიშნეულია:

- ინდივიდის ბედთან დაკავშირებული პრობლემების წარმოჩენა (მას არ აინტერესებს გვაროვნული ინტერესები);
- აღნიშნული იდეოლოგიური ცვლილებიდან გამომდინარე, სოფოკლე უარს აცხადებს სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაკავშირებული ტრილოგიების შექმნაზე; მისი ტრილოგიებიდან თითოეული ტრაგედია წარმოადგენს საკუთარი პრობლემატიკის შემცველ დამოუკიდებელ მხატვრულ მთლიანობას;
- სოფოკლეს სახელს უკავშირდება დრამატული სიახლე — მესამე მსახიობის შემოყვანა. აღნიშნული ცვლილება გამოიყენა ესქილემაც ("ორესტეა"). საბოლოო ჯამში, ანტიკური ტრაგედია ამ ფორმას არ გასცილებია;
- ესქილესგან განსხვავებით, რომელთანაც გმირის ბედი უკვე ტრაგედიის დასაწყისშივე, კვანძის შეკვრისთანავე არის გადაწყვეტილი, სოფოკლეს შემოაქვს ტრაგედიაში პერიპეტია — არისტოტელეს განსაზღვრით, ტრაგიკული ფაბულის განვითარებაში მოულოდნელი შემობრუნება.

ევრიპიდეს (480-406 ნ. ნ.) შემოქმედება ანტიკური გუნდური ტრაგედიის უკანასკნელ სტადიად განიხილება. მასში აისახა პატრიარქალური მსოფლმხედველობის ღრმა კრიზისი. ევრიპიდემ საბოლოოდ გაწყვიტა იდეური კავშირი რელიგიურ კულტთან, შემოიტანა სოფისტური სული, ჰუმანისტური ფილოსოფიის ელემენტები. იმის მიუხედავად, რომ ევრიპიდე არ გასცილებია ტრადიციულ მითოლოგიურ თემებს, მან ახლებურად გაიაზრა ისინი და ახლებურად გადაწყვიტა. მისი ტრაგედიები აშკარად ილაშქრებს გვაროვნული მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ; გვაროვნულ მორალს წარმოადგენს როგორც ბარბაროსულს და უაზროს ("ორესტესი"), ახდენს საკულტო თქმულებების გადაფასებას ("ჰიპოლიტოსი").

ევრიპიდეს ტრაგედიებში ღმერთები მონაწილეობენ, თუმცა, ავტორი თავად აყენებს ეჭვქვეშ მათ მიერ ჩადენილ მოქმედებებს. მაგალითად, "ელექტრაში" გუნდი გადმოგვცემს თქმულებას ზევსის მიერ მზისა და ვარსკვლავების ორბიტაზე მოძრაობის შეცვლის შესახებ და მერე ასკვნის: "ასე ამბობენ, მაგრამ მე მიჭირს ამისი დაჯერება". ასევე სკეპტიკურია ევრიპიდეს დამოკიდებულება მისნებისა და წინასწარმეტყველების მიმართ, თუმცა, ამაზე შორს მისი ეჭ-

ვები არ მიდის, რადგან "ხალხურ რელიგიაზე" უარის თქმა ათენის თეატრის პირობებში შეუძლებელი იყო.

ევრიპიდეს ტრაგედიებში ყურადღება გამახვილებულია გმირების სულიერ განცდებზე, გრძნობათა დინამიკაზე. არისტოტელეს თანახმად, სოფოკლე ადამიანებს ისეთებად წარმოაჩენდა, როგორებიც ისინი უნდა ყოფილიყვნენ, ხოლო ევრიპიდე ისეთებად, როგორებიც სინამდვილეში იყვნენ.ანტიკურ ლიტერატურაში პირველად ევრიპიდემ წამოჭრა ფსიქოლოგიური პრობლემები (განსაკუთრებით, ქალთა პერსონაჟებთან დაკავშირებით). დიდძალ მასალას პოულობდა ევრიპიდე სიყვარულის თემის შესახებ, რომელსაც მისი წინამორბედი ტრაგიკოსები თითქმის არ შეხებიან. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ტრაგედია "პიპოლიტოსი".

ტრაგედიას საფუძვლად დაედო მითი ამაძონთა დედოფლის — ანტიოპესა და ათენის მეფის — თესევსის უმწიკვლო ვაჟის შესახებ, რომელიც უბადლო მონადირე და არტემიდეს მსახური იყო. ხანშიშესული თესევსის მეორე ცოლს — ფედრას (არიადნეს დას) — შეუყვარდა ლამაზი გერი. ჰიპოლიტოსმა შორს დაიჭირა დედინაცვლის გრძნობები. შურისძიებით აღვსილმა ფედრამ თესევსთან ცილი დასწამა გერს: ჩემი შეურაცხყოფა მოინდომაო. მამამ დანყეველა ჰიპოლიტოსი და ათენიდან გააძევა, თანაც პოსეიდონს შესთხოვა მისი დაღუპვა. სანაპიროზე ეტლით მიმავალ ჰიპოლიტოსს ცხენები დაუფრთხო ზღვიდან ამოსულმა პოსეიდონის ხარმა; ცხენებმა ჭაბუკი ფრიალო კლდეზე გაიტაცეს და გადაჩეხეს.

კონფლიქტი შეყვარებულ დედინაცვალსა და უმწიკვლო გერს შორის ევრიპიდემ ორჯერ ასახა თავის შემოქმედებაში. "პიპოლიტოსის" პირველ რედაქციაში ფედრა თავად გამოუტყდება გერს სიყვარულში, მოგვიანებით კი, როდესაც ჰიპოლიტოსის სიკვდილის შემდეგ მისი დანაშაული არ დადასტურდება, ფედრა თავს იკლავს. ტრაგედიის აღნიშნული ვერსია ბერძნულ საზოგადოებას უზნეოდ მოეჩვენა, ამდენად, ევრიპიდემ საჭიროდ ჩათვალა ახალი რედაქციის შექმნა, რომელშიც ფედრას სახე ახლებურად არის გააზრებული. სწორედ მეორე რედაქციამ მოაღწია ჩვენამდე სრული სახით (428წ.). მასში ფედრას სასიყვარულო განცდები განსაკუთრებული სიძლიერით არის ასახული. ამჯერად ფედრა იტანჯება ძლიერი ენებისგან და ცდილობს თავისი გრძნობების დამალვას გარშემო მყოფთაგან. იგი მზად არის პატიოსანი სახელის შესანარჩუნებლად სიცოცხლეც კი განიროს. მოხუცი ძიძა ფედრასგან მალულად გაუმხელს ჰიპოლიტოსს თავისი ქალბატონის გრძნობებს. აღშფოთებული ჰიპოლიტოსი უარს ამბობს დედინაცვლის გრძნობების გაზიარებაზე, რაც ფედრას უბიძგებს საშინელი საქციელისკენ: იგი თავს იკლავს, თუმცა, მანამდე დანერს წერილს, რომელშიც ცილს დასწამებს უდანაშაულო გერს.

მეორე რედაქციის თანახმად, ფედრა და ჰიპოლიტოსი აფროდიტეს მსხვერპლნი არიან. ეს უკანასკნელი შურს იძიებს იმის გამო, რომ ჰიპოლიტოსი ეთაყვანება არა მას, არამედ — არტემიდეს. ამიტომაც, ფედრა აფროდიტეს შურისძიების მსხვერპლად წარმოგვიდგება და არა მაცდურ ქალად (როგორც პირველ რედაქციაში). ტრაგედიის ბოლო სცენაში გამოჩნდება თავად არტემიდე, რომელიც ანუგეშებს სასიკვდილოდ განწირულ ჰიპოლიტოსს და სიმართლეს უმხელს თესევსს. აღსანიშნავია, რომ ევრიპიდეს ტრაგედიის ორივე რედაქცია მოგვიანებით გამოიყენეს სენეკამ (პირველი რედაქცია) და რასინიმ (მეორე რედაქცია).

ზემოაღნიშნულის გარდა, ევრიპიდეს დამსახურებად ითვლება:

- ტრაგედიაში ინტრიგის შემოტანა, სიუჟეტის გართულება;
- ტრაგედიის სიუჟეტში სათავგადასავლო და ეროტიკული ელემენტების შემოტანა;
- დიალოგებისა და საგუნდო სიმღერებისთვის სამტაეპიანი იამბების დამკვიდრება, რომელიც ფორმით უფრო ახლოს იდგა ცოცხალ მეტყველებასთან;
- მოქმედების დინამიკის გაზრდის ხარჯზე გუნდის როლის საგრძნობი დაქვეითება;
- გმირთა განცდების გადმოსაცემად მუსიკალური ელემენტების გამოყენება (მონოდიები, ანუ სოლო არიები, ან დუეტი გუნდთან ერთად).

ანტიკურმა პერიოდმა შემოგვინახა პირველი თეორიული შეხედულება ტრაგედიის ჟანრთან დაკავშირებით. არიტოტელემ "პოეტიკაში" განსაზღვრა ტრაგედიის არსი, გამოყო მისი ექვსი ნაწილი და ჩამოაყალიბა კათარსისის თეორია, რომლის თანახმად ტრაგედია მაყურებელში იწვევს ღრმა განცდას, "შეცოდებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ენებათაგან განწმენდას აღწევს" (დაწვრილებით იხ. თავი I — "ლიტერატურათმცოდნეობის განვითარების ძირითადი ეტაპები"),

ძვ. წ. IV საუკუნის I ნახევარში ათენის დემოკრატიის დაცემასთან ერთად კლასიკურმა ანტიკურმა ტრაგედიამ დაასრულა თავისი არსებობა. სავაჭრო-სამრეწველო არისტოკრატიამ შექმნა ახალი, ელინისტური კულტურა, რომლისთვისაც უცხო იყო ძველი ანტიკური ტრაგედიის პრობლემები. ანტიკურ ტრაგედიას ჩაენაცვლა სხვა დრამატურგიული ჟანრები.

მიმბაძველობითი ბუნების მიუხედავად, რომაულმა ტრაგედიამ შეძლო ანტიკური დრამის ისტორიაში თავისი სპეციფიკური ნიშნების შეტანა, რაც, საბოლოო ჯამში, რომაული ცხოვრების წესით იყო განპირობებული. მაგალითად, დემოკრატიული ათენისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი გუნდის როლი რომაულ დრამაში საბოლოოდ დაკნინდა. ასევე, რომაული ტრაგედიის განმასხვავებელ ნიშნად ითვლება ე. წ. canticum — ფლეიტის აკომპონიმენტით შესრულებული მონოლოგი (მას რომაულ კომედიაშიც ვხვდებით).

ნერონის ეპოქაში შეიქმნა სენეკას ტრაგედიები, რომელთა სიუჟეტები სოფოკლესა და ევრიპიდეს ნაწარმოებებიდან იყო ნასესხები. სენეკას ტრაგედიებში მოჭარბებულად იყო წარმოდგენილი ფილოსოფიური და ზნეობრივი ხასიათის განსჯანი. იმავდროულად, მისი ნაწარმოებები გამოირჩეოდნენ ფორმის სრულყოფილებით. აღსანიშნავია, რომ სენეკას სახით გვიანდელმა რომაულმა ტრაგედიამ უფრო მეტი გავლენა მოახდინა რენესანსის და კლასიციზმის ახალევროპული დრამის ჩამოყალიბებაზე, ვიდრე — ანტიკურ-ბერძნულმა და პირიქით, შუა საუკუნეების ფეოდალური კულტურის დრამატურგი ტიპოლოგიურად უკავშირდება არა მაღალგანვითარებულ ანტიკურ დრამას, რომელიც ქრონოლოგიურად უფრო ახლოს დგას მასთან, არამედ არქაულ და პრიმიტიულ საკულტო მისტერიებს (აღნიშნულთან დაკავშირებით დაწვრილებით იხ. "შუასაუკუნეების დრამაში").

ტრაგედიის ჟანრის რეინკარნაციაზე გავლენა მოახდინა არა შუა საუკუნეების სწავლულთა და სიძველეთა მოყვარულთა ეპიგონურმა მიბაძვებმა, არამედ ინგლისური რენესანსის ეპოქაში სო-

ციალური ძალების ურთიერთდაპირისპირებამ, როდესაც, ერთი მხრივ, ჯერ კიდეე არ იყო დანყებული ფეოდალური სამყაროს მყარი სოციალური კავშირების რღვევა და, მეორე მხრივ, საზოგადოებაში თანაგრძნობას პოულობდა ინდივიდის აქტიური სწრაფვა თვითგანსაზღვრისა და თვითდამკვიდრებისკენ. აღნიშნული საზოგადოებრივი განნყობების პირობებში აღმოცენდა ქრისტოფერ მარლოს (1564-1593) ტრაგედიები, რომლებშიც წარმოჩენილი იყო თამამი, პროგრესული მისწრაფებების დაპირისპირება შუასაუკუნოებრივ კანონებთან, შეხედულებებთან. თავის შემოქმედებაში მარლო აიდეალებდა ადამიანის გონებასა და ძლიერ ვნებებს: თვითშემეცნებისა და ძალაუფლებისადმი სწრაფვას ("დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია", "დიადი თემურლენგი"), სიმდიდრის მოხვეჭის სურვილს ("მალტელი ებრაელი") და სხვა. მარლოს გმირები ტრაგედიის ფინალში ილუპებოდნენ, რადგან მათი მგზნებარება, ყინი, გატაცება მიუღებელი იყო იმ ეპოქისთვის; მათი ნება-სურვილი წინააღმდეგობაში ექცეოდა "ზემოდან" დადგენილ კანონებთან. მართალია, მარლო შინაგანად თანაუგრძნობდა თავის ჭეშმარიტად რენესანსულ გმირებს, მაგრამ ჩამოყალიბებულ შუასაუკუნოებრივ მსოფლმხედველობაზე საბოლოოდ უარის თქმა მან ვერ გაბედა. ამიტომაც თავის ტრაგედიებში იგი ზეციურ კანონებს აუცილებლობად ნარმოგვიდგენდა.

რენესანსული ტრაგედია, რომელსაც სათავე ქრისტოფერ მარლომ დაუდო, აღმოცენდა შუა საუკუნეების მისტერიალური თეატრიდან ახალ იდეურ საფუძველზე რეალისტური ტენდენციების, ხალხური ხასიათის განვითარებისა და საეკლესიო იდეოლოგიის უგულებელყოფის გზით. სწორედ მისტერიული თეატრიდან მოდის რენესანსული ტრაგედიის კომპოზიციის ზოგიერთი თავისებურება:

- სისხლიანი სცენების უხეში ნატურალიზმი;
- პათეტიკურ სცენებში სახუმარო ბუფონადების ჩართვა;
- ალეგორიული პერსონაჟები და ა. შ.

თუმცა, მათ გვერდით მკვიდრდება რენესანსული ტრაგედიისათვის ნიშანდობლივი თვისებები: სწრაფვა კომპოზიციური ნაწილების მოწესრიგებისკენ, მხატვრული ხერხების ეკონომიურობისა და ჰარმონიული სტრუქტურისაკენ. აღსანიშნავია, რომ რენესანსული ტრაგედიის (და საერთოდ დრამატურგიის) დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენდა სიუჟეტის სესხება. სიუჟეტის წყარო სხვადასხვაგვარი იყო: ანტიკური ავტორებითა და ინგლისური ქრონიკებით დანყებული თანამედროვე იტალიური ნოველებით დამთავრებული. სიუჟეტების შერჩევისას ავტორები ხელმძღვანელობდნენ ერთი პრინციპით: თუ რამდენად ეფექტური იქნებოდა ამა თუ იმ სიუჟეტზე დაყრდნობით განხორციელებული წარმოდგენა. რაც შეეხება სიუჟეტის სიახლოვეს არსებულ სინამდვილესთან, ეს საკითხი აქტუალური არ ყოფილა. დრამატურგები ზოგჯერ ისეთ სიუჟეტებსაც აერთიანებდნენ, რომლებსაც ერთმანეთთან კავშირი არც ჰქონდათ; თუმცა, მათ ეს ნაკლებად აწუხებდათ: სანახაობის ეფექტურობას ეწირებოდა ინტრიგის განვითარების რეალურობა.

რენესანსული ტრაგედია სცენური მოძრაობის მაქსიმალურობისკენ სწრაფვას (რაც სიახლეს წარმოადგენდა) იოლად უთავსებდა ანტიკური დრამის ჩვეულ ხერხებს (ამოცნობა, გადაცმა და ა.შ.),

თუმცა, ოსტატურად ახდენდა მათ ვარირებას. ამდენად, შექსპირისდროინდელი დრამატურგებისთვის პრიორიტეტული სამი რამ იყო: **სიუჟეტი, ინტრიგა და სცენიურობა.**

ახალმა მთლიანობამ, რომელიც ზემოთ დასახელებული ნიშნების ურთიერთშერწყმის ნიადაგზე აღმოცენდა, სრული ასახვა პოვა **უილიამ შექსპირის** შემოქმედებაში. მის სახელს უკავშირდება ე. წ. "ახალი ტრაგედიის" ფორმა, რომელიც რენესანსული მსოფლმხედველობის ტიპური გამომხატველია. იგი თავისუფალია შუასაუკუნოებრივი სქოლასტიკისგან და ისტორიული მოვლენებისა და ადამიანთა ბედის მოტივირებას ეძებს არა ღმერთისაგან წინასწარგანსაზღვრულობაში, არამედ ობიექტურ ისტორიულ განვითარებაში. შექსპირმა ახლებურად გააზრა შუასაუკუნეების მორალი, შეხედულებები; მისი ტრაგედიები იშლება ფართო ისტორიულ ფონზე, რომელზეც პროეცირებულნი არიან მისი გმირები.

შექსპირი იყო რენესანსის ძირითადი ტენდენციების სიღრმისეული გამომხატველი, რაც გამოვლინდა მის ინტერესში მინიერი, ადამიანური ბუნებისადმი, ადამიანის განცდებისა და გრძნობებისადმი, ინიციატივის მქონე, მოხერხებული, აზრიანი პიროვნებისადმი, რომელიც ცხოვრებაში უკეთესი ადგილის დასამკვიდრებლად იბრძვის. ადამიანური ვნებები: სიყვარული ("რომეო და ჯულიეტა"), ძალაუფლებისმოყვარეობა ("მაკბეტი"), ეჭვიანობა ("ოტელო", "ზამთრის ზღაპარი"), შურისმაძიებლობა და სიხარბე ("ვენეციელი ვაჭარი"), უმადურობა, მონანიების გრძნობა ("მეფე ლირი"), პესიმიზმი და მელანქონიზმი, რეფლექსიურობა ("ჰამლეტი") და ა. შ. — იმდენად ძლიერად, სიღრმისეულად არის წარმოჩენილი შექსპირის მიერ, რომ დღემდე მისი პიესები მსახიობის ოსტატობის "საჯილდაო ქვად" არის მიჩნეული. თავის შემოქმედებაში შექსპირი არც კლასიკურ სიუჟეტებს გაურბოდა. მისი "იულიუს კეისარი", "ანტონიუსი და კლეოპატრა", "კორიოლანუსი" ანტიკურ სიუჟეტზე აგებული ტრაგედიებია, თუმცა, ისინი გარდასახულია შექსპირული დროის პრიზმაში, მეტიც, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების შემცველია. შექსპირის დამსახურებად ითვლება:

- "ბედისწერის" სრული უგულებელყოფა; მისი გმირები მოქმედებენ საკუთარი ნების კარნახით, შექმნილი ვითარების გათვალისწინებით;
- "სამი ერთიანობის" (დროის, ადგილის, მოქმედების) კანონის უგულებელყოფა;
- ერთი (ძირითადი) კონფლიქტის პარალელურად სხვა პერსონაჟთა შორის არსებული წინააღმდეგობების წარმოჩენა;
- შექსპირის გმირის ხასიათი მოცემულია არა "მზა" სახით, არამედ დინამიკაში. იგი ვითარდება მაყურებლის თვალწინ;
- "ახალ ტრაგედიაში" დაშვებულია ტრაგიკული და კომიკური ელემენტების აღრევა (მაგ. ძიძის, მერკუციოს სცენები "რომეო და ჯულიეტაში").

ტრაგედიის ჟანრის შექმნის ცდებს XVI საუკუნის ესპანურ დრამატურგიაშიც ვხვდებით. მსგავსად ინგლისური აღორძინებისა, შუა საუკუნეების თეატრალური მისტერიების გავლენით თეატრალური ხელოვნება ესპანეთშიც განიცდის აღმავლობას. ამის ილუსტრაციას წარმოადგენს **ლოპე დე ვეგას** შემოქმედება. სწორედ მასთან შეინიშნება ესპანური ტრაგედიის შექმნის პირველი ცდები ("სევილიის ვარსკვლავი", "სასჯელი შურისძიება არ არის"). თუმცა,

ესპანეთის ისტორიული განვითარების პირობებმა (კათოლიკური ეკლესიის უფლებები, ინკვიზიცია, ხელისუფლების აბსოლუტიზმი...) არ მისცეს ესპანურ დრამას იმის საშუალება, რომ იგი ტრაგედიის სიმაღლემდე ასულიყო. ლოპე დე ვეგა ქმნიდა მხოლოდ სისხლიან ტრაგედიებს, რომლებშიც დრამატული კონფლიქტის საფუძველს წარმოადგენდა ინდივიდის ინტერესების შეჯახება ეკლესიის ან მეფის ნებასთან, რაც ამ უკანასკნელთა გამარჯვებით სრულდებოდა.

ნახევარი საუკუნის შემდეგ ტრაგედიის ჟანრის კულტივირება **კალდერონ დე ლა ბარკამ** სცადა. მისი ტრაგედიები გამსჭვალულია მინიერი ცხოვრების არარაობის, წარმავლობის ("ცხოვრება სიზმარია") და რელიგიური ფანატიზმის იდეებით. კალდერონის ტრაგედიები ქადაგებენ ფეოდალურ-კათოლიკური პრინციპების გამარჯვებას გონებაზე ("მედგარი პრინცი"), რაც ნიშანდობლივია უკვე დეგრადაციის გზაზე დამდგარი ესპანური აბსოლუტიზმის ეპოქისთვის.

XVIII საუკუნეში, ბურჟუაზიული კულტურის ახალი შემოტევისა და მატერიალისტური იდეების სქოლასტიკასთან დაპირისპირების ეპოქაში, საფრანგეთში კვლავ აღორძინდა ტრაგედიის ჟანრი (კორნელი, რასინი). ესპანური და ინგლისური ტრაგედიების გამოცდილების უგულებელყოფის გზით, ფრანგული კლასიკური ტრაგედია ანტიკურ საწყისებს უბრუნდება. კლასიკური პოეტიკის ჩარჩოებში მოქცეული ფრანგული ტრაგედია (რაციონალისტური წყობა, ანტიკური სიუჟეტი, ალექსანდრიული ლექსი, "სამი ერთიანობის კანონი"...) აღიარებულ იქნა სასახლის თეატრის კანონიკურ "მაღალ ჟანრად" (დაწვრილებით იხ. "კლასიკური დრამა"). საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის შემდეგ ახალი საზოგადოებრივი ფორმაციის ჩამოყალიბების პირობებში საფრანგეთის თეატრალური სცენიდან ტრაგედია ქრება.

"შეტევისა და ქარიშხლის" (Sturm und Drang) პერიოდში, რომელიც ფაქტობრივად ფეოდალიზმის წინააღმდეგ მიმართულ ესთეტიკურ და მორალურ პროტესტს წარმოადგენდა, გერმანიაში პოპულარული იყო შილერისა (1759-1805) და გოეთეს (1749-1832) ტრაგედიები. შილერის მეამბოხური სულით გამსჭვალულ ტრაგედიებში ("ვერაგობა და სიყვარული", "ფიესკოს შეთქმულება გენუაში", "ყაჩაღები"...) საზოგადოების გარდაქმნის პრობლემები იყო წამოჭრილი და, შესაბამისად, აისახა თავისუფლებისათვის მებრძოლთა გმირული სახეები. ადრეული გოეთეს მწვავე სოციალური ყღერადობის მქონე ტრაგედიებიც ("გეც ფონ ბერლიხინგენი"), რომელთა სიუჟეტი წარმავალი ფეოდალიზმისა და ახლადშექმნილი ბიურგერული ფენის ურთიერთდაპირისპირებაზე იყო აგებული, პასუხობდნენ დროის მოთხოვნებს არა მარტო შინაარსობრივი პათოსით, არამედ მხატვრული ფორმითაც, რაც გამოიხატებოდა კლასიციზმის კანონების უგულებელყოფაში.

მოგვიანებით, არსებული სინამდვილის წინააღმდეგ მიმართული ესთეტიკური ამბოხი გოეთესა და შილერის შემოქმედებაში შეიცვალა ამ სინამდვილესთან შეგუების იდეით. აღნიშნულ პერიოდში დაწერილ ტრაგედიებში გოეთე წარმოგვიდგენს "გაშეშებულ", უსიცოცხლო კლასიკურ ანტიკურ სახეებს. მათი მეშვეობით გატარებულია ტრაგედიისთვის, როგორც ჟანრისთვის, უცხო, მიუღებელი იდეები: წინააღმდეგობაზე ხელის აღების, შერიგების, მიტევების და ა. შ. ("იფიგენია").

რაც შეეხება შილერს, იგი მიმართავს ე. წ. "ბედისწერის ტრაგედიას", რომელშიც გატარებულია საზოგადოებრივი პროცესის შეუქცევადი კანონების ფეტიშიზაციის იდეები ("მარია

სტიუარტი", "მესინელი სარძლო"). "ბედისწერის ტრაგედიაში" გმირის ბედი იმთავითვე არის გადაწყვეტილი; ადამიანი "ამოღებულია" გარემომცველი ყოფიდან და უშედეგოდ უწევს წინააღმდეგობას ბედისწერას, "ბედისწერა თითქოს დახუჭობანას ეთამაშება ადამიანს" (გებელი). ძველი ბერძენისთვის ბედისწერის იდეა წარმოადგენდა სამყაროს შეცნობის ფორმას, მისი საშუალებით ხდებოდა "შემთხვევითობასა" და "აუცილებლობას" შორის არსებული კავშირის გაცნობიერება. მის საპირისპიროდ შილერთან ბედისწერის იდეა წარმოადგენს სამყაროს შეცნობაზე უარის თქმის ფორმას; სინამდვილე წარმოდგენილია როგორც არამოტივირებული, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი შემთხვევითობების ჯაჭვი. ობიექტური კანონზომიერების იდეას მოკლებული "ბედისწერის ტრაგედია" აშკარად ამჟღავნებს ტრაგედიის ჟანრის კვდომის პირველ ნიშნებს.

ფრანგი რომანტიკოსების შემოქმედებაში ეს პროცესი ღრმავდება (ვ. ჰიუგო). ტრაგედიის მსგავსად, რომანტიკულ დრამაშიც საბედისწერო კონფლიქტი გმირის სიკვდილით მთავრდება ("ერნანი", "მარიონ დელორმი"...). თავიანთი მხატვრული კონცეფციის თანახმად, რომანტიკოსები "შემთხვევითს", "ერთეულს" წამოსწევენ წინ და არა — "აუცილებელს", "საზოგადოს"; ერთმანეთს უპირისპირებენ გამორჩეულ, განუმეორებელ გმირსა და არსებულ სინამდვილეს, საზოგადოებას. რომანტიკულ დრამაში გმირის სიკვდილი არ განამტკიცებს კანონზომიერი აუცილებლობის, ზნეობრიობის გამარჯვების იდეას შეზღუდულ ადამიანურ პიროვნებაზე, რადგან დაპირისპირებას კერძო, ინდივიდუალისტური ხასიათი გააჩნია.

XIX საუკუნის შუა ნლებისთვის ტრაგედიის ჟანრი სცენიდან ჩამოდის; მას ჩაენაცვლება ნატურალისტური ყოფითი დრამა. იმავე საუკუნის ბოლოს ტრაგედიის ჟანრის კულტივირება სცადეს იბსენმა და სიმბოლისტებმა (მეტერლინკი, ლ. ანდრეევი), მაგრამ აღნიშნულმა მცდელობამ შედეგი ვერ გამოიღო.

კომედია

კომედია წარმოადგენს დრამატული სანახაობის ერთ-ერთ ფორმას, რომელიც თავდაპირველად, ტრაგედიის მსგავსად, დიონისურ საწყისთან იყო დაკავშირებული და საბოლოოდ ჩამოყალიბდა, როგორც ტრაგედიის ოპოზიცია. კომედიაში ანტაგონისტურ პერსონაჟებს შორის არსებული წინააღმდეგობა სპეციფიკურად არის გადაწყვეტილი, **წინააღმდეგობის ხარისხი** თვისობრივად განსხვავდება ტრაგედიაში მოცემული წინააღმდეგობის ხარისხისაგან, რადგან

- მას არ მოპყვება სერიოზული, დამღუპველი შედეგები რომელიმე დაპირისპირებული მხარისათვის;
- წინააღმდეგობა ვლინდება მიწიერ, ყოფით მიზნებში;
- წინააღმდეგობის დაძლევა ხდება სასაცილო ხერხებით.
- კომედიის მიზანს წარმოადგენს მკითხველზე (მაყურებელზე) კომიკური შთაბეჭდილების მოხდენა სხვადასხვა საშუალებით:
- პერსონაჟთა სასაცილო გარეგნობით (ფორმის კომიზმი),

- მეტყველებით (სიტყვის კომიზმი)
- პერსონაჟთა მოქმედებით (პერსონაჟთა მოქმედების კომიზმი).

სწორედ კომიკურის ზემოაღნიშნული ფორმების ურთიერთქმედება ედება საფუძვლად კომედიას, თუმცა, პროპორციულობის დაცვა, რა თქმა უნდა, არ ხდება: ხან ერთი ფორმა აჭარბებს, ხან — მეორე. იმის საფუძველზე, თუ რომელ ფორმას ეძლევა პრიორიტეტი, XVII-XVIII საუკუნეების თეორეტიკოსებთან ვხვდებით კომედიის ფორმალურ კლასიფიკაციას; მაგალითად, სიტყვის კომიზმის მოჭარბებას მივყავართ რაფინირებული ლიტერატურული კომედიის შექმნამდე, ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც ჭარბობს ფორმის კომიზმი, საქმე გვაქვს კომედიის პრიმიტიულ სახეებთან, რომელთაც საფუძვლად კლოუნადა ედებათ. ამ უკანასკნელს განეკუთვნება ისეთი მცირე ჟანრები, როგორებიცაა: ფარსი, ვოდევილი, ინტერმედია, სკეტჩი, ოპერეტა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კომედიის წარმოშობა დიონისეს კულტს უკავშირდება. კომედიის თავდაპირველი ფორმის შესახებ დღემდე არსებული აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, არავინ უარყოფს არისტოტელეს დებულებას კომედიის ფალიკური (უხამსი) სიმღერებიდან წარმოშობის შესახებ; დიონისესადმი მიძღვნილი მხიარული მსვლელობების (κώμος) დროს ჩაისახა კომიკური ჟანრის ძირითადი ელემენტები:

- დორიული ყოფითი სცენა (მიმი);
- ატიკური მამხილებელი საგუნდო სიმღერა.

ატიკელი ახალგაზრდები ორ გუნდად იყოფოდნენ და ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ იმპროვიზირებულ სიმღერებში, რომელსაც თან ახლდა სამხიარულო ელემენტები. დროთა განმავლობაში მხიარულ მსვლელობებში და გუნდურ შეჯიბრებებში მონაწილეობის მიღება მსახიობებმა დაიწყეს, რომელთათვის პოეტები მითიურ სიუჟეტებს სატირულად ამუშავებდნენ. ამ პერიოდშივე იქნა შემოღებული ნიღბები. ანტიკური ტრადიციის ერთ-ერთი ვერსიის თანახმად, პირველი კომედიოგრაფი — პოეტი და ფილოსოფოსი **ეპიქარმოსი** — სწორედ წარმომადგენელი იყო დორიული კომედიისა, რომელიც მიმებიდან განვითარდა. მოგვიანებით ატიკურმა კომედიამ ზემოთ დასახელებული ორივე ნიშნის სინთეზირება მოახდინა. პერიკლესის დროს კომედიოგრაფთა სატირა უკვე საჭირბოროტო პოლიტიკური საკითხების წინააღმდეგ იყო მიმართული, რის გამოც ხშირად არქონტები კრძალავდნენ ამა თუ იმ კომედიის დადგმას.

ატიკური პოლიტიკური კომედიის ცნობილი წარმომადგენელი იყო **არისტოფანე,** რომელიც თავის შემოქმედებაში არ მალავდა სიმპათიებს არისტოკრატიის მიმართ. შესაბამისად, იგი უარყოფით დამოკიდებულებას ავლენდა დემოკრატებისადმი, რომლებიც პელოპონესის ომის დროს ხელისუფლების სათავეში იყვნენ. არისტოფანე არ ინდობდა დემოკრატიის მომხრე სოკრატეს, აკრიტიკებდა დემოკრატიული განწყობების მხარდამჭერ ევრიპიდეს, პერიკლეს, კლეონს. ცნობილია, რომ კლეონის როლს თავის კომედიაში "ბაბილონელები" იგი თავად ასახიერებდა, რადგან მსახიობებმა შურისძიების შიშით უარი განაცხადეს ამ როლის შესრულებაზე.

ანტიკურ კომედიაში სამზე მეტი მსახიობი არ მონაწილეობდა (თუმცა, განსასახიერებელი როლები სამზე მეტი იყო). დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა გუნდს, რადგან კორიფე ავტორის სახელით ლაპარაკობდა. კომედიის ძირითადი ნაწილი, რომელსაც მამხილებელი ხასიათი ჰქონდა, გადატვირთული იყო ბუფონადით, პანტომიმითა და ცეკვებით. კომიკური გუნდის

კოსტიუმებიც თავიანთი ფანტასტიკურობით განსხვავდებოდნენ ტრაგიკული გუნდის კოსტიუმებისგან (მაგ., განასახიერებდნენ ფრინველებს, კრაზანებს, ღრუბლებს და სხვა). კომედიებში მსახიობები კოთურნებს არ ატარებდნენ, რადგან მათ მიერ განსახიერებული პერსონაჟები არ იყვნენ იდეალიზირებულები (ჩვეულებრივ ადამიანებზე წარმოსადეგები, ლამაზები და ა. შ.). შესაბამისად გამოიყურებოდა პერსონაჟთა ნიღბებიც; გარეგნული სიმახინჯის ხაზგასმის მიზნით პირი ყურებამდე ჰქონდათ, თვალები — გადმოკარკლული და ა. შ.

IV საუკუნის დასაწყისში, ე. წ. შუაატიკური კომედიის დროს, აღნიშნულმა ჟანრმა უარი თქვა პოლიტიკური საკითხების გაშუქებაზე (რასაც წინ უსწრებდა კანონი სცენაზე პოლიტიკური მოღვაწეების გამოყვანის აკრძალვასთან დაკავშირებით). კომედიამ მიიღო კარიკატურულ-ყოფითი ხასიათი. ე. წ. "ახალი კომედიის" ცნობილი წარმომადგენელი იყო **მენანდრე**, რომელიც ევრიპიდეს მოწაფედ მიიჩნევდა თავს. მან გადმოიტანა კომედიაში ევრიპიდეს საყვარელი მოტივი — მშობლების მიერ დაკარგული შვილების ცნობა და აღიარება. მენანდრე, თავისი დიდი მასწავლებლის მსგავსად, რეალურ ცხოვრებას ასახავდა. ამდენად, მისი კომედიების გმირებად გვევლინებიან ეშმაკი და ქლესა მონები, მკვეხარა და უსაქმური მეომრები, პარაზიტები და სხვა. აღსანიშნავია, რომ მენანდრემ თავის ყოფით კომედიებში უარი თქვა სიმღერებსა და ცეკვებზე, როგორც კომედიის აუცილებელ ელემენტებზე.

კომედიური ჟანრის განვითარებაში მნიშვნელოვანია **რომაული კომედიის** წვლილი, რომელიც ტრაგედიასთან შედარებით მეტი თვითმყოფადობით გამოირჩეოდა. **ნევიუსთან** დაკავშირებულმა ინციდენტმა (ამ უკანასკნელმა გააკრიტიკა რომაული არისტოკრატია, რის გამოც ციხეში მოხვდა) გარკვეული კორექტირება შეიტანა რომაულ კომედიაში:

- რომაელი კომედიოგრაფები თავს იკავებდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების, სახელმწიფო მოხელეთა საქმიანობასთან დაკავშირებული თემების გაშუქებისგან;
- აკრძალული იყო პერსონაჟებისთვის რომაული სახელების დარქმევა (მეტწილად ბერძნულ სახელებს არქმევდნენ);
- დადგენილი წესის თანახმად, მსახიობები მოკლე ბერძნულ ლაბადებში (pallium) გამოწყობილნი უნდა გასულიყვნენ სცენაზე. სწორედ აქედან მომდინარეობს ბერძნულ ყოფაზე დაწერილი კომედიების სახელწოდება — კომედია პალიატა (comoedia palliata).

ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, რომაული კომედია მაინც განვითარდა, რაშიც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა **პლავტუსმა.** ეს უკანასკნელი თავის შემოქმედებაში ხშირად მიმართავდა ბერძენი კომედიოგრაფის, მენანდრეს პიესებს ან ე. წ. "ფაბულათა შერევის" ხერხს იყენებდა, რაც გამოიხატებოდა ორი ან მეტი ბერძნული კომედიის სიუჟეტის აღრევაში, გადამუშავებაში. უცხო სიუჟეტების საფუძველზე შექმნილ კომედიას ეროვნული იერსახე ენიჭებოდა რომის დაბალი ფენის მოქალაქეთა მოუხეშავი, ტლანქი და, იმავდროულად, ხატოვანი ენის წყალობით, რაც პლავტუსის კომედიებს კიდევ უფრო პოპულარულს ხდიდა უბრალო მოქალაქეებში.

რომაული კომედიის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა **ტერენციუსმა,** რომელიც, პლავტუსისგან განსხვავებით, ერთგულად მისდევდა ბერძნულ ორიგინალს; ამის გამო მას თანამედროვენი "ნახევრად-მენანდრეს" უწოდებდნენ. ტერენციუსის კომედიები გამოირჩე-

ჯიან ჩამოყალიბებული კომპოზიციური წყობითა და პერსონაჟთა ენის დახვეწილობით, რაც რომის მაღალ, განათლებულ საზოგადოებაში მათ პოპულარობას ზრდიდა. რენესანსის ეპოქაში ტერენციუსის კომედიები კლასიკურად ითვლებოდა; სწორედ მათზე დაყრდნობით ასწავლიდნენ ლათინურ ენას.

ძვ. წ. II საუკუნეში comoedia palliata —ს ცვლის კომედია ტოგატა (comoedia togata), რომელშიც მსახიობები რომაულ ტოგებში იყვნენ გამოწყობილნი. აღნიშნულ კომედიებში გარკვეულწილად აისახა რევოლუციური აგრარული მოძრაობის შედეგები, რომელმაც შეარყია რომაული არისტოკრატიის ეკონომიკური საფუძვლები და პოლიტიკურ ასპარეზზე ოპოზიციურად განწყობილი დემოკრატები გამოიყვანა. ტოგის კომედიაში სასიყვარულო ინტრიგა ყოფითმა ანეკდოტმა შეცვალა. მასში ხშირად იყო გაკრიტიკებული ხელისუფლების სათავეში მყოფი არისტოკრატია, მისი ზნეობა.

რენესანსის ეპოქაში განვითარდა **იტალიური ჰუმანისტური კომედია**, რომელმაც ორი განშტოება შექმნა:

- ერთი მხრივ, ვითარდება **ნეოლათინური კომედია**, ანუ საკუთრივ "სამეცნიერო კომედია" (commedia eruditc), რომელსაც ახასიათებს ლათინური ნიმუშებისადმი მიბაძვა როგორც დრამატურგიული, ისე სცენური სტრუქტურის თვალსაზრისით (5 აქტი, სამი ერთიანობის პრინციპი, პროლოგი და სხვ.). ნეოლათინური კომედიის ავტორები რომაელი კომედიოგრაფებისგან სესხულობენ ტრადიციულ ფიგურებსაც: სასაცილო მოხუცი, პარაზიტი, მოხერხებული მოსამსახურე, ტრაბახა მეომარი და სხვა;
- მეორე მხრივ, ვითარდება **ნოველისტური კომედია**, რომელიც ლათინური კომედიის გარეგნულ ფორმას ინარჩუნებს, მაგრამ სიუჟეტებს იღებს ან იტალიური თხრობითი ლიტერატურიდან (მაგ. კომედიაში "ფილოსოფოსი" პიეტრო არეტინო სარგებლობს ბოკაჩოს ერთ-ერთი ნოველით) ან ცხოვრებისეული სინამდვილიდან. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში "სამეცნიერო კომედია" **ყოფითი კომედიის** ნიშნებს იძენს.

იტალიური რენესანსის აღიარებულ კომედიოგრაფად ითვლება **არიოსტო** ("ზანდუკის კომედია", "მაჭანკალი", "მიცვალებულთა გამომძახებელი" და სხვა). ასევე, აღიარება მოიპოვა **მაკიაველის** კომედიამ "მანდრაგორა" (1513), რომელშიც კომიზმის ელემენტებს ერწყმის ანტიკლერიკალური სატირის ელემენტები (კომედიის მთავარი გმირია ვერცხლისმოყვარე და ფარისეველი ბერი — ფრა ტიმოტეო, რომლისთვის რელიგია მხოლოდ და მხოლოდ პირადი გამდიდრების წყაროა; ფრა ტიმოტეო ლიტერატურათმცოდნეობაში მოლიერის ტარტიუფის არქეტიპულ სახედ განიხილება). XVI საუკუნეში პოპულარულია **პიეტრო არეტინოს** კომედიები, რომელთაც არანაირი კავშირი არა აქვთ ანტიკური ლიტერატურის ტრადიციებთან; ისინი "მესამე წოდებაზე" გათვლილ ყოფით კომედიებს წარმოადგენენ.

XVI—XVII საუკუნეების იტალიაში დიდი წარმატებით სარგებლობდა ე. წ. **"ნიღბების კომედია"** — commedia dell'arte. XVI საუკუნის შუა წლებისთვის უკვე ჩამოყალიბდა commedia dell'arte-ს ტრადიციული ნიღბები: პანტალონე, ბრიგელა, არლეკინი და ექიმი (ნეაპოლიტანურ ვარიანტში — პულჩინელა, სკორამუჩია, ტარტალია და კავიელო). "ნიღბების კომე-

დია" თავდაპირველად ცდილობდა ანტიკური ტრადიციების შეთავსებას ხალხის გემოვნებასთან, მაგრამ იგი თანდათან დასცილდა ლიტერატურულ კომედიას და იმპროვიზაციაზე გადავიდა. მისი სიუჟეტი მხოლოდ სცენარის სახით იწერებოდა, რომელშიც მითითებული იყო სცენების თანმიმდევრობა. რაც შეეხება ძირითად ტექსტს, იგი მთლიანად დამოკიდებული იყო მსახიობების იმპროვიზაციაზე.

"ნიღბების კომედიამ" თანდათან საზოგადოების მაღალ ფენებშიც შეაღწია და სასახლეებთან არსებული თეატრების აუცილებელ ატრიბუტად იქცა. წარჩინებულ საზოგადოებას მოსწონდა მისი უიდეობა, სოციალური სატირის ელემენტების არქონა, გარეგნული მომხიბვლელი ფორმა. Commedia dell'arte-ს ყველაზე წარმატებულ ავტორად ითვლება ვენეციელი **კარლო გოცი.** მოგვიანებით, აღნიშნულმა ფორმამ პროტესტი გამოიწვია სამრეწველო ბურჟუაზიის წარმომადგენელთა მხრიდან, რომლებიც ცდილობდნენ თეატრის სცენიდან თავიანთი ინტერესების გაჟღერებას. ასე აღმოცენდა იტალიური **"ზნეობათა კომედია"**, რომელიც უარყოფდა commedia dell'arte -ს სიუჟეტს, მაგრამ იყენებდა მის ტიპაჟებს და ხერხებს. "ზნეობათა კომედიის" ყველაზე ცნობილი წარმომადგენელი იყო **კარლო გოლდონი.**

კლასიციზმის პერიოდში კომედიის გამორჩეული ნიმუშები შექმნა მოლიერმა (დაწვრილებით იხ. "კლასიცისტური დრამა"), რაც შეეხება მომდევნო საუკუნეებს, ახალ ესთეტიკურ შეხედულებებთან ერთად მოხდა კომიკური ელემენტების აღრევა დრამის (ზოგჯერ ლიტერატურული გვარის) სხვა ელემენტებთან (დაწვრილებით იხ. "ბურჟუაზიული დრამა", "რეალისტური დრამა").

ლიტერატურათმცოდნეები განასხვავებენ კომედიის ორ სახეს: **სიტუაციური კომედია** და **ხასიათების კომედია.** სიტუაციური კომედია გამოირჩევა დამაინტრიგებელი სიუჟეტით (მოტყუება, ფაქტების შეგნებულად თუ უნებლიეთ აღრევა, "გადაცმის ხერხი", მოქმედი პირების შეცვლა და სხვა). სიტუაციურ კომედიაში მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება "გაუთვალისწინებელ შემთხვევას", რომელსაც შეუძლია მოულოდნელად შეცვალოს მოქმედების მიმდინარეობა და სხვა მიმართულებით განავითაროს იგი. სიტუაციური კომედიის თემატიკა, ცხადია, მჭიდრო კავშირშია მმართველი კლასის (ხელისუფლების) სოციალურ (ზოგჯერ პოლიტიკურ) მოთხოვნებთან, თუმცა, არა ყოველთვის. მსოფლიო კომედიის ისტორია ადასტურებს სიუჟეტური თემებისა და მოტივების, ტიპებისა და ნიღბების, კომიკური ხერხებისა და სიტუაციების მდგრადობას, რომლებიც ერთი ეპოქიდან მეორეში, ერთი ქვეყნიდან მეორეში ინაცვლებენ და სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენელთათვის ერთნაირად საინტერესონი აღმოჩნდებიან.

რაც შეეხება ხასიათების კომედიას, მას საფუძვლად უდევს არა ინტრიგა, არამედ დრამატული ურთიერთდაპირისპირების პროცესში პერსონაჟის ფსიქოლოგიის დიალექტიკური გახსნა. აღნიშნული სახის კომედიაში ხასიათი შეიძლება ორგვარად იყოს აგებული:

- სოციალური ფენის რეალობიდან გამომდინარეობდეს, ასახავდეს მის ტიპურ ნიშნებს;
- არ პასუხობდეს არსებულ ყოფას, წარმოდგენილი იყოს როგორც "ზოგადსაკაცობრიო" ხასიათი.

ზოგჯერ ხასიათების კომედიის პირველ სახეს უწოდებენ "ზნეობათა კომედიას", ხოლო მეორეს — ტიპების კომედიას, ან "მაღალ კომედიას" (haute comédic). თუმცა, როგორც ზემოთ აღვ-

ნიშნეთ, ეს დაყოფა პირობითია და ისეთი კლასიკური ტიპებიც კი, როგორებიც ვოლტერის "მიზანთროპსა" და "ძუნწში" არიან წარმოდგენილნი, შეიძლება განვიხილოთ როგორც განსაზღვრული საზოგადოებრივ-ყოფითი პირობების გამოვლენა.

ჩვენს სინამდვილეში კომედიის ჩანასახს წარმოადგენდა "ყეენობის" სახალხო დღესასწაული, რომელსაც საქართველოდან მონღოლების განდევნის აღსანიშნავად მართავდნენ. ქართული კომედიის სათავეებთან დგანან გიორგი ერისთავი ("გაყრა", "დავა", "ძუნწი"...), ალექსანდრე ცაგარელი ("რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ"). ქართული კომედიის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს დავით კლდიაშვილმა ("დარისპანის გასაჭირი", "ბაკულას ღორები"...) შალვა დადიანმა ("კაკალ გულში", "გუშინდელნი"...), პოლიკარპე კაკაბაძემ ("ყვარყვარე თუთაბერი", "კოლმეურნის ქორწინება"...) და სხვა.

ამგვარად, დრამის (როგორც ლიტერატურის გვარის) ძირითადი ჟანრებია: დრამა (საკუთრივ დრამა), ტრაგედია და კომედია. დრამის ჟანრულ სახესხვაობებს წარმოადგენენ: ფარსი, მელოდრამა, ვოდევილი და სხვა.

ფარსი (ლათ. farsa — სატენი, შიგთავსი) კომედიის ერთ-ერთი ჟანრული სახესხვაობაა. როგორც დრამატული ინტერმედიის ტერმინი, "ფარსი" XII საუკუნეში დამკვიდრდა. ფარსის სახით ქალაქის მცხოვრებთა მესამე ფენამპირველად შექმნა სოციალური კომედია. იგი გამოირჩეოდა ყოფითი სცენების სიუხვით (ცოლ-ქმრის ჩხუბი, მეუღლეების ღალატი, სასამართლოში გამართული ლანძღვა-გინება), კონკრეტიკით, უხამსი იუმორით. როგორც წესი, ფარსში დაცინვის ობიექტებს წარმოადგენენ: მოღალატე მეუღლე (ცოლი ან ქმარი), სულელი ქმარი, ანჩხლი ცოლი, უჭკუო მოსამართლე, ტრაბახა ჯარისკაცი, მატყუარა სტუდენტი, თაღლითი ექიმი და ა. შ.

შუა საუკუნეების მისტერიისგან განსხვავებით, ფარსს არ სჭირდებოდა დეკორაციებით გადატვირთული სცენა. მორალიტესგან განსხვავებით, მას არ ახასიათებდა არც ალეგორიულობა და არც დიდაქტიკა, თუმცა, გვხვდება გამონაკლისიც: მაგ., **მარგარიტა ნავარელის** (XVI ს.) ერთ-ერთი ფარსი სათაურით "კომედია" აშკარად დამრიგებლობითი ხასიათისაა; მასში მოხუცი ქალი ჭკუას არიგებს ორ გათხოვილ და ორ გასათხოვარ ქალს, თუ როგორ უნდა მოიქცნენ ოჯახში შექმნილ ამა თუ იმ სიტუაციაში. იმავე ავტორის მეორე ნაწარმოები — "ზედმეტი, ბევრი, ცოტა, უფრო ცოტა" ("Trop, prou, peu, moins") კი პოლიტიკური ფარსის ნიმუშია; მასში Trop-ის და Prou-ს სახელებით გამოყვანილნი არიან რომის პაპი და იმპერატორი კარლ V, ხოლო Peu და Moins — წარმოადგენენ უბრალო ადამიანებს. ფარსში მარგარიტა ნავარელი კიცხავს "ღმერთის რჩეული" პაპისა და ხელმწიფის გაუმაძღრობასა და ქედმაღლობას.

მოგვიანებით, ფარსმა გარკვეული ევოლუცია განიცადა იტალიური "ნიღბების კომედიის" გავლენით. ფარსის გამოძახილი მოლიერის კომედიებშიც კი შეიმჩნევა ("სკაპენის ოინები", "ძალად ავადმყოფი"), თუმცა, შემთხვევითი სიტუაციების კომიზმი მოლიერთან შერწყმულია სინამდვილის სიღრმისეულ ჩვენებასთან, პერსონაჟთა გამოკვეთილ მხატვრულობასთან.

მელოდრამა. ტერმინ "მელოდრამას" რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. იგი მომდინარეობს ბერძნულიდან ("melos" — მუსიკა; "drama " — მოქმედება) და აღნიშნავს მუსიკალურ-დრამატულ

ნაწარმოებს. ასეთი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მას იტალიაში (XVII-XVIII ს. ს.), სადაც დღემდე ოპერის სინონიმად არის მიჩნეული.

სხვა მნიშვნელობა მიენიჭა ტერმინ "მელოდრამას" საფრანგეთში, XVIII საუკუნის II ნახევარში. იგი აღნიშნავდა პატარა პიესას, რომელშიც მონაწილეობდ ერთი ან ორი მოქმედი პირი. აღნიშნული სახის პიესებს სხვაგვარად "მონოდრამებს" ან "დუოდრამებს" უწოდებდნენ. როგორც წესი, ასეთ პიესებში მოქმედება ვითარდებოდა მუსიკალური ფონის თანხლებით; მუსიკა ავსებდა ლირიკულ მონოლოგებს შორის არსებულ შესვენებებსაც. აღნიშნული სახის მელოდრამის ცნობილ ნიმუშს წარმოადგენს ჟან ჟაკ რუსოს "პიგმალიონი".

განსხვავებული მნიშვნელობა მიიღო "მელოდრამამ" საფრანგეთის დირექტორიის პერიოდში (XVIII ს-ის ბოლო წლები). ამჯერად იგი აღნიშნავდა ავანტიურული ინტრიგის მქონე დრამას, რომელშიც მუსიკა გამოიყენებოდა მხოლოდ მძაფრი, ემოციურად დაძაბული მომენტების ხაზგასასმელად, მოგვიანებით კი მუსიკალური ფონი საერთოდ გაქრა. მელოდრამების მთავარი მოქმედი გმირები, ჩვეულებრივ, საშუალო ფენის წარმომადგენლები იყვნენ, ამდენად, პარიზის ბულვარული თეატრების მაყურებლი ინტერესით ადევნებდა თვალს მელოდრამის გმირების საბედისწერო თავგადასავალს, რომელსაც "კეთილი დასასრული" ჰქონდა (მელოდრამაში წარმოჩენილი კონფლიქტი ტრაგიკულად არ სრულდებოდა). საფრანგეთიდან მელოდრამა ევროპის სხვა ქვეყნებში გავრცელდა. მოგვიანებით იგი "ბურჟუაზიულ დრამასა" და "ბიურგერულ დრამას" დაუახლოვდა.

ვოდევილი. ტერმინი — Vaudeville – მომდინარეობს ფრანგულიდან: "val de Vire" ვირეს ველს ნიშნავს. ვირე არის მდინარე ნორმანდიაში. XVII საუკუნეში საფრანგეთში პოპულარობით სარგებლობდნენ სიმღერები სახელწოდებით "Chanson de val de Vire", რომელთა ავტორებად ითვლებოდნენ XV საუკუნის სახალხო პოეტები **ოლივიე ბასლენი** და **ლე-გუ.** ასევე ვარაუდობენ, რომ აღნიშნული ტერმინი ვირეს ველის სოფლებიდან მომდინარე სახუმარო ხალხური სიმღერების კრებით სახელს წარმოადგენს. აღნიშნული სიმღერები გამოირჩეოდნენ მარტივი მელოდიური კომპოზიციით და დამცინავი-სატირული შინაარსით. ამით აიხსნება სახელწოდების შემდგომი ტრანსფორმაცია: "val de Vire"-დან "voix de ville"-ად, რაც "სოფლის ხმას" ნიშნავს. XVII საუკუნის II ნახევრიდან საფრანგეთის სცენაზე გაჩნდა პატარა პიესები, რომლებშიც ჩართული იყო ზემოაღნიშნული სიმღერები. მოგვიანებით ამ პიესებს დაარქვეს "ვოდევილი". 1792 წელს პარიზში დაარსდა სპეციალური "ვოდევილების თეატრი" (Théâtre de Vaudeville), რომელშიც წარმატებით იდგმებოდა სკრიბის და ლაბიშის ვოდევილები. XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ოპერეტის დამკვიდრებასთან ერთად ვოდევილმა დათმო თავისი პოზიციები.

ლიტერატურა:

ანტიკური ლიტერატურა (რედ. რ. გორდეზიანი, ნ. ტონია), თბ., 2007; არისტოტელე, პოეტიკა, (თარგმ. და კომენტ. ს. დანელიასი); თბ., 1979; გელოვანი აკ., მითოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 1983; გაფრინდაშვილი ნ., შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 2012ნ., გოგუაძე ვ., ადამიანი, როგორც ესთეტიკური ფენომენი, თბ., 1980; გოტპოლდ ეფრაინგ ლესინგი, ლაოკოონი, თბ., 1986; დენი დიდრო, ესთეტიკა, ფილოსოფია, სოციოლოგია, თბ., 1939; ევგენიძე ი., ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, II, თბ., 2003; ეკერმანი ი., საუბრები გოეთესთან, თბ., 1989; კაკაბაძე ზ, ფილოსოფიური საუბრები,

თბ., 1988; კანკავა გ., ისტორიული რომანი და მისი ქართული ტრადიციები, თბ., 1969; კიკაჩეიშვილი თ., პოეტიკური ნარკვევები, წ. I, თბ., 1979, წ. II, თბ., 1986; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; კიკნაძე ზ., ტონია ნ., მითოლოგია (VIII), თბ., 2001; ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი) თბ., 2006; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1995; მებუკე თ., პროზაული ჟანრების სტრუქტურულ-სემანტიკური კლასიფიკაცია (ავტორეფერატი), თბ., 2006; მიშველაძე რ., უკანასკნელი დიალოგი კონსტანტინე გამსახურდიასთან, დრო, 1999, 24(190); ნუცუბიძე შ., ხელოვნების თეორია, თბ., 1939; ნიკოლა ბუალო დე პრეო, პოეტური ხელოვნება, თბ., 1998.; ქსუ, ტ. I, თბ., 1975; ჩიჩუა შ., რომანი, ცნება და ჟანრის ისტორია, ქართული რომანი-ეპოპეა, თბ., 1981; ცაგარელი ლ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2012 [ელ.რესურსი: https://www.google.ge/search?q=cagareli+l.+&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a&channel=np&source]; ჭავჭავაძე ნ., ესთეტიკის საკითხები, თბ., 2000; ყულიჯანიშვილი აკ., ესთეტიკა, თბ., 2006; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, (თარგმ. და კომენტ. აკ. ურუშაძის), თბ., 1981; Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение, М., 1979; Аверинцев С. С., Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания, М., 1994; Арнольд И. В., Текст и его компоненты как объект комплексного анализа, Л., 1986; Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе, Литературно-критические статьи, М., 1986; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976: Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова. М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия / Под. ред. П. А. Николаева, М., 1997: Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец, М., 1999; Виноградов В. В., О языке художественной прозы: Избр. труды. Т. 5 М., 1980; Виноградов В. В., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М., 1958; Гегель Г. Ф. В. Эстетика. В 4-х томах. Т. I – М.; 1968 Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002: Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964: Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Давыдова Т. Т., Пропп В. А., Теория литературы, М., 2003; Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Исторический роман в литературах социалистических стран Европы, М, 1989; История зарубежной литературы XIX века (Под. ред. Н. П. Михальской), Часть I, М., 1991; Корман Б. О., Изучение текста художественного произведения, М., 1972; Кормилов С. И., Основные понятия теории литературы, М., 1999; Кухаренко В. А., Интерпретация текста, М., 1988; Ладыгин М. Б., Основы поэтики литературного произведения, М., 2002; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939, Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970; Лукач Г., Исторический роман, Литературный критик, 1937, №7,9,12: Николина Н. А., Филологический анализ текста, М., 2003; Оскоцкий В Д., Роман и история, М., 1980; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещеряковл, М., 2000; Поспелов Г. Н, Теория литературы, М., 1978; Пропп В. В., Морфология сказки, М., 19 Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998: Хализев В. Е., Теория литературы , М., 2002; A Dictionary of Modern Critical Terms /By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms, Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Literary theory-Book by Terry Eagleton [eleqtronuli resursi -http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

თავი VI

მხატვრული ენის თავისებურებანი

პოეტური ენა

ხელოვნების ყველა დარგს მატერიალიზაციის თავისი საშუალებები აქვს: მუსიკას — ბგერა, ფერწერას — ფერი და საღებავი და სხვა. პოეტური ენა, ანუ მხატვრული ლიტერატურის ენა, ის ფორმაა, რომლის საშუალებითაც ხდება სიტყვიერი ხელოვნების მატერიალიზაცია.

ყველა ერს აქვს თავისი მშობლიური ენა, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში იქმნება და არაჩვეულებრივად ასახავს ერის ცხოვრებისა და განვითარების ყველა ეტაპს. იგი ხალხის ეროვნული თავისებურებების წარმომჩენი უმნიშვნელოვანესი ფენომენია. ენები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ფონეტიკური წყობით, გრამატიკული ნორმებით და სხვა მახასიათებლებით, მაგრამ იმავდროულად მათ აქვთ ერთნაირი ფუნქციები, კერძოდ, ყველა ენას აქვს საკომუნიკაციო და ექსპრესიული ფუნქცია. ექსპრესიული ფუნქცია გულისხმობს იმას, რომ ენა აზროვნების იარაღია, ხოლო საკომუნიკაციო ფუნქცია — იმას, რომ ენა არის ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება.

ეროვნული ენა არ არის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული რეალობა. იგი მუდმივად ვითარდება. მის განვითარებაში სამი უმნიშვნელოვანესი საფეხური შეიძლება გამოიყოს:

- საერთო ეროვნული ენა;
- სალიტერატურო ენა;
- სახელმწიფო ენა.

ქართულმა ენამ თავისი მრავალსაუკუნოვანი განვითარების გზაზე ეს სამივე ეტაპი გაიარა. იგი იყო ქართველური ტომების ენა, აერთიანებდა მათ, განამტკიცებდა მათში ეროვნული თვითშეგნებისა და სახელმწიფოებრიობის გრძნობას. მას საერთო ეროვნული ენის სტატუსი საუკუნეების განმავლობაში ჰქონდა.

ეროვნული ენის ფუნქციონირების უმაღლეს საფეხურს წარმოადგენს მისთვის სახელმწიფო ენის სტატუსის მინიჭება. სახელმწიფო ენა სახელმწიფოს მიერ ოფიციალურად აღიარებული ძირითადი ენაა.

სალიტერატურო ენა ეფუძნება საერთო-სახალხო ენას და არის მისი მემკვიდრე. სალიტერატურო ენა საერთო-სახალხო ენის დამუშავებული ფორმაა, რომელიც მოლაპარაკის მიერ მიჩნეულია სანიმუშოდ. მას ახასიათებს სიმყარე, შერჩევითობა, სისწორე. სალიტერატურო ენა ემსახურება საზოგადოების ყველა სფეროს. მისი გამოყენების არეალი განისაზღვრება ყველა იმ დარგით, რომლებშიც ფუნქციონირებს ან შეიძლება ფუნქციონირებდეს ეროვნული ენა (მეცნიერება, კულტურა, სპორტი, სამართალი, ეკლესია, პრესა, პოლიტიკა და სხვ.). სალიტერატურო ენის განმასხვავებელი ნიშანი ის არის, რომ მას აქვს კოდიფიცირებული ფორმა, ანუ მისი ნორმები დაფიქსირებულია. შეიძლება თუ არა ამა თუ იმ სიტყვის თქმა, ამას ჩვენ ვამოწმებთ ლექსიკონში, რომელშიც არის აღნიშვნები (ჟარგ., ვულგ. და ა. შ.). თუ სიტყვას არა აქვს სპე-

ციალური აღნიშვნა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ის მიჩნეულია სალიტერატურო ნორმად. სალიტერატურო ენის შემადგენელი ნაწილია ლიტერატურის ენა, ანუ ლიტერატურული ენა. ეს არის კონკრეტულად მხატვრული ნაწარმოებების, მხატვრული ლიტერატურის ენა. ეს არის იგივე ეროვნული ენა, გადამუშავებული მხატვრული სიტყვის ოსტატების მიერ და ემორჩილება იმავე გრამატიკულ ნორმებს, რომელთაც ეროვნული ენა. მხატვრული ლიტერატურის ენის თავისებურებად უნდა განვიხილოთ მისი სპეციფიკური ფუნქცია, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გამოხატავს მხატვრული ლიტერატურის, სიტყვიერი ხელოვნების შინაარსს.

ერთი მხრივ, სალიტერატურო ენა უფრო ფართოა, ვიდრე მხატვრული ნაწარმოებების ენა, რადგან იგი გამოიყენება არა მარტო მხატვრულ ლიტერატურაში, არამედ პუბლიცისტიკაში, სამეცნიერო ლიტერატურაში და ა.შ. მეორე მხრივ, მხატვრული ლიტერატურის ენა უფრო ფართოა, ვიდრე სალიტერატურო ენა, რადგან მასში, სალიტერატურო ენის გარდა, გამოყენებულია სასაუბრო სიტყვები, ჟარგონები, სოციალური დიალექტები (მაგ. პროფესიული, ქურდული), დიალექტიზმები, პიჯინი (შერეული ენები, ძირითადად ინგლისური და ადგილობრივი ენების ნაზავი) და სხვ.

მხატვრული ლიტერატურის ენაში უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია აკისრია ენის მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებს. ისინი ენას განსაკუთრებულ კოლორიტს ანიჭებენ.

ლურჯო ტალღებო,
არ იცით შიში:
ფაფარი თქვენი
გრგვინვა-გუგუნით
ჟანგიან კლდეებს
გადმოაფინეთ!
—ვინ გითხრა?
შიშით გვისკდება გული,
სანამ. . .
მოვაღწევთ
ისევ
ნაპირებს!
(ანა კალანდაძე)

გარდა იმისა, რომ ანა კალანდაძის ამ ლექსს აქვს თავისი რითმა, რიტმი, საზომი, თავისებური სინტაქსური ორგანიზაცია, მასში გვხვდება მთელი რიგი გამომსახველობითი საშუალებები. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ლირიკული გმირისა და ლურჯი ტალღების დიალოგი, რომელშიც ჩანს ტალღების ხასიათი, მათი შიში. ავტორი გაპიროვნების ხერხით გვიხატავს ლურჯი ტალღების ხასიათს, რომლებსაც, თურმე, „შიშით უსკდებათ გული". ამ ლექსში მოცემულია ეპითეტები (ლურჯი ტალღები, ჟანგიანი ნაპირები), მეტაფორა (ფაფარი თქვენი). ავტორი დახვეწილი, ორიგინალური, მაღალმხატვრული ფორმით გამოხატავს თავის სათქმელს.

ენის საშუალებით ხდება პერსონაჟების ხასიათების ინდივიდუალიზაცია და ტიპიზაცია. მაგალითად, ზვიად სპასალარი, "დიდოსტატის მარჯვენის" პერსონაჟი, ლამის ყოველ წინადადე-

ბას უმატებს სიტყვა "არას", რაც განასხვავებს მის მეტყველებას ყველა სხვა პერსონაჟის მეტყველებისაგან, თეიმურაზ ხევისთავი, "ჯაყოს ხიზნების" მთავარი პერსონაჟი, ხშირად იყენებს სიტყვებს "მოვიფიქროთ, მოვისაზროთ", რომლებიც კარგად გადმოსცემენ მისი ხასიათის თავისებურებებს.

"პოეტური სინტაქსი," "პოეტური ფონეტიკა" და "პოეტური მორფოლოგია" პირობითი ცნებებია. უმეტეს შემთხვევაში მხატვრულ ლიტერატურაში ვხვდებით ე. წ. საყოველთაო გამოყენების სიტყვებს, რომლებიც ამოღებულია ეროვნული ენის საერთო არსენალიდან.

"გაზაფხულის საღამოა, მშვიდი,
ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი".
(ტ. გრანელი)

მოყვანილ ტაეპებში ყველა სიტყვა "ჩვეულებრივია", უფრო მეტიც, არ გვხვდება საგანგებო პოეტური "სამკაულები", მაგრამ თავისებური ორგანიზაციის წყალობით იგი პოეზიის მშვენიერი ნიმუშია.

სიტყვა თავისთავად არ შეიძლება იყოს პოეტური ან არაპოეტური. სიტყვის პოეტურ ფუნქციაზე შეიძლება ლაპარაკი მაშინ, როცა სხვა გამომსახველობითი ხერხების სისტემაში ის გახდება მხატვრული სახის შექმნის საშუალება. სწორედ ამაში მდგომარეობს პოეტური ენის და მისი სფეროების ("პოეტური სინტაქსი," "პოეტური ფონეტიკა" და სხვ.) განსაკუთრებული ფუნქცია. ლაპარაკია არა სპეციფიკური გრამატიკული პრინციპების მქონე ენაზე, არამედ განსაკუთრებულ ფუნქციაზე, ეროვნული ენის ფორმების განსაკუთრებულ გამოყენებაზე. თვით ე. წ. სიტყვა-ხატები ესთეტიკურ დატვირთვას იძენენ მხოლოდ გარკვეულ სტრუქტურაში. დამოუკიდებლად აღებულ ფრაზას "*შიშით გვისკდება გული*" არანაირი ესთეტიკური ღირებულება და ფუნქცია არ აქვს. ამ ფუნქციას ანა კალანდაძის ზემოთ მოყვანილ ლექსში ეს ფრაზა იძენს, როგორც ამ ლექსის პოეტური სამყაროსა და სისტემის შემადგენელი ნაწილი. ლიტერატურის ენის, ანუ პოეტური ენის, მთავარი დამახასიათებელი ნიშანია ესთეტიკური ფუნქცია. მხატვრულ ლიტერატურაში ენობრივი საშუალებები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ესთეტიკურად დამუხტულია. ვ. ვინოგრადოვი წერდა: ენის ნებისმიერი მოვლენა მხოლოდ გარკვეულ ფუნქციონალურ-შემოქმედებით პირობებში შეიძლება გახდეს პოეტური.

ენის "პოეტიზაციის" შინაგან პროცესს მეცნიერები განსხვავებულად წარმოაჩენენ. ზოგიერთი თვლის, რომ მხატვრული სახის ბირთვი არის წარმოდგენა, სურათი, რომელიც ენის ფორმებშია დაფიქსირებული. სხვები იზიარებენ მოსაზრებებს მხატვრული სახის ენობრივი ბირთვის შესახებ და მეტყველების პოეტიზაციის აქტს განიხილავენ სიტყვის მნიშვნელობის ან შინაარსის გაფართოებად, მისთვის დამატებითი მნიშვნელობის მიცემად. ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, სიტყვა იქცევა ხელოვნების მოვლენად. ეს ხდება არა იმიტომ, რომ იგი მხატვრულ სახეს აღნიშნავს, არამედ იმიტომ, რომ მისთვის დამახასიათებელი იმანენტური თვისებების გამო სიტყვა იცვლის თვისებას. ერთ შემთხვევაში მხატვრული სახის პირველადობაზეა აქცენტი გაკეთებული, მეორე შემთხვევაში — სიტყვის პირველადობაზე.

ეჭვგარეშეა, რომ მხატვრული სახე თავისი სიტყვიერი გამოვლინებით წარმოადგენს ერთ მთლიანობას.

საკამათო არ არის, რომ მხატვრული ნაწარმოების ენის შესწავლა უნდა ხდებოდეს ენის განვითარების ზოგადი კანონზომიერებების გათვალისწინებით. თუ არა გაქვს სპეციალური ლინგვისტური ცოდნა, ვერ გამოიკვლევ პოეტური ენის პრობლემებს. ამასთან ერთად, სავსებით ნათელია, რომ, როგორც მოვლენა, სიტყვიერი ხელოვნების ენა, არ შეიძლება ამოვიღოთ ლიტერატურათმცოდნეობის კვლევის სფეროდან, რომელიც სიტყვიერ ხელოვნებას სწავლობს მხატვრულ-ფსიქოლოგიურ, სოციალურ და სხვა დონეებზე. პოეტური ენა შეისწავლება მხატვრული ნაწარმოების იდეურ-თემატიკურ და ჟანრულ-კომპოზიციურ სპეციფიკასთან დაკავშირებით.

ადამიანი ვერბალური კომუნიკაციის დროს განსხვავებულ მიზნებს ისახავს. ამიტომ ენობრივი ქსოვილის ორგანიზაცია განსხვავებულია სამეცნიერო ტრაქტატსა და ლირიკულ ლექსში, მიუხედავად იმისა, რომ ორივეში სალიტერატურო ენის ფორმებია გამოყენებული.

მხატვრული ნაწარმოების ენაში ორგანიზაციის ორი განსხვავებული ტიპი განირჩევა: სალექსო და პროზაული.

პოეტური ენის წყაროა ეროვნული ენა. თუმცა, ამა თუ იმ ისტორიულ ეტაპზე ენის განვითარების დონე და ნორმები თავისთავად არ განაპირობებენ სიტყვიერი ხელოვნების ხარისხს და მხატვრული მეთოდის სპეციფიკას. ისტორიის ერთსა და იმავე პერიოდში იქმნება მხატვრული მეთოდითა და პოეტური მნიშვნელობით განსხვავებული ნაწარმოებები. ენობრივი საშუალებების შერჩევის პროცესი ექვემდებარება ნაწარმოების ან სახის მხატვრულ კონცეფციას. ენა მხოლოდ სიტყვის ჭეშმარიტი ოსტატის ხელში იძენს მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებას.

პოეტური ენა ასახავს ცხოვრებას, მის მრავალფეროვნებას. სიტყვიერი ხატით შეიძლება შექმნა ბუნების სურათი, უჩვენო ადამიანის ხასიათის ფორმირება, წარმოაჩინო მასების განწყობილებები. პოეტური ენა შეიძლება ძალიან ახლოს იყოს მუსიკის ენასთან, რასაც ხშირად ვხვდებით პოეტურ ნაწარმოებებში. სიტყვა მჭიდროდ უკავშირდება აზრს, ცნებას და ამიტომ სახის შექმნის სხვა საშუალებებთან შედარებით იგი უფრო ტევადი და აქტიურია. სიტყვიერი სახე შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც სინთეტური მხატვრული სახე. მაგრამ ისიც უნდა გვახსოვდეს, რომ სიტყვიერი სახის ყველა ეს თვისება შეიძლება გამოავლინოს და მათი რეალიზაცია მოახდინოს მხოლოდ სიტყვის ოსტატმა, შემოქმედმა.

მხატვრული შემოქმედების ანდა სიტყვის პოეტური დამუშავების პროცესი მეტად ინდივიდუალურია. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ადამიანებს ადვილად ვცნობთ და ვასხვავებთ თავიანთი განსხვავებული, ინდივიდუალური მეტყველებით. ასევეა მხატვრულ შემოქმედებაშიც. ავტორი შეიძლება გამოვიცნოთ ენის მხატვრული დამუშავების მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხერხებით.

დიდი ხელოვანი შემოქმედებითი მუშაობის პროცესში პასიურად კი არ იყენებს ხალხის მიერ საუკუნეების განმავლობაში შექმნილი სიტყვიერი ხელოვნების მრავალფეროვან ფორმებს, არამედ ეყრდნობა ენის განვითარების ზოგად კანონზომიერებებს და თავისი შემოქმედებით ხელს უწყობს ეროვნული ენის განვითარებას, მისი ფორმების დახვეწას.

პოეტური ფიგურები

მხატვრულ ნაწარმოებში სიტყვა მრავალწახნაგოვანია. სიტყვის მნიშვნელობა იქმნება მთავარი და მეორეული აზრისაგან, განსხვავებული სემანტიკური ასპექტები ურთიერთზემოქმედებენ და წარმოქმნიან ახალ მნიშვნელობას. ხშირად ე. წ. ნეიტრალური სიტყვებიც კი თავიანთ განსაკუთრებულ ფუნქციას პოეტური ტექსტის სტრუქტურაში იძენენ. შინაარსის წვდომაში ზოგჯერ სიტყვის ბგერითი მხარეც აქტიურად არის ჩართული. გამომსახველობის ყველა პოეტური საშუალება უნდა აღვიქვათ და გავიაზროთ მთლიანობაში. სხვა შემთხვევაში გავაანალიზებთ ნაწარმოების შემადგენელ ნაწილებს, რომლებიც, დამოუკიდებლად აღებული, ხშირ შემთხვევაში ყოველგვარ აზრს არიან მოკლებულნი. სიტყვა ბადებს განსხვავებულ ასოციაციებს და ასე ვლინდება მისი ესთეტიკური ფუნქცია.

სტილისტური ფიგურები. სტილისტური ფიგურა არის მეტყველების განსაკუთრებული დაფიქსირებული სტილისტური საქცევი, მხატვრული გამომსახველობის საშუალება, რომელიც ხელს უწყობს სახის აღქმას, გადმოსცემს შინაარსს სტილის დონეზე და გამოიყენება გამონათქვამის ექსპრესიულობის გასაძლიერებლად. სტილისტური ფიგურებია: ჰიპერბოლა, ლიტოტესი, ამპლიფიკაცია, ეპიფორა და სხვ.

ჰიპერბოლა (ბერძ. hyperbole – გაზვიადება) არის სტილისტური ფიგურა, მხატვრული გამონათქვამი, რომელიც მხატვრული შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად წინასწარგამიზნულად აზვიადებს რაიმე მოქმედებას, საგანს ან მოვლენას. მაგალითად, *ათასჯერ გითხარი, მაგრამ ვერაფერი შეგასმინე. ისე ტიროდა, რომ ზღვას ერთვოდა მისი ცრემლები.* ჰიპერბოლა მწერლის მიერ ასახული მოვლენების ფართო ტიპიზაციის საშუალებაა. უმეტეს შემთხვევაში იგი არა მარტო ამძაფრებს და აზვიადებს მოვლენებს, არამედ ემოციურად ამდიდრებს მათ. ჰიპერბოლური გამოთქმა არ შეიძლება პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგოთ.

ჰიპერბოლა ფართოდ გამოიყენება როგორც ყოველდღიურ მეტყველებაში, ასევე ფოლკლორსა და მხატვრულ ლიტერატურაში. ჰიპერბოლა ფოლკლორის საყვარელი მხატვრული ხერხია:

„ალაზანსა და იორსა
დავენაფები — ყლაპს ვუზამ,
აიმ მთასა და ემასა
ხელს მოვკრავ — ჯახა-ჯუხს ვუზამ;
ცხრა ლიტრა რკინისა ზოდსა
პირში ჩავიდებ — კნატს ვუზამ".
("ამირანის ნათქვამი" ხალხური)

ქართულ ლიტერატურაში ბევრი მწერალი მიმართავს ჰიპერბოლას. დახვეწილ ჰიპერბოლათა სიუხვით გამოირჩევა "ვეფხისტყაოსანი". მაგალითად:

„სახლ-სამყოფი არა ჰმართებს, ცამცა გაიდარბაზესა";
"ცხენთა მათთა ნატერფალნი მზესა შუქთა წაუხმიდეს";
"უგავს პირისა სინათლე მთვარისა მოვანებასა; "
"თქვენნი აგრე დაღრეჯანი მნათობთაცა დაამხობდეს".

ჰიპერბოლა წარმატებით გამოიყენება საბავშვო პოეზიაში:

"მამალს მოსდის ღვარ-ღვარად
ცრემლი შეუშრობელი. . .
აბა, ოქმი, ოქმი ჩქარა!
რომელია შოფერი?
შეადგინეს დიდი ოქმი,
ჩაერივნენ ყველანი. . .
ოქმს დასჭირდა ერთი დოქი
იისფერი მელანი".
(პ. იაშვილი "იისფერი მელანი")

ჰიპერბოლა ხშირად ერწყმის სხვა სტილისტიკურ ხერხებს და მათ შესაბამის ელფერს აძლევს. მაგალითად, არსებობს ჰიპერბოლური შედარება ("ტალღა მთასავით წამოიმართა; "წამოხტა კაკო ლომივით ზეზე"; "მან განანათლეს ყოველნი, ვით მზემან მანათობელმან"), ჰიპერბოლური მეტაფორა ("ცრემლების ზღვა"; "სისხლით მორწყეს მთა და მდელო"; "თეთრთა კბილთათ გამომკრთალსა შუქსა ველთა მოაფენდა") და სხვა.

ჰიპერბოლური შეიძლება იყოს როგორც ასახული ხასიათი, ასევე სიტუაციაც. ჰიპერბოლა დამახასიათებელია, აგრეთვე, რიტორიკული, ორატორული სტილისათვისაც, როგორც პათეტიკური აღფრთოვანების გამოხატვის საშუალება.

ჰიპერბოლის დროს ხშირად ხდება ზომის, ძალის, სილამაზის გადაჭარბება. ჰიპერბოლის პრინციპზეა აგებული კომიკურის ერთ-ერთი ფორმა — გროტესკი — ინტენსიური კომედიური გაზვიადება, რომელიც მხატვრულ სახეს აძლევს ფანტასტიკურ და პირობით ხასიათს, არღვევინებს მას დამაჯერებლობის საზღვრებს და გააქვს იგი შესაძლებლისა და მოსალოდნელის საზღვრების გარეთ.

ლიტოტესი ბერძნული ენიდან მოდის (litotes) და უბრალოებას, სიმცირეს, ზომიერებას ნიშნავს.

ამ ტერმინს დღეს ორი მნიშვნელობით იყენებენ. ერთის მიხედვით, ლიტოტესი არის ტროპის სახე, რომელიც უარყოფს იმ თვისებას, რომელიც ობიექტს, საგანს, პიროვნებას, მოვლენას არ გააჩნია, არ ახასიათებს. იგი თავისებური "უარყოფის უარყოფაა". მაგალითად, ხშირად ჩვენ იმის ნაცვლად, რომ ვთქვათ: *ის მაღალია*, ვამბობთ: *ის არ არის დაბალი*, ხოლო იმის ნაცვლად, რომ ვთქვათ: *ის ჭკვიანია*, ვამბობთ: *ის არ არის სულელი; თანახმა* ვარ — *არა ვარ წინააღმდეგი; უნდა ვთქვა – არ ვაპირებ გაჩუმებას.*

ონისე ასე უხასიათებს ხაზუას გუგუას: "გუგუაი, მართალია, ბალღია, მაგრამ არაა ლოთი და ავარდნილი კაცი. . . გუგუაი ეაუკაცია და, ღვთის მადლმა, ჯალაბობაშიაც თავს არ შეირცხვენს." „არაა ლოთი და ავარდნილი კაცი" და „ჯალაბობაშიაც თავს არ შეირცხვენს" ლიტოტესებია.

ლიტოტესის მეორე მნიშვნელობა გულისხმობს ლიტოტესის, როგორც ანტიპიპერბოლის, ანუ შებრუნებული ჰიპერბოლის გაგებას.

მაგ.: კრაზანას წელი; კუს ნაბიჯი; ორ ნაბიჯშია; თვალის დახამხამებაში. იგი წინასწარგამიზნულად ამცირებს მასშტაბს, ზომებს, ძალას, აღწერილი მოვლენებისა და საგნის მნიშვნელობას. იგი ხშირად გამოიყენება ფოლკლორში, მაგალითად: ნამცეცა, ნახევარქათამა.

სტრუქტურის თვალსაზრისით ლიტოტესი შეიძლება იყოს შედარება (თითისტოლა ბავშვივით ნუ იქცევი), ეპითეტი (უთქმელი ადამიანია), მეტაფორა (კრუხის პალო). ბევრი ლიტოტესი იდიომატურია. *მაგალითად: „ცა ქუდად არ მიაჩნდა და დედამიწა ქალამნად"; "კუს ნაბიჯით სიარული".*

ლიტოტესი შეიძლება გამოისახოს სიდიდის ენობრივი დონეებით, როგორც სიტყვით, ასევე სიტყვათშეთანხმებით, წინადადებით თუ წინადადებებით.

სხვა ტროპების მსგავსად ლიტოტესიც შეიძლება იყოს ზოგადენობრივი და ინდივიდუალურ—საავტორო. პირველს მიეკუთვნება ისეთი ლიტოტესები, როგორებიცაა: „ზღვაში წვეთი", "თითის სიგრძე", "ერთი გოჯი", "ორი დღის სიცოცხლე", "ულუკმაპუროდ დარჩა" და ა.შ.

ინდივიდუალურ-საავტორო ლიტოტესებია:

"მე არა ერთი მინახავს ბავშვი,

პატარა, როგორც ოქროს წინილი."

(გ. ტაბიძე „ბავშვი კაფეში")

ლიტოტესს ისევე, როგორც ჰიპერბოლას, ხშირად მიმართავენ საბავშვო ლიტერატურაში:

"თუ გინახავთ

დათვის ნეკი,

იმ სიგრძეა

ჩემი ლეკვი".

(პ. იაშვილი „მედეას ლეკვი")

ამ მაგალითში ლიტოტესის მხატვრული რეალიზება ხდება შედარების დახმარებით.

ზოგჯერ განსაკუთრებული მხატვრული ეფექტის მისაღწევად ლიტოტესი გამოიყენება ჰიპერბოლასთან ერთად. ამ კონტრასტული ტროპების გამოყენება განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. მაგალითად:

"ცოტა კაცია ამირან, ცოტა სმა-ჭამა ეყოფა,

სადილად ბულა კამეჩი, ვახშმად არც სამი ეყოფა".

მოყვანილ ფრაგმენტში პირველი ტაეპი ლიტოტესის ნიმუშია, მეორე – ჰიპერბოლის.

"მამაშენი და შენი წინაპარნიც სულითაც და ხორცითაც ფოლადისაგან იყვნენ ჩამოსხმული. შენ კი გაფუვდი. წყალსაც ძლივს ყლაპავ, ბუმბულიც მძიმე ლოდად მიგაჩნია",-— ეკამათება თეიმურაზ ხევისთავს თავისი ორეული. ამ მაგალითში, პირიქით, ლიტოტესი მოსდევს ჰიპერბოლურ მეტაფორას.

ამპლიფიკაცია (ლათ. amplificatio – გაფართოება) სტილისტური ფიგურაა, რომლის დროსაც ხდება ერთი ტიპის ენობრივი კონსტრუქციების, სიტყვების ან სიტყვათშეთანხმებების განმეორება. ამპლიფიკაციის დროს შეიძლება განმეორდეს ეპითეტი, შედარება, სინონიმი, კავშირი, წინადადების ერთგვაროვანი წევრები. იგი ხელს უწყობს მეტყველების პოეტური გამომსახველობის გაძლიერებას.

ამპლიფიკაციის მშვენიერი ნიმუში გვხვდება ნ. ბარათაშვილის ლექსში „არ უკიჟინო, სატრფოო:"

„მინდა, მზე ვიყო, რომ სხვივნი ჩემთ დღეთა გარსა მოვავლო,

საღამოს მისთვის შთავიდე, რომ დილა უფრო ვაცხოვლო.

მინდა, რომ ვიყო ვარსკვლავი, განთიადისა მორბედი,
რომ ჩემს აღმოსვლას ელოდნენ ტყეთა ფრინველნი და ვარდი.

მინდა, შენ იყო სატრფოო, მშვენიერისა ცის ცვარი,
რომ განაცოცხლო, შავარნო, მდელო სიცხითა დამჭკნარი".

ამავე ხერხს მიმართავს ალ. ჭავჭავაძე "გოგჩაში":
"აჰა, პალატათა დიდებულთა ნგრეული ნაშთი,
აჰა, ქალაქთა ჩინებულთა ხვედრი უცილო,
აჰა, ჩვენისა მომავლისაც ნამდვილი ხატი,
მხოლოდ აწმყოზე რას დაბმულხარ, ხედვავ, ბრმობილო?"

ამპლიფიკაცია შეიძლება იყოს ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილი და შეიძლება მთელი ნაწარმოები ამ სტილისტურ ფიგურაზე იყოს აგებული, როგორც ანა კალანდაძის ლექს „თუთაში":

„ლამის სახლში შემოიჭრას თუთა,
ლამის თავზე გადამისვას ხელი...
დამიძახებს, თვალს ჩამიკრავს მუდამ
ხე მაღალი, ხე ზურმუხტისფერი...,
რა ჩურჩული ესმით ჩემთა ყურთა!
რა ჩურჩული!.. დამდაგველი, მწველი...
ლამის სახლში შემოვიდეს თუთა,
ლამის წელზე შემომხვიოს ხელი..."

ამპლიფიკაციის ერთ-ერთი სახეა ანაფორა. **ანაფორა** ბერძნული სიტყვაა (anaphora) და „გამოტანას" ნიშნავს. ანაფორა გულისხმობს სტრიქონის დასაწყისში ან სტრიქონგამოტოვებით მსგავსი ან ერთი და იმავე ფრაზების, სიტყვების, ბგერების განმეორებას. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ანა კალანდაძის სტრიქონები:

„მე მივატოვებ აიდის ქვეყნებს,
რადგანაც ხილვა ჩემი ინებე,
მე მივატოვებ აიდის ქვეყნებს,
თუ გამათბობენ შენი სხივები!"
("უნდა გამათბონ შენმა სხივებმა")
"ორი ქვეყნის, ორი ქვეყნის საზღვრად ვდგეკარ,
გულო, რისად მეხურვები?
სხივმიმკრთალი, სხივმიმკრთალი მკვდართა მზე ვარ,
ჩემს სხივებში თამაშობენ ბეღურები. . .
კორჩიოტას, კორჩიოტას თესლი გალღვა,
ორთქლად მიდის ნესტიანი სუნთქვა მინის.
ლხენით ვისმენ ბეღურების წივ-წივ, წივ-წივს".
(„მკვდართა მზე ვარ")

ეპიფორაც (ბერძ. epiphora – განმეორება) ამპლიფიკაციის სახედ შეიძლება მივიჩნიოთ. იგი ანაფორის საპირისპირო სტილისტური ფიგურაა და გულისხმობს ტექსტის ტაეპებისა და ფრაზების დაბოლოებების (ბგერების, სიტყვების, გრამატიკული ფორმების) განმეორებას. რითმაც ეპიფორის სახეობაა.

" იყო ომი, იყო ცეცხლის **დროება,**

ლოდინია ეხლა ეს მყუ**დროება.**"

(გალაკტიონი "ლაჟვარდ ცაზე დღეა თეთრი კრავების")

"ნისლაურო, ნისლი **ხარო,**

გამიქრები: მზისი **ხარო. . .**

მე არაგვზე დავრჩებოდი,

მაგრამ რა ვქნა, სხვისი **ხარო. . .**

როცა ახლოს ვერა გხედავ,

ჩემი გულის შიში **ხარო. . .**

მაგრამ კლდენი არ გაგწირვენ,

არწივების შინში **ხარო. . .** "

(ანა კალანდაძე "მე არაგვზე დავრჩებოდი")

სინტაქსური ფიგურები

სინტაქსური ფიგურები ერთიან მთლიანობაში სიტყვათა შერწყმის წესია. სინტაქსური კონსტრუქციების საშუალებით მიიღწევა ტექსტის განსაკუთრებული აზრობრივი ჟღერადობა.

მხატვრულ ტექსტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ინტონაციას. განსხვავებული ინტონაციური მოდელების აღსანიშნავად ავტორები მიმართავენ სასვენ ნიშნებს. ძახილის ნიშანი, კითხვა-ძახილის ნიშანი და კითხვითი ნიშანი ავტორებს ეხმარება, უკეთესად გადმოსცენ სათქმელი და მკითხველებამდე მიიტანონ თავიანთი იდეები თუ ემოციები. ამ ნიშანთა ერთობლიობის გარეშე ძნელია, სრულყოფილად გავიაზროთ მწერლის ემოციები, მაგალითად, მ. მაჭავარიანი თავის ლექსში „ფრიად დაგვიანებული, მაგრამ ფრიადრე აქტუალური რეპლიკა სრულიად საქართველოისა და მეფისა არჩილისა მიმართ" პოლემიკას უმართავს თეიმურაზ პირველს, ნოდარ ციციშვილს, მამუკა მდივანს, არჩილ მეფეს და ყველას, ვისაც რუსთაველსა და თეიმურაზ I-ს შორის ან არჩევანი ვერ გაუკეთებია, ან თეიმურაზის შემოქმედებისათვის მიუცია უპირატესობა. ამ ნაწარმოებში სასვენი ნიშნები უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას ასრულებს პოეტის პოლემიკური ტონის, მისი ემოციური მდგომარეობის და განწყობილების გადმოსაცემად:

„ვინ?! —

ხელოსანი ვამჯობინო ხალას ხელოვანს?

ბნელა? —

თუ ბნელა? —

კი, ბატონო! —

მაგრამ დღე როა? "

მ. მაჭავარიანის ერთსტროფიანი ლექსის "ჩამოძახილი" განსაკუთრებული ინტონაციისათვის აუცილებელია მასში შემავალი წინადადებების გაფორმება ძახილის ნიშნებით:

"მტრული აშოროს მზერა!
ავს არ ეხილოს თვალს! —
ჯვარი სწერია გელათს!"
ჯვარი სწერია ჯვარს!"

ძახილის ნიშნების გარეშე მ. მაჭავარიანის დასახელებული ლექსი დაკარგავს ექსპრესიულ მუხტს.

პუნქტუაციის ნიშნებს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრულ ნაწარმოებებში, რადგან ისინი ეხმარება მკითხველს, გაიგოს, რა დამოკიდებულება აქვს ავტორს მის მიერ წარმოჩენილ მხატვრულ სინამდვილესთან.

მხატვრულ ტექსტებში ავტორები ზოგჯერ ცდილობენ, მნიშვნელოვანი რეპლიკის, აზრის (ირონიულის, აღფრთოვანებულის და ა. შ.) ხაზგასასმელად მიმართონ ტექსტის განსხვავებულ გრაფიკულ გაფორმებას. მაგ., კურსივს (მარჯვნივ დახრილ შრიფტს), ასოების დაშორებას და სხვ.

„მკერდზე გეფინა ჩანჩქერივით ქათქათა წვერი,
გადმოალაჯე საკუთარ საფლავს. . .
კურთხეულ იყოს სახელი შენი, —
ს ა ბ ა !„
(მ. მაჭავარიანი „ისევ საბა")

"არ იქნები რადგან ხვალ,
(ვინ ყოფილა ქვეყნად სულ?!)
რაკი ხარ,
ვიდრე ხარ, —
გ ს უ რ ს რ ო მ ი ყ ო,
რ ო გ ო რ ც გ ს უ რ ს.

ასე იყო ყოველ დროს,
ასევეა დღეს.
ერთი სიტყვით:
ს ა ნ უ თ რ ო
ე ს ა რ ი დ ა ე ს."
(მ. მაჭავარიანი)

მრავალწერტილი ან გაჩუმება მხატვრულ ნაწარმოებში განსხვავებული ფუნქციით შეიძლება იყოს გამოყენებული. ხშირად იგი აღნიშნავს ნაწარმოების ყველაზე უფრო დაძაბულ და ემოციურ მომენტებს:

"იმ ვარდისფერ ატმებს მოვიგონებ კვლავ. . .
იმგვარადვე მდევ. . . იმგვარადვე მკლავ.

ო! როგორ მომწყურდი! მწუხარეა დღე.

იმგვარივე ცა, იმგვარივე ხე. . .

იგივ ქარი ქრის, ილუნება ბზა.

იმგვარივე მზე, იმგვარივე გზა.

ძლიერ. . . ძლიერ. . . ძლიერ. . . ვეტყვი ზენა ქარს

იმგვარივე ხმით იმგვარივე ზარს."

(გალაკტიონ ტაბიძე)

მრავალნერტილი მწერალმა წარმატებით შეიძლება გამოიყენოს პერსონაჟის ემოციური მდგომარეობის დასახასიათებლადაც, რომელსაც შეიძლება სიტყვა უწყდებოდეს დაბნეულობის, შიშის, სიხარულის, მწუხარების გამო ანდა მწყობრად და დალაგებულად ვერ მეტყველებდეს, რადგან მძიმე ავადმყოფია. პერსონაჟმა შეიძლება ფრაზა არ დაამთავროს და ამ დაუმთავრებელ ფრაზაში ჩადოს გარკვეული ინტრიგა ან მუქარა.

მკითხველს ძნელად დაავიწყდება ცნობილი ფრაზა დ. კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძიდან": „კი, რასაკვირველია, ყველაფერი ასე სასიამოვნოა, სოლომან ჩემო, **მარა**. . . — და ბესარიონმა სიტყვა გააგრძელა". ამ შეწყვეტილმა ფრაზამ სოლომანს, გაჭირვებულ მაშვალს, რომელსაც ჰგონია, რომ საქმე უკვე მოაგვარა, გული ატკინა, თავზარი დასცა, მადა დაუკარგა და ხალისი მოუსპო.

გავიხსენოთ, როგორ გაუწყდა სიტყვა „შუშანიკის წამებაში" დიაკვანს, როცა მან დედოფლის გამხნევება მოინდომა და ვარსქენმა მოპკრა თვალი. მის მიერ წარმოთქმული „მტკი..." არაჩვეულებრივად მრავლისმეტყველია, ნათლად ახასიათებს პერსონაჟებს და ამავე დროს გვიქმნის შთაბეჭდილებას ეპოქის ზოგიერთ თავისებურებაზე (მაგალითად, საერო და სასულიერო პირების ურთიერთობაზე, სასულიერო პირების უუფლრბობაზე).

ოსტატურად იყენებს მრავალნერტილს ილია ჭავჭავაძე თავის „ოთარაანთ ქვრივში", კერძოდ, გიორგის სიკვდილის ეპიზოდში. მრავალნერტილის დახმარებით იგი ფსიქოლოგიური სილრმით გადმოგვცემს პერსონაჟის მძიმე ფიზიკურ და სულიერ მდგომარეობას:

„— დედი! ხედავ.... ამ.... ანგელოზს!.... — ძლივ-ძლივობით გამოსთქვა გიორგიმ, ისევ კესოზედ თვალ-გაჩერებულმა.

— ვხედავ, შვილო!....

— დედი!.... ღვინო.....

— ეგ იყო ჩემი ბედისწერა..... არა ვნანობ, არა! — კვლავ მიუბრუნდა გიორგი გაწყვეტილ სიტყვას."

მრავალნერტილს უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია აკისრია ნ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში. მისი საშუალებით ავტორი, ერთი მხრივ, ყურადღებას ამახვილებინებს მკითხველს ტექსტის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მომენტებზე და, მეორე მხრივ, საშუალებას აძლევს ავტორისეული მოკლე ფრაზები დამოუკიდებლად "შეავსოს," ტექსტის ინტერპრეტაციაში აქტიურად "ჩაერთოს":

"მერე ერთიანად ჩაიმუჭა პირში ბავშვების მიერ მოტანილი ოხრახუში და წავიდა... გადავიდა ტევრში ..... მიწვა კარგა ხანს ისვენებდა გარეტიანებული, თვალგახილული მთვლემავი.

წამოიწია, დაჯდა.

ბავშვების სივილი მოაგონდა .....

მე შევჭამე .....

ბავშვებს არაფერი ვაჭამე .....

ღმერთო, რა მომივიდა? .....

სირცხვილი! ..... ხალხს რაღა უთხრა?! ..... ვაი თუ დაიხოცენ .....

ადგა, მივიდა ბავშვებთან .....

შეტრუცული ბჟოლის ძირში მიგდებულიყვნენ ..... ეძინათ ..... "

ოქსიმორონი (ბერძ. oxymoron) შეუთავსებელი, საპირისპირო ცნებების შეერთება, შეთავსება. მაგ.: ბრძოლა მშვიდობისათვის, ცოცხალი ლეში, სევდიანი სიხარული, უპატარძლო ქორწილი და სხვა. ოქსიმორონი მწერალს საშუალებას აძლევს მკაფიოდ გამოხატოს თავისი გრძნობები ანდა ოქსიმორონის საფუძველზე შექმნას ორიგინალური მხატვრული სახე.

სოციალური თანასწორობის და ჰარმონიის წარმოსაჩენად შოთა რუსთაველი ასეთ მეტაფორულ ოქსიმორონს გვთავაზობს:

"შიგან მათთა საბრძანისთა თხა და მგელი ერთად სძოვდეს".

ოქსიმორონის მშვენიერი მაგალითი "დუმილი რეკავს" მ. მაჭავარიანს ლექსის სათაურადაც გამოუტანია:

"დუმილი რეკავს,

დუმილი რეკავს

ჯვრით, ალავერდით,

გელათით, ტბეთით.....

ხმა თუა ნეტავ, —

ხმა თუა ნეტავ,

ამ უხმო ხმაზე

რომაა მეტი!"

ანტითეზა (ბერძ. antithesis — წინააღმდეგობრიობა) პოეტური ფიგურაა, რომელიც აერთიანებს კონტრასტულ, მკვეთრად საპირისპირო ცნებებსა და მოვლენებს. შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად ანტითეზას ხშირად მიმართავენ რიტორიკულ ხელოვნებასა და მხატვრულ ლიტერატურაში. იგი მრავალი მხატვრული ნაწარმოების სათაურშიც არის წარმოდგენილი. მაგ; ლ. ტოლსტოის "ომი და მშვიდობა", თ. დოსტოევსკის "დანაშაული და სასჯელი" და სხვ. ანტითეზის ლექსიკურ საფუძვლად ხშირად გვეელინება ანტონიმები. მოვიყვანთ ანტითეზის რამდენიმე ნიმუშს ქართული ლიტერატურიდან:

"ბუნება მბრძანებელია,

იგივ მონაა თავისა,

ზოგჯერ სიკეთეს იხვეჭავს,
ზოგჯერ მქნელია ავისა,
ერთფერად მტვირთველი არის
საქმის თეთრის და შავისა;
საცა პირიმზეს ახარებს,
იქვე მთხრელია ზვავისა.....
მაინც კი ლამაზი არის,
მაინც სიტურფით ყვავისა."
(ვაჟა ფშაველა, „ღამე მთაში")
„შუაკაცი ვარ უბრალო,
ხან მინისა ვარ, ხან — ცისა".
(აკაკი წერეთელი "პოეტი")
"აქ არვის — დიდსა თუ პატარასა —
ქვეყნის ტკივილით არ სტკივა გული".
(ილია ჭავჭავაძე "აჩრდილი")
„ისმენდიან, —გაჰკვირდიან, რა ატირდის, — ატირდიან
— რა პატარა ქვეყანაა..... რა დიდია! ..... "
(მ. მაჭავარიანი "მიდის..... მიდის..... ")

ანაკოლუფი (ბერძ. anakoluthos — არასწორი, არათანმიმდევრული) წინადადებაში სიტყვების გრამატიკული დაკავშირების ნორმების დარღვევაა. იგი მხატვრულ ლიტერატურაში გამოიყენება განსაკუთრებული სინტაქსური ფიგურის სტატუსით.

ანაკოლუფს ხშირად მიმართავენ პერსონაჟის დახასიათების მიზნით. მისი დახმარებით შეიძლება პერსონაჟის ფსიქოლოგიისა და სულიერი სახის წარმოჩენა.

პერსონაჟის დასახასიათებლად, მისი "სულიერი" ავლა-დიდების საჩვენებლად წარმატებით მიმართავს ამ სინტაქსურ ფიგურას მ. ჯავახიშვილი. ამისი კლასიკური მაგალითია ჯაყოს მეტყველება რომან "ჯაყოს ხიზნებში". აი, როგორ უამბობს ჯაყო თეიმურაზს "დაკარგული" სკივრის ამბავს: "როგორ მოხდი და ასე მოხდი, შენი ნილი მე, ყველას გეძინა. შუაღამეს ყაჩაღები მოხვედი, ქეშელას ყელში ხანჯალი დაგადე, პირში ჩვარი ჩაგიდე, სკივრი გაგტეხე და ყველაფერი წაიღე. მერე ქეშელა დაილმუვლე. ჯაყო გაიღვიძე და ყველანი წამოგაყენე. მაგრამ ყაჩაღები ცხენებზე შეხტი და გაიქეცი. ბევრი ეძებე ის ყაჩაღები, მაგრამ მიწამ ჩაგყლაპა. აი, მთავრობის პრატაკოლიც მოგიტანე ჯაყომა. მანდ სწერიხარ ყველაფერი." ანდა გავიხსენოთ, როგორ გაუზიარა ჯაყომ თეიმურაზს თავისი კომერციული "გამოცდილება": "ფული ჯაყომ ასე იშოვნე: გლეხი ტუტუცი ხარ, ძველი ფულისა არაფერი გესმის. ჯაყომ კი ადრე გაიგე, რომ წინანდელი ფული სულ ქვეით მიდიხარ და მიდიხარ, მიდიხარ და მიდიხარ! კჩორტუ ასეთი ფული, სთქვა ჯაყომა და ის ფული ერთი დღეც არ შეგინახე. ან რა ფული იყავი, შენი ნილი მე, ის ფული?! დილაზე რომ ერთი არშინი ჩითი ერთი მილიონი ეღირებოდი, საღამოზე ორი მილიონი გახდებოდი. ჩვენი საწყალი გლეხები კი ის ფული ინახავდი და ინახავდი, გაკოტრდი და გაკოტრდი! ბოლოს

ის ფული ისე გაფუნდი, რომა წრეულს გაზაფხულზე ჯაყომ ერთ არშინ ჩითში შეიდი ათასი მილიონი მიეცი, მაშა! ასეთი ფული ჯაყომ აღარ მიგიღე. ჯაყომ ეშმაკობა გაგიკეთე და მარტო საქონელით ივაწრე. ერთ გირვანქა ნავთში ნახევარი ჩანახი ლობიო აიღე, ან სამი გირვანქა მატყლი, ან ათი გირვანქა კარგი ხილი. გლეხები დათვლა აღარ ვიცის, ყველაფერი ისე აგერია თავში, რომ ძაღლი პატრონს ვეღარ იცნობდი. ყველანი გაკოტრდი, ჯაყო კი გადარჩი და ბევრიც მოიგე. ეხლა ყველაფერი გამოიცვალე, ეხლა ნამდვილი ფული გაჩნდი. აი, გენაცვალე ამის მადლსა!"

ალოგიზმი (ბერძ. alogismos) პოეტური ხერხია, რომელიც ეფუძნება აზრობრივ წინააღმდეგობას. ალოგიზმი შეიძლება მოგვეელინოს ავტორის იდეის გაძლიერების საშუალებად. მაგალითად:

"მივდივარ,
რადგან
კვლავ მინდა, რომ ვიყოთ ერთად.
გშორდები,
რადგან
მომენატრა შეხვედრა შენთან."
(მ. მაჭავარიანი)

აზრობრივად შეუთავსებელი ცნებების დაახლოებით ავტორმა შეიძლება მიაღწიოს მხატვრული სახის განსაკუთრებულ ემოციურ გამომსახველობას. მაგალითად:

"ქვეყანა დაღუპა შურმა
(უღმერთოდ იცინის ღმერთი).
რა გალაპარაკებს თურმე! —
გაჩერდი,
იყავი შენთვის!"
(მ. მაჭავარიანი)

ალოგიზმში ცნებები მხოლოდ აზრობრივადაა შეუთავსებელი, ხოლო, რაც შეეხება მის გრამატიკულ წყობას, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ იგი (ანაკოლუფისაგან განსხვავებით) აგებულია ენის ყველა გრამატიკული ნორმის დაცვით.

ალეგორია (ბერძ. allegoria) არის ქარაგმულად, გადაკრულად ნათქვამი განყენებული იდეის, მსჯელობის თუ ცნების კონკრეტული, ნათლად და ადვილად წარმოსადგენი სახით გადმოცემა. ბევრი ალეგორია საყოველთაოდაა ცნობილი. მაგალითად, "გული" ალეგორიულად სიყვარულს აღნიშნავს, "ჩაქუჩი" — შრომას, "ცისარტყელა" – იმედს, "სასნორი" — მართლმსაჯულებას და სხვ. ალეგორია ერთმნიშვნელოვანია. იგი აღნიშნავს კონკრეტულ, განსაზღვრულ ცნებას.

ალეგორია ერთ-ერთი უძველესი მხატვრული ხერხია. ბიბლიაში იგი აზრის გამოხატვის მეტად გავრცელებული საშუალებაა. ბიბლიური ალეგორიის აღმნიშვნელი სპეციალური ტერმინი არ არსებობს. იგავებთან ერთად მას ხშირად მოიხსენიებენ ტერმინით "მაშალი". ებრაულ ეგზეგეტიკაში, საყოველთაოდ გაზიარებული მოსაზრების თანახმად, "ქებათა ქება" მიჩნეულია ალეგორიად, რომელიც წარმოაჩენს ღმერთისა და მისი რჩეული ხალხის დიალოგს. მქადაგე-

ბლები იყენებდნენ ბიბლიის ალეგორიულ განმარტებას იმისათვის, რომ ამ გზით ეპოვათ მასში თავიანთი მოსაზრებების დადასტურება, დაენერგათ ისინი ხალხში და დაყრდნობოდნენ ბიბლიის თხრობის დაფარულ აზრს.

ალეგორიული სახეების წარმოშობა მჭიდროდ უკავშირდება ერის კულტურულ-ისტორიულ ტრადიციებს. ალეგორიათა ერთი ნაწილი გამოსახულია სახელმწიფოს დროშაზე, ღერბზე, ემბლემაზე. ამით ისინი, რასაკვირველია, იძენენ გარკვეულ სიმყარეს. ტრადიციულად, "ლომი" დიდი ბრიტანეთის სიმბოლოა, "ბიძია სემის" სახე — ამერიკის და ა. შ.

უამრავი ალეგორიული სახე ბერძნულ-რომაული მითოლოგიიდან წამოვიდა და ასე გავრცელდა მთელ მსოფლიოში. მაგალითად, თემიდა, მართლმსაჯულების ალეგორიული სახეა, თვალახვეული ქალი, რომელსაც ხელში სასწორი უჭირავს; მედიცინის ალეგორიაა გველისა და ფიალის გამოსახულება და ა. შ.

ალეგორია, როგორც პოეტური გამომსახველობის გაძლიერების საშუალება, ფართოდ გამოიყენება მხატვრულ ლიტერატურაში. იგი ეფუძნება იმ მოვლენების დაახლოებას, რომელთა არსებითი მხარეები, თვისებები და ფუნქციები გარკვეულ ლოგიკურ მიმართებებში არიან ერთმანეთთან. ალეგორია მიეკუთვნება მეტაფორული ტროპების ჯგუფს.

ალეგორია, როგორც წესი, პირობითია. იგი გულისხმობს ორი შესაპირისპირებელი მოვლენის წინასწარ უკვე ცნობილ მიმართებას. ეს განასხვავებს მას მეტაფორისაგან (მეტაფორა ახალი და მოულოდნელი უნდა იყოს). ალეგორია ყოველთვის საჭიროებს კომენტარს. ყველასათვის კარგად არის ცნობილი მითოლოგიური ალეგორიები: ჰერაკლე — ძალა, აფროდიტე — სილამაზე და ა. შ. ალეგორია ძალიან ხშირად გამოიყენება პოეზიაში. ალეგორიული ხასიათისაა აკაკი წერეთლის „სულიკო", "ღამურა", ვაჟა ფშაველას "არწივი" და სხვ.

ზოგჯერ ნაწარმოები მთლიანად ალეგორიული ხასიათის სახეებისაგან შედგება. ასეთ შემთხვევაში ვლაპარაკობთ ალეგორიულ სტილზე. ალეგორიული სტილი შეიძლება ახასიათებდეს როგორც მთელ ნაწარმოებს ან მწერალს, ასევე ლიტერატურულ ჟანრსაც. მაგალითად, ალეგორიულ ჟანრს მიეკუთვნება იგავ-არაკები, ზღაპრები და სხვა.

პოეტური ფონეტიკა

ფონეტიკური ხერხები საშუალებას აძლევს მწერალს, უფრო ექსპრესიულად გადმოსცეს თავისი სათქმელი, კეთილხმოვანება შესძინოს მხატვრულ ტექსტს.

ალიტერაცია (ლათ. alliteratio) ერთ-ერთი უძველესი სტილისტური ხერხია, რომელიც აძლიერებს მხატვრული ენის გამომსახველობით ფუნქციას და გულისხმობს მხატვრულ ნაწარმოებში, განსაკუთრებით პოეზიაში, ერთნაირი ან მსგავსი ჟღერადობის მქონე თანხმოვნების განმეორებას. ალიტერაცია ბგერების მუსიკალური ორგანიზაციის ფორმაა. მას ყველა ეპოქისა და ერის შემოქმედი მიმართავს. შეუძლებელია წინასწარ იმის დაგეგმვა, სად, რა ფორმით და რა ზომით სჯობს გამოიყენოს ავტორმა ალიტერაცია. ამას განსაზღვრავს მისი გემოვნება, ინტუიცია, ზომიერების გრძნობა და მხატვრული ოსტატობა.

"მე ვა*ძ*ა*ძ*ები, ა*ძ*ებეთს ა*ძ*ს ჩემი და*ძ*აზებია,
მიჯნუ*ძ*ობითა დავმწვა*ძ*ვა*ძ*, ცეცხლი უშ*ძ*ეტი მგზნებია".

ასე აცნობს თავის თავს ავთანდილი ვეფხისტყაოსან რაინდს. რ-ს განმეორება აქ, რასაკვირველია, შემთხვევითი არ არის და მას არც მხოლოდ კეთილხმოვანების შექმნის ფუნქცია აქვს. "ძლიერი" ულერადობის ბგერის განმეორებით უფრო შთამბეჭდავად იხატება პერსონაჟის მხატვრული სახე.

ალიტერაციას ხშირად მიმართავს ილია ჭავჭავაძე:

"აყვავებულა მდელო,
აყვავებულა მთები,
მამულო, საყვარელო,
შენ როსლა აყვავდები?!"
(ილია ჭავჭავაძე, "გაზაფხული")

"ჩვენო ა**ლ**აგვო! **ლ**ა **ლ**ინგ მიყვა**ლ**ხარ!
ქა**ლ**თველის ცხოვ**ლ**ების მონამედ შენ ხა**ლ**. . . "
(ილია ჭავჭავაძე "აჩრდილი")

ალიტერაციით საშუალებით არაჩვეულებრივი მუსიკალური კეთილხმოვანება იქმნება გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში, რომლებიც დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებენ მკითხველს:

"ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ. . .
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?..
როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს,
ვერ გპოვებ ვერასდროს. . . ვერასდროს!
შენი მე სახება დამდევს თან
ყოველდროს, ყოველთვის, ყოველგან!..
შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის. . .
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის! . . . "
(გ. ტაბიძე "ქარი ჰქრის")

„მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა.
შავი ლეჩაქი დაეცა შარებს.
დამშვიდდი. სძინავს ალაზნის კარებს.
მთვარეში შავი შრიალებს ჩალა."
(გ. ტაბიძე „ალაზანთან")

ალიტერაციის დროს ხშირად მეორდება არა იდენტური, არამედ მსგავსი ულერადობის მქონე სიტყვები:

„გაქანება და დაცემა
ისმის მისი,
ისმის მისი აღტაცება
და კისკისი".
(გალაკტიონი, „ზღვა წყნარია ნამეტანი")

ალიტერაცია არ არის მხოლოდ პოეტური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ხერხი. მას ხშირად და დიდი წარმატებით იყენებენ პროზაიკოსებიც:

"სარგის გარბის არეული". (გრ. რობაქიძე „ გველის პერანგი")

"ხან ლციცა, კანკალებს, ლამი ლაბანი, ლიყვითლე".

(ნ. ლორთქიფანიძე "თავსაფრიანი დედაკაცი")

"არა ვარ გამშრალი, არაო". (ვაჟა ფშაველა "მთის წყარო")

ალიტერაციის ერთ-ერთი ელემენტარული სახეა **ხმაბაძვა,** რომელიც წარმატებით გამოიყენება როგორც პოეზიაში, ასევე პროზაშიც. მაგალითად:

"ორთქლად მიდის ნესტიანი სუნთქვა მიწის.

ლხენით ვისმენ ბეღურების წივ-წივ, წივ-წივს".

(ანა კალანდაძე „მკვდართა მზე ვარ")

"მიპქრის დალალგადაყრილი:

დოვინ, დოვენ, დოვლი. . .

თოვლი, ფიფქი, აპრილი,

ვარდისფერი თოვლი."

(გალაკტიონი "მოვა. . . მაგრამ როდის?)

„დზინ. დზინ. დზინ. დზინ. დზინ.

დონ. დონ. დონ. დონ. დონ.

გაუნ. გაუნ. გაუნ. გაუნ. გაუნ.

კლდეებში მიდის ქარავანი." (გრ. რობაქიძე „გველის პერანგი")

ასონანსი (ფრანგ. assonanse – თანაჟღერა, თანახმიანობა) ლექსში ხმოვანი ბგერების განმეორებაა. ასონანსი ისევე, როგორც ალიტერაცია, განაპირობებს პოეტური ნაწარმოების კეთილხმოვანებასა და მუსიკალურობას.

არაჩვეულებრივ ეფექტს ქმნის გალაკტიონი ი და ა ხმოვნების განმეორებით:

"შუქი გაიშალა,

წყალი დაიფერა,

სიო დაიბერა,

ჩალა გაიჩალა.

სიზმარს აბარია

ველი შენაფერი. . .

ეხლა ყველაფერი

ოქროს ზღაპარია."

ე ხმოვნის განმეორებას ოსტატურად იყენებს პოეტი არა მხოლოდ აკუსტიკური მიზნის მისაღწევად, არამედ თავისი სათქმელის უფრო ნათლად და შთამბეჭდავად სათქმელად:

"ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი

მწუხარე თვალებით მიწას დაჰყურებდა.

მშვიდობით, მშვიდობით! ამაოდ დაგენდე,

ელვარე საღამოვ ალმას საყურეთა!"
(გ. ტაბიძე "ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი")

ტროპები

ტროპი (ბერძ. tropos – შექცევა, შებრუნება) ეწოდება გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენებულ სიტყვას, სიტყვათშეთანხმებას, წინადადებას. მწერლები ხშირად მიმართავენ ტროპებს, რათა გააფართოვონ სიტყვის მნიშვნელობა, რათა გააძლიერონ პოეტური წარმოსახვა და ამით ახალი, ორიგინალური მხატვრულ-ემოციური დატვირთვა შესძინონ სიტყვას, ფრაზას თუ მთელ ნაწარმოებს. განვიხილოთ ტროპის ყველაზე უფრო გავრცელებული სახეები.

მეტაფორა (ბერძ. metaphora – გადამაქვს) ტროპის სახეა, რომლის საშუალებითაც ერთი საგნის თვისებების მეორე საგანზე გადატანა ხდება არა შედარების, არამედ გაიგივების საფუძველზე.

მეტაფორის დახმარებით ერთგვარი ტოლობის ნიშანი დაისმის ორ კონკრეტულ საგანსა თუ მოვლენას შორის. შესაძლებელია, უსულო საგნის თვისებები გადატანილი იქნეს სულიერზე, სულიერი საგნის თვისებები – უსულოზე, უსულო საგნის თვისებები გადატანილი იქნას სხვა უსულო საგანზე ან, პირიქით, სულიერი საგნის თვისებები გადატანილი იქნას სხვა სულიერ საგანზე.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ პოეზიაში და, საზოგადოდ, მხატვრულ ლიტერატურაში, მეტაფორა ორი კონკრეტული ობიექტის შედარებისას აკეთებს „მცდარ" დასკვნას მათი აბსოლუტური იგივეობის შესახებ. სწორედ საგნობრივი ჭეშმარიტების (მეცნიერული გაგებით) დარღვევა აძლევს პოეტურ მეტაფორას (და საერთოდ პოეზიას) პოეტურ ძალას. მეტაფორის მშვენიერება იქ იწყება, სადაც მთავრდება ჭეშმარიტება და, პირიქით, არ არსებობს არცერთი პოეტური მეტაფორა, რომელსაც არ აღმოეჩინოს საგანთა რეალური ურთიერთკავშირი.

მეტაფორა ერთგვარი იდიოგრამაა და მისი წაკითხვა, მისი „გაშიფვრა" მკითხველისაგან მოითხოვს გარკვეულ ცოდნას, შემოქმედისაგან კი პოეტურ ალღოს, ნიჭს, ზომიერების გრძნობას, რათა ხელოვნურობის, „შეკოწიწებულობის" და ნაძალადეობის საშიშროება ააცილოს თავიდან მხატვრულ სახეს.

მეტაფორული აზროვნების რეალიზაცია ძირითადად მხატვრულ ტექსტებში ხდება, მეტაფორა მხატვრული, სახეებით აზროვნების საფუძველია, თუმცა, იგი არც აბსტრაქტულ-ლოგიკური, მეცნიერული აზროვნებისათვისაც არის უცხო. მაგალითად, მეცნიერს მეტაფორა შეიძლება დასჭირდეს ახალი სამეცნიერო ტერმინის შესაქმნელად (მაგ.: მაგნიტური ველი, მოციმციმე არითმია).

არსებობს ინდივიდუალურ-საავტორო მეტაფორები და ენობრივი მეტაფორები. ინდივიდუალურ-საავტორო მეტაფორას თავისი ავტორი ჰყავს, რომელმაც იგი შექმნა კონკრეტული მხატვრული ნაწარმოებისათვის კონკრეტულ დროს.

ენობრივი მეტაფორა ენის სიმდიდრეა, რომელსაც ჩვენ ვიყენებთ სხვადასხვა სამეტყველო სტილსა და სიტუაციაში. თუმცა, მათი უმეტესობა "გაცვეთილი" მეტაფორებია. ისინი მოკლებულნი არიან სიახლის, მოულოდნელობის ეფექტს. მაგალითად: მოთმინების ფიალა, რკინის

ნერვები, რკინის ფარდა, ოქროს ხელები, ოქროს შუალედი, ოქროს გული. მეტაფორაში საგნებსა და მოვლენებს მიეწერებათ ისეთი ნიშან-თვისებები, რომლებიც რეალურად მათ არ ახასიათებთ, მეტაფორაში, როგორც წესი, არ ჩანს გარეგნული კავშირი ცნებებს შორის, მაგრამ იგი წარმოაჩენს საგნებისა და მოვლენების შინაგან არსსა და ბუნებას. ის, რაც ალოგიკურად შეიძლება ჩანდეს მოვლენების აბსტრაქტულ-ლოგიკური ჭვრეტის დროს, სრულიად ლოგიკური და დასაშვებია პოეზიაში.

მეტაფორა ენობრივი საშუალებაცაა და პოეტური ფიგურაც. მისი ეს თავისებურება დიდი ხანია, რაც შენიშნეს. ციცერონი მიუთითებდა, რომ ადამიანმა ტანსაცმელი თავდაპირველად მხოლოდ იმისათვის მოიგონა, რომ სიცივისაგან თავი დაეცვა. მოგვიანებით ტანსაცმელმა სხეულის სამკაულის ფუნქციაც შეითავსა. ციცერონის აზრით, ასევე მოხდა მეტაფორის შემთხვევაში. დასაწყისში მეტაფორები იქმნებოდა იმიტომ, რომ ენაში არ იყო სიტყვათა საჭირო მარაგი ნებისმიერი აზრის გამოსათქმელად, ხოლო ესთეტიკური ფუნქცია მან მოგვიანებით შეიძინა.

მეტაფორა იქმნება სხვადასხვა პრინციპით:

- გაპიროვნების ("დღემ დაიხურა პირბადე"; "ხევი მთას მონებს");
- განყენება-აბსტრაჰირების (შრომის ფერხული, მკვდარი სეზონი, სამუშაო ასპარეზი);
- განივთების (ვნებათა ქარიშხალი, ვნებათა ღელვა).

მეტაფორა ემყარება როგორც სიტყვის გადატანით მნიშვნელობას, ასევე კონტრასტებსა და ანალოგიებს. მეტაფორა ტროპის სხვა სახეებთან შედარებით უფრო ექსპრესიულია. იგი განყენებულ ცნებებსაც კი თვალსაჩინოს ხდის, გამორჩეულ გამომსახველობას, სინატიფესა და სიცხადეს აძლევს მათ.

ინდივიდუალურ-საავტორო მეტაფორა შეიძლება ენის მარაგში გადავიდეს და ენობრივი მეტაფორა გახდეს, რაც იმის მომასწავებელია, რომ იგი გარკვეულწილად შტამპად გადაიქცევა და დაკარგავს სიახლისა და მოულოდნელობის ეფექტს. შეიძლება, პირიქითაც მოხდეს, ანუ ნიჭიერი შემოქმედის ხელში ენობრივმა მეტაფორამ პოეტური ფიგურის ფუნქცია შეიძინოს. ეს მწერლისაგან მოითხოვს დიდ მხატვრულ ოსტატობას, რადგან მან ასეთ მეტაფორას უნდა დაკარგვინოს შაბლონურობა და ესთეტიკური ფუნქცია მიანიჭოს.

მეტაფორა წარმოადგენს დაუნაწევრებელ შედარებას, რომელშიც ადვილად შეიძლება ორივე წევრის პოვნა: "ამად ტირს, ბაღი ვარდისა ცრემლითა აივსებოდა". აქ "ვარდის ბაღი" გაიგივებულია ადამიანის სახესთან. .

ნესტანი ტარიელს წერს: "შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხედეს მთვარე შენი". ამ ფრაგმენტში „მთვარე" მეტაფორაა და ნესტანს აღნიშნავს.

ნაწარმოებში შეიძლება შეგვხვდეს:

- ენის ლექსიკური მარაგიდან ამოღებული მეტაფორული სიტყვა, ანუ სიტყვა-მეტაფორა (ჭირნახული, წუთისოფელი, ჭირისუფალი, გარდაცვალება და სხვ);
- მეტაფორული სახე ("მოენერა *მზისა შუქსა*: "ნუ დაიჩენ, ლომო, წყლულსა;");
- შესაძლებელია, მთელი ნაწარმოები მეტაფორას წარმოადგენდეს. მაგალითად, ნ. ბარათაშვილის "ვპოვე ტაძარი" მთლიანად ტაძრის მეტაფორულ გააზრებას ეფუძნება.

მეტაფორას პროზაიკოსებიც ხშირად მიმართავენ. მ. ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნებში" ვკითხულობთ: " ნინიკა ჯაყოს და მარგოს შუაში შეუვარდა და *დათვი* წრიდან გააძევა. *შველს ფოცხვერი* დასდევს, დასდევს დაჟინებით, მარდად, ოდნავი რხევით და მოქნილი ფოლადივით."

გ. ლეონიძის "მარიტაში" დიდედა ლელაური ასე ეფერება შვილიშვილს: "ვარდის ჩიტო, პატარა მტრედო გვიძინა," "ჩემო სპეტაკო შროშანავ", "ჩემო ბამბისქულავ!"

მეტაფორა ხალხურ პოეზიაშიც ხშირად გვხვდება:

"საფრანგეთისა ატლასო,
ალისგან გარდამეტი ხარ!
უძირო ზღვაში ნაშობო,
ლალისგან გარდამეტი ხარ!
სამოთხის ველის ყვავილო,
კვალისგან გარდამეტი ხარ!
კვესით აბედის დამწველო,
ტალისგან გარდამეტი ხარ!
სირმა-ვერცხლისა ტაბაკო,
ჩინეთით მოტანილი ხარ,
მკლავები შიმშას მიგიგავს,
გულ-მკერდით დახატული ხარ!"
("საფრანგეთისა ატლასო")

"შენ, ჩემო დიდო იმედო,
კოშკო, ნაგებო კირითა,
კახეთს მოჭრილო ისარო,
ქალაქს ნაღებო ინითა;
წითელო მოვის პერანგო,
შვიდგან შეკრული ღილითა,
ცავ წმინდავ, ვარსკვლავიანო,
მზევ, დაფენილო დილითა.
უკვდავებისა წყაროო,
ნადენო ოქროს მილითა,
შენთანამც ყოფით გამაძღო,
შენთანამც წოლა-ძილითა."
("შენ ჩემო დიდო იმედო")

გაპიროვნება მეტაფორის ერთ-ერთი სახეა, რომლის დროსაც ცხოველებზე, უსულ
საგნებსა და მოვლენებზე გადატანილია ადამიანის თვისებები. იგი ეფუძნება ბუნებრივი
(იმისა, რაც ბუნებიდან მოდის) მიმსგავსებას ადამიანურისათვის, რაც მითოლოგიური დ
ფოლკლორული აზროვნებიდან იღებს სათავეს. გაპიროვნება ტროპის ერთ-ერთი უძველეს

სახეა, რომელიც ხშირად გამოიყენებოდა მითოლოგიასა და ფოლკლორში, მოგვიანებით კი — ლიტერატურაში. მეტაფორისაგან განსხვავებით გაპიროვნების საზღვრები დადგენილია. მეტაფორაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნებისმიერი საგნის თვისებების გადატანა შეიძლება მეორე საგანზე (თუ არ ირღვევა აზრის ლოგიკური განვითარება). გაპიროვნებაში კი შესაძლებელია მხოლოდ ადამიანის თვისებების გადატანა უსულო საგნებსა და ცხოველებზე, რომლებიც გაპიროვნების "წყალობით", ადამიანებივით ლაპარაკობენ, აზროვნებენ და გრძნობენ.

მწერალმა მხატვრულ სახეს, რომელიც ერთგვარად გაცვეთილია როგორც მწერლობაში, ასევე სასაუბრო მეტყველებაში, შეიძლება ახალი სული შთაბეროს და უმშვენიერეს, ექსპრესიულ და ორიგინალურ გაპიროვნებად აქციოს.

გაპიროვნების ქრესტომათიული მაგალითები გვხვდება ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში. მისი მრავალი ნაწარმოები მთლიანად გაპიროვნებაზეა აგებული („ია", „მთანი მაღალნი", „შვლის ნუკრის ნაამბობი" და სხვა). გაპიროვნებას მიმართავენ პროზაიკოსებიც: "ლოყაწითელი მაისის იასამნის მიბნედილი სურნელი მხიარულობდა." (გ. ლეონიძე "მარიტა")

მოვიტანთ გაპიროვნების რამდენიმე ნიმუშს ქართული პოეზიიდან:

"რავდენგზის მთვარეს, თავმომწონეს მათთან შთახედვით
უგრძვნია თვისი ჩაგრულ-ყოფა და მოღრუბლვილა!"
(ალ. ჭავჭავაძე "გოგჩა")

"თერგი ჰრბის, თერგი ღრიალებს, კლდენი ბანს ეუბნებიან!"
(გრ. ორბელიანი „საღამო გამოსალმებისა")
„ვიდექ მარტოკა..... და მთების ჩრდილი
კვლავ ჩემ ქვეყნის ძილს ეალერსება.....„
(ი. ჭავჭავაძე „ელეგია")

„დადუმებულა მთაწმინდა,
ისმენს დუდუნსა მტკვრისასა:
მდინარე ნანას უმღერის
რაინდსა, ურჩსა მტრისასა".
(აკ. წერეთელი „განთიადი")

"შემოვლენ როკვით კვალადცა ვარდნი
სურნელთ ფრქვევითა.....
მოვა პეპელა, ლურჯი ბალახი
აღდგება მკვდრეთით.....
დაინამება მინდვრად შროშანი ციურ ცრემლითა
თოვლივით თეთრი.....
და შესძრავს მიწას პატარა ჩიტი
ვარდის ქებითა.....
შემოვლენ როკვით კვალადცა ვარდნი
სურნელთ ფრქვევითა.....

(ა. კალანდაძე "შემოვლენ როკვით")

"და, როგორც გიჟი, ო, როგორც გიჟი,
თმაგანეწილი მოლი ხარხარებს.....
ხეთ სამკაული მოიხსნეს შიშით
და ხელუკუღმა შემომაყარეს"
(ა. კალანდაძე "ო, მე კი არა, გული ხარხარებს")

მეტონიმია (ბერძ. metonymia – სახელის გადარქმევა) ეწოდება ერთი საგნის სახელის შეცვლას მასთან დაკავშირებული სხვა საგნის სახელით. ტროპის ეს სახე გულისხმობს სიტყვის ან ცნების შეცვლას ისეთი სიტყვით ან ცნებით, რომელსაც მიზეზობრივი ან ლოგიკური კავშირი აქვს პირველთან.

მეტონიმიას ზოგჯერ მიიჩნევენ მეტაფორის ნაირსახეობადაც, მაგრამ ნებისმიერი მეტაფორა შეიძლება გადავაკეთოთ შედარებად, მეტონიმია კი — არა.

მეტონიმია შეიძლება გაჩნდეს სრულიად განსხვავებული და მრავალფეროვანი ასოციაციების დროს. მაგალითად, მეტონიმიის შემთხვევაში ტოპონიმი შეიძლება გამოვიყენოთ ამ ტოპონიმით სახელდებული გეოგრაფიული ადგილის მცხოვრებთა აღსანიშნავად. მაგალითად:

"ჯაყომ ძალას და მუქარას ხერხი და კეთილი გულიც დააყოლა: მთელი სოფელი რამდენჯერმე დაპატიჟა" (მ. ჯავახიშვილი "ჯაყოს ხიზნები"). ამ მაგალითში სოფლის მთელი მოსახლეობის ნაცვლად ავტორი ამბობს ***მთელი სოფელი.***

"სოხუმი უდიდეს ალიაქოთში გახვეულიყო: ქალაქში ეჭვი არავის ეპარებოდა, რომ გემი მოკლული მეზღვაურისათვის შურს იძიებდა" (ლ. ქიაჩელი „პაკი აძბა"). ამ ფრაგმენტში ორი მეტონიმიაა: სოხუმის მცხოვრებლების ნაცვლად ***სოხუმი***, ხოლო ბოლშევიკების ნაცვლად ***გემი.***

დარბაზში კონცერტზე შეკრებილ ხალხს გალაკტიონის ლექსში „ბავშვი კაფეში" ენაცვლება ***დარბაზი***:

„ამ დროს მოლხენით არის დარბაზი,
ორკესტრი გრგვინავს თავგამეტებით."

ჭურჭლის დასახელება შეიძლება გამოვიყენოთ მისი შიგთავსის აღსანიშნავად: ჯაყო "ბოთლს ბოთლზე ხლუპით სვამდა". (მ. ჯავახიშვილი "ჯაყოს ხიზნები")

ღმერთის ნაცვლად ავტორმა შეიძლება გამოიყენოს ***ზეცა***: "ო, მე იმედი დავკარგე ზეცის",— წერს გ. ტაბიძე.

ნივთის ნაცვლად შესაძლებელია მისი დამმზადებელი ფირმის დასახელება (გოგონა უპირატესობას "შანელს" ანიჭებდა; დეიდა ქეთომ სუფრა "კუზნეცოვით" გააწყო; დათო და სანდრო "მერსედესით" მოვიდნენ). მეტონიმიის დროს შეიძლება გამოვიყენოთ იმ ნივთიერების სახელი, რომლისაგანაც ესა თუ ის ნივთია დამზადებული: „საგვარეულო ოქრო-ვერცხლეულობაც იმ სკივრში ინახებოდა, რომელიც ერთ დროს „ყაჩაღებმა მოიტაცეს" (მ. ჯავახიშვილი "ჯაყოს ხიზნები").

გალაკტიონ ტაბიძე ერთგვარი ირონიითაც კი ლაპარაკობს ქართულ ენაში დამკვიდრებულ ზოგიერთ მეტონიმიაზე:

"სადაც ტყეების ისმოდა დარდი

და მწუხარება რეკავდა ჩუმი —
საქართველოში გაჩნდა შტანდარტი:
მოდის ტფილისი, მოდის ბათუმი."

პერიფრაზი (ბერძ. periphrasis – ხელახალი თხრობა) ტროპის სახეა, რომელიც ერთ ცნებას, საგანს, მოვლენას აღწერითი ფორმით წარმოგვიჩენს მეორე ცნების, საგნის, მოვლენის დახმარებით. პერიფრაზის საშუალებით ადამიანის, ცხოველის, საგნის, მოვლენის დასახელებას ჩაენაცვლება მათი მნიშვნელოვანი თვისება ან ნიშანი. მაგ.: ***ცხოველთა მეფე*** — ნაცვლად ლომისა; ***ნისლიანი ალბიონი*** — ნაცვლად ინგლისისა, ***საფრანგეთის დედაქალაქი*** — ნაცვლად პარიზისა, ***"ვეფხისტყაოსნის" ავტორი*** — ნაცვლად რუსთაველისა.

პერიფრაზი შეიძლება იყოს ხატოვანი და არახატოვანი. არახატოვანი პერიფრაზებია: სმენის ორგანო (ყური), მხედველობის ორგანო (თვალი), პირველი კოსმონავტი (იური გაგარინი), ხოლო ხატოვანი პერიფრაზებია: ამომავალი მზის ქვეყანა (იაპონია), თეთრი ტაძარი (ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი).

პერიფრაზებს ხშირად მიმართავენ მწერლები და მათი დახმარებით აძლიერებენ მეტყველების გამომსახველობას. „კაცია-ადამიანის" ერთ-ერთ ფრაგმენტში ილია ჭავჭავაძე ელისაბედის მოახლეს „ჩითმერდინით დარბეულ გოგოდ" მოიხსენიებს. მ. ჯავახიშვილი „ჯაყოს ხიზნებში" ივანეს „გაკრეჭილ მღვდელს" უწოდებს, პეტრეს — „ნამოურავალს", ჯაყოს — „ტყის დათვს" და „გაპარსულ მაიმუნს", თეიმურაზს — „საზოგადო მოღვაწეს", „პატიოსანს პატიოსანთა შორის" და სხვა.

შედარება ტროპის ფორმაა, რომელიც რაიმე ნიშნის მიხედვით ერთ საგანს ან მოვლენას ადარებს მეორე საგანს ან მოვლენას, რითაც აძლიერებს პირველი საგნის ან მოვლენის მხატვრულ მნიშვნელობას. შედარება აუცილებლად ორწევრიანი უნდა იყოს. მასში უნდა ჩანდეს ორივე საგანი თუ მოვლენა: შესადარებელიც და შედარებულიც.

შედარებაში უნდა ვეძებოთ მხატვრული სახის სათავეები. იგი მიჩნეულია ტროპის უმარტივეს და უძველეს ფორმად, რომლის გართულება-გრადაციამ საფუძველი ჩაუყარა ტროპის სხვა ფორმების განვითარებას (მეტაფორას, მეტონიმიას, ჰიპერბოლას, ლიტოტესს და სხვა).

შედარება მნიშვნელოვანია როგორც შემეცნებითი, ასევე ესთეტიკური თვალსაზრისით. მის შემეცნებით ღირებულებას განსაზღვრავს ის გარემოება, რომ სწავლის, სწავლებისა თუ სინამდვილის შემეცნების პროცესში უცნობი მოვლენა (საგანი, თვისება) შეიძლება ავხსნათ და დავახასიათოთ ნაცნობი მოვლენის (საგნის, თვისების) დახმარებით (ლავა წყალივით დაეშვა მთის ფერდობზე; დედამიწა ბურთივით მრგვალია; ლალი ძვირფასი ქვაა, იგი ზოგჯერ სისხლივით წითელია). შედარების საშუალებით წარმოჩენილი საგანი (მოვლენა) იძენს მეტ კონკრეტულობასა და სიცხადეს.

შედარება ხალხური პოეზიის უსაყვარლესი მხატვრული ხერხია:

"ტანი ალვის ხეს მიგიგავს,
თითები — ვერცხლის ლულასა,
პირის სახე მზეს მიგიგავს,
ლოყები — ბამბის ქულასა!"

("საფრანგეთისა ატლასო")

შედარების ესთეტიკური ღირებულება განპირობებულია მხატვრულ ტექსტში მისი ორი ფუნქციით: გამომსახველობითი და ექსპრესიული.

შედარების **გამომსახველობითი** ფუნქციის რეალიზაცია ხდება ტექსტის აღწერილობით ნაწილში (პეიზაჟი, პორტრეტი). მაგალითად: "თავადი ლუარსაბ თათქარიძე გახლდათ კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი, მრგვალი — უკაცრაოდ არ ვიყო ამ სიტყვაზე, როგორც კარგი ნასუქი კურატი. . . თავი ისეთი სხვილი, რომ თითქოს იმის სიმძიმეს მორგვივით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძერენიაო; წითელი, თურაშაულ ვაშლსავით ხაშხაში ლოყები. . . "(ი. ჭავჭავაძე "კაცია-ადამიანი?!)

"მყინვარი კი უკვდავებისა და განცხრომის დიდებული სახეა: ცივია — როგორც უკვდავება და ჩუმია — როგორც განცხრომა". (ი. ჭავჭავაძე "მგზავრის წერილები")

"დადგა მაძღარი შემოდგომა. ქარვასავით ჩაფერიანებული მსუქანი მტევნები თეთრი ყურძნისა, მაყვალსავით შავად შეკუნწლული საფერავის ვაზები ინვევდნენ პატრონებს დასაკრეფად". (ი. ჭავჭავაძე "ოთარაანთ ქვრივი")

ექსპრესიული ფუნქცია უფრო დამახასიათებელია შეფასებითი და ემოციური, აგრეთვე, მოულოდნელი შედარებისათვის. მაგალითად:

"შიგ თითონ ეზო ისე უწმინდური იყო, როგორც ძველი ჩინოვნიკის გული". (ი. ჭავჭაავაძე "კაცია-ადამიანი?!)

"რაკი კნეინა თვალს გააჭყეტდა, შავარდენივით გადმოფრინდებოდა ტახტიდამ..... " (ი. ჭავჭავაძე "კაცია-ადამიანი?!)

"როგორც ხმალი, ძმებო, ტამერლანისა,

სიყვარული ისე დამჯახებია!"

(გ. ლეონიძე "ნინოწმინდის ღამე")

შედარებას ანალიტიკური ფუნქციაც აქვს. მისი მეშვეობით პერსონაჟები ანალიზს უკეთებენ სიტუაციას, ახასიათებენ ფაქტებსა და მოვლენებს. შედარება აძლიერებს ემოციას, ქმნის ექსპრესიულ, ორიგინალურ მხატვრულ სახეს, რომელიც დიდხანს რჩება მკითხველის მეხსიერებაში.

შედარება შეიძლება იყოს **მარტივი** და **გავრცობილი**. მარტივში შედარება ხდება ერთი თვისების, ერთი საგნის, ერთი ნიშნის ფარგლებში. მაგალითად:

"მთვარე კი თეთრი ბატივით

ცაში ვარსკვლავებს კენკავდა".

(პ. იაშვილი "სამასი არაგველი")

"და ჩემი თავადი, ლომივით ძლიერი,

ითვრება ოცნებით, რომ ველზე ვხარობთ".

(პ. იაშვილი "..... გათავდა ნადიმი")

გავრცობილი შედარების დროს ავტორი ცდილობს, მოვლენისა თუ საგნის სრული, მრავალმხრივი და სიღრმისეული დახასიათება მოგვცეს, რაც თავისთავად გულისხმობს მისი ორივე ნევრის (შედარებულისა და შესადარებელი ობიექტების) მიმართებების დაკვირვებულ ანალიზს და მრავალფეროვანი შესადარებელი ასპექტების გამოკვეთას. მაგალითად:

"როგორც ზეციდან მტრედების ჯოგი
მიწაზე ჰფანტავს უნაზეს ჩეროს,
როგორც ურმული გადადის ბოგირს
და ოდნავ არხევს ნაძვების წვეროს,
როგორც დასტოვებს ალაზნის ლოგინს
და ცაში კვნესით შესცურავს წერო, -
ასეთი მინდა წერილი ზოგი
როგორც პასუხი, ძმაო, მოგწერო".
(პ. იაშვილი "წერილი კოლაუ ნადირაძეს")

გავრცობილი შედარების ეს მოდელი და მისი რიტმული წყობა ავტორს, ეტყობა, საკმაოდ მოეწონა და ამიტომ მან ორი წლის შემდეგ, 1934 წელს, იგი ოდნავი სახეცვლილებით გაიმეორა ლექსში „ქუთაისისთვის":

"როგორც ზეციდან მტრედების ჯოგი
მიწაზე ჰფანტავს უნაზეს ჩეროს,
როგორც ურმული გადადის ბოგირს
და ოდნავ არხევს ნაძვების წვეროს,
როგორც დასტოვებს კოლხიდის ლოგინს
და ცაში კვნესით შესცურავს წერო, -
ასეთი მინდა სტრიქონი ზოგი
შენთვის გამართულ ლექსებში ეწერო".

გავრცობილ შედარებაში შეიძლება შედიოდეს მეტაფორა, მეტონიმია, გაპიროვნება, ეპითეტი.

კონსტრუქციის თვალსაზრისით შედარების რამდენიმე განსხვავებული ტიპი არსებობს:

1. კონსტრუქცია, რომელშიც გვხვდება თანდებულები და კავშირები (როგორც; ისე როგორც; ისეთი როგორიც, -ებრ, -ვით (ვითა). . .).

მაგალითად:

"გამოჩნდა ქალი ლამაზი,
შავის ტანსაცმლით მოსილი,
როგორაც ალყა ტანადა,
ვარსკვლავი ციდამ მოცლილი."
(ვაჟა ფშაველა "სტუმარ-მასპინძელი")

"წამონოლილი მარიტა შველივით განაბულიყო". (გ. ლეონიძე "მარიტა")

"გაზაფხულის ყველა ფერით ხალიჩას ქსოვდა, გამოცდილ ოსტატივით". (გ. ლეონიძე "მარიტა")

"შესამჩნევი ბიჭი იყო მეძროხე გედიაც — რჩეულებში ამორჩეული! მაგრამ მარიტასავით ღარიბი, უქონელი, უყოლელი, უმამულო!" (გ. ლეონიძე "მარიტა")

მწერლები წარმატებით იყენებენ ე. წ. უკავშირო შედარებებსაც:

"მთვარე — თეთრი ხოხობი
გაეხირა ტოტებში".

(პ. იაშვილი "არგვეთის ღამეები")

"და მღერის, მღერის კალმის წვერი,

კალმის წვერი — ბულბულის ნისკარტი".

(პ. იაშვილი „მაგიდა — ჩემი პარნასი")

2. ზოგიერთ შედარებაში კავშირი არც გამოტოვებულია და არც იგულისხმება:

"ძუძუები ოქროს კალმახებია,

წამწამები აქვს თავთუხის ყანისა. . . "

(გ. ლეონიძე "ნინოწმინდის ღამე")

„შენი ლექსი წითელ ძროხის ჯოგია,

შენი გული ყვითელ ოქროს მორგვია,

შენი სული — აღდგომის ელოგია.

არ ამცილდეს შენთან ძმური ერთობა."

(პ. იაშვილი "გიორგი ლეონიძეს")

3. არსებობს შედარებითი კონსტრუქციები, რომლებშიც გვხვდება სიტყვები: მსგავსი, სადარი, მინამგვანი, ჰგავდა, მომაგონებს, თითქოს, სწორი და სხვა.

ვნახოთ, როგორ იყენებენ ქართველი ავტორები ამ სიტყვებს შედარებებში:

- ***მსგავსი,***

"იტყვის, თუ: "მნახეთ, მიჯნურნო, იგი ვინ, ვარდია ვისად,

უმისოდ ნეხვთა ზედა ვზი ბულბული მსგავსად ყვავისად!"

(შოთა რუსთაველი "ვეფხისტყაოსანი")

"დადის ქალაქში ბევრის მსგავსი ჩემი სხეული

და ხალხი ამბობს: "ეს კაცია ლექსის მწერალი".

(პ. იაშვილი "პოეზია")

- ***სადარი, სადარები***

"და რა ქალი?! ხელის გულით სატარები. . .

რა თვალები?! ელვის ცეცხლის დამჭერი . . .

ბოშა ქალი, ვარსკვლავების სადარები. . .

შეხედეს და შეუკურთხეს გამჩენი."

(ა. კალანდაძე "ბოშა ქალი")

- ***მინამგვანი***

"თეიმურაზ ხევისთავი. . . გაფუფქულ ქათამს მინამგვანი, დაშრეტილი და დამდნარი ნაკაცარი".

(მ. ჯავახიშვილი "ჯაყოს ხიზნები")

- ***ჰგავდა***

"ჯაყო ჯივაშვილი ქალაქში შემოვარდნილ დათვს ჰგავდა."

(მ. ჯავახიშვილი "ჯაყოს ხიზნები")

"ქალო, ვისი ხარ, ლამაზო,

შენის დედ-მამის მზესაო,

სილამაზითა მზეს გავხარ,
თვალები გიგავს მწყერსაო".
("სილამაზითა მზეს გავხარ" ხალხური)

- ***მაგონებს,***

"ქართლი იყო საქართველოს გული. ახლა იგი მომაგონებს დაბერებულ
და დაყრუებულ ნაკაცარს." (მ. ჯავახიშვილი "ჯაყოს ხიზნები")

- ***თითქოს***

"რა სიხარულით მიაშურეს ნაპირს ლოდიანს,
ერთი მათგანი თითქოს მწიფე შინდის ტოტია".
(პ. იაშვილი "მალთაყვა")

- ***სწორი***

"ხალხო, რად გიკვირთ, გიჟი რო ვარ,
ანადა რო ვარ დახელთილი?
შვილი დავკარგე ქვეყნის სწორი,
სახე ცრემლით მაქვ დასეტყვილი".
(ხალხური)

შედარების განსაკუთრებული სახეა ე. წ. უარყოფითი შედარება:
"არავის არ სძინავს ისე აბნეულად,
როგორც რომ ლექსის და ჭადრაკის ოსტატებს".
(პ. იაშვილი "ჭადრაკის ქართველ ოსტატებს")

„ცაბაურთა არას მამწონ,
ცასა ჰკიდავ ზარივითა,
ცაბაურთას არვინ მამწონ
დედუნაის ქალივითა".
(ხალხური)

ეპითეტი (ბერძ. epitheton — ზედდართული) – ეწოდება საგნისა ან მოვლენის ხატოვან განსაზღვრებას. ეპითეტი მხატვრული მეტყველების განუყოფელი ატრიბუტია, რომლის საშუალებითაც ძირითადად ხდება საგნის ან მოვლენის, იშვიათად კი მოქმედების, განსაზღვრა-დახასიათება რაიმე ნიშნის, თვისების მიხედვით.

ეპითეტი არ უნდა გავაიგივოთ განსაზღვრებით ზედსართავ სახელთან. მაგალითად: მინდორი ***თეთრ თოვლს*** დაეფარა. აქ ***თეთრი*** მხატვრული განსაზღვრება კი არ არის, არამედ საგნობრივ-ლოგიკური დახასიათებაა ისევე, როგორც წინადადებებში: "გოგონას ეცვა ***თეთრი*** კაბა" ან "ტბაში დაცურავდა ***თეთრი*** გედი".

თოვლის მხატვრული დახასიათება და, შესაბამისად, ეპითეტი მოცემულია გ. ტაბიძის შემდეგ სტროფებში:

"მე ძლიერ მიყვარს **იისფერ თოვლის**

ქალწულებივით ხიდიდან ფენა".

("თოვლი")

"თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი.

დიკენსის გმირივით ცეცხლთან ჩაფიქრება.

ელვარებს ღუმელი. ეფიქრობ, საცაა ცეცხლიც ჩამიქრება.

გაიღო ფანჯარა: თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი."

("თოვლი იყო ირიბი, ალმაცერი")

დასახელებულ მაგალითებში ორიგინალური ეპითეტების საშუალებით ავტორი დიდ ემოციურ-ესთეტიკურ ზეგავლენას ახდენს მკითხველზე.

ალ. ყაზბეგი ასე ახასიათებს ძიძიას: "ძიძია იყო თექვსმეტი წლისა, მაშასადამე ასაკში მოსული ქალი, სრულიად გაშლილი და გადაფურჩქნული ..... ის იყო ტანადი, ლამაზი, მშვენიერის დაკოკრებულის ლამაზის თხელის ტუჩებით..... მოჟუჟუნე, ლურჯი თვალები მაცდურად უკამკამებდა." (ალ. ყაზბეგი "ხევისბერი გოჩა")

დასახელებულ მაგალითში ***გაშლილი და გადაფურჩქნული*** ხატოვნად ახასიათებს ძიძიას, როგორც სრულწლოვანს, გასათხოვარს, ***ტანადი, ლამაზი,*** ზოგადად, ძიძიას გარეგნობაზე მიუთითებს, ***მოჟუჟუნე*** და ***ლურჯი*** — კონკრეტულად მის თვალებზე, ***მშვენიერი, დაკოკრებული, ლამაზი, თხელი*** — ტუჩებზე.

ეპითეტი ამდიდრებს ტექსტს, ხდის მას ტევადს როგორც აზრობრივ-შინაარსობრივი, ასევე ემოციური თვალსაზრისით, ცალკე აღებული ეპითეტი კი, იმ საგნისა თუ მოვლენისაგან განცალკევებული, რომელსაც განსაზღვრავს, თავის შინაარსობრივ-ესთეტიკურ ფუნქციას ვერ შეასრულებს.

ცალკე აღებულნი: ***მოჟუჟუნე*** და ***ლურჯი*** მოკლებული არიან ეპითეტის ნიშან-თვისებებს, რომლებსაც ეს სიტყვები შეიძენენ მხოლოდ <u>თვალებთან</u> "დაკავშირების" შემდეგ.

"ქუჩაში თმაგაწეწილი ქალი მოდიოდა". ***თმაგაწეწილი*** არც ამ ფრაზაში და არც ცალკე აღებული ეპითეტი არ არის, ხოლო გ. ტაბიძის ლექსში "ათოვდა ზამთრის ბაღებს" ***თმაგაწეწილს*** მხატვრული დახასიათების ფუნქცია აქვს და ეპითეტია:

"ათოვდა ზამთრის ბაღებს,

მიჰქონდათ შავი კუბო

და შლიდა ბაირაღებს

თმაგაწეწილი ქარი".

ეპითეტი შეიძლება იყოს მეტაფორული, ჰიპერბოლური, ლიტოტესური და სხვა.

ეპითეტი საშუალებას აძლევს ავტორს უფრო ღრმად გამოხატოს თავისი აზრები და განწყობილებები. მაგ: "არა, წარიღეთ ეს ბნელი და მშვიდობიანი ღამე თავის ძილითა და სიზმრებითა და მომეცით მე ნათელი და მოუსვენარი დღე თავის ტანჯვითა, წვალებითა, ბრძოლითა და ვაიეაგლახითა!" ილია ჭავჭავაძის "მგზავრის წერილების" ამ ფრაგმენტიდან კარგად ჩანს ავტორის დამოკიდებულება აქტიური და ადამიანებისათვის სარგებლობის მომტანი ცხოვრების მიმართ, ამაში კი მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ ეპითეტები: ***ბნელი*** და ***მშვიდობიანი***, ***ნათელი*** და ***მოუსვენარი***.

ეპითეტი საშუალებას აძლევს ავტორს ექსპრესიულად დაახასიათოს პერსონაჟი ("თეიმურაზი..... ლამაზი იყო, ნატიფად ასხმული და ნაქანდაკევი, მაგრამ გამხდარი და გაძვალებული, მხრებაყრილი და მკერდჩავარდნილი, ბეცი და მელოტი, ... დაშრეტილი და დამდნარი ნაკაცარი"; მ. ჯავახიშვილი, "ჯაყოს ხიზნები") ან დახატოს ბუნების სურათი ("მზე ჯერ მთას არ გადასცილებოდა ჩასასვლელად, იქ წვერზედ შემდგარიყო, თითქოს ჰნანობს, — რას ვეშურები და ამ ლამაზ ქვეყანას ეგრე მალე რად ვეთხოვებიო. მშვიდობიანი, გრილ-სითბოიანი, მშრალი, უნესტო, ულრუბლო საღამო შემოდგომისა კუტსაც კი ფეხს აადგმევინებდა"; ი. ჭავჭავაძე, "ოთარაანთ ქვრივი").

ეპითეტების საშუალებით საღამოს სრულიად განსხვავებულ სურათსა და განწყობილებას ქმნის გალაკტიონ ტაბიძე ლექსში "თვალუწვდენელი, დაუსაბამო":

„თვალუწვდენელი, შორი, ვრცელი, დაუსაბამო,

ჩუმი, მყუდრო და სევდიანი იყო საღამო".

ეპითეტების ფუნქციით შეიძლება შეგვხვდეს რამდენიმე მეტყველების ნაწილი: არსებითი სახელი ("დედა-თბილისი"), ზედსართავი სახელი ("შენ, ფრთამოღლილუნეს.... ჩვენი საუკუნე გიცავს უახლესი"), ნაცვალსახელი ("ამგვარი იყო მთაწმინდაზე შემოღამება"), ზმნისზედა ("კოხტად და ფაქიზად ჩაცმა უყვარდა") და ზმნა ("მთები ჩაშავდნენ").

ეპითეტები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება დავყოთ:

- ზოგადენობრივი ეპითეტები: ცხრათვალა მზე, ლაჟვარდოვანი ცა, უკუნი ღამე;
- ინდივიდუალურ-საავტორო ეპითეტები: "და შემოდგომის სიახლოვე ბურუსდამსხმელი" (გ. ტაბიძე); "ელვარე და ლომფერი / იყო ცხრა ოქტომბერი" (გ. ტაბიძე)
- ხალხურ-პოეტური ეპითეტები: ცხრათავიანი დევი, კუდიანი დედაბერი

ლიტერატურული რემინისცენციები

მხატვრულ ნაწარმოებებში თავიანთი იდეურ-ესთეტიკური პოზიციის წარმოსაჩენად მწერლები ხშირად მიმართავენ რემინისცენციას.

რემინისცენცია (ლათინ. reminiscentia – გახსენება, მოგონება) მწერლის მიერ თავის ნაწარმოებში სხვა მწერლის ნაწარმოების, მხატვრული ფრაზის თუ კონსტრუქციის აღდგენა-განმეორებაა. რემინისცენცია შეიძლება იყოს მიზანმიმართული და უნებლიე.

მიზანმიმართული რემინისცენციის დროს მწერალი იყენებს თავისი ასოციაციური აზროვნების პოტენციალს, მიმართავს მას მკითხველისაკენ და ამავე დროს იტოვებს იმედს, რომ მისი მხატვრულ-ასოციაციური აზროვნების ლოგიკა გასაგები იქნება მკითხველისათვის, რაც იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუ მწერლისა და მკითხველის ინტელექტუალური პოტენციალი მეტნაკლებად ერთნაირია და წინააღმდეგობაში არ მოდის ერთმანეთთან. ამავე დროს მწერალს მკითხველის ლიტერატურული მეხსიერების იმედიც უნდა ჰქონდეს, რადგან რემინისცენციამ თავისი იდეურ-ესთეტიკური ფუნქცია რომ შეასრულოს, მკითხველს უნდა ახსოვდეს ის მხატვრული დეტალი თუ კონსტრუქცია, რომლის აღდგენა-განმეორებასაც აპირებს მწერალი თავის ნაწარმოებში.

უნებლიე რემინისცენცია მეტყველებს იმაზე, რომ მწერლის შემოქმედებაზე გარკვეული გავლენა მოახდინა მეორე მწერლის შემოქმედებამ, მისმა რომელიმე ნაწარმოებმა ან, სულაც, მხატვრულმა სახემ. ეს ყოველივე დაილექა მწერლის ქვეცნობიერში და შემდეგ რემინისცენციის ფორმით აისახა მის ნაწარმოებში.

კაცობრიობის წინსვლის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია წინა თაობების გამოცდილების მიღება და განვითარება. ეს ტენდენცია გარკვეული ფორმით მხატვრულ ლიტერატურაშიც ვლინდება. სიტყვაკაზმულ მწერლობაში სხვადასხვა ფორმით აისახება წინა ეპოქების ლიტერატურული გამოცდილება და მისი „კვალი" მხატვრულ ნაწარმოებებში სხვადასხვაგვარად ვლინდება. ერთი ასეთი ფორმა რემინისცენციაა, რომელსაც სხვაგვარად შეიძლება ვუწოდოთ „ლიტერატურული სახეები ლიტერატურაში". იგი მრავალფეროვანი მოვლენაა. მისი გამოვლენის ერთ-ერთი გავრცელებული სახეა ციტირება. რემინისცენციის დროს შეიძლება შეგვეხვედეს:

- ზუსტი ციტირება, რომლის სიზუსტეს ავტორი ბრჭყალების საშუალებითაც ადასტურებს;
- არაზუსტი ციტირება, რომელიც შეიძლება იცნო კონტექსტის გარეშეც ან მხოლოდ კონტექსტით.

ციტატური რემინისცენციები ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტორია ავტორის პოზიციის გასარკვევად, რადგან მათი მოხმობით იგი ან თავისი პოზიციის დამტკიცებას ცდილობს და დამატებით არგუმენტებს ეძებს სხვა ავტორთან, ან არ ეთანხმენა მას და პოლემიკას უმართავს.

მკვლევრის მოვალეობაა დაადგინოს, ვისი ციტატები მოაქვს ავტორს, გახსნას ფარული ციტატები, მაგრამ მან, რასაკვირველია, ისინი არ უნდა მიიჩნიოს ბრმა მიბაძვად თუ გადმოღებად, მთავარია იმის გარკვევა, რა იდეურ-ესთეტიკური ფუნქცია აკისრია ამ ციტატას მხატვრულ ნაწარმოებში, რა მნიშვნელობა ენიჭება ამ ციტატას კონტექსტში, რა თავისებურებებით ხასიათდება მისი გამოყენება.

შეიძლება ციტატა არ იყოს ზუსტი, რასაც სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებს: ორიგინალიდან შეგნებული გადახვევა, მექანიკური შეცდომა, არასწორად დამახსოვრებული ტექსტი და სხვა. ამ დროს, უპირველესად, „არასნორი" ციტატის გასწორებაზე ან ორიგინალთან შესაბამისობაში მოყვანაზე კი არ უნდა ვიზრუნოთ, არამედ ჯერ იმის გარკვევას უნდა შეეცადოთ, შეგნებულად ხომ არ გააკეთა ეს ავტორმა თავისი იდეური თუ ესთეტიკური იდეალებიდან გამომდინარე. ასეთი დამოკიდებულება საშუალებას მოგვცემს უფრო ღრმად ჩავნვდეთ ავტორის სათქმელს.

რემინისცენცია არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც მხოლოდ ციტირება (მიუხედავად ამ უკანასკნელის გამოვლინების მთელი მრავალფეროვნებისა). იგი ბევრად უფრო მრავალპლანიანი მოვლენაა, რომელშიც შეიძლება მოიაზრებოდეს სიუჟეტის სესხება, სხვა ნაწარმოების პერსონაჟის შემოყვანა, მიბაძვა და სხვა. ზოგჯერ მხატვრული ტექსტის თავისუფალი სტილით შესრულებული თარგმანი იმდენად შორდება ორიგინალს, რომ მასზე, როგორც რემინისცენციაზე უფრო შეიძლება ლაპარაკი, ვიდრე — თარგმანზე.

წმინდა ლიტერატურული რემინისცენციების გარდა, მხატვრულ ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება ე. წ. სინკრეტული კულტურული რემინისცენციები, ანუ მინიშნებები და მითითებები ხელოვნების სხვა დარგების (ფერწერა, არქიტექტურა, მუსიკა და სხვა) ნაწარმოებებზე: გო-

ᲗᲣᲠᲘ ᲐᲠᲥᲘᲢᲔᲥᲢᲣᲠᲘᲡ ᲨᲔᲓᲔᲕᲠᲡ, ᲞᲐᲠᲘᲖᲘᲡ ᲦᲕᲗᲘᲡᲛᲨᲝᲑᲚᲘᲡ ᲢᲐᲫᲐᲠᲘ, ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲣᲚᲘ ᲫᲔᲒᲚᲘ ᲐᲣᲒᲝ Ვ. ᲰᲘᲣ�გᲝᲛ ᲠᲝᲛᲐᲜᲨᲘ „ᲞᲐᲠᲘᲖᲘᲡ ᲦᲕᲗᲘᲡᲛᲨᲝᲑᲚᲘᲡ ᲢᲐᲫᲐᲠᲘ“, Კ. ᲒᲐᲛᲡᲐᲮᲣᲠᲓᲘᲐᲛ ᲠᲝᲛᲐᲜ „ᲓᲘᲓᲝᲡᲢᲐᲢᲘᲡ ᲛᲐᲠᲯᲕᲔᲜᲐᲨᲘ“ ᲣᲙᲕᲓᲐᲕᲐᲧᲝ ᲡᲕᲔᲢᲘᲪᲮᲝᲕᲔᲚᲘ, Გ. ᲢᲐᲑᲘᲫᲔᲛ ᲞᲝᲔᲖᲘᲐᲨᲘ — ᲜᲘᲙᲝᲠᲬᲛᲘᲜᲓᲐ, ᲛᲝᲪᲐᲠᲢᲘᲡ „ᲠᲔᲥᲕᲘᲔᲛᲘ“ ᲞᲣᲨᲙᲘᲜᲛᲐ — „ᲛᲪᲘᲠᲔ ᲢᲠᲐ�გᲔᲓᲘᲔᲑᲨᲘ“ ᲓᲐ ᲡᲮᲕᲐ.

ᲠᲔᲛᲘᲜᲘᲡᲪᲔᲜᲪᲘᲘᲡ ᲡᲐᲨᲣᲐᲚᲔᲑᲘᲗ ᲛᲬᲔᲠᲐᲚᲘ ᲮᲨᲘᲠᲐᲓ ᲒᲐᲛᲝᲮᲐᲢᲐᲕᲡ ᲗᲐᲕᲘᲡ ᲛᲮᲐᲢᲕᲠᲣᲚ-ᲔᲡᲗᲔᲢᲘᲙᲣᲠ ᲘᲓᲔᲐᲚᲔᲑᲡ ᲗᲣ ᲡᲝᲪᲘᲐᲚᲣᲠ-ᲞᲝᲚᲘᲢᲘᲙᲣᲠ ᲨᲔᲮᲔᲓᲣᲚᲔᲑᲔᲑᲡ. ᲒᲐᲕᲘᲮᲡᲔᲜᲝᲗ „ᲓᲐᲠᲑᲐᲘᲡᲔᲚᲘ ᲛᲐᲛᲐ—ᲨᲕᲘᲚᲘᲡ“ ᲓᲘᲐᲚᲝᲒᲘ Ა. ᲬᲔᲠᲔᲗᲚᲘᲡ „ᲑᲐᲨᲘ—ᲐᲩᲣᲙᲘᲓᲐᲜ“, ᲠᲝᲛᲔᲚᲨᲘᲪ ᲘᲡᲘᲜᲘ ᲛᲡᲯᲔᲚᲝᲑᲔᲜ ᲗᲔᲘᲛᲣᲠᲐᲖ I-ᲘᲡᲐ ᲓᲐ ᲨᲝᲗᲐ ᲠᲣᲡᲗᲐᲕᲔᲚᲘᲡ ᲞᲝᲔᲖᲘᲐᲖᲔ, ᲔᲠᲗᲛᲐᲜᲔᲗᲡ ᲐᲓᲐᲠᲔᲑᲔᲜ ᲛᲐᲗ, ᲣᲐᲠᲧᲝᲤᲘᲗᲐᲓ ᲐᲤᲐᲡᲔᲑᲔᲜ ᲗᲔᲘᲛᲣᲠᲐᲖᲘᲡ ᲞᲝᲔᲖᲘᲐᲡ ᲓᲐ ᲮᲝᲢᲑᲐᲡ ᲐᲡᲮᲐᲛᲔᲜ „ᲕᲔᲤᲮᲘᲡᲢᲧᲐᲝᲡᲐᲜᲡ“. ᲠᲣᲡᲗᲐᲕᲔᲚᲡ ᲘᲡᲘᲜᲘ „ᲣᲙᲕᲓᲐᲕᲔᲑᲘᲡ ᲬᲧᲐᲠᲝᲡ“ ᲐᲓᲐᲠᲔᲑᲔᲜ, ᲮᲝᲚᲝ ᲗᲔᲘᲛᲣᲠᲐᲖᲡ — „ᲜᲐᲫᲐᲚᲐᲓᲔᲕ ᲭᲐᲡ“. ᲛᲙᲘᲗᲮᲕᲔᲚᲡ ᲔᲭᲕᲘ ᲐᲠ ᲔᲞᲐᲠᲔᲑᲐ, ᲠᲝᲛ ᲔᲡ, ᲣᲞᲘᲠᲕᲔᲚᲔᲡᲘ ᲧᲝᲕᲚᲘᲡᲐ, ᲗᲐᲕᲐᲓ ᲐᲕᲢᲝᲠᲘᲡ ᲞᲝᲖᲘᲪᲘᲐᲐ.

ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲣᲚ ᲠᲔᲛᲘᲜᲘᲡᲪᲔᲜᲪᲘᲐᲡ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚ ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲐᲨᲘ ᲮᲐᲜ�გᲠᲫᲚᲘᲕᲘ ᲓᲐ ᲡᲐᲘᲜᲢᲔᲠᲔᲡᲝ ᲘᲡᲢᲝᲠᲘᲐ ᲐᲥᲕᲡ. ᲨᲔᲘᲫᲚᲔᲑᲐ ᲘᲗᲥᲕᲐᲡ, ᲠᲝᲛ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚ ᲛᲮᲐᲢᲕᲠᲣᲚ-ᲙᲣᲚᲢᲣᲠᲣᲚ ᲡᲐᲛᲧᲐᲠᲝᲨᲘ Ი�გᲘ ᲞᲘᲠᲕᲔᲚᲘ ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲣᲚ ᲫᲔᲒᲚᲗᲐᲜ ᲔᲠᲗᲐᲓ ᲩᲜᲓᲔᲑᲐ. ᲔᲡ ᲐᲠᲪ ᲐᲠᲘᲡ ᲒᲐᲡᲐᲙᲕᲘᲠᲘ, ᲠᲐᲓᲒᲐᲜ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲘᲡ ᲘᲡᲢᲝᲠᲘᲘᲓᲐᲜ ᲪᲜᲝᲑᲘᲚᲘᲐ, ᲠᲝᲛ ᲯᲔᲠ ᲐᲦᲛᲝᲪᲔᲜᲓᲐ ᲡᲐᲡᲣᲚᲘᲔᲠᲝ ᲛᲬᲔᲠᲚᲝᲑᲐ, ᲮᲝᲚᲝ ᲨᲔᲛᲓᲔᲒ ᲛᲘᲡ ᲬᲘᲐᲦᲨᲘ ᲩᲐᲘᲡᲐᲮᲐ ᲓᲐ ᲒᲐᲜᲕᲘᲗᲐᲠᲓᲐ ᲡᲐᲔᲠᲝ ᲛᲬᲔᲠᲚᲝᲑᲐ. ᲡᲐᲡᲣᲚᲘᲔᲠᲝ ᲛᲬᲔᲠᲚᲝᲑᲐ ᲣᲮᲕᲐᲓ ᲡᲐᲖᲠᲓᲝᲛᲑᲡ ᲓᲐ ᲔᲧᲠᲓᲜᲝᲑᲐ ᲥᲠᲘᲡᲢᲘᲐᲜᲣᲚ ᲙᲐᲜᲝᲜᲘᲙᲣᲠ ᲫᲔᲒᲚᲔᲑᲡ. ᲐᲛ ᲢᲔᲥᲡᲢᲔᲑᲡ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲐ ᲮᲨᲘᲠᲐᲓ ᲛᲘᲛᲐᲠᲗᲐᲕᲡ. ᲛᲝᲕᲘᲢᲐᲜᲗ ᲠᲐᲛᲓᲔᲜᲘᲛᲔ ᲛᲐ�გᲐᲚᲘᲗᲘᲗ:

ᲘᲐᲙᲝᲑ ᲮᲣᲪᲔᲡᲘᲡ “ᲨᲣᲨᲐᲜᲘᲙᲘᲡ ᲬᲐᲛᲔᲑᲘᲡ” ᲛᲗᲐᲕᲐᲠᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲘ �გᲛᲘᲠᲘ ᲞᲐᲕᲚᲔ ᲛᲝᲪᲘᲥᲣᲚᲘᲡ ᲘᲛ ᲛᲝᲡᲐᲖᲠᲔᲑᲐᲡ ᲘᲛᲝᲬᲛᲔᲑᲡ, ᲠᲝᲛᲔᲚᲘᲪ ᲛᲐᲜ ᲙᲝᲠᲘᲜᲗᲔᲚᲗᲐ ᲛᲘᲛᲐᲠᲗ ᲞᲘᲠᲕᲔᲚ ᲔᲞᲘᲡᲢᲝᲚᲔᲨᲘ ᲒᲐᲛᲝᲗᲥᲕᲐ: “ᲛᲐᲡᲛᲘᲔᲡ ᲛᲔ ᲞᲐᲕᲚᲔ ᲛᲝᲪᲘᲥᲣᲚᲘᲡᲐᲒᲐᲜ: “ᲐᲠᲐ ᲓᲐᲛᲝᲜᲔᲑᲣᲚ ᲐᲠᲡ ᲫᲛᲐᲘ, ᲒᲘᲜᲐ ᲓᲐᲘ, ᲐᲠᲐᲛᲔᲓ ᲒᲐᲜᲔᲧᲔᲜᲔᲜ”.

ᲨᲣᲨᲐᲜᲘᲙᲘ ᲗᲐᲕᲘᲡᲘ ᲗᲐᲕᲘᲡ ᲨᲔᲡᲐᲮᲔᲑ ᲐᲛᲑᲝᲑᲡ: “ᲣᲙᲣᲔᲗᲣ ᲦᲘᲠᲡ ᲠᲐᲘᲛᲔ ᲕᲐᲠ ᲣᲙᲣᲜᲐᲘᲡᲙᲜᲔᲚᲘ ᲔᲡᲔ ᲛᲔᲗᲔᲠᲗᲛᲔᲢᲔᲘ ᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲘ ᲕᲔᲜᲐᲮᲘᲡᲐᲜ, ᲘᲧᲕᲔᲜᲘᲗ ᲧᲝᲕᲔᲚᲜᲘ ᲙᲣᲠᲗᲮᲔᲣᲚ ᲣᲙᲣᲜᲘᲡᲐᲛᲓᲔ ᲯᲐᲛᲗᲐ”. “ᲛᲔᲗᲔᲠᲗᲛᲔᲢᲔᲘ ᲛᲣᲨᲐᲙᲘ ᲕᲔᲜᲐᲮᲘᲡᲐᲜ” ᲛᲐᲗᲔᲡ ᲡᲐᲮᲐᲠᲔᲑᲘᲡ (ᲛᲐᲗᲔ 20, 1-16) ᲘᲒᲐᲕᲘᲡ ᲒᲐᲛᲝᲫᲐᲮᲘᲚᲘᲐ. ᲛᲔᲗᲔᲠᲗᲛᲔᲢᲔ ᲯᲐᲛᲘᲡ ᲛᲣᲨᲐᲙᲐᲓ ᲛᲝᲘᲮᲡᲔᲜᲘᲔᲑᲐ ᲐᲑᲝ ᲗᲑᲘᲚᲔᲚᲘᲪ.

ᲑᲘᲑᲚᲘᲘᲡᲐ ᲓᲐ ᲡᲮᲕᲐ ᲥᲠᲘᲡᲢᲘᲐᲜᲣᲚᲘ ᲙᲐᲜᲝᲜᲘᲙᲣᲠᲘ ᲢᲔᲥᲡᲢᲔᲑᲘᲡ ᲪᲘᲢᲘᲠᲔᲑᲐ, ᲠᲝᲒᲝᲠᲪ ᲐᲦᲕᲜᲘᲨᲜᲔᲗ, ᲢᲠᲐᲓᲘᲪᲘᲣᲚᲘᲐ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲘᲡᲐᲗᲕᲘᲡ. ᲘᲒᲘ ᲡᲐᲘᲜᲢᲔᲠᲔᲡᲝ ᲞᲔᲠᲡᲞᲔᲥᲢᲘᲕᲐᲡ ᲨᲚᲘᲡ ᲐᲕᲢᲝᲠᲘᲡ ᲬᲘᲜᲐᲨᲔ, ᲡᲐᲨᲣᲐᲚᲔᲑᲐᲡ ᲐᲫᲚᲔᲕᲔᲡ ᲛᲐᲡ ᲒᲐᲛᲝᲘᲧᲔᲜᲝᲡ ᲥᲠᲘᲡᲢᲘᲐᲜᲣᲚ ᲫᲔᲒᲚᲔᲑᲨᲘ ᲓᲐᲣᲜᲯᲔᲑᲣᲚᲘ ᲡᲘᲑᲠᲫᲜᲔ ᲗᲐᲕᲘᲡᲘᲡ ᲤᲘᲚᲝᲡᲝᲤᲘᲣᲠ-ᲖᲜᲔᲝᲑᲠᲘᲕᲘ ᲗᲣ ᲛᲝᲥᲐᲚᲐᲥᲔᲝᲑᲠᲘᲕᲘ ᲞᲝᲖᲘᲪᲘᲘᲡ ᲒᲐᲛᲝᲡᲐᲮᲐᲢᲐᲓ. ᲐᲛ ᲢᲔᲥᲡᲢᲔᲑᲡ ᲗᲐᲜᲐᲛᲔᲓᲠᲝᲕᲔ ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ ᲚᲘᲢᲔᲠᲐᲢᲣᲠᲘᲡ ᲬᲐᲠᲛᲝᲛᲐᲓᲒᲔᲜᲚᲔᲑᲘᲪ ᲮᲨᲘᲠᲐᲓ ᲛᲘᲛᲐᲠᲗᲐᲕᲔᲜ. ᲛᲝᲕᲘᲧᲕᲐᲜᲗ ᲝᲠᲘᲝᲓᲔ ᲛᲐ�გᲐᲚᲘᲗᲘᲗ ᲐᲜᲐ ᲙᲐᲚᲐᲜᲓᲐᲫᲘᲡ ᲨᲔᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲘᲓᲐᲜ:

„ᲣᲮᲡᲝᲕᲐᲠ ᲓᲠᲝᲘᲗ
ᲛᲝᲡᲓᲔᲕᲔᲜ ᲛᲘᲜᲓᲕᲠᲔᲑᲡ,
ᲓᲐᲡᲐᲑᲐᲛᲘᲗᲐ:
ᲛᲨᲕᲘᲓᲜᲘ ᲪᲮᲝᲕᲐᲠᲜᲘ
ᲓᲐ . . . „ᲛᲒᲔᲚᲜᲘ. . ᲥᲣᲠᲥᲘᲗ
ᲪᲮᲝᲕᲐᲠᲗᲐᲘᲗᲐ“... .

„—ᲯᲕᲐᲠᲡ ᲐᲪᲕᲘᲗ ᲔᲒᲔ!!

და . . მღერიე წყალში. .

ყველა თავისას ეძებს საკბილოს. .

იფხიზლე, სულო, გულო, იფხიზლე, -

იერიქონის გამცნებს საყვირი. . ."

რემინისცენციისათვის, რასაკვირველია, ძირითადად იყენებენ კლასიკურ ტექსტებს როგორც მშობლიური, ასევე მსოფლიო ლიტერატურიდან. ძნელია, ვინმემ ზუსტად მიუთითოს, როგორია ე. წ. "ციტირების ინდექსი", რა სიხშირითა და ინტენსივობით მიმართავენ მსოფლიო ლიტერატურისა და კულტურის მასშტაბით დანტეს "ღვთაებრივ კომედიას", სერვანტესის "დონ კიხოტს", შექსპირის "ჰამლეტს" და სხვა შედევრებს.

ქართველი მწერლები რემინისცენციის თვალსაზრისით მეტად პროდუქტიულნი არიან. მაგალითად, გ. ტაბიძის შემოქმედებაში უამრავი რემინისცენცია გვხვდება. პოეტი ხშირად მიმართავს შექსპირს და დიკენსს, შარლ ბოდლერსა და ვერლენს, რუსთაველს, აკაკის, ეაჟაფშაველას და სხვა.

ლექსის „ვინ არის ეს ქალი?" ეპიგრაფში გალაკტიონ ტაბიძეს ოთხი ავტორი ჰყავს მითითებული: შ. ბოდლერი, თ. გოტიე, პ. ვერლენი და ა. რენიე. ამ ეპიგრაფებითა და სათაურით ავტორი გვამზადებს ლექსის მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროში შესასვლელად.

თავად გალაკტიონიც თავისი გამორჩეული პოეზიისა და ცხოვრების წესის გამო არაერთხელ ქცეულა პოეტური რემინისცენციის ობიექტად. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მურმან ლებანიძის, შოთა ნიშნიანიძისა და სხვათა შემოქმედება. სანიმუშოდ მოვიყვანთ შოთა ნიშნიანიძის გალაკტიონისადმი მიძღვნილ ლექსს "მიზიდულობა":

"იქნებ იმნუთას
მოგეჩვენა ზურგს უკან ფრთები
და ცად გაჰყევი ანგელოსებს შენივე ნებით?

თუ მიმზიდველი ეგ ცხოვრება ლეგენდად იქცა,
მიზიდულობა წესია და კანონი ბრძნული
და რაკი სრულად ეკუთვნოდა ცასა და მიწას,
მიწამ სხეული მიიზიდა
და ზეცამ სული.

მაგ მძლავრი ფრთებით მოიხვეტე ჟამი და სივრცე,
გადარჩენილხარ დავიწყების სუნთქვას სუსხიანს,
ხოლო სიკვდილით ეზიარე იმხელა სიბრძნეს,
რომელიც დღემდე ვერც ერთ
მოკვდავს ვერ აუხსნია."

ქართული ლიტერატურაში ქართველ შემოქმედთაგან, ალბათ, ყველაზე ხშირად შოთა რუსთაველს მიმართავენ, რომელიც ამოუწურავი საგანძურია რემინისცენციისათვის. ამისი უმთავრესი მიზეზი ის არის, რომ ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველის "ვეფხისტყაოსანი" სამართლიანად ითვლება სიტყვიერი ხელოვნების მწვერვალად. სანიმუშოდ მივიყვანთ რამდენიმე მაგალითს:

"ოდესაც ბრძენმან რიტორმან შოთამ რგო იგავთ ხეო და,
ფესვ ღრმა-ჰყო, შრტონი უჩინა, ზედ ხილი მოიწეოდა,
ორგზითვე ნაყოფს მისცემდა, ვისგანაც მოირხეოდა,
ლექსი რუსთველისებრ ნათქვამი მე სხვისა ვერ ვნახეო და."
(დ. გურამიშვილი "დავითიანი")

"მათ უსწავლელთა,
ცრუ რუსთაველთა,
სრულ წაგვიბილწეს ენა მდიდარი."
(გრ. ორბელიანი "პასუხი შვილთა")

"ვუხმობთ ფრიდონს და ავთანდილს:
მხარი მხარს მივცეთ, ხელი ხელს.
ნესტან-დარეჯან ქაჯებს ჰყავს,
მოელის ტურფა გამომხსნელს!'
ნერეთელი "ჭაღარა")

"მოდი!
გეძახი ათას წლის მერე.
დამნაცროს ელვამ შენი ტანისა:
ვარდის ფურცლობის ნიშანი არი
და დრო ახალი პაემანისა! "
(გ. ლეონიძე "ყივჩაღის პაემანი")

"ჩემი ან სცანით ყოველმან,
მას ვაქებ ვინცა მიქია,
მისი სახელი შეფარვით
ქვემორე მითქვამს მიქია".....
შეეხედე უკვე განდაგან
დგას ინჟინერი ჯიქია."
(პ. იაშვილი "სამასი არაგველი")

"ლომისმთით მიქუხს ალმასის წყალი,
ხევში გუგუნებს.....
რუსთველს ბატის ფრთა უჭირავს ხელში,
ცარგვალს უყურებს.....
გაშლილ გრაგნილზე მზე ჩახვევია
მზენასხამ პნკარებს:
ლეკვი ლომისა სწორი არისო,
მზისდარი ბრძანებს" .....
(ა. კალანდაძე "ქვაბისხევში")

რემინისცენციამ შეიძლება ხელი შეუწყოს კულტურათა დიალოგს, ასევე, ერთი და იმავე ან სხვადასხვა თაობის მწერლების დიალოგს. ნებიმიერი ჩაკეტილობა და წინამორბედების მხატ-ერულ-ესთეტიკურ გამოცდილებაზე უარის თქმა სასიკეთოდ ვერც ლიტერატურას წაადგება და ვერც მის წარმომადგენლებს და მხოლოდ მისი შეზღუდულობის მაჩვენებელი იქნება. თუმცა, ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ მწერალს ზომიერების დაცვა მართებს, რადგან რემინისცენციებით მეტის-მეტი გატაცება, მისი გადაჭარბებული გამოყენება შეიძლება საკუთარი სათქმელის არქონის მაჩვენებელი იყოს ან უგემოვნო ლიტერატურულ "კეკლუცობად" ჩათვალოს მკითხველმა.

ორიგინალის ტექსტის ფრაგმენტის სიტყვასიტყვითი განმეორება ახალ ტექსტში ან ბრჭყალებით აღინიშნება, ან გრაფიკულად გამოიყოფა. მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძესთან გვხვდება ვაჟა—ფშაველას "არწივის" ერთი სტროფის ციტირება:

„გამოეღვიძათ არწივებს.....
ცეცხლი! — შესძახეს წივილით,
ცეცხლი! — მიდამოც გასწივის,
ცეცხლი! - ტყე ამბობს ტკივილით.
არწივებს გაკიდებული
ფრთებს ცეცხლი გადაეყარა,
ფრთებზე ცეცხლწაკიდებული,
შორით გაფრინდნენ ველარა,
იქვე დაეცნენ სამზირად,
გულს თუნდ გაფრენა სწადიან,
დაღლილნი არაგვის პირად
ფრთადაკიდულნი დადიან:
„არწივი ვნახე დაჭრილი,
ყვავ-ყორნებს ეომებოდა,
ეწადა ბეჩავს ადგომა,
მაგრამ ველარა დგებოდა".
(გ. ტაბიძე „არწივებს ჩასძინებოდათ")

ანა კალანდაძე გრ. ორბელიანის პოემა "სადღეგრძელოს" ერთი ფრაგმენტის ციტირებას გვთავაზობს:

"ქარი გიმღერის ნანასა,
ზღაპარს გიამბობს ჭადარი,
ძეწნამ ალერსით ამავსო
ეჭვებით ნაავადარი. . .
საქართველოო ლამაზო,
"სხვა საქართველო სად არი?"
(ანა კალანდაძე "საქართველოო ლამაზო")

ქვემოთ მოყვანილ ლექსში ჩასმულია ციტატა იოანე საბანისძის "აბო თბილელის წამებიდან":

„არ კვნესის, არ მოთქვამს
გული ქვადქცეული:
მარტოკამ ზღაპრული აღმართი ვძლიე და. . .
მაგრამ. . .
აღმართებით
ისე ვარ ძლეული,
„ვითარცა ლერწამი
ქართაგან ძლიერთა".
(ანა კალანდაძე ". . . არ კვნესის, არ მოთქვამს")

ზოგჯერ მწერალი ორიგინალს წარმოაჩენს გარკვეული სახეცვლილებით, ინარჩუნებს მის ძირითად იდეურ-აზრობრივ პლასტებს, მაგრამ შეაქვს თავისი ახალი მხატვრული სახეებიც. ნიმუშად გამოგვადგება ა. კალანდაძის ლირიკული ლექსი, რომელშიც იგი "შუშანიკის წამების" პოეტურ გააზრებას გვთავაზობს:

„მოჰყავთ შუშანიკი ტანჯული, გვემული. . .
ფოთოლნი ტირიან ოქროსფერისანი. . .
ნისლებს ეფარება ცაი დიდებული,
ქარმა შეარხია რტოი ძეწნისაი.
მთათა მოიხადეს გვირგვინნი მეფურნი,
თვალთა სხივი მოწყდა ელვარებისაი. . .
ტირიან, მოთქვამენ „დედანი ზეპურნი",
ტირიან ყვავილნი ცხარედ ველისანი. . .
მარტვილს მოაცილებს ქარი მგლოვიარე,
კრძალვით კარს უღებს ძალნი ზეცისანი. . .
როს „ვითარცა ცოფი, ბრდღუენდა პიტიახში",
ქარმა გადახარა რტოი ძეწნისანი. .
— ილოცვიდეთ ჩემთვის!
უთხრა მტირალ ხალხსა. . .
ხენი თავებს ხრიან ძაძით შენამკობნი. . .
მოკვდა შუშანიკი თთუესა სთულისასა
და ცხოვრებას მისას წერდა იაკობი. . "
(ანა კალანდაძე, „მოჰყავთ შუშანიკი ტანჯული, გვემული")

ამ ლექსში ბევრი პასაჟი ცურტაველისეულია, ავტორის მიერ პერიფრაზირებული ("მოჰყავთ შუშანიკი ტანჯული, გვემული"; "ტირიან, მოთქვამენ „დედანი ზეპურნი"; "ვითარცა ცოფი, ბრდღუენდა პიტიახში"; "ილოცვიდეთ ჩემთვის!" და სხვა), ზოგი კი ა. კალანდაძისეული ("ფოთოლნი ტირიან ოქროსფერისანი"; "ნისლებს ეფარება ცაი დიდებული"; "ქარმა შეარხია რტოი ძეწნისაი"; "მთათა მოიხადეს გვირგვინნი მეფურნი"; "თვალთა სხივი მოწყდა ელვარებისაი" და სხვა).

სხვა ლექსში ციტირებისას ა. კალანდაძე ოდნავ ცვლის „შუშანიკის წამების" ტექსტს:

"როცა სხივნი განსასვენად
ყვავილების თეთრ გვირგვინებს
ეახლება და ყვავილი
საალერსოდ რტოებს გაშლის,
ყრმაი ერთი მიადგება უცხო სენაკს,
„ — რაი გინებს?"
„ — ხუცეს, გიწესს, პიტიახში. . ."

გავიხსენოთ შესაბამისი ეპიზოდი „შუშანიკის წამებიდან":

"—იაკობ მანდა არსა?
და მე ვარქუ, ვითარმედ:
—რაი გინებს?
და მან მრქუა:
—უწესს პიტიახში."

უცხოეროვნული ავტორის ციტირებისას გვხვდება ორი ვარიანტი:

- ციტირებული ფრაგმენტი მოცემულია ორიგინალის ენაზე;
- ციტირებული ფრაგმენტი თარგმნილია.

შეიძლება ორიგინალში ჩართული უცხოური ტექსტი თარგმანის თარგმანი აღმოჩნდეს, როგორც ეს მოხდა ი. ჭავჭავაძის "მგზავრის წერილებში". გავიხსენოთ ამ თხზულებაში მოცემული რუსული ფრაზა: "Дым отечества нам сладок и приятен". ეს არის გრიბოედოვის კომედიის "ვაი ჭკუისაგან" გმირის, ჩაცკის, მეტად ცნობილი რეპლიკა. კომედიის სიუჟეტიდან გამომდინარე იგი უკავშირდება სამშობლოში დაბრუნების თემას. იმავე თემას უკავშირდება დასახელებული რეპლიკა ი. ჭავჭავაძის "მგზავრის წერილებში". გავიხსენოთ შესაბამისი ფრაგმენტი: "ამბობენ: И дым отечества нам сладок и приятен. კვამლის სიტკბოებაზე კი უკაცრავოდ, და სიამოვნებაზედ კი ამას მოგახსენებთ, რომ კვამლი ფრიად სასიამოვნოა, - პირველი იმისათვის, რომ კვამლი თვალს ეფარება და მართლჭვრეტას უშლის, მეორე იმისათვის, რომ კვამლი ხშირად თვალიდამ ცრემლს გვაყრევინებს ხოლმე. ოჰ, მამულის კვამლო, მართლა-და ტკბილი და სასიამოვნო ხარ: ხანდისხან ისე აგვიბამ თვალებს ხოლმე, რომ ჩვენ ჩვენს საკუთარს უბედურობასაც ვერა ვხედავთ." "მგზავრის წერილებში" კვამლის სიმბოლიკა უფრო გაფართოებულია და მასში საქვეყნო პრობლემების დანახვის, მათზე ჩაფიქრების, აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციის შემუშავების საკითხებია წინ წამოწეული.

საინტერესოა ის გარემოებაც, რომ ი. ჭავჭავაძის მიერ გრიბოედოვისაგან აღებული ეს ფრაზა გრიბოედოვს არ ეკუთვნის. იგი მომდინარეობს ლათინური ენიდან და ცნობილი გამოთქმის "Et fumus patriae est dulcis" თარგმანია. მისი უშუალო წყარო კი ოვიდიუსის პოეზიაა, რომელიც, როგორც მკვლევრები მიუთითებენ, თავის მხრივ, წარმოადგენს ჰომეროსის "ოდისეის" ფრაგმენტს.

პოსტმოდერნიზმმა გააააქტიურა და თავის ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშნად აქცია ინტერტექსტუალური ციტირება. პოსტმოდერნისტი ავტორისათვის იდეურ-ესთეტიკური მრწამსის გამოსახატავად მეტად მნიშვნელოვანია ციტატებზე აგებული ტექსტები, რომელთა საშუალებით

პოსტმოდერნისტები ხან პოლემიკას უმართავენ სხვა ავტორებს, ხან ირონიულ კონტექსტში გაიაზრებენ მატს შემოქმედებას, ხან კი თავიანთი პოზიციის გასამყარებლად იყენებენ.

მხატვრულ ნაწარმოებებში მწერლები ხშირად მიმართავენ ცნობილი თუ ნაკლებადცნობილი მეცნიერული თეორიების, ფილოსოფიური იდეებისა თუ ტრაქტატების ციტირებას, ანდაზებსა და აფორიზმებს. ხშირად ავტორებს ეს ხერხი სჭირდებათ პერსონაჟის ინტელექტის დემონსტრირებისათვის (მაგალითად, თეიმურაზ ხევისთავი).

ილია ჭავჭავაძე "ოთარაანთ ქვრივში" ციტირებას არჩილისა და კესოს განათლებულობის საჩვენებლადაც მიმართავს და მათი მსოფლმხედველობის წარმოსაჩენადაც. მათ "არაერთხელ გაპკვირვებიათ გიორგის ზნე და ხასიათი. ვერ გამოეცნოთ, — გლეხკაცობაში საიდამ და როგორ უნდა დაწნულიყო ამისთანა ზნე და ხასიათი.

—"ბევრი რამ არის, ჩემო ჰორაციო, ამ ქვეყნიერობაში იმისთანა საიდუმლო, რომელიც სიზმრადაც არ მოსჩვენებიათ ჩვენს ფილოსოფოსებსაო",— ეტყოდა ხოლმე არჩილი თავის დას ჰამლეტის სიტყვებს, როცა გიორგიზედ ჩამოუვარდებოდათ ლაპარაკი. გამოუცვნელს გამოცანას ამით მოუღებდნენ ხოლმე ბოლოს." როდესაც და-ძმა გიორგის ტრაგიკულად დაღუპვის შემდეგ მსჯელობს, არჩილს გრიგოლ ორბელიანის ცნობილი ფრაზა მოყავს:

"მიეცით ნიჭსა გზა ფართო,

თაყვანისცემა ღირსებას,

ნიჭს აძლევს ზენა მხოლოდ კაცს

და არა გვარიშვილობას".

არჩილი გულწრფელად შეწუხებულია იმით, რომ მათთვის, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, "წიგნი სხვა ყოფილა და საქმე — სხვა".

მწერლები ხშირად მიმართავენ პერსონაჟების ტიპოლოგიური დაახლოების ხერხს, პარალელს ავლებენ მათ შორის მათი მსგავსების ან განსხვავების წარმოსაჩენად. მწერლებს ზოგჯერ მკითხველები შეჰყავთ თავიანთ მხატვრულ სამყაროში მათთვის უკვე ცნობილი პერსონაჟების დახმარებით. გავიხსენოთ "ბაში—აჩუკი": "ტყუილად არ სჩიოდა ძველად სამღვდელოება, რომ "ვეფხისტყაოსანი" სახარებაზე უფრო გაუტკბა ქვეყანასო; საუკუნეების განმავლობაში, დიდი და პატარა, ყველა იმას ეწაფებოდა: კაცები ტარიელ-ავთანდილსა ჰბაძავდნენ, ქალები ნესტან-თინათინობას სცდილობენ, მეფე და კარისკაცები – როსტევან-სოგრატობაზე სდებდნენ თავს, მსახურნი შერმადინობდნენ და მოახლე-გამდელები კი ასმათობას სჩემობდნენ. აქაც, ამ შემთხვევაში, წერეთლის ქალს გამოუჩნდა ასმათი და გაიმართა მიწერ-მოწერა. სიყვარულის უმეცარმა ახალგაზრდა ბაქრაძემ იგრძნო პირველად უცნაური რამ, გაიმსჭვალა სულიან-ხორციანა, მიჰყვა სიყვარულის მდინარეს, გადაჰყვა საჩქეფს და შეტოპა მორევში, გუნება შეეცვალა, ჩვეულებრივ რამეებს თავი დაანება და მარტო ხალვას ეძლეოდა. "შორით ბნედა, შორით კვნესაო",— ამბობდა გუნებაში და სატრფოს საიდუმლოდ ითვალისწინებდა. იმ დროს ქალები პირობას უდებდნენ საყვარლებს: "გვიჩვენეთ საქმენი საგმირონიო".

ლიტერატურულ რემინისცენციას აქვს ფილოსოფიური და ესთეტიკურ-უტილიტალური ფუნქცია. იგი აერთიანებს კულტურათა ისტორიულ გამოცდილებას, სხვადასხვა პერიოდში

შექმნილ მხატვრულ ტექსტებს, რის შედეგადაც იქმნება სიტყვაკაზმული მნერლობის ჰიპერტექსტი.

ლიტერატურა:

ა. არაბული, ქართული მეტყველების კულტურა, თბ., 2004; არისტოტელე, პოეტიკა, (თარგმ. და კომენტ. ს. დანელიასი); თბ., 1979; გაჩეჩილაძე ს., ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, თბ, 1967; გაფრინდაშვილი ნ., თვალთვაძე დ., რიტორიკის შესავალი, თბ., 2006; კიკაჩეიშვილი თ., პოეტიკური ნარკვევები, წ. I, თბ., 1979, წ. II, თბ., 1986; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი) თბ., 2006; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1995; აკაკი ყულიჯანაშვილი, ესთეტიკა, თბ., 2006; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; პორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, (თარგმ. და კომენტ. აკ. ურუშაძის), თბ., 1981; Античные риторики. М., 1978. Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение, М., 1979; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1976; Введение в литературоведение (Под . ред. Л. М. Крупчанова) М., 2005, Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец, М., 1999; Виноградов В. В., О языке художественной прозы: Избр. труды. Т. 5 М., 1980; Виноградов В. В., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М., 1958; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964; Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. Елисеев И. А. Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону. 2002. Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Корман Б. О., Изучение текста художественного произведения, М., 1972; Кормилов С. И., Основные понятия теории литературы, М., 1999; Ладыгин М. Б., Основы поэтики литературного произведения, М., 2002; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939, Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970; Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973; Николина Н. А., Филологический анализ текста, М., 2003; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова, М., 2000; Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов –Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974; Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Поспелов Г. Н, Теория литературы, М., 1978; Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998; Хализев В. Е., Теория литературы , М., 2002; A Dictionary of Modern Critical Terms /By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Wilpert G. Von Sachworterbuch der Literatur, Stuttgart, 1969.

თავი VII

ლექსთმცოდნეობის ძირითადი საკითხები

მხატვრული ნაწარმოების ორი ფორმა არსებობს: **ლექსი და პროზა.** მთავარ განმასხვავებელ ნიშანს მათ შორის წარმოადგენს **ბგერითი მხარის მოწესრიგებულობა.** ბგერითი, რიტმული მხარე, მოწესრიგებულია მხატვრულ პროზაშიც, თუმცა ლექსში მისი ხარისხი უმაღლეს საფეხურს აღწევს.

ტერმინი **"ლექსი"** (ბერძ. lexsis – სიტყვა, stixos – რიგი, მწკრივი) ბერძნებმა ელინისტურ პერიოდში გამოიყენეს (ძვ.წ. V-IV საუკუნეებში). მართალია, ისტორიული, ფილოსოფიური თუ რიტორიკული ხასიათის პროზაული ნაწარმოებები ელინურ, ანუ კლასიკურ, პერიოდშიც იწერებოდა (ჰეროდოტე, არისტოტელე, პლატონი, დემოსთენე...), მაგრამ საკუთრივ ბელეტრისტული პროზა, პირველი რომანები, აღმოცენდა სწორედ ელინისტურ ხანაში (მაგ., ლონგოსის "დაფნისი და ქლოე"). რაც შეეხება თავად ტერმინს **"პროზა"**, იგი პირველად რომაულ ლიტერატურაში გვხვდება (ლათ. prorsa – პირდაპირი, უბრალო; prosus - თავისუფალი), როგორც ლექსის (versus) საპირისპირო ტერმინი.

ლექსსა და პროზას შორის არსებით განმასხვავებელ ფაქტორებზე საუბრისას ლიტერატურის თეორეტიკოსები ხშირად მიუთითებენ **ემოციურობაზე;** აღნიშნავენ, რომ ეს უკანასკნელი მეტწილად ლექსისთვის არის დამახასიათებელი და პროზაში ნაკლებად ვლინდება. თუმცა, აღნიშნულ თვალსაზრისს ყველა არ იზიარებს. მაგალითად, აკ. განერელია მიიჩნევს, რომ ლექსსა და პროზას შორის განსხვავება არ შეიძლება ვეძებოთ მხოლოდ რომელიმე მათგანის ენის ემოციურობის სფეროში. მეცნიერის აზრით, პოეტური მეტყველების ემოციურობის პრობლემის ღრმად შესწავლის შემდეგ ცხადი ხდება, რომ მისი გადაწყვეტა შეუძლებელია ნაწარმოების არსებითი სპეციფიკური ნიშნისგან, ანუ რიტმისაგან, მოწყვეტით. თავისი მოსაზრების საილუსტრაციოდ მკვლევარს მოჰყავს მაგალითები მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიიდან და იზიარებს საყოველთაოდ ცნობილ შეხედულებას იმის თაობაზე, რომ ემოციურობა სულაც არ ყოფილა ისეთი პოეტების შემოქმედების ნიშანდობლივი თვისება, როგორებიც იყვნენ, მაგალითად, ბერძენი სიმონიდე ამორგოსელი ან რომაელი ჰორაციუსი; რომ საკმაოდ "ცივია" პეტრარკას რაფინირებული არტისტიზმი; რომ, ასევე, ემოციურობას არის მოკლებული ჰოლ ვალერის ინტელექტუალური პოეზია. იმავდროულად, მეტყველების ემოციურობის გარეშე შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ დოსტოევსკის, ტურგენევის, ჰამსუნის, ფოლკნერის თუ სხვა პროზაიკოსთა ნაწარმოებები. ასევე, ლირიზმითა და ემოციურობით არის გაჯერებული მოდერნისტების პროზა, რაც სრულიად უცხოა ვოლტერის პოემებისთვის ან მისი რაციონალისტური პროზისთვის.

ძირითად განსხვავებას ლექსსა და პროზას შორის ქმნის **რიტმულობა.** ლექსში **რიტმი** იქმნება თანაზომიერი ენობრივი ერთეულების (მარცვალი, სიტყვა, სინტაგმა) პერიოდული და კანონზომიერი გამეორების შედეგად. რიტმის ძირითად კომპონენტს ლექსში წარმოადგენს **მეტრი.** იმავდროულად მნიშვნელობა ენიჭება ტემპს, ინტონაციას, რითმას და სხვა კომპონენტებს.

ნიშანდობლივია, რომ ლექსისა და პროზის განმასხვავებელ ფაქტორებზე მსჯელობისას ლიტერატურათმცოდნეთა ერთი ნაწილი (ტინიანოვი, პოსპელოვი, განერელია და სხვ.) მიიჩნევს, რომ ლექსში ასეთ ფაქტორად გვეელინება რიტმი, როგორც სისტემა და ფუნქცია ამ სისტემისა. რაც შეეხება პროზას, მასში მეტყველების ყველა ელემენტის მარეგულირებელი არის სიუჟეტი. თუმცა, აქვე შენიშნავენ რომ, როგორც პირველი, ასევე მეორე ცნება (ე. ი. რიტმი და სიუჟეტი) შინაარსის მხრივ საკმაოდ ერცელი და რთულია.

შესაძლებელია, ლექსს არ ჰქონდეს რიტმის ყველა კომპონენტი (ერთი საზომი, რომელიც თავიდან ბოლომდე გაჰყვება, ცეზურა, რითმა...). ასევე შესაძლებელია, რომ პროზაულ ტექსტს (იგულისხმება მხატვრული პროზის ძირითადი ფორმები — ნოველა, მოთხრობა, რომანი...) არ ახასიათებდეს სიუჟეტის განვითარების ყველა საფეხური. თუმცა ლექსისა და პროზის სპეციფიკას მათი ძირითადი მხატვრული ფაქტორის მინიმუმი განსაზღვრავს და არა მაქსიმუმი. ასეთ ფაქტორად შესაძლებელია ლექსში მოგვეელინოს მეტრი, რომლის წყალობით იქმნება ბგერითი ელემენტების თანმიმდევრობა და რომლის მიხედვით რეგულირდება სიტყვები ტაეპში. რაც შეეხება პროზას, მასში ასეთ ფაქტორად შესაძლოა სიუჟეტის ნიშანი მივიჩნიოთ, მაგალითად, მოქმედების დაწყების მანიშნებელი ფრაზა-მოტივი და ა. შ. აღნიშნული პრინციპი ვრცელდება მეტყველების დინამიკაზე ორივე ფორმაში: ლექსის საზომი უკვე მიუთითებს მეტყველების რიტმულ დაწყებას, პროზაში კი სიუჟეტის უმთავრესი მოტივი — პერსონაჟის გაჩენას.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პროზაში იდეალურადაც რომ იყოს მოწესრიგებული ბგერითი მხარე, მას არ შეიძლება ჰქონდეს რიტმი, როგორც სისტემა იმ ფუნქციით, რა ფუნქციითაც იგი ლექსს აქვს. პროზა არ იწერება საზომით, ხოლო ლექსს არ ქმნის სიუჟეტი. ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულებს წარმოადგენს **ტაეპები,** ხოლო პროზის სიუჟეტური განვითარება მოქცეულია **აბზაცებით** გადმოცემულ მოტივთა სისტემაში. ეს გარემოება ლექსსა და პროზას ერთმანეთისგან გარეგნულად, გრაფიკული გამოხატვის თვალსაზრისითაც განასხვავებს. ლექსი იმთავითვე დაყოფილია ცალკეულ რიტმულ-ინტონაციურ მონაკვეთებად, ერთ ვერტიკალზე განლაგებულ მწკრივებად — ტაეპებად, რომლებიც, თავის მხრივ, ქმნიან სტროფებს. რაც შეეხება პროზას, მასში გრაფიკული გამოსახულების თვალსაზრისით მხოლოდ აბზაცია გამოყოფილი. **ამგვარად, პროზას აქვს არა რიტმი, არამედ რიტმულობა; რიტმი აქვს მხოლოდ ლექსს.** (აკ. განერელია).

საგულისხმოა ი. ტინიანოვის მოსაზრება "თავისუფალი ლექსისა" და ე. წ. "რიტმული პროზის" შესახებ. კითხვაზე, თუ რაში მდგომარეობს "თავისუფალი ლექსის" საიდუმლო, რატომ არ მიიჩნევენ მას პროზად და, ამავე დროს, რატომ არ შეიძლება "რიტმული პროზის" (სხვაგვარად "მეტრული პროზის") მიჩნევა ლექსად, ავტორი აღნიშნავს, რომ ამ პრობლემას წყვეტს **რიტმის სხვადასხვა ფუნქცია** ამ ორ ჟანრში. "ლექსი პროზად", როგორც ჟანრი და "რომანი ლექსად", როგორც ჟანრი — ორივე დაფუძნებულია მოვლენის ღრმა განსხვავებაზე და არა მათ სიახლოვეზე. "ლექსი პროზად" ყოველთვის აშიშვლებს პროზის არსს, ბუნებას, "რომანი ლექსად" — ლექსის არსს, ბუნებას... ამრიგად, განსხვავება ლექსსა და პროზას შორის, როგორც მეტყველების ფონიკურობის (ბგერითი ორგანიზაციის) მხრივ სისტემურისა და უსისტემოსი, უგულებელყოფილია თვითონ ფაქტებით. ის გადაიტანება რიტმის ფუნქციური როლის

აფეროში, თანაც საკითხს წყვეტს, სახელდობრ, რიტმის ეს ფუნქციური როლი და არა სისტემები, რომლებშიაც ის არის მოცემული... ამიტომ არ შეიძლება შესწავლა პროზის რიტმისა და ლექსის რიტმისა, როგორც თანაბარუფლებიანი მოვლენებისა".

ლექსის რიტმის ძირითად კომპონენტებს წარმოადგენს: მეტრი, სალექსო ტაეპი, მუხლი, ტერფი.

მეტრული წყობა

ლექსი ეწოდება რიტმული და ინტონაციური თვალსაზრისით ორგანიზებული პოეტური მეტყველების ამა თუ იმ ფორმას (მაგ., ლირიკული ლექსი, პოემა...), რომელიც ენის პროსოდიული ბუნების გათვალისწინებით ემყარება განსაზღვრულ ლექსთწყობის კანონებს. ლექსთწყობის თითქმის ყველა არსებული სისტემა ლექსში გამოყოფს სტროფებს (ქართ. "ხანა"); სტროფები, თავის მხრივ, იყოფა ტაეპებად; ხოლო ტაეპები — მუხლებად ან ტერფებად. როგორც წესი, მთელი ლექსი (ან მისი ცალკეული სტროფები) ერთი შერჩეული საზომით, ანუ მეტრით, იწერება.[54]

მეტრი (ბერძ. μετρον – საზომი), როგორც ცნება, ანტიკურ მეტრიკაში წარმოიშვა. თავის მხრივ, მეტრიკა მოიცავს სწავლებას ლექსის საზომთა თეორიის, ლექსთწყობის წესების სისტემისა და ლექსის აგების წესების სისტემის შესახებ. დღესდღეობით მეტრის ცნება ყველა სახის ლექსთწყობაში გამოიყენება. მეტრი გულისხმობს როგორც საზომის (ტერფი, ტაეპი, სტროფი) ძირითად, უცვლელ, ასევე მეორეხარისხოვან თვისებებს. ძირითად თვისებებში იგულისხმება შემადგენელ ნაწილთა თანაზომადობა, ხოლო მეორეხარისხოვანში ის თვისებები, რომლებიც იცვლება და ამის შედეგად ვიღებთ რიტმულ სახესხვაობას. მაგალითად, ანტიკურ ლექსთწყობაში მეტრის საფუძველს წარმოადგენს გრძელ და მოკლე მარცვალთა მონაცვლეობა, სილაბურ ლექსთწყობაში — მარცვალთა რაოდენობის მონაცვლეობა, ტონურ ლექსთწყობაში — მახვილთა მონაცვლეობა და ა. შ.

მეტრი არეგულირებს ბგერითი ერთეულების **კანონზომიერ გამეორებას** მთელ ლექსში (ან მის ერთ მონაკვეთში). რაც შეეხება გამეორების ბუნებას, იგი განისაზღვრება იმ ენის ფონეტიკური კანონებით, რომელზეც ლექსია დაწერილი. არ არის გამორიცხული ლექსის საზომიდან გარკვეული გადახვევა, რასაც **რიტმულ ვარიაციას** უწოდებენ. თუმცა, ასეთი გადახვევებიც, გარკვეულწილად, საზომთან არის შეფარდებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში (ანუ თუ ტაეპი მეტრისგან სრულიად დამოუკიდებელია) ლექსის რიტმული სტრუქტურა დაიშლება. ამდენად, კონტექსტიდან იზოლირებულ, გამოყოფილ ტაეპს რიტმი არ გააჩნია; საზომის აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ ერთმანეთთან დასაზომებელი ტაეპების ფონზე.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულს **ტაეპი** წარმოადგენს. ტაეპები ურთიერთშეფარდებული და თანაზომადი ერთეულებია, რომლებიც განსაზღვრავენ ლექსის რიტმულ-ინტონაციურ პროცესს. **რიტმული** თვალსაზრისით, ტაეპი დასრულებული

---

[54] პროსოდია (prosodia - მინამღერი, მახვილი; prosodikos – ის, რაც მახვილს ეხება) წარმოადგენს ლექსთმცოდნეობის ერთ-ერთ ნაწილს. ანტიკურ მეტრიკაში პროსოდიას ეფუძნება მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლისა და მახვილიანობის კლასიფიკაცია; სილაბურ ლექსთწყობაში — მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა წარმომქმნელი ხმოვნების კლასიფიკაცია; სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში — მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა და მათი ურთიერთდამოკიდებულების კლასიფიკაცია. რუსულ პოეტიკაში პროსოდია ლექსთწყობის აღმნიშვნელი ტერმინია.

ერთეულია, რადგან გულისხმობს ბგერათა და ბგერათა კომპლექსების თანაზომიერ გამეორებას, ხოლო, როგორც **ინტონაციური** ერთეული, იგი მოიცავს პაუზებს, რაც მას გარკვეულ დინამიკას, ტემპს ანიჭებს. ტაეპი სინტაქსური თვალსაზრისითაც დასრულებული ერთეულია, თუმცა, არის შემთხვევები, როდესაც ლექსის ინტონაციურ-ფრაზობრივი და მეტრული დაყოფა ერთმანეთს არ ემთხვევა. ასეთ დროს წინადადების ნაწილი ერთი ტაეპიდან მეორეში გადაიტანება. პოეტური გამოსახვის აღნიშნულ ხერხს *ანყამბემანი (ფრანგ. enjambement-გადატანა)* ეწოდება და იგი ინტონაციურ-რიტმულ დარღვევად ითვლება. ტაეპის საზომი გრაფიკულად **სქემის** სახით გამოიხატება. ტაეპის რიტმულ-ინტონაციურ ნაწილს წარმოადგენს *მუხლი;* იგი გამოყოფილია მთავარი ცეზურით. ფაქტიურად, მუხლი იგივეა, რაც ნახევარტაეპედი (ზოგიერთ სალექსო საზომში, მაგალითად ბესიკურში, ტაეპის მესამედი).

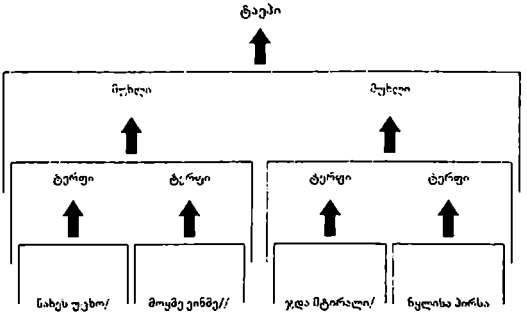
ლექსის მეტრული სქემის უმცირეს ელემენტს წარმოადგენს *ტერფი* — (ლათ. pes – ფეხი, ტერფი, საფეხური, რუს. — стопа, გერმ. — Fuss), რომელიც ორი ან რამდენიმე მარცვლისგან შედგება. **ანტიკურ მეტრიკაში** ტერფი წარმოადგენდა გრძელ და მოკლე მარცვალთა შენაერთს, რომელიც სალექსო სტრიქონში მეორდებოდა. ანტიკურ მეტრიკაში ტერფის გრძელი მარცვალი (—) უდრიდა ორ მოკლე მარცვალს (◡).[55]. რაც შეეხება ლექსთწყობის **სილაბურ** და **ტონურ** სისტემებს, ისინი ტერფს არ იცნობენ, რადგან ერთ შემთხვევაში ტაეპების თანაზომადობის ერთეულს წარმოადგენს **მარცვალი** (syllabikos — მარცვლოვანი), ხოლო მეორე შემთხვევაში **მახვილიანი სიტყვა** (tonos — მახვილი, დაძაბულობა). მათგან განსხვავებით, **სილაბურ-ტონური** ლექსთწყობის სისტემაში ტერფი გაგებულია, როგორც მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა შენაერთი, რომელიც მარცვალთა რაოდენობის თვალსაზრისით თანაზომადია, მაგრამ შეიძლება განსხვავდებოდეს მახვილთა რაოდენობისა და განლაგების მიხედვით.

ჯერ კიდევ ანტიკურ პერიოდში შემუშავდა ტერფის ოცდაათამდე განსხვავებული სახე. მათგან ყველაზე გავრცელებულია: ორმარცვლიანი ტერფებიდან — ქორე (— ◡), იამბი (◡ —); სამმარცვლიანი ტერფებიდან — დაქტილი (— ◡ ◡), ამფიბრაქი (◡ — ◡), ანაპესტი (◡ ◡ —); ოთხმარცვლიანი ტერფებიდან — პირველი პეონი (— ◡ ◡ ◡), მეორე პეონი (◡ — ◡ ◡), მესამე პეონი (◡ ◡ — ◡), მეოთხე პეონი (◡ ◡ ◡ —); წყვილადი ორმარცვლიანი ტერფისგან შედგენილი დიქორე (— ◡ — ◡) და სხვა. მარცვლების სიგრძე-სიმოკლის თუ მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა თანმიმდევრობის მიხედვით ეროვნული სალექსო მეტყველება ლექსთწყობის რომელიმე სისტემას მიეკუთვნება. ზოგიერთ ლექსთწყობაში ტაეპის სქემის ტერფებად დაყოფა არ ითვლება მიზანშეწონილად. (მაგ., აღმოსავლურ მეტრულ ლექსთწყობაში ლექსის საზომი ერთეული არის ბაითი) ქართულისთვის დამახასიათებელ სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში, ძირითადად, სამი ტერფი გამოიყენება: ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი; ასევე, ხშირად გვხვდება დიქორეც.

ამგვარად, მარცვალთა განსაზღვრული რაოდენობა ქმნის ტერფს, ტერფების შეერთებით ვიღებთ ტაეპის რიტმულ-ინტონაციურ ნაწილს, მუხლს (ნახევარტაეპედს), ხოლო მუხლების განსაზღვრული მწკრივი შეადგენს ტაეპს. ზემოაღნიშნული მსჯელობა სქემის სახით შემდეგნაირად შეიძლება გამოვსახოთ:

---

[55] ხაზით (—) აღინიშნება გრძელი ან მახვილიანი მარცვალი, ხოლო ნახევარრკალით ◡ კი — მოკლე ან უმახვილო მარცვალი



აღნიშნულ ტაეპში ტერფები გამოყოფილია ნიშნით — /; ხოლო მუხლები — //.

ტაეპთა ჯგუფს, რომელიც გაერთიანებულია რითმათა კომბინაციის, შინაარსის ან კომპოზიციის ერთიანობის თვალსაზრისით, ***სტროფი,*** ანუ **ხანა,** ეწოდება. არსებობს სტროფების მრავალი სახეობა. მაგალითად, ორტაეპიანი სტროფებიდან გავრცელებულია მრჩობლედი, ბეითი; სამტაეპიანებიდან — ტერცინა; ოთხტაეპიანებიდან — კატრენი, შაირი, რობაი; ხუთტაეპიანებიდან — იამბიკო, მუხამბაზი, ტანკა; ექვსტაეპიანებიდან — სექსტინა, რონსარის სტროფი, შვიდტაეპიანებიდან — სეპტიმა, ჩოსერის სტროფი; რვატაეპიანებიდან — ოქტავა, რონდო, ტრიოლეტი; თოთხმეტტაეპიანებიდან — სონეტი და სხვა.

ერთმანეთისგან განასხვავებენ **იზომეტრულ და ჰეტერომეტრულ სტროფებს.** პირველ შემთხვევაში სტროფი თანაზომიერი, ერთნაირი რიტმული აღნაგობის ტაეპებისგან შედგება, ხოლო მეორე შემთხვევაში — განსხვავებული. მაგალითად:

"დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ, — 10
როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი, — 10
ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია — 10
და შორეული ცის სილაჟვარდე". — 10

(გ. ტაბიძე, "სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში").

გალაკტიონის ლექსის მოტანილი სტროფი იზომეტრულია, რადგან მასში შემავალი ოთხივე ტაეპი თანაზომიერია, ათმარცვლიანია.

"უსიყვარულოდ — 5
მზე არ სუფევს ცის კამარაზე, — 9
სიო არ დაპქრის, ტყე არ კრთება — 9
სასიხარულოდ... — 5
უსიყვარულოდ არ არსებობს — 9
არც სილამაზე, — 5
არც უკვდავება არ არსებობს — 9
უსიყვარულოდ". — 5

(გ. ტაბიძე, "უსიყვარულოდ").

გალაკტიონის ლექსის ციტირებული სტროფი პეტერომეტრულია,რადგან

მასში ერთმანეთს ენაცვლებიან ხუთმარცვლიანი და ცხრამარცვლიანი ტაეპები.

არსებობს **ასტროფიული** ლექსიც, ანუ სალექსო ფორმა, რომელიც სტროფებად არ არის დაყოფილი. აღნიშნულ შემთხვევაში პირობით სტროფებად დაყოფა ხდება სასვენი ნიშნების (წერტილი, წერტილ-მძიმე...) მიხედვით (მაგ., ილიას პოემები: "აჩრდილი", "კაკო-ყაჩაღი", ვაჟას "სტუმარ-მასპინძელი" და სხვ.). ამგვარად,

- ლექსის ძირითად რიტმულ ერთეულს ტაეპი წარმოადგენს;
- მისი საზომი გრაფიკულად გამოიხატება სქემის სახით;
- გრაფიკულ სქემაში პირობითად გამოიყოფა ტერფები, მუხლები, მთავარი და მცირე ცეზურები.

თუ ზემოთ მოტანილ სალექსო სტროფებს გრაფიკული სქემით გამოვხატავთ, შემდეგ სურათს მივიღებთ:

"ნახეს უცხო / მოყმე ვინმე // ჯდა მტირალი / წყლისა პირსა,

— ◡ — ◡ / — ◡ — ◡ // — ◡ — ◡ / — ◡ — ◡

ქორე + ქორე / ქორე + ქორე // ქორე + ქორე / ქორე + ქორე

შავი ცხენი / სადავითა // ჰყვა ლომსა და / ვითა გმირსა."

— ◡ — ◡ / — ◡ — ◡ // — ◡ — ◡ / — ◡ — ◡

ქორე + ქორე / ქორე + ქორე // ქორე + ქორე / ქორე + ქორე

როგორც ვხედავთ, მოტანილი ტაეპები შედგება ქორეული ტერფებისა და მუხლებისგან. განსხვავებულ სქემას ვხვდებით ნ. ბარათაშვილის "მერანში":

"მირბის, მიმაფრენს / უგზო-უკვლოდ / ჩემი მერანი,

— ◡ — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ — ◡ ◡

ქორე + დაქტილი / მეორე პეონი / ქორე + დაქტილი

უკან მომჩხავის / თვალბედითი / შავი ყორანი!

— ◡ — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ — ◡ ◡

ქორე + დაქტილი / მეორე პეონი / ქორე + დაქტილი)

ზემოაღნიშნულ ტაეპში გვხვდება ლოგაედური ტერფები[56] და მეორე პეონი.

პაუზა, ცეზურა, გადატანა

[56] ლოგაედი (logaedikos < logos – სიტყვა) - გვხვდება ორგვარი მნიშვნელობით: ა) მეტრულ ლექსთწყობაში აღნიშნავს სხვადასხვა მეტრული ტერფით დაწერილ ლექსს; ბ) ტონურ ლექსთწყობაში მახვილთა შორის არათანაბარ მარცვალთა მქონე ლექსს. ქართულ ლექსთწყობაში ყველაზე ხშირად გვხვდება ქორესა და დაქტილის შეერთებით მიღებული ლოგაედი.

მხატვრულ ტექსტში (როგორც ლექსში, ასევე პროზაში) ლირიკული გმირისა და პერსონაჟის აზრების, გრძნობების, განწყობილებების, ემოციური დაძაბულობის გადმოსაცემად მწერლები ხშირად მიმართავენ ***პაუზას*** *(ბერძ. pausis - შეწყვეტა, შეჩერება).* პაუზის არსებობას განაპირობებს თხრობის ლოგიკა, პერსონაჟთა აზრების, ემოციური განწყობების სიღრმისეულად გადმოცემის საჭიროება. მხატვრულ ტექსტში პაუზა გრაფიკულად მრავალწერტილით გამოიხატება.მაგალითად:

— "მაშ ვინც ქვეყნად ვართ, ყველა ნავწყდებით,

ველარ დავიხსნით ვერაფრით სულსა?"

— "ხსნა ყველგან არის... ხოლო გზა ხსნისა

ესეთი მერგო მე... უბედურსა...".

(ილია ჭავჭავაძე, "განდეგილი").

მოტანილ პასაჟში განდეგილის საუბარი პაუზების თანხლებით მის შინაგან მღელვარებაზე, ემოციურ დაძაბულობაზე მიუთითებს. ანალოგიური დატვირთვა აქვს პაუზას ქვემოთ მოტანილ პროზაულ მხატვრულ ტექსტშიც:

"ჩემის ყურით გავიგონე... როდესაც შენ ლაპარაკობდი, მე გზის იქით ვიყავ, ჩასაფრებული... რაიღა დავმალო?.. მოძმეთ ცოდო მე მაძევს კისერზედა, ჩემი ბრალია მათი გაწყვეტა... მე დავკარგე გონი, მტერი მე გამომეპარა!.. გუგუა უბრალოა! — ლაპარაკობდა გაჩქარებით და აღელვებით ონისე და მთლად კანკალებდა." (ალ. ყაზბეგი, "ხევისბერი გოჩა")

სალექსო სტრიქონში ტაეპის დასასრულს დამთავრებული რიტმული ერთეულის შესაგრძნობად პაუზა აუცილებელია. რაც შეეხება ტაეპის შიგნით არსებულ რიტმულ-ინტონაციურ პაუზას, მას ***ცეზურა*** *(ლათ. caesura – გაპობა)* ეწოდება. ცეზურა ტაეპის სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს. ერთმანეთისგან განასხვავებენ მთავარ და მცირე ცეზურებს. მთავარი ცეზურა ტაეპს ორ ტოლ ნაწილად ყოფს და, როგორც წესი, მრავალმარცვლიან ტაეპებში იხმარება. მაგალითად:

"იყო არაბეთს როსტევან // მეფე ღმრთისაგან სვიანი, — 8+8

მაღალი, უხვი, მდაბალი // ლაშქარ-მრავალი, ყმიანი." — 8+8

მოტანილ მაგალითში თექვსმეტმარცვლიანი ტაეპი მთავარი ცეზურით არის გაყოფილი თანაბარ, რვამარცვლიან ნაწილებად (მუხლებად). ასევე, მთავარი ცეზურით არიან დაყოფილნი თოთხმეტმარცვლიანი და თორმეტმარცვლიანი ტაეპები ტოლ ნაწილებად ქვემოთ მოტანილ მაგალითებში:

"როგორც ნისლის ნამქერი, // ჩამავალ მზით ნაფერი, — 7+7

ელვარებდა ნაპირი // სამუდამო მხარეში". — 7+7

(გ. ტაბიძე, "ლურჯა ცხენები").

"ანგელოზს ეჭირა // გრძელი პერგამენტი — 6+6

მწუხარე თვალებით // მიწას დაპყურებდა". — 6+6

(გ. ტაბიძე, "ანგელოზს ეჭირა გრძელი პერგამენტი").

მთავარი ცეზურის ადგილი ტაეპში მკაცრად არის განსაზღვრული. რაც შეეხება მცირე ცეზურებს, ისინიც მრავალმარცვლიან ტაეპებში გვხვდება, მაგრამ მათი ადგილი ტაეპში არ არის

მკაცრად განსაზღვრული. მცირე ცეზურა, როგორც ნესი, მუხლის ფარგლებში მოქმედებს. მაგალითად:

"ნახეს უცხო / მოყმე ვინმე // ჯდა მტირალი / წყლისა პირსა, — 4+4 // 4+4

შავი ცხენი / სადავითა // ჰყვა ლომსა და / ვითა გმირსა". — 4+4 // 4+4

"იყო არაბეთს / როსტევან // მეფე ღმრთისაგან / სვიანი — 5+3 // 5+3

მაღალი, უხვი, / მდაბალი, // ლაშქარ-მრავალი, / ყმიანი". — 5+3 // 5+3

არ არის აუცილებელი, რომ ცეზურა ტოლ ნაწილებად ყოფდეს ტაეპს. მაგალითად, არათანაბარ ნაწილებად არის დაყოფილი ტაეპი ბესიკურ ლექსში:

"ტანო ტატანო, / გულწამტანო, / უცხოდ მარებო! — 5+4+5

ზილფო, კავებო, / მომკლავებო, / ვერსაკარებო". — 5+4+5

(ბ. გაბაშვილი, "ტანო ტატანო").

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სტროფი ერთი შერჩეული საზომით, ანუ მეტრით, იწერება. შესაბამისად, მთავარი და მცირე ცეზურები ერთი მეტრული სქემით დაწერილ სტროფში ადგილს არ იცვლიან. მაგალითად:

"მირბის, მიმაფრენს / უგზო-უკვლოდ / ჩემი მერანი, — 5+4+5

უკან მომჩხავის / თვალბედითი / შავი ყორანი! — 5+4+5

გასწი, მერანო, / შენს ჭენებას / არ აქვს სამძღვარი, — 5+4+5

და ნიავს მიეც / ფიქრი ჩემი, / შავად მღელვარი!" — 5+4+5

(ნ. ბარათაშვილი, "მერანი").

"რაა, მოვშორდე / ჩემსა მამულსა // მოვაკლდე სწორთა / და მეგობარსა; -5+5+5+5

ნუღა ვიხილავ / ჩემთა მშობელთა // და ჩემსა სატრფოს / ტკბილმოუბარსა; - 5+5+5+5

სად დამიღამდეს, / იქ გამითენდეს // იქ იყოს ჩემი / მიწა სამშობლო; - 5+5+5+5

მხოლოდ ვარსკვლავთა, / თანამავალთა // ვამცნო გულისა / მე საიდუმლო!" -5+5+5+5

(ნ. ბარათაშვილი, "მერანი").

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ზოგჯერ ლექსის ინტონაციურ-ფრაზობრივი და მეტრული დაყოფა ერთმანეთს არ ემთხვევა და წინადადების ნაწილი ერთი ტაეპიდან მეორეში გადადის. პოეტური გამოსახვის აღნიშნულ ხერხს *ანყამბემანი,* ანუ გადატანა, ეწოდება. როგორც წესი, ტაეპური გადატანა სხვადასხვა სახისა გვხვდება. ხშირად წინადადება იწყება პირველ ტაეპში და მთავრდება მეორე ტაეპის დასაწყისში ან ბოლოში. მაგალითად:

"ნისლში სახლები და გამვლელები

მოჩანდნენ, როგორც ნეგატივები".

(გ. ტაბიძე "ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი").

"ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს

გადირეკს ნოემბრის ბაღები".

(გ. ტაბიძე, "შემოდგომა "უმანკო ჩასახების" მამათა საეანეში").

"გადაქცეული მწარე გრძნობებად

უკანასკნლი თანამგზავრი მემშვიდობება".

(გ. ტაბიძე, "უკანასკნელი თანამგზავრი").

შესაძლოა ფრაზა დაიწყოს პირველ ტაეპში და დასრულდეს მესამე ან მეოთხე ტაეპში. მ. გალითად:

"თოვლქვეშ კი, როგორც ქსოვილი ბადის,
მრავალ მიუვალ გზებით ფარული
ათიათასი ნაკადი გაჩნდა,
მჩქეფი, ანკარა და მოხარული".
(გ. ტაბიძე, "ბოძთან ტრამვაის უცდიდა მგზავრი").

"ქალამნის წყალო, წნორების ღვარო,
შენ, მარგალიტის ნაფოტიანო,
ვით უსინათლო, უწინამძღვარო,
კლდიდან კლდეებზე დაბოტიალობ".
(გ. ლეონიძე, "ივრის პირად").

არის შემთხვევები, როდესაც გადატანის პრინციპზეა აგებული მთელი სტროფი. მაგალითად:

"არც დაშორება,
არც დაბრუნება...
ნუთუ აქ დარჩა გული
დარგული?
ცისფერ ჩქერებში ეხახუნება
ქონიან მკერდით ქვას ორაგული".
(გ. ლეონიძე, "ივრის პირად").

"შენ, ფრთამოლულუნეს
ჟამთა სიმაღლეზე,
ჩვენი საუკუნე
გიცავს უახლესი:
მძლავრი ხელოვნება,
ხალხის ხელოვნება —
ბრწყინავს საქართველოს
ქებად ნიკორწმინდა!"
(გ. ტაბიძე, "ქებათა ქება ნიკორწმინდას").

რითმა

ჩვეულებრივ რითმას განმარტავენ, როგორც ერთი და იმავე ან მსგავსი ბგერათა კო პლექსის კანონზომიერ გამეორებას გარკვეულ რიტმულ მონაკვეთში (მეტწილად ტაეპ ბოლოს; თუმცა, შესაძლოა, ტაეპის შუაში ან დასაწყისში). რითმაზეა დამოკიდებული ლექს მუსიკალობა, რიტმულობა, კეთილხმოვანება. რითმათა კლასიფიკაცია შესაძლოა სხვადახ ნიშნის მიხედვით: ადგილმდებარეობის, შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობის, ბგერითი ო განიზაციის (ევფონიის)[57] თვალსაზრისით და სხვა.

57 ევფონია (ბერძ. euphonia) —კეთილხმოვანება.

1. *ადგილმდებარეობის მიხედვით* რითმები შეიძლება იყოს: გარეგანი, შიდა (შინაგანი), შინაგან-გარეგანი და სხვა. **გარეგანი რითმა**, თავის მხრივ, შეიძლება იყოს:

- **მოსაზღვრე, ანუ პარალელური.** აღნიშნულ შემთხვევაში რითმა მოსაზღვრე ტაეპებში მეორდება ან მთელ სტროფს ერთი და იგივე რითმა გაპყვება. მოსაზღვრე რითმის სქემაა: **a a b b** ან **a a a a**. მაგალითად:

  "მას ტანსა კაბა ემოსა გარე-თმა ვეფხის ტყავისა, a
  ვეფხის ტყავისა ქუდივე იყო სარქმელი თავისა, a
  ხელთა ნაჭედი მათრახი ჰქონდა უსხოსი მკლავისა; a
  ნახეს და ნახვა მოუნდა უცხოსა სანახავისა". a

  "ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი! a
  მდუმარებით შემოსილი შეღამების ქნარი, a
  ქროლვით ინვევს ცისფერ ლანდებს და ხეებში აქსოვს... b
  ასე ჩუმი, ასე ნაზი ჯერ ცა მე არ მახსოვს". b
  (გ. ტაბიძე, "მთანმიდის მთვარე").

- **ჯვარედინი,** როდესაც რითმები შეთანხმებულია თითო ინტერვალის გამოკლებით, ანუ პირველი ტაეპის რითმა შეთანხმებულია მესამესთან, ხოლო მეორე ტაეპისა — მეოთხესთან. მისი სქემაა **a b a b**. მაგალითად:

  "ზაფხულში აყოვდებიან a
  მკერდნიც კი სალის კლდისანი, b
  ყვავილთ პირს ეკონებიან a
  ცივნი ნამცვრევნი ცისანი." b
  (ვაჟა-ფშაველა, "არაგვს").

  "მე ძლიერ მიყვარს იისფერ თოვლის a
  ქალწულებივით ხიდიდან ფენა, b
  მწუხარე გრძნობა ცივი სისოვლის a
  და სიყვარულის ასე მოთმენა." b
  (გ. ტაბიძე, "თოვლი").

- **რკალური,** როდესაც ერთმანეთთან გარითმულია პირველი და მეოთხე, მეორე და მესამე ტაეპები. მისი სქემაა **a b b a**. მაგალითად:

  "სული გქონდეს უსპეტაკეს თოვლისა! a
  მეგობრებო, სიკვდილამდე მექნება b
  მხოლოდ ერთი სიხარულის შეგნება: b
  პოეზია — უპირველეს ყოვლისა!" a
  (გ. ტაბიძე, "პოეზია — უპირველეს ყოვლისა).

  "სარაცინების თესლით ამტყდარი a
  და პამირების ბურში მყვირალი, b
  მოატყდა სიერცეს გასაკვირალი b
  პანმონგოლიზმის ბაირახტარი." a
  (გ. ლეონიძე, "ვეფხი").

- **კიბური,** როდესაც წინა ტაეპის ბოლო ერითმება მომდევნო ტაეპის დასაწყისს. მაგალითად:

"მე დამავიწყდა ძველი **წვალება**
და **ვალალება** გრძნობათ დამხობის,
და მახსოვს მხოლოდ **ცისფერთვალება**
იდუმალება შორეულ ტრფობის."
(გ. ტაბიძე, "ის").

"ატმის ხე იდგა, ვით ნაზი **ქალი,**
ვით **დედოფალი** უცხო მხარეში,
სინარნარეში წვავდა მზის **ძალი**
და გრძნობათ **ალი** —სიმწუხარეში."
(გ. ტაბიძე, "ატმის ყვავილები").

შიდა (შინაგანი) რითმის შემთხვევაში სიტყვები ტაეპის შიგნით არიან გარითმულნი, ანუ ტაეპის შემადგენელი ტერფები ან მუხლები რითმით არიან ურთიერთდაკავშირებულნი. ერთმანეთისგან განასხვავებენ **ცეზურულ, ნინაცეზურულ** და **უკანაცეზურულ** შიდარითმათა სახეებს იმისდა მიხედვით, თუ რა პოზიცია უკავიათ გარითმულ სიტყვებს ცეზურასთან მიმართებაში. მაგალითად:

- "მხოლოდ ნისლის **თარეშში,** // სამუდამო **მხარეში**
  ზევით თუ სამარეში, // წყევლით შენაჩვენები,
  როგორც ზღვის **ხეტიალი** // როგორც ბედის **ტრიალი,**
  ჩქარი გრგვინვა-გრიალით // ქრიან ლურჯა ცხენები."

(გ. ტაბიძე, "ლურჯა ცხენები").

- "**ვინ არს ებანი? / ვინ არსე ბანი,** // არა არს სათნი / სახელოვნებად!
  მან ცათა მარის, / მანცა თამარის // განმზე აბნელა / მაცისკროვნებად?
  ადამეთ ერთა / ადამ ეთერთა // დასახა სახებრ / მსგავსი პოვნებად.
  არსა ღაღადი: / "რად არს-ღა ღადი // მზე შენგან მრთმევად /უეტლოვნებად?!"

(ჩახრუხაძე, "თამარიანი").

- "ვითა მკვდარი / უსულო ქმნა // ვითა **მიწა** / **დაამიწა".**

"დიდხანს იტირეს / ყმამან და // მან ქალ**მან** / შაოსანა**მან**".

"ვთქვი, თუ "რა იცის / ამბავი, // ნეტარ **ან იმან / ან ამან?"**
(რუსთველი, "ვეფხისტყაოსანი").

ზემოთ მოტანილი მაგალითებიდან პირველ შემთხვევაში ნახევარტაეპები (შიდა მუხლები) არის გარითმული (თარეშში — მხარეში...), ანუ ცეზურული რითმა გვაქვს; მეორე შემთხვევაში პირველი ნახევარტაეპის ტერფებია გარითმული (ვინ არს ებანი — ვინ არსე ბანი...), ანუ გვაქვს წინაცეზურული რითმა; ხოლო მესამე შემთხვევაში მეორე ნახევარტაეპის ტერფებია გარითმული (ვითა მიწა-დაამიწა...), ანუ უკანაცეზურული რითმა გვაქვს.

შინაგან-გარეგანი რითმის შემთხვევაში გარითმულია ტაეპის მუხლებიც და დაბოლოებებიც. მაგალითად:

"ტანო ტატანო, / გულწამტანო, / უცხოდ **მარებო!**
ზილფო, მკლავებო, / მომკლავებო, / ვერსა**კარებო**,
წარბ-წამწამ-თვალნო, / მისათვალნო / შემა**ზარებო**,
ძოწ-ლალ-ბაგეო, / დამდაგეო / სულთწა**მარებო**."
(ბ. გაბაშვილი, "ტანო ტატანო").

2. ***შეთანხმებულ მარცვალთა რაოდენობის,*** ანუ კლაუზულას[58], მიხედვით, რითმები შეიძლება იყოს: **ვაჟური**[59] (ერთმარცვლიანი), **ქალური** (ორმარცვლიანი), **დაქტილური** (სამმარცვლიანი) და **ზედაქტილური**, ანუ **ჰიპერდაქტილური** (სამზე მეტმარცვლიანი).

ვაჟური, ანუ ერთმარცვლიანი რითმა, როგორც წესი, დამახასიათებელია ისეთი ენებისთვის, რომელთაც მახვილი სიტყვის ბოლო მარცვალზე მოუდით (მაგ. ფრანგული); თუმცა ეს არ გამორიცხავს ვაჟური რითმის არსებობას სხვა ენებშიც. მაგალითად:

"ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?"
(გ. ტაბიძე, "ქარი ჰქრის").

ქალური რითმის შემთხვევაში კლაუზულა ორმარცვლიანია, ანუ ორი მარცვალია შეთანხმებული; დაქტილური რითმის შემთხვევაში — სამი; ხოლო ჰიპერდაქტილურის დროს, სამზე მეტი, ანუ ჩვეულებრივ ოთხი მარცვალია შეთანხმებული. მაგალითად:

"რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი,
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯარი.
დაიძინეთ, სურვილებო, კმარა!
კმარა ცრემლი, რაც რომ დაიღვარა."
(გ. ტაბიძე, "რა სევდიან ნანას ამბობს ქარი").

"სიყმე სიბერედ ვაქციე,
ერი კი — ვერა ერადა.
იმედი მქონდა... ჩონგური
მოვმართე, დავჯე მღერადა."
(ვაჟა-ფშაველა, "სიყმე სობერედ ვაქციე").

"მომგონებიხარ, მომგონებია
ლერწმად რხეული შენი სხეული.
ეს ვაგონებიც მონგოლებია
და სად მივყავარ შენი რჩეული."

---

58 კლაუზულა (ლათ. clausula—ბოლო, დასკვნა) — ტაეპის დამამთავრებელი ნაწილი, საიდანაც იწყება რითმა (ჩვეულებრივ, უკანასკნელი მახვილიანი მარცვლიდან სიტყვის ბოლომდე).

59 ძველ ფრანგულში ერთმარცვლიანი რითმები ემთხვეოდა მამრობითი სქესის გარითმულ სიტყვებს, ხოლო ორმარცვლიანი — მდედრობითი სქესის გარითმულ სიტყვებს; ისინი ტერმინების სახით შემორჩა პოეტიკას.

(ს. ჩიქოვანი, "მგზავრის სიმღერა").

3. ***ბგერითი ორგანიზაციის (ევფონიის) მიხედვით*** რითმები ორგვარია: ზუსტი და არაზუსტი. **ზუსტი რითმის** დროს კლაუზულის იგივეობა, ზუსტი თანხვედრა იგულისხმება. მაგალითად:

"ისმინე ჩემი თხრობილი, შეჯე, წავიდეთ ნებასა,
ნუ მიჰყოლიხარ თავისსა თათბირსა, გაგონებასა,
რაც არა გნადდეს, იგი ქმენ, ნუ სდევ წადილთა ნებასა,
ასრე არ სჯობდეს, არ გეტყვი, რად მეჭვ რასაცა თნებასა!"
(რუსთველი, "ვეფხისტყაოსანი").

არაზუსტი რითმა გულისხმობს კლაუზულის ნაწილობრივ იგივეობას. ცნობილია არაზუსტი რითმის სხვადასხვა სახე, მათ შორის: ასონანსური, კონსონანსური, დისონანსური.

ასონანსური რითმა გულისხმობს კლაუზულის შემადგენელ ხმოვანთა შეთანხმებას და თანხმოვანთა სხვადასხვაობას. მაგალითად:

"მე არ გიცნობდით, ამორძალო, სწორო თამარის, —
მაქვს სანანებლად თქვენი სახის უნახველობა.
მაგრამ ამბობენ: რაფაელის უნდა ხელობა
თქვენს ნამდვილ პორტრეტს, დღეს რომ ვარდი ფარავს სამარის."
(რ. გვეტაძე, "მარო მაყაშვილს").

კონსონანსური რითმა გულისხმობს კლაუზულის შემადგენელ თანხმოვანთა შეთანხმებას და ხმოვანთა სხვადასხვაობას. მაგალითად:

"ყელი მელანდება გადასაკონელი...
რაღაც მომაგონდა, რაღაც დამავალე,
გზებზე მიმავალი ბღავის საქონელი
და ცას ენაზება შუქი დამავალი."
(გ. ტაბიძე, "საღამო სოფლად").

დისონანსური რითმა არაზუსტი რითმის უკიდურესი სახეა; იგი ბგერითი კომპლექსების (თანხმოვნებისა და ხმოვნების) მხოლოდ მსგავსებას გულისხმობს. მაგალითად:

"მიხარის — გიმზერ,
ვჰსწუხვარ — და გიმზერ,
და ესრეთ მზერა მსურს სიკვდილამდე,
არ გამოვფხიზლდე,
რომ აღარ ვჰგრძნობდე
ჩემი სამშობლოს სულით დაცემას!
ყვავილოვანი
წალკოტი შენი,
შენის დიდების სხივ-მოკლებული
აღარა ჰშვენის,
აღარ გვიბრწყინვის
შავ დროთა ძალით, ფერ-წახდენილი!"
(გრ. ორბელიანი, "თამარ მეფის სახე ბეთანიის ეკლესიაში").

ლექსთწყობის სისტემები

ენის ფონეტიკური, მორფოლოგიური თუ სინტაქსური ნორმებიდან გამომდინარე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტაეპების შინაგანი ორგანიზაცია სხვადასხვა ენაში სხვადასხვაგვარია. შესაბამისად, ლექსთწყობის არსებულ სისტემებს ორ ძირითად კატეგორიად პყოფენ: კვანტიტატურად, რომელიც ეფუძნება ხმოვანთა წარმოთქმის სიგრძე-სიმოკლეს და კვალიტატურად, რომელიც ეფუძნება ხმოვანთა თვისებრიობას.

კვანტიტატური, ანუ **მეტრული, წყობა** წარმოადგენს ანტიკური (ძველი ბერძნული და რომაული) პოეზიის საფუძველს. მეტრული **ლექსთწყობის რიტმს განსაზღვრავს გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერი თანმიმდევრობა.** სწორედ მათი შეხამება ქმნის ტერფს (ბერძ. pus, ლათ. pes), როგორც ანტიკური ლექსთწყობის ძირეულ რიტმულ ერთეულს. კვანტიტატური ლექსი სასიმღერო ინტონაციით (რეჩიტატივით) გამოითქმებოდა, ამიტომ გრძელ და მოკლე მარცვალთა წარმოსათქმელად საჭირო დროის რაოდენობა თანაზომიერი უნდა ყოფილიყო. აქედან მომდინარეობს **იზოქრონიზმის** (ბერძ. isochronos–თანაბარდროულობა) პრინციპი. მოკლე მარცველისთვის გამოსათქმელ დროს ძველი ბერძნები chronos-protos უწოდებდნენ, ხოლო რომაელები — mora-ს. გრძელი ხმოვანი უდრიდა ორ მოკლე ხმოვანს, ანუ ორი mora ან ორი chronos-protos-ი უდრიდა გრძელ ხმოვანს. მეტრული წყობა არ იცნობდა რითმას. მეტრული წყობით არის დაწერილი ჰომეროსის "ილიადა" და "ოდისეა", ვერგილიუსის "ენეიდა" და სხვა. გარდა ანტიკურისა, მეტრული ლექსთწყობის სისტემა ახასიათებს ინდურ, არაბულ, სპარსულ პოეზიებსაც.

კვალიტატური ლექსთწყობა რამდენიმე სისტემას აერთიანებს: სილაბურს, სილაბურ-ტონურს და ტონურს.

სილაბური ლექსთწყობის სისტემა ჩაისახა ბიზანტიურ მწერლობაში III-IV საუკუნეებში. მის განვითარებაზე გავლენა იქონია დამწერლობის განვითარებამ, აქედან გამომდინარე, ლექსის დაშორებამ სასიმღერო-საგუნდო შესრულების ტრადიციისგან და ლექსის სამეტყველო ენასთან დაახლოებამ. სილაბური ლექსის პირველ ნიმუშებს ბიზანტიური იამბიკოები წარმოადგენენ, რომლებშიც რიტმულ ერთეულად გამოდის არა ტერფი (pus), არამედ ტაეპი, სტრიქონი (ბერძ. stichos), არა მარცვალთა გამოთქმის ხანგრძლივობა, არამედ **მარცვალთა რაოდენობა** (ბერძ. syllabikos — მარცველოვანი). სილაბურ ლექსთწყობის სისტემას უკავშირდება **რითმის** წარმოშობაც, რაც ანტიკური ლექსისთვის უცნობია.

სილაბური ლექსთწყობა დამახასიათებელია რომანული ენებისთვის: ფრანგული, იტალიური, ესპანური, პორტუგალიური; ასევე ზოგი სლავური ენისთვისაც, მაგ., პოლონურისთვის. სილაბური ლექსთწყობა გულისხმობს **ფიქსირებულ** მახვილს, ანუ მახვილის უძრაობას. სწორედ ამიტომ ვერ იგუა რუსულმა ენამ აღნიშნული ლექსთწყობა (როგორც ცნობილია, რუსულში მახვილი მოძრავია). ზემოაღნიშნული თვისებიდან (ანუ ფიქსირებული მახვილიდან) მომდინარეობს სილაბურ სისტემაში გარითმვის თავისებურებაც; კერძოდ, მასში ერთდროულად ვერ იარსებებს რითმის სხვადასხვა სახე (ქალური, ვაჟური, დაქტილური, ზედაქტილური), მაშინ როდესაც ეს სავსებით შესაძლებელია სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში.

ქართულ სალიტერატურო სივრცეში სილაბური ლექსთწყობა სასულიერო პოეზიაში იჩენს თავს, რომელიც, როგორც ცნობილია, ბიზანტიური სალიტერატურო ტრადიციის გავლენას განიცდიდა. მაგალითად:

"სახედ სიბრძნისა გინესს, მოვედ და შევედ,
და განიცადე წიგნი სამოციქულო,
ვითარ მოქმედებს მას შინა იატაკად
ლუკა საქმეთა ქრისტეს მოციქულთასა,
და იაკობ და პეტრე იოანეთურთ
შეუდგმენ შვიდთა წმიდას იუდას თანა,
ხოლო სართულსა მისსა პავლე შეამკობს
სენაკებითა ოქრო-ცხებულებითა..."
(ეფრემ მცირე, "სახედ სიბრძნისა").

როგორც ვხედავთ, ეფრემ მცირის საგალობელში დაცულია სილაბურობის პრინციპი, ანუ მარცვალთა თანაზომიერება; ყოველ ტაეპში თორმეტი მარცვალია. რითმა კი აღნიშნულ შემთხვევაში არ ფიქსირდება.

სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის მეტრულობის საფუძველს შეადგენს ტაეპში მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (მარცვლების) კანონზომიერი გამეორება და, იმავდროულად, მარცვალთა თანაზომიერების პრინციპი. აღნიშნული სისტემა განვითარდა სილაბურ ლექსთწყობაში ტონურობის (ბერძ. τονος–მახვილი, ხმის აწევა) ელემენტების გაძლიერების შედეგად. სილაბურ-ტონური ლექსთწყობის სისტემა ახასიათებს გერმანულ, ინგლისურ, რუსულ, ქართულ[60] და სხვა ენებს.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფის ცნება და ტერფების სახელწოდებანი (ქორე, იამბი, დაქტილი, ამფიბრაქი, ანაპესტი, პეონები და სხვა) პირობითად არის გამოყენებული, რადგან რეალურად აღნიშნულ სისტემაში ტერფი არ წარმოადგენს მეტრის ძირითად ერთეულს. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ტერფის ცნება ბერძნული ტრადიციის გავლენით გამოიყენება და მასში მოიაზრება ერთი ან რამდენიმე უმახვილო მარცვლის გაერთიანება მახვილიან მარცვალთან.

ამდენად, სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში ძირითად რიტმულ ერთეულად გვევლინება ტაეპი და არა ტერფი. ტაეპის დაყოფა ტერფებად მხოლოდ პირობითია, რათა თვალნათლივ წარმოჩნდეს საზომის სქემა და ტაეპში ბგერითი კომპლექსების (მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების) თანმიმდევრობის ხასიათი.არის შემთხვევები, როდესაც სიტყვა ვერ "ეტევა" ტერფის სიგრძეში და მისი შევსება ხდება სხვა სიტყვის ნაწილით (ან სიტყვით); ზოგჯერ კი, პირიქით: სიტყვა გრძელია და რამდენიმე ტერფს მოიცავს. ამდენად, ტაეპში ტერფის ფარგლები ხშირად არ არის რეალური; იგი ზოგჯერ ემთხვევა სიტყვებს შორის საზღვრებს, ზოგჯერ კი — არა.

სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში გაერთიანებული სხვადასხვა ეროვნული პოეტური სისტემები სულაც არ ამყღავნებენ სრულ იგივეობას. მაგალითად, რუსული და გერმანული ლექსი

60 დანვრილებით ქართული ლექსის ბუნების შესახებ იხილეთ ს. გორგაძის, აკ. გაწერელიას, პ. ბერაძის, აკ. ხინთიბიძის ქვემოთ მითითებული შრომები.

საზომის თვალსაზრისით უპირატესობას ანიჭებს იამბურ, ქორეულ, ამფიბრაქულ და ანაპესტურ ტერფებს; ინგლისური ლექსი — იამბურ და ქორეულ ტერფებს. ქართულ ლექსთწყობაში უპირატესად გვხვდება ქორე, დაქტილი და მეორე პეონი. სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში, ზემოაღნიშნული საზომების გარდა, გვხვდება ლოგაედებიც (შერეული საზომები), რაც გულისხმობს სხვადასხვა მეტრული ტერფით დაწერილ ტაეპს, რომელიც უცვლელად მეორდება სტროფში და ნორმის, ანუ კანონის, ხასიათს იძენს (ვ. ჟირმუნსკი, ვ. ბრაგინსკი, აკ. გაწერელია...) ქართულ ლექსში ყველაზე ხშირად გვხვდება ლოგაედი — ქორე — დაქტილი (მაგ., დაბალ შაირში):

"სხვაგან ქრის მისი /გონება, // მისმან თავისა / წონამან!

— ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ // — ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡

ესე მეფისა / ბრძანება // ერთხელ კვლა პკადრა / მონამან.''

— ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ // — ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡

(რუსთველი, "ვეფხისტყაოსანი").

ტონური ლექსთწყობის მეტრულობის საფუძველს შეადგენს ტაეპებში ძლიერი მახვილების კანონზომიერი გამეორება. სილაბურ-ტონური ლექსთწყობისგან განსხვავებით, იგი არ უწევს ანგარიშს უმახვილო მარცვლებს, ხოლო სილაბური ლექსთწყობისგან განსხვავებით კი — სტრიქონში მარცვალთა თანაზომიერების პრინციპს. ტონური ლექსთწყობა ახასიათებს იმ ენებს, რომლებსაც ძლიერი დინამიკური მახვილი გააჩნიათ, მაგალითად: ინგლისურს, გერმანულს, რუსულს და ა.შ. აქვე შევნიშნავთ, რომ ტონურ ლექსში ზოგჯერ მახვილების თანაბრობის პრინციპიც ირღვევა. აქედან გამომდინარე, ტონურ ლექსთწყობაშიც განარჩევენ ორ სახეს: თანაბარმახვილიანსა და არათანაბარმახვილიანს.

იმის გამო, რომ ტონურ ლექსთწყობაში დარღვეულია მარცვალთა თანაზომიერებისა და ზოგჯერ თანაბარმახვილიანობის პრინციპები, ამასთან, ცეზურაც მოძრავია და მეტყველება პროზაულს უახლოვდება, ტონური ლექსი ყველაზე თავისუფალ ლექსად არის მიჩნეული. ტონურ ლექსში ცალკეულ სიტყვათა აზრობრივ-ემოციური მნიშვნელობის ხაზგასმის მიზნით პოეტები ხშირად მიმართავენ პაუზებს, რომლებიც ტაეპებს ანაწევრებენ ცალკეულ რიტმულ და ლექსიკურ მონაკვეთებად. სწორედ ტონურ ლექსთწყობას განეკუთვნება ვერლიბრი (ფრანგ. vers libre — თავისუფალი ლექსი), რომლის ტერფები, მუხლები და ტაეპები, როგორც მივუთითებდით, არათანაზომიერია.

ვერლიბრისთვის ნიშანდობლივია რიტმულ-ინტონაციური კავშირის არსებობა და ტაეპების განლაგება სალექსო სტრიქონებად. ვერლიბრს ხშირად მიმართავდნენ ქართველი სიმბოლისტები. ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში ვერლიბრის (თავისუფალი ლექსის) კლასიკურ ნიმუშად აღიარებულია გალაკტიონ ტაბიძის "ჯონ რიდი":

"საღამო ხანია. პეტერბურგია.

"ათი დღე,

რამაც შესძრა კაცობრიობა",

განვლილია.

მაგრამ ჯერ ისევ სჩანს

უზარმაზარი პლაკატი —
"მთელი ძალაუფლება
დამფუძნებელ კრებას".
ო, რა თქმა უნდა, მე არ მელოდენ,
როცა სისწრაფით
ვეშურებოდი საქართველოდან.
იგი წამოვიდა ნიუ-იორკიდან —
ნამდვილი ჯონი!
ჩვენ შევხვდით — როცა იგრძნეს ბორკილი —
და ნგრევის დრონი.
როცა მასსები გადავარდნენ ცხარე ბრძოლაში.
ჩვენ ერთად ვიყავით."

აქვე შევნიშნავთ, რომ ვერლიბრისგან განსხვავებით თეთრ ლექსს (ფრანგ. vers blanq - წაშლა) მეტრული და რიტმული თვალსაზრისით მოწესრიგებულობა ახასიათებს, მაგრამ რითმა არა აქვს (რითმა "წაშლილია"). თეთრ ლექსს ვხვდებით სილაბურ და სილაბურ-ტონურ ლექსთწყობაში, ანუ, იმ სალექსო სისტემებში, რომელთათვის ნიშანდობლივია მეტრი და რითმა. ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში თეთრი ლექსის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშად მიჩნეულია გრ. ორბელიანის "მუშა ბოქულაძე":

"რას მიყურებ ეგრე გაკვირვებითა,
ნუთუ სახე არ გინახავს მუშისა?
მკერდი ღია, ოფლით გასვრილ, მტვრიანი,
ფერით რკინა, კისერჩაჟანგებული,
კაცი გულით, დაჩაგრული ბედითა,
სიყრმიდანვე სიღარიბით დევნილი,
ვის სიცოცხლე ტანჯვად გადაპქცევია
შოვნისათვის მხოლოდ ლუკმა-პურისა!"

შესანიშნავად მიუსადაგა ივანე მაჩაბელმა თეთრი ლექსი უილიამ შექსპირის ტრაგედიების ქართულ თარგმანებს:

"იზუზუნე და იქროლე შენ, ქარო მსუსხავო,
უბერე, ვიდრე ღაწვნი ზედ არ დაგასკდებიან!
გარდმოენთხიეთ წყლისა ღვარნო და შენც, გრიგალო,
წამოუბერე, წამოღვარე ზვირთნი ზღვისანი
და სრულად შთანთქე ეს ქვეყანა ძირით თხემამდე!
თქვენც, ელდაზედა უმალესნო ელვისა ცეცხლნო,
წინა მორბედნო ყოვლთ-შემმუსვრელთ მეხთა კვეთების,
ზედ მოესიეთ ამ ჩემს მოხუცს ჭაღარა თავსა!"
(შექსპირი, "მეფე ლირი").

მყარი სალექსო ფორმები

ლექსთმცოდნეობაში ე. წ. **მყარ ფორმებს** უწოდებენ სალექსო კომპოზიციის ისეთ სახეებს, რომლებიც სხვადასხვა ეპოქაში წარმოიშვნენ და სხვადასხვა ხალხთა პოეზიაში დამკვიდრდნენ. აღნიშნულ ფორმათა "სიმყარეს" განაპირობებს ან ტაეპების განსაზღვრული რიცხვი, ან მათი კანონზომიერი გამეორება, ან რითმების განსაზღვრული რაოდენობა, ან მათი განლაგება და სხვა. განვიხილოთ ზოგიერთი მათგანი:

შაირი ქართული ლექსის ერთ-ერთი უძველესი და გავრცელებული საზომია. შაირის, როგორც სალექსო საზომის, პოპულარობით აიხსნება, რომ გარკვეულ პერიოდში "შაირი" ზოგადად ლექსს აღნიშნავდა, ხოლო "შაირობა" — მელექსეობას, პოეზიას.

შაირი თექვსმეტმარცვლიანი ლექსია, შუაში ცეზურით (8 + 8). ერთმანეთისგან განასხვავებენ **მაღალ** (რიტმული სქემა — 4+4 // 4+4) და **დაბალ** (რიტმული სქემა — 5+3 // 5+3) შაირს. მიიჩნევენ, რომ დაბალი შაირი უფრო ადრე იყო დამკვიდრებული ქართულ ლიტერატურაში, რასაც ქართველი ჰიმნოგრაფების ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებებიც მოწმობს. მაგალითად, 16-მარცვლიანი დაბალი შაირის გავლენა შეიმჩნევა მიქელ მოდრეკილის ერთ-ერთი ჰიმნის შემდეგ ფრაზაში:

"რომელმან სიბრძნით / დაპბადნა // ცანი მაღალნი / ძალითურთ."

დაქტილი + ქორე / დაქტილი //ქორე +დაქტილი/ დაქტილი;

ანუ 3 + 2 / + 3 // 2 + 3 / + 3

დაბალი შაირით არის დაწერილი არსენ იყალთოელის "დავით აღმაშენებლის ეპიტაფია":

"ვის ნაჭარმაგევს / მეფენი // შვიდნივე პურად / დამესხნეს,

— ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ // — ◡ ◡ — ◡ / — ◡ ◡

თურქნი სპარსნი და / არაბნი // საზღუართა გარე / გამესხნეს,

— ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ // — ◡ ◡ — ◡ / — ◡ ◡

თევზნი ამერთა / წყალთაგან // იმერთა წყალთა / შთამესხნეს

— ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ // — ◡ ◡ — ◡ / — ◡ ◡

აწე ამათსა / მოქმედსა // ხელნი გულზედან / დამესხნეს."

— ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ // — ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡

შაირის ორივე სახე — დაბალი და მაღალი — პირველად ჩახრუხაძესთან ფიქსირდება:

"თამარ წყნარი, / შესაწყნარი, // ხმა-ნარნარი, / პირ-მცინარი,

— ◡ — ◡ / — ◡ — ◡ // — ◡ — ◡ / — ◡ — ◡

მზე-მცინარი, / საჩინარი, // წყალი მქნარი, / მომდინარი.

— ◡ — ◡ / — ◡ — ◡ // — ◡ — ◡ / — ◡ — ◡

მისთვის ქნარი / რა არს? — ქნარი // არსით მთქნარი, / უჩინარი.

— ◡ — ◡ / — ◡ — ◡ // — ◡ — ◡ / — ◡ — ◡

ვარდ-შამბნარი, / შამბ-მაღნარი, // ღანვ-მწყაზარი, / შუქ-მფინარი."

— ◡ — ◡ / — ◡ — ◡ // — ◡ — ◡ / — ◡ — ◡

(ჩახრუხაძე, "თამარიანი").

მოტანილი სტროფი მაღალი შაირით არის დაწერილი, რადგან ოთხივე ტაეპი ქორეულია და შედგება ორტერფულად გაერთიანებული რიტმული ერთეულებისგან: (ქორე + ქორე / ქორე + ქორე // ქორე + ქორე / ქორე + ქორე), ანუ 2+2 / 2+2 // 2+2 / 2+2.

"შენ მწუნობი ხარ / მნათობთა, // არ ისასმენლებ, / არიდენ;

— ◡ — ◡◡ / — ◡◡ // — ◡ — ◡◡ / — ◡◡

შენ შუქნი ელვა-/ეთერთა / მზისა მწვერვალთა / არიდენ;

— ◡ — ◡◡ / — ◡◡ // — ◡ — ◡◡ / — ◡◡

შენ სისხლთა შენთა / ურჩთასა // უზღო უმსგავსოდ / არ იდენ,

— ◡ — ◡◡ / — ◡◡ // — ◡ — ◡◡ / — ◡◡

არცა ნათლისა / ისარი // მჭვრეტთა გულებსა / არიდენ!"

— ◡ — ◡◡ / — ◡◡ // — ◡ — ◡◡ / — ◡◡

(ჩახრუხაძე, "თამარიანი").

რაც შეეხება ზემოთ მოტანილ სტროფს, იგი დაბალი შაირით არის დაწერილი, რადგან ოთხივე ტაეპი შედგება ქორე — დაქტილური ლოგაედისგან, ანუ 5+3 // 5+3.

სრულყოფილებას აღწევს შაირის ორივე სახე შოთა რუსთველის "ვეფხისტყაოსანში". ქვემოთ მოვიტანთ თითო მაგალითს მაღალი და დაბალი შაირისა:

"ვითა ცხენსა / შარა გრძელი // და გამოსცდის / დიდი რბევა,

მობურთალსა — / მოედანი, // მართლად ცემა, / მარჯვედ ქნევა,

მართ აგრეთვე / მელექსესა — // ლექსთა გრძელთა / თქმა და ხევა,

რა მისჭირდეს / საუბარი // და დაუწყოს / ლექსმან ლევა."

(მაღალი შაირი; რიტმული სქემა — 2+2 / 2+2 // 2+2 / 2+2).

"თუცა ქალია, / ხელმწიფედ // მართ ღმრთისა დანა:/ბადია;

არ გათნევთ, / იცის მეფობა // უთქვენოდ გვითქვამს / კვლა დია;

შუქთა მისთაებრ / საქმეცა // მისი მზებრ განა:/ცხადია.

ლეკვი ლომისა / სწორია // ძუ იყოს, თუნდა / ხვადია."

(დაბალი შაირი; რიტმული სქემა — 5 + 3 // 5 + 3).

აქვე შევნიშნავთ, რომ პ. ბერაძემ რუსთველისეული დაბალი შაირის ოთხი რიტმული სქემა გამოყო: 1) 3+2+3 // 3+2+3; 2) 3+2+3 // 2+3+3; 3) 2+3+3 // 3+2+3; 4) 2+3+3 // 2+3+3.

შაირმა დღემდე შეინარჩუნა მყარი პოზიციები ქართულ ლექსში. მის სახესხვაობას წარმოადგენს 16-მარცვლიანი ტაეპის ორად ან ოთხად დაყოფის შედეგად მიღებული რვა და ოთხმარცვლიანი ტაეპებისგან შედგენილი ლექსი. ქვემოთ მოგვყავს რამდენიმე მაგალითი:

"ვარ უცხო ვინმე ყარიბი — 8

ამა სიტყვისა მსმობელი — 8

ამა მუხთლისა სოფლისა — 8

მაგინებელი, მგმობელი, — 8

მონა ვარ მისი მუდამ ჟამ — 8

და მისი შემამკობელი, — 8

იგია ჩემი ხელმწიფე — 8

და ჩემი დამადნობელი." — 8

(ბ. გაბაშვილი, "დედოფალს ანაზედ").

"ხან უგნური ვარ, ხან — ბრძენი, — 8
ხან არც ისა ვარ, არც — ისა! — 8
გარემოების საყვირი, — 8
არც მინისა ვარ, არც — ცისა." — 8

(აკ. წერეთელი, "პოეტი").

"ალუდა ქეთელაური — 8
კაცია დავლათიანი — 8
საფიხვნოს თავში დაჯდების — 8
სიტყვა მაუდის გზიანი." — 8
(ვაჟა-ფშაველა, "ალუდა ქეთელაური").

"ეხლა, როცა ამ სტრიქონს ვწერ, // შუაღამე იწვის, დნება, — 8 + 8
სიო, სარკმლით მონაქროლი, // ველთა ზღაპარს მეუბნება. — 8 + 8
მთვარით ნაფენს არემარე // ვერ იცილებს ვერცხლის საბანს, — 8 + 8
სიო არხევს და ატოკებს // ჩემს სარკმლის წინ იასამანს." — 8 + 8

(გ. ტაბიძე, "მე და ღამე").

შავთელური მსგავსად შაირისა ითვლება ქართული ლექსის ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ საზომად. შავთელური ლექსის ყოველ სტროფში ოთხი ტაეპია; ყოველ სტროფს გარეგანი და შინაგანი რითმა გააჩნია; მისი ყოველი ტაეპი ოცმარცვლიანია, რომელთაც შუაში მოუდით ცეზურა; ტაეპი დაყოფილია ოთხ მუხლად (რიტმული სქემა — 5+5 / 5+5 // 5+5 / 5+5). აღნიშნული სალექსო საზომის განვითარება უკავშირდება იოანე შავთელის სახელს:

"შემოკრბით, ბრ**ძენნო**, / ათინელთ **ძენო**, // თამარს ვაქებდეთ / მეფედ ცხ**ებულსა**,
კრიტს, ალაბს, მაღრ**იბს**, / ეგვიპტეს, მაშრ**იყს** //ჩინეთს-მაჩინეთს / თარშის ქ**ებულსა**!
რომელნი ელნით, / **რომელნი ელნით**, // თავს სოგრატისებრ / სნავლით **გებულსა**,
ვარსკვლავთ-მრ**იცხველნო**, /სხვათ ბრძენთ მკ**იცხველნო** //ვერ ძალ-გიცთ ქებად, /
თავს ჰყოფთ ვ**ნებულსა**."
(იოანე შავთელი, "აბდულმესია").

ზემოთ მოტანილ შავთელურ სტროფში გვაქვს როგორც შინაგანი (ბრძენნო-ძენო, მრიცხველნო—მკიცხველნო...), ასევე გარეგანი რითმები (ცხებულსა-ქებულსა-გებულსა-ვნებულსა). აღსანიშნავია, რომ ამავე სალექსო საზომს მიმართავდა ჩახრუხაძეც. მაგალითად:

"არისტოტ**ელო**, / ბრძენთა ტ**ომელო** // თუ არა შესძლებ / ენა-ძ**ლიერსა**,
ათინას თქ**მულა**, / სიღრმით დანთქ**მულა**; // ვერავინ სრულ-ჰყოფს მას მ**ეცნიერსა**.
გულისხმის-**ყოფად**, / გონება-**ყოფად** // მისთანისათვის / მ**ა**ძებ**ნიერსა**;
ვინ გული **ესე**, / სიბრძნითა სთ**ესე**, // ანუ ვის ძალ-უძს / შენგან მ**იერსა**."
(ჩახრუხაძე, "თამარიანი").

შავთელური ლექსის ერთ-ერთ სახედ ითვლება **ფისტიკაური (ბისტიკაური).**[61]

შავთელურის მსგავსად, ფისტიკაურ სტროფშიც ოთხი ტაეპია. ყოველი ტაეპი 20-მარცვლიანია და შუაში ცეზურა მოუდის; იყოფა ოთხ მუხლად, მაგრამ შავთელურისგან განსხვავებით, მას მხოლოდ გარეგანი რითმა აქვს (შინაგანი რითმა არ ახასიათებს). მაგალითად:

"გაკვეთე ქარი, / გააპე წყალი // გარდაიარე / კლდენი და **ღრენი,**
გასწი, გაკურცხლე / და შემიმოკლე // მოუთმენელსა / სავალნი **დღენი!**
ნუ შეეფარვი / ჩემო მფრინავო, // ნუცა სიცხესა, / ნუცა **ავდარსა,**
ნუ შემიბრალებ / დაქანცულობით // თავგანწირულსა შენსა **მხედარსა."**

როგორც ვხედავთ, ზემოთ მოტანილი სტროფის ტაეპებში მეორდება რიტმული სქემა — 5+5 / 5+5 // 5+5 / 5+5; რაც შეეხება რითმას, იგი გარეგანია, კერძოდ, მოსაზღვრე — aabb (ღრენი-დღენი, ავდარსა-მხედარსა).

ფისტიკაურის სახეა 10-მარცვლიანი ლექსი (5 + 5), რომელსაც შიდარითმა არა აქვს. აღნიშნული სალექსო საზომი ხშირად გვხვდება XIX საუკუნის ეპიკურ ნაწარმოებებში: "ბედი ქართლისა" (ნ. ბარათაშვილი), "აჩრდილი", "განდეგილი", "კაკო ყაჩაღი" (ი. ჭავჭავაძე), "თორნიკე ერისთავი", "ბაგრატ დიდი" (აკ. წერეთელი) და სხვა. მაგალითად:

"რა ნახეს ქართველთ, / გაჭირდა საქმე,
მყის ჩაიკეცეს / ქუდები თურმე,
ხმალს ხელი იკრეს / მამაპაპურად
და დაერივნენ / თავისებურად!"
(ნ. ბარათაშვილი, "ბედი ქართლისა").

"ჩვენო არაგვო! / რარიგ მიყვარხარ!
ქართვლის ცხოვრების / მოწამედ შენ ხარ...
შენს კიდეებზედ / ჩემი მამული
იყო ერთ დროსა / გამშვენებული!"
(ი. ჭავჭავაძე, "აჩრდილი").

"ვერ შემაშინებს / უბედურება!
რამდენიც უფრო / ხელი ეშლება,
ის უფრო კერპად / ემსახურება!
მისგან არჩეულ / ცხოვრების საგანს."
(აკ. წერეთელი, "ბაგრატ დიდი").

შავთელური ლექსის ერთ-ერთ სახედ ითვლება **ძაგნაკორული**ც, რომელიც იმეორებს შავთელურის მეტრულ სქემასაც და შინაგან-გარეგან რითმებსაც, მაგრამ მისგან განსხვავებით, ძაგნაკორულში პირველი სტროფის მეოთხე ტაეპი რეფრენის ფუნქციას ასრულებს, ანუ მეორდება ყოველი სტროფის ბოლოს.

მუხამბაზი ქართულ პოეზიაში აღმოსავლური **მუხამასის (არაბ. ხუთეული)** გავლენით დამკვიდრდა. კლასიკური მუხამბაზი ხუთი სტროფისგან შედგება; თითოეულ სტროფში არის

---

61 თავად ტერმინთან დაკავშირებით სხვადასხვა აზრი არსებობს (გ. ჯაკობია, აკ. შანიძე...). ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად (პ. ინგოროყვა) ბისტიკა არა საკუთარი, არამედ შერქმეული სახელი უნდა იყოს და მისი ლექსები პოპულარობით სარგებლობდა მესტვირეებში. (ბისტი, თვალბისტიანი-ბრმა). სახალხო მგოსანი სახელად ბისტიკა, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნეში ცხოვრობდა.

ხუთი ტაეპი; პირველი სტროფი ერთი რითმით არის გაწყობილი, ანუ მონორიმია; დანარჩენი სტროფების ოთხ-ოთხ ტაეპს საკუთარი რითმა აქვს, ხოლო ბოლო, მეხუთე ტაეპი, ერითმება პირველ სტროფს. ქართულ ლიტერატურაში მუხამბაზის დამკვიდრება ბესარიონ გაბაშვილის სახელს უკავშირდება. სწორედ მის კალამს ეკუთვნის კლასიკური მუხამბაზის სქემით დაწერილი ლექსები: "ტანო ტატანო", "მე შენმა ფიქრმა მიმარინდა", "ბულბულის შურსა", "მე შენი მგონე", "ცრემლთა ისხარნი", "ვარდო სასურო" და სხვა. მაგალითად:

"ტანო ტატანო, გულწამტანო, უცხოდ მარებო! a
ზილფო, მკლავებო, მომკლავებო, ვერსაკარებო, a
წარბ-წამწამ-თვალნო, მისათვალნო შემაზარებო a
ძოწ-ლალ-ბაგეო, დამდაგეო, სულთწამარებო, a
პირო მთვარეო, მომიგონე, მზისა დარებო! a

თვალთა ნარგისი, დამდაგისი, შეგშვენის მწველად, b
ყელსა ბროლებსა, უტოლებსა, გველი გყვა მცველად, b
გესხნეს ხალები, მაკრძალები, ამარტის ველად, b
ნარინჯნი ორნი, ტოლნი, სწორნი, მიქმოდენ ხელად, b
მიწვევდენ შენად შესამკობად, დამამწარებო! a

ალვაო, გესხნეს ორნი ნორჩნი მოსარხეველნი, c
მკლავნი მომკლავნი, თითნი თლილნი მოსახეველნი, c
ზარიფსა წელსა დაეკვირვნეს ქვეყანად მველელნი. c
ოდეს გნახვიდი, შევიმატნი ათასნი წელნი. c
აწ დამლევიან ყოვლნი დღენი, უცხოდ ვარებო. a

ბაგე მდუმრიად გიალერსებ, ბაგეო ვარდო! d
თვალთა სურიან ხილვა შენი, კეკელა მარდო! d
გულსა სწყურიან დამაშვრალსა, რას შეგაფარდო? d
თუცა შენ დაგთმო, ვინღა ეპპოვო, სად გავიზარდო? d
უშენოდ ხილვა არვისი მსურს, შევიზარებო. a

შენმა გონებამ მიმამსგავსა მილეულს მთვარეს, e
სიცოცხლის ნაცვლად მოვინატრი სიკვდილსა მნარეს. e
მოდით, მიჯნურნო, შემიბრალეთ, მოვლეთ ჩემს არეს, e
მკვდარი მიჯნური დამიტირეთ, დამფალთ სამარეს! c
ვაი, სიცოცხლეო უკულმართო დანაცარებო!" a

(ბ. გაბაშვილი, "ტანო ტატანო").

მუხამბაზებს წერდნენ ალ. ჭავჭავაძე, გრ. ორბელიანი, აკ. წერეთელი და სხვები, თუმცა, კლასიკური მუხამბაზის სავალდებულო ფორმები (სტროფების რაოდენობა, გარითმვის ხერხი, სალექსო საზომი...) მათ მუხამბაზებში ხშირად დარღვეულია. მაგალითად, აკ. წერეთლის ერთ-ერთი მუხამბაზი მრჩობლედის სალექსო საზომით არის დაწერილი:

"ნახევარი ცხოვრების გზა გავლიე,
სიტკბოზედა მწარე მეტი დავლიე.

არ მშორდება მწუხარება და ჭირი,
მაგრამ მაინც სულ ვიცინი, არ ვსტირი.

რას მიქვიან პირადი მწუხარება?
მოკვდეს კაცი, თუ პირუტყვს ედარება!" და ა. შ.
(აკ. წერეთელი, "მუხამბაზი").

მუხამბაზი პოპულარული იყო აშუღურ პოეზიაშიც, რომლის წარმომადგენლები ხშირად იცავდნენ კლასიკური მუხამბაზის ფორმას. მაგალითად:

"გიხდება ზარი, ოქროს ღილი, თანა **შენია,** a
ვინც დაგინახამს, ვერსად წავა, მონა **შენია!** a
მოდი, ნუ მამკლავ, ხელთ გიჭირავს დანა **შენია!** a
ბულბული ტირის, დაგიცია მანა **შენია,** a
მიჯნურსა სძინამს, შესმენია **ნანა შენია!** a

გაშლილა ვარდი, გამო ბაღში მოახლ**ებითა!** b
ბულბული ლხინობს, მოგახსენებს: "დილა ნ**ებითა!**" b
რამ გაგაჩინა მაგრე ტურფა ტანდიდ**ებითა?** b
ბევრი მოგიკლამს, მეც მომღალე შენი ქ**ებითა** — b
ლექსები კარგი, ასორმოცი **ხანა შენია!** a

უსიკვდილოთ ხო არ იქნება ჩემი მორ**ჩომა!** c
ნეტა ვიცოდე, ვინ გასწავლა აგრე მორთ**ომა,** c
ყალამქარისა, ატლასისა, ზარბაბის **ზომა?** c
სულ ქვეყანა რომ შენი იყოს, არა მაქვს ნდ**ომა,** — c
ირან-თურანი, ადარბიჯან, **ფანა შენია!** a

ბროლის ყარყარა მინას აგავს შენი **ყელია!** d
რათ გინდა სარკე? სახე — სავსე მთვარე მთ**ელია!** d
ზილფებისათვის ხელთ გიჭირამს მ**აკრატელია.** d
მე რა გაწყინე, რათ მიწყრები, რა **სახელია,** d
ან რაზედა მ**ლავ,** ჩემი თავი **განა შენია?** a

წაღმართი სიტყვა არ იცოდი, ვინ მ**ოგაჩვენა,** e
ვინ მ**ოგიტანა,** ვინ **გასწავლა** ვარდის **გაფენა?** e

ტურფათ ლამაზო, შენსა ქებას ვერ იტყვის **ენა!** e
მო, საიათნოვავ, რა გატირებს, ვინ მოქცემს შენა? — e
ტახტი-თოუზი ინდის მეფის **ანაშენია!"** a
(საიათნოვა, "ანაშენია").

ბესიკური ქართული ლექსის გავრცელებული საზომია. ტერმინი უკავშირდება ბესარიონ გაბაშვილის სახელს, რომელმაც დაამკვიდრა ქართულ პოეზიაში თოთხმეტმარცვლიანი ორცეზურიანი ტაეპი. ბესიკური სალექსო საზომი პოპულარულია როგორც XIX, ასევე XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში. ბესიკურის რიტმული სქემა სხვადასხვაგვარია; მაგალითად:

"შენმა გონებამ / მიმამსგავსა / მილეულს მთვარეს,
— ◡ + — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ + — ◡
სიცოცხლის ნაცვლად / მოვინატრი / სიკვდილსა მწარეს.
— ◡ ◡ + — ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ + — ◡
მოდით, მიჯნურნო, / შემიბრალეთ, / მოვლეთ ჩემს არეს,
— ◡ + — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ ◡ + — ◡
მკვდარი მიჯნური / დამიტირეთ, / დამფალთ სამარეს!
— ◡ + — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ + — ◡ ◡
ვაი, სიცოცხლეო / უკულმართო / დანაცარებო!"
— ◡ + — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ / — ◡ + — ◡ ◡
(ბ. გაბაშვილი, "ტანო ტატანო").

მოტანილ სტროფში ტაეპების პირველი და მესამე მუხლები ლოგაედურია (ქორე+დაქტილი ან, პირიქით), ხოლო მეორე მუხლი წარმოადგენს მეორე პეონს. ანალოგიურია ბესიკურის რიტმული სქემა ბარათაშვილის "მერნის" პირველ სამ ტაეპში: ქორე + დაქტილი / მეორე პეონი / ქორე + დაქტილი, ხოლო მეოთხე ტაეპში გვაქვს: დაქტილი + ქორე / დიქორე / ქორე + დაქტილი:

"მირბის, მიმაფრენს / უგზო-უკვლოდ / ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის / თვალბედითი / შავი ყორანი!
გასწი, მერანო, / შენს ჭენებას / არ აქვს სამძღვარი,
და ნიავს მიეც / ფიქრი ჩემი, / შავად მღელვარი!"
(ნ. ბარათაშვილი, "მერანი").

სახეცვლილია ბესიკურის რიტმული სქემა აკ. წერეთელთან:

"გაპუტულო / გლეხის შვილო, /შენ პაწაწინაო!
◡ — ◡ ◡ / — ◡ — ◡ / ◡ — ◡ ◡ + — ◡
აგრე ტკბილად, / უდარდელად / რამ დაგაძინაო?
— ◡ — ◡ / ◡ — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ + — ◡
დედის მკერდში / მიგიგნია / შენ ტკბილი ბინაო...
— ◡ — ◡ /◡ — ◡ ◡ / ◡ — ◡ ◡ + — ◡
დაიძინე, / ვარდო-ნანა, / იავ-ნანინაო!.."
◡ — ◡ ◡ / — ◡ — ◡ / ◡ —◡ ◡ + — ◡

ზემოთ მოტანილი სტროფის პირველი და მეოთხე ტაეპების რიტმული სქემა ერთნაირია: მეორე პეონი / დიქორე / მეორე პეონი + ქორე, ხოლო მეორე და მესამე ტაეპებისა — დიქორე / მეორე პეონი / მეორე პეონი + ქორე. ასევე, ლოგაედური მუხლებისა, დიქორესა და მეორე პეონის მონაცვლეობას ვხვდებით გალაკტიონის ქვემოთ მოტანილ ლექსში:

"ყველა დასრულდა! / ვით გრიგალის / შემდეგ ტყე-ველი,
განადგურებით / სავსე არის / ეგ ჩემი გული.
ცაზე მიცურავს / ბადრი მთვარე / შუქთამფრქვეველი
და ცის უდაბნო / უდაბნოა / სევდით მოცული."
(გ. ტაბიძე, "ვით გრიგალის შემდეგ ტყე-ველი").

ბესიკური (5-4-5) ქართული სონეტის კანონიკურ საზომად არის მიჩნეული; მას ხშირად მიმართავდნენ ქართველი სიმბოლისტები თავიანთ სონეტებში, მაგალითად:

"ჩვენთან მოსვლისას / მეტყველებდი / ვაზის ჯვრის მცველი,
მაყვლის ფოთლები / შენ გიწევდნენ / სახლის ყავრობას;
საკვირველია, — / სარკინეთზე / არმაზი მწველი —
დასძლიე მეფე / მირიანის / შენ წარმართობა.

ქრისტიანობით / აგვირგვინებ / მისნურ მგზავრობას,
გაცსა და გაიმს / დაუკარგე / დიდება ძველი.
შენ ჩააქსოვე / ჩვენს წარმართულ / სულის სტავრობას
ნაზი ლეგენდა, / წინაპართა / ცრემლებით სველი.

ნანა დედოფალს / განუკურნე / მთვარის სენები,
ალბათ, გწყალობდა / მზე ბეთლემის, / პორფირიანი,
სვეტიცხოველში / ლოცულობდა / თვით მირიანი.

თოთხმეტ იანვარს / შენი დღეა / მოსახსენები.
ბოდბის მონასტერს / გაუშლიხარ / ცისფერ იაში,
ასე ახსოვხართ / შენ საყვარელ / ივერიაში!"
(შალვა კარმელი, "სონეტი ნინოს").

აღსანიშნავია, რომ ბესიკური თოთხმეტმარცვლიანი ლექსით არის თარგმნილი ქართულად შექსპირის დრამები.

მრჩობლედი — მყარი ქართული სალექსო ფორმაა, რომელიც შედგება მოსაზღვრე რითმებით გაწყობილი წყვილი ტაეპებისაგან. მრჩობლედის ტაეპში მარცვალთა რაოდენობა არ არის განსაზღვრული. ეს სალექსო ფორმა დასტურდება მ. ბარათაშვილის "ჭაშნიკში":

"ვინ ჩემი ჰბრძანოთ ცუდ ყოფა, ლაყაფთა უსარგებლოსა, — a
მაშვრალთა მიკვირს, სულთ წყენად ზე ხორცთა წარსამგებლოსა. — a

ვით განვიმართლო, უცადმან რა იცის ჩემთვის ჭირებად? — b
ნუმცა ვის მოხვდეს ჩემებრივ, გული მკვნეს-აღმომტირებად" და ა. შ. — b
მრჩობლედის ერთ-ერთი ცნობილი ნიმუშია აკ. წერეთლის "აღმართ-აღმართ":
"აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა, — a
სერზე შევდექ, ჭმუნვის ალი მენელა. — a

მზემან სხივი მომაფინა მაშინა, — b
სიცოცხლე ვგრძენ, სიკვდილმა ვერ მაშინა. — b

შემიდუღდა მაშინ სული და გული, — c
იმ ნადუღში თვით მე ვიყავ დაგული" და ა. შ. — c

მრჩობლედს XX საუკუნის ქართველი პოეტებიც მიმართავდნენ; შესანიშნავად იყენებდა აღნიშნულ სალექსო საზომს გალაკტიონი ("მე და ღამე", "ჰამლეტის ქნარით", "ქარით დატირებული", "რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი", "მივაშუროთ", "თიბათვე გავიდა", "ძველი რვეულიდან" "შემოსილნო გამჭვირვალე ბლონდებით" და სხვა). მაგალითად:

"წამყე ბეთანიისაკენ, იქ, სადღაცა ახლომახლო — a
იყო ორბელიანების და ირაკლის სამოსახლო. — a

გზაზე, სადაც ცაცხვებია და მუხნარი უმეტესი, — b
არსად ქვეყნად არ მინახავს ადგილები უკეთესი. — b

ადგილები ასე მშვენი ვარდისაგან, იისაგან... — c
სანადირო ადგილები... წამყე ბეთანიისაკენ! — c

მოდი, სადმე უდაბური ვპოვოთ კუთხე ქედმომაღლო, — d
გადმოვხედოთ მაღლით თბილისს — მე აქ უნდა დავესახლო! — d

წამყე ბეთანიისაკენ, იქ, სადღაცა ახლომახლო — a
იყო ორბელიანების და ირაკლის სამოსახლო." — a
(გ. ტაბიძე, "წამყე ბეთანიისაკენ").

სონეტი ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სალექსო ფორმაა. ტერმინი მომდინარეობს იტალიურიდან (sonetto-sonare — წკრიალი, ჟღერა). სონეტის ფორმას მიმართავდნენ სხვადასხვა ეპოქის ცნობილი პოეტები: დანტე, მიქელანჯელო, პეტრარკა, ტორკვატო ტასო, ლოპე დე ვეგა, უილიამ შექსპირი, ჯონ მილტონი, გოეთე, ადამ მიცკევიჩი, შარლ ბოდლერი, პოლ ვალერი, პოლ ვერლენი და სხვები.

ქართულ პოეზიაში სონეტის სალექსო ფორმა XX საუკუნეში დამკვიდრდა. მისი პოპულარიზაცია, გარკვეულწილად, "ცისფერყანწელების" შემოქმედებას უკავშირდება (ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, პ. იაშვილი...); სონეტის ფორმას აქტიურად მიმართავდნენ: გალაკტიონ ტაბიძე, ტერენტი გრანელი, კონსტანტინე გამსახურდია, იოსებ გრიშაშვილი, ალექსანდრე აბაშელი და სხვები.

სონეტის კანონიკური კომპოზიცია გულისხმობს 14-ტაეპიან ლექსს, რომელიც ორი კატრენისგან[62] და ორი ტერცეტისგან შედგება (გრაფიკული სქემა — 4 + 4 + 3 + 3); თუმცა, არანაკლებ პოპულარულია სონეტის ე. წ. შექსპირული კომპოზიციაც, რომელიც სამი კატრენისგან და დასკვნითი ორი ტაეპისგან შედგება (გრაფიკული სქემა — 4 + 4 + 4 + 2). ამასთან, აღიარებულია სონეტის სტროფებში რითმათა განლაგების ორი ვარიანტი: "იტალიური" და "ფრანგული" (თუმცა, სხვა ვარიანტებიც არსებობს). "იტალიური" სქემით კატრენებში გვაქვს ჯვარედინი ან რკალური რითმები (abab, abab ან abba, abba), ხოლო ტერცეტებში — cdc, dcd ან cde, cde. რაც შეეხება "ფრანგულ" სქემას, აქ კატრენებში გვაქვს რკალური რითმები (abba, abba), ხოლო ტერცეტებში — ccd, eed ან ccd, ede. ქვემოთ მოგვაქვს ორივე სტროფული კომპოზიციის შემცველი მაგალითები:

*

"ჩემი სამშობლო — საქართველო სხვა თეატრია,
ბევრი მინახავს ხეტიალში მე თეატრები.
გახუნებული მისი სული ბევრმა ათრია,
მაგრამ ელვარე მზე სხივებით არ ეხათრება.

ვხედავ, მოდიან ზღვა ლანდებად ბრძენი მაგები,
მიმი, ჟონგლერი და დროგები აქტიორებით.
არ მეშინია ძვირფას ძმებთან სულის წაგება
და ძველ პიესას მე ვთამაშობ განმეორებით.

იყო თამარი და ძვირფასი მისი სამება
ამაზე იტყვის საქართველო მატიანებით
მხოლოდ შენს ტანჯვას, კოლომბინა, და შენს წამებას

პიეროს მეტი ვერ იტირებს სხვა დანანებით.
ვერ ნახავ რაინდს, ჩემზე უფრო რომ უერთგულოს
შენს წამებულ სულს, კოლომბინა, შენს ტუბერკულოზს."
(ტ. ტაბიძე "ქალდეას ბალაგანს").

"ყველაფრით დაღლილს, სანატრელად სიკვდილი დამრჩა,

62 კატრენი (ფრანგ. quatrain – ოთხტაეპიანი ლექსი) — სტროფის ყველაზე გავრცელებული ფორმა ჯვარედინი, მოსაზღვრე ან რკალური რითმებით; ტერცეტი (იტალ. terzetto — მესამე) — სამტაეპიანი სტროფი.

რადგან მათხოვრად გადაიქცა ახლა ღირსება,
რადგან არარამ შეიფერა ძვირფასი ფარჩა,
რადგან სიცრუე ერთგულების გახდა თვისება,
რადგან ულირსებს უსამართლოდ დაადგეს დაფნა,
რადგან მრუშობით შელახულა უმანკოება,
რადგან დიდებას სამარცხვინოდ უთხრიან საფლავს,
რადგან ძლიერი დაიმონა კოჭლმა დროებამ.
რადგან უწმინდეს ხელოვნებას ასვამენ ლახვარს,
რადგან უვიცი და რეგვენი ბრძენობს ადვილად,
რადგან სიმართლე სისულელედ ითვლება ახლა,
რადგან სიკეთე ბოროტების ტყვედ ჩავარდნილა.
ასე დაღლილი, ამ ქვეყნიდან გაქცევას ვარჩევ,
მაგრამ არ მინდა ჩემი სატრფო ობლად რომ დარჩეს."
(უილიამ შექსპირი, 66-ე სონეტი, თარგმ. რ. თაბუკაშვილისა).

სხვა მყარი სალექსო ფორმების მსგავსად, სონეტისთვისაც დამახასიათებელია სხვადასხვა ვარიაციული სახეცვლილებანი; მაგალითად, "გადაბრუნებული" სონეტი (ორი ტერცეტი + ორი კატრენი), "კუდიანი" სონეტი (ორი კატრენი + სამი ტერცეტი), "კოჭლი" სონეტი (კატრენების ბოლო ტაეპებში ტერფების რაოდენობის შეცვლა) და სხვა. ქვემოთ მოგვაქვს კოჭლი სონეტის ერთ-ერთი ნიმუში:

"მე შემიყვარდა ძველ წიგნების ნესტი და ჟანგი.
ვეტრფი ყოველგვარ ძველ დანაშთომს, ძველ ნატამალსა.
ახ, ნეტამც იმ დროს, როცა სწერდა "დასტურლამალსა"
მეფე ვახტანგი!

ხელში კალამი. წელზე ხმალი. მკლავზე დასტანგი.
ის არც სტამბაში თაკილობდა ლურჯ ფეშტამალსა.
თვით ყაბახზედაც მტერს ასმევდა თასით წამალსა —
მის ჩოგან-ჩანგი!

აღარ ხარ, მეფევ! და, თუმც იყო, სად არს მსურველი,
რომ კვლავ დარბაზით ხალხს გადასცე ხმა უშურველი,
რომ აღვადგინოთ სახე შენი შეუმწიკლავი?

დღეს კი შენს "დარბაზს", სიმართლისთვის აღნაგ-ანაგებს,
სხვის "საჯინიბოს" გადაქცეულს მტერი განაგებს,
და ... საპასუხოდ აღარ გვყოფნის სიტყვა და მკლავი."
(ი. გრიშაშვილი, "მეფე ვახტანგი").

ტრიოლეტი (ფრანგ. triolet — სამი) ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი მყარი სალექსო ფორმაა. იგი რვატაეპიანი ლექსია, რომელშიც სამჯერ მეორდება ერთი და იგივე ფრაზა (პირველ, მეოთხე და მეშვიდე ტაეპებში), ხოლო მეორე ტაეპი მეორდება მერვეში. მაგალითად:

"ვით ეს სტრიქონი, ჩემი სევდაც წავა და მოვა.
ისევ საზანდარს ატირებენ მგოსნის თითები.
გაჩნდება ლექსთა მარულაში რითმების თოვა.
ვით ეს სტრიქონი, ჩემი სევდაც წავა და მოვა.
და, როგორც ბურთი ბილიარდზე, — ტკბილ დღეთა გროვა, —
გადირეკება ცის ლუზაში, ნაჯირითები.
ვით ეს სტრიქონი, ჩემი სევდაც წავა და მოვა.
ისევ საზანდარს ატირებენ მგოსნის თითები!"
(შალვა კარმელი, "საფირონის ტრიოლეტები").

ოქტავა (იტალ. ottava rima — რვატაეპედი) ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი მყარი სალექსო ფორმაა. კლასიკური ოქტავა გარითმულია შემდეგი სქემით: abababcc. იგი პირველად ჯოვანი ბოკაჩოს ეპიკურ პოემებში ფიქსირდება ("თეზეიდა", "ფიეზოლანის ნიმფები"). შემდეგ მან აღიარება პოვა როგორც იტალიური, ასევე ესპანური რენესანსის წარმომადგენელთა პოემებსა და ლირიკულ ნაწარმოებებში. მოგვიანებით,ოქტავით დაიწერა ბაირონის "დონ-ჟუანი" და ჯონ კიტსის "იზაბელა".

ქართულ პოეზიაში ლექსის ოქტავური მოდელი XX საუკუნეში შემოვიდა. ხშირად მიმართავდა აღნიშნულ სალექსო საზომს გალაკტიონ ტაბიძე ("მზადება გასამგზავრებლად", "ლილიან ფრთებით", "დღეს მაისი ფერში ნარი-ნარშია", "ანძები", "გრძნობა, რომელიც დაკარგულია", "ქარი ქანაობს ქნარად" და ა. შ.). შევნიშნავთ, რომ პოეტი ზოგჯერ ზედმიწევნით იცავდა კლასიკური ოქტავის კომპოზიციას, ზოგჯერ კი ვარიაციული ცვლილებები შეპქონდა მასში:

"აჰა, მშვენება! ოჰ, ეს ცისკარი — a
ოცნებამ ბაგით გაგაანგარა. — b
შემოგახვია შავი ზღვის ქარი — a
ლილიან ქარად — ბაგეანკარა. — b
მოგცა ლურჯი ცა და მინანქარი, — a
გადაგაქცია ლილიან ქარად, — b
ნუ გვიანდებით, ნუ გვიანდებით, — c
ეშვება ღამე ლილიან ფრთებით." — c
(გ. ტაბიძე, "ლილიან ფრთებით").

ტერცინა (იტალ. terzina – მესამე) ევროპული პოეზიის ერთ-ერთი მყარი სალექსო ფორმაა. იგი ძველ იტალიურ პოეზიაში დამკვიდრდა და მის პოპულარობას დიდად შეუწყო ხელი დანტე ალიგიერის "ღვთაებრივმა კომედიამ". ტერცინა წარმოადგენს ჯვარედინი რითმებით გაწყობილ სამტაეპიან სტროფს. ტერცინაში ყოველი სტროფის მეორე ტაეპი ერითმება მომდევნო სტროფის პირველ და მესამე ტაეპებს, რის შედეგადაც ვიღებთ შემდეგ სალექსო სქემას: aba,

bcb, cdc, ded, efe და ა. შ. ტერცინის დამამთავრებელი, განცალკევებული სტრიქონი ერითმება უკანასკნელი სტროფის შუა ტაეპს (ſsſ s). ქართულ პოეზიაში ლექსის ტერცინული მოდელი XX საუკუნეში შემოიტანა ალ. აბაშელმა ("მჭკნარი ფოთლები"). შესაძლოა, ტერცინის დამამთავრებელი სტროფის შუა ტაეპი ურითმოდ დარჩეს, მაგალითად:

"დაუვიწყართა დღეთა თილისმა! — a
ბალში, მოსილში ჩვენი ფანტაზმით, — b
კოჯრით დაპქროლა ქარმა დილისამ. — a

აქ მშფოთვარებდა გული ხანდაზმით, — b
როს ხმა მესმოდა ჩანგთა ელერისა, — c
დრო მოწვდენილი შხამიან სასმით. — b

მითხარი, გულო, რა ფერისაა, — c
ეხლა რომ შავი ჩრდილი ავლია, — d
დავიწყებული ბალი ვერისა? — c

ბილიკების გზა შემისწავლია, — d
ფოთლები დროსთვის გვიდარებია, — e
ამ ბილიკებით დრონი წარვლიან. — d

ამ სასახლიდან მიტარებია, — e
ფეერიული მერნის სადავე, — f
სად არც წვიმაა, არც დარებია. — e

მასარდაზე დგას შენი მხატავი — f
პოეტი, სული ირმიგალისა: — g
აი, რა არის თავი და თავი!" — f

(გ. ტაბიძე, "აივანზე").

ლიტერატურა:

არაბული ა., ქართული მეტყველების კულტურა, თბ., 2004; არისტოტელე, პოეტიკა, (თარგმ. და კომენტ. ა. დანელიასი); თბ., 1979; გაფრინდაშვილი ნ., შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 2012ნ., ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი (რედ. ი. რატიანი), თბ., GCLA Press, 2012; კიკაჩეიშვილი თ., პოეტიკური ნარკვევები, წ. I, თბ., 1979, ნ. II, თბ., 1986; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; ლიტერატურის თეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი) თბ., 2006; ცაგარელი ლ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2012 [ელ.რესურსი: https://www.google.ge/search?q=cagareli+l.+&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:en-US:official&client=firefox-a&channel=np&source]; ყულიჯანაშვილი ა., ესთეტიკა, თბ., 2006; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., ჟინთიბიძე ა., ქართული ლექსის ისტორია და თეორია, თბ., 2014; ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, (თარგმ. და კომენტ. აკ. ურუშაძის), თბ., 1981; Античные риторики. М., 1978. Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение, М., 1979; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976; Введение в литерату-

роведение (Под . ред. Л. М. Крупчанова) М., 2005. Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец, М., 1999; Виноградов В. В., О языке художественной прозы: Избр. труды. Т. 5 М., 1980; Виноградов В. В., Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., 1958; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение, М., 1964; Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. Елисеев Н. А. Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону. 2002. Жирмунский В. М., Введение в литературоведение. СПб. 1996; Корман Б. О., Изучение текста художественного произведения, М., 1972; Кормилов С. И., Основные понятия теории литературы, М., 1999; Ладыгин М. Б., Основы поэтики литературного произведения. М., 2002; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939, Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970; Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973; Николина Н. А., Филологический анализ текста, М., 2003; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова, М., 2000; Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов –Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974; Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Поспелов Г. Н, Теория литературы, М., 1978; Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998; Хализев В. Е., Теория литературы , М., 2002; A Dictionary of Modern Critical Terms /By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms, Boston. 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary theory-Book by Terry Eagleton [eleqtronuli resursi -http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

თავი VIII

ტექსტოლოგიის ძირითადი საკითხები

ტექსტოლოგიის საგანი და ამოცანები

ლიტერატურათმცოდნეობის ერთ-ერთი საფუძველია ტექსტოლოგია. მას მეტად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს სხვა ფილოლოგიურ დისციპლინებს შორის. იგი შეისწავლის ტექსტების ისტორიასა და მათი გამოცემის პრინციპებს.

ბოლო პერიოდში საკამათო აღარ არის, რომ ტექსტოლოგია მხოლოდ დამხმარე დისციპლინა არაა და მას ლიტერატურათმცოდნეობაში სულაც არ უჭირავს მოკრძალებული და „პერიფერიული" ადგილი. მისი განვითარების პერსპექტივა აუცილებლად გულისხმობს კიდევ უფრო მჭიდრო ინტეგრაციას ლიტერატურის თეორიასთან. ტექსტოლოგიას უზარმაზარი მეცნიერულ-კვლევითი პოტენციალი აქვს. ტექსტოლოგების მიერ მოპოვებული მასალები არსებითად ავსებენ და ამდიდრებენ მხატვრული ტექსტის ანალიზს, შედარებით-ისტორიულ ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევებს. ტექსტოლოგია, როგორც ანალიტიკური სამეცნიერო დისციპლინა, ვითარდება და იხვეწება სხვა ფილოლოგიურ დისციპლინებთან მჭიდრო კავშირში. ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზი დღეს უკვე წარმოუდგენელია ნაწარმოების შემოქმედებითი ისტორიის გათვალისწინების გარეშე.

ტექსტოლოგიური კვლევის ობიექტები ძირითადად მხატვრული და ფოლკლორული ტექსტებია, თუმცა, ტექსტოლოგიური შესწავლის საგნად შეიძლება იქცეს ფილოლოგიური პროფილის სამეცნიერო ტექსტებიც.

ტექსტოლოგია ერთ-ერთ ყველაზე "ზუსტ" ჰუმანიტარულ დისციპლინად არის მიჩნეული. ტექსტოლოგიურ გამოკვლევებში პრობლემების გადაჭრის დროს მიუღებელია სუბიექტური მიდგომა, რადგან ეს სფერო განსაკუთრებით მყარ არგუმენტაციასა და ლოგიკურ, მეცნიერულად დასაბუთებულ დასკვნებს საჭიროებს.

მეცნიერები დიდხანს კამათობდნენ, ტექსტოლოგია დამოუკიდებელი მეცნიერებაა, თუ – დამხმარე დისციპლინა. დღეს ეს საკითხი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გადაწყვეტილია. ტექსტოლოგია დიდი სამეცნიერო პოტენციალისა და მნიშვნელობის მქონე ცოდნის დარგია, რომელსაც აქვს თავისი კვლევის ობიექტი, მეთოდი, მიზნები და ამოცანები.

ცნობილი ტექსტოლოგი ს. ბონდი მიუთითებდა, რომ ტექსტოლოგის შრომა არ არის წვრილმანებს გამოდევნება და პედანტური საქმიანობა. ტექსტოლოგი ცდილობს ჩასწვდეს მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორიის თავისებურებებს. ტექსტის "მოძრაობა" პირდაპირ კავშირშია ლიტერატურული განვითარების კანონზომიერებებთან. ტექსტოლოგი სწავლობს ტექსტის ისტორიას, აანალიზებს, როგორ აისახა დროთა ცვალებადობა ტექსტზე და ყოველივე ამით მონაწილეობს ტიპოლოგიურ და შედარებით-ისტორიულ კვლევებში.

ტექსტოლოგია რამდენიმე დარგისაგან შედგება: ფოლკლორის, ლინგვისტური წყაროების, ანტიკური, მედიევისტური, ისტორიული და სხვა.

ტექსტოლოგიური კვლევის ობიექტებად, გარდა ლიტერატურულ-ფოლკლორული და ლინგვისტურ-ლიტერატურათმცოდნეობითი ტექსტებისა, შეიძლება იქცნენ დღიურები, წერილები, ჩანაწერები და სხვა.

ტექსტოლოგია ტექსტს სწავლობს როგორც სინქრონულ, ასევე დიაქრონულ ჭრილში.

ტექსტის ისტორია გულისხმობს მისი აღმოცენებისა და განვითარების სურათის აღდგენას. სწორედ ტექსტის ისტორიამ უნდა შეგვიქმნას წარმოდგენა, როგორ ვითარდებოდა ტექსტი მთელი თავისი არსებობის განმავლობაში. ეს ყოველივე კი მკვლევარს მეტად საინტერესო ისტორიულ-ფილოლოგიურ მასალას აწვდის განსჯისა და დასკვნებისათვის (როგორ ვითარდება ავტორის მსოფლმხედველობა, როგორ იცვლება მისი ესთეტიკური შეხედულებები და სხვა).

ტექსტოლოგიური კვლევის მასალები მეტად მნიშვნელოვანია მემკვიდრეობითობის საკითხების კვლევისას, კერძოდ, წინა თაობების გამოცდილების შემოქმედებითი ათვისების, ლიტერატურული რემინისცენციების შესწავლისას და სხვა, აგრეთვე, ტექსტოლოგიის მონაცემები ფასდაუდებელია, კულტურულ-ესთეტიკური ტრადიციების ურთიერთკავშირების დასადგენად და ამ მონაცემების მეცნიერულ წრებრუნვაში შემოსატანად.

ტექსტოლოგიას თეორიულთან ერთად ძალიან დიდი პრაქტიკულ-გამოყენებითი მნიშვნელობა აქვს. ტექსტოლოგმა ტექსტი ჯერ მეცნიერულად უნდა შეისწავლოს და შემდეგ მოამზადოს გამოსაცემად. ამიტომ მის პროფესიონალიზმზე დიდად არის დამოკიდებული, როგორი ტექსტი მივა მკითხველამდე. ტექსტოლოგიის მიზანია, მკითხველს ისეთი ტექსტი მიაწოდის, რომელშიც ავტორის საბოლოო ნება იქნება დაცული.

უდავო ჭეშმარიტებაა, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები თავისი ეპოქის ძეგლია და ნებისმიერი მათგანი მნიშვნელოვანია ტექსტოლოგიური კვლევის თვალსაზრისით, თუმცა, ისიც არ არის საკამათო, რომ განსაკუთრებით ღირებულნი არიან კლასიკური ძეგლები. ამიტომ მათ შესწავლას, მათთვის "პირველსახის" დაბრუნებას, თანამედროვე ტექსტოლოგია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ტექსტოლოგია მნიშვნელოვანწილად ეყრდნობა ლიტერატურული წყაროთმცოდნეობის მასალებსა და მიღწევებს. ლიტერატურული წყაროთმცოდნეობა ფილოლოგიის ერთ-ერთი დარგია, რომელიც სწავლობს ლიტერატურულ-ისტორიულ წყაროებს.

წყაროთმცოდნეობისათვის საინტერესოა არა მარტო ნაწარმოებების ტექსტები, არამედ ავტორთა ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, დოკუმენტური მასალები, თანამედროვეთა მოგონებები, სამეცნიერო გამოკვლევები, ბიოგრაფიული, ლიტერატურული და კრიტიკული მასალა: სტატიები, წერილები, მონოგრაფიები და ა.შ. გამართული წყაროთმცოდნეობითი ბაზა საფუძველია წარმატებული ფილოლოგიური, კერძოდ კი ტექსტოლოგიური, კვლევისათვის.

ტექსტოლოგიური მეცნიერების ჩასახვა და განვითარება

ტექსტოლოგიას ძალიან დიდი და საინტერესო ისტორია აქვს. ტექსტოლოგები აზუსტებდნენ ხელნაწერებს, განმარტავდნენ რთულად გასაგებ თუ ძნელად ამოსაკითხ ფრაგმენტებს, კომენტარებს ურთავდნენ ტექსტს და სხვა. ხელნაწერები, მათი მოვლა-პატრონობა, დაცვა, გადამწერთა მიერ ნებსით თუ უნებლიეთ შებღალული და დამახინჯებული ტექსტების "გასუფთავება", ავტორი-

სეული ვარიანტების აღდგენა უკვე ანტიკური პერიოდის მოღვაწეების საზრუნავს წარმოადგენდა. ამ მიზნით ისინი მიმართავდნენ ტექსტოლოგიის ხერხებსა და მეთოდებს. ათენელმა სწავლულმა პისისტრატემ ძვ. წ. აღ-ით VI საუკუნეში წამოჭრა ჰომეროსის "ილიადისა" და "ოდისეის" ტექსტების დადგენის საკითხი და ამისათვის სხვა სწავლულები შეკრიბა, რომლებსაც სხვადასხვა ეპოქის ინტერპოლატორთა ჩანართებისგან უნდა გაეწმინათ პოემები.

ტექსტოლოგიური თვალსაზრისით განსაკუთრებით ხშირად ბიბლიის ტექსტებს მიმართავდნენ. მოგვიანებით, XVII—XIX საუკუნეებში, დაგროვილმა გამოცდილებამ საფუძველი ჩაუყარა ბიბლიური წიგნების მეცნიერულ შესწავლას.

აღორძინების ეპოქაში ტექსტოლოგია მჭიდროდ დაუკავშირდა სხვა პუმანიტარულ დისციპლინებს. ევროპული ტექსტოლოგიის ფუძემდებლებად ითვლებიან რ. ბენტლი, ჰ. პორსონი, ი. რეისკე და სხვები.

ძლიერი ტექსტოლოგიური სკოლა შექმნეს ფრანგებმა. XIX საუკუნეში ისინი უკვე დიდ ინტერესს იჩენდნენ ტექსტოლოგიური პრობლემებისადმი, ხოლო XX საუკუნეში პარიზის ძველი ტექსტების ისტორიის ინსტიტუტში ცნობილი სამეცნიერო სკოლა არსებობდა გ. ლანსონის ხელმძღვანელობით. სწორედ საფრანგეთში, კერძოდ კი პარიზში, ჩაეყარა საფუძველი XX საუკუნის 70-იან წლებში ახალ მიმდინარეობას ტექსტოლოგიაში: **გენეტიკურ კრიტიკას,** რომლის ცენტრად მიჩნეულია პარიზის თანამედროვე ტექსტებისა და ხელნაწერების ინსტიტუტი. ამ მიმართულების ფილოსოფიურ ბაზად იქცა ფარდობითობის თეორია. გენეტიკური კრიტიკის ყურადღების ცენტრში მოექცა ტექსტის წარმომავლობა, მისი „მოძრაობა", წერის პროცესში მისი შექმნის ყველა ეტაპის აღდგენა. ეს თეორია უპირატესობას ტექსტის არც ერთ რედაქციას არ ანიჭებს. მაგალითად, პირველი შავი ხელნაწერის წინაშე არავითარი უპირატესობა არ ენიჭება ავტორის საბოლოო ტექსტს. გენეტიკური კრიტიკის თეორია მას განიხილავს, როგორც ერთი ტექსტის განვითარების სხვადასხვა სტადიას. ამგვარად, გენეტიკური კრიტიკისათვის მნიშვნელოვანია წერის პროცესის არსი, რომელშიც არა მარტო ტექსტის გენეზისი ჩანს, არამედ აზრის გენეზისიც.

გერმანულმა ისტორიულ-ფილოლოგიურმა სკოლამ დიდი წელილი შეიტანა ტექსტოლოგიის განვითარების საქმეში. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა წყაროების შესწავლას. ბერლინელმა პროფესორმა ნ. ბეკერმა XIX საუკუნეში შეიმუშავა ბერძენი და რომაელი კლასიკოსების თხზულებების გამოსაცემად მომზადების მეთოდი.

გერმანული ტექსტოლოგიის განვითარებას დიდი ამაგი დასდო კარლ ლახმანმა (1793-1851). იგი უპირატესობას ანიჭებდა იმ ტექსტებს, რომელნიც უფრო ადრინდელნი იყვნენ, რიგ შემთხვევაში ასეთი მიდგომა ამართლებდა, მაგრამ ხშირად კი — არა. კარლ ლახმანმა შექმნა **„ერთნაირი შეცდომების"** თეორია. ამ თეორიის მიხედვით, ტექსტოლოგიური ანალიზის შედეგად აღმოჩენილი მსგავი შეცდომები ხელნაწერთა საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ლახმანის თეორია ბევრ ტექსტოლოგიურ პრობლემას კომპეტენტურად ხსნიდა, მას უამრავი ნაკლი ჰქონდა, რაც კარგად შენიშნა და გააკრიტიკა კიდევაც შ. ბედიემ.

ტექსტოლოგიური კვლება—ძიებების დიდი გამოცდილება აქვთ რუსეთშიც. ტერმინი ტექსტოლოგიაც რუსული „წარმომაელობისაა". იგი პირველად გამოიყენა ბ. ტომაშევსკიმ თავის ნაშრომში „მწერალი და წიგნი. ტექსტოლოგიის ნარკვევი" (1928).

პეტრე I-ის 1722 წლის ბრძანებით, პერიფერიებიდან პეტერბურგში ჩამოიტანეს საერო თუ სასულიერო შინაარსის ძველი ხელნაწერები, ხოლო ოდნავ მოგვიანებით, პეტერბურგის მეც-

ნიერებათა აკადემიის დაარსების შემდეგ, დაიწყეს ამ ხელნაწერების ასლების დამზადება და მეცნიერული შესწავლა. დღეს, სამწუხაროდ, ბევრი ხელნაწერის დედანი დაკარგულია და მეცნიერები სწორედ ამ ასლების საშუალებით მსჯელობენ დედნებზე.

XIX საუკუნის რუსული ტექსტოლოგიური მეცნიერების განვითარებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია 1834 წელს დაარსებული არქეოლოგიური კომისიის მუშაობა, რომელმაც თავისი სამეცნიერო ექსპედიციების დროს უამრავი ხელნაწერი აღმოაჩინა და 1841 წელს გამოსცა კიდეც სახელწოდებით: „რუსული მატიანეების სრული კრებული".

XIX საუკუნის რუსულ წყაროთმცოდნეობაში აღმოცენდა **„სკეპტიკური სკოლა"**, რომელიც ამტკიცებდა, რომ ძველი წყაროს ყველა ცნობა სანდო არ არის. ეს წყაროთმცოდნეობაში წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო, რომელიც მკვლევარს მოუწოდებდა, კრიტიკულად შეეხედა წყაროში მოყვანილი ფაქტებისათვის, შეეჯერებინა ისინი სხვა ისტორიულ მოვლენებთან თუ დოკუმენტებთან და სანდოობის თვალსაზრისით შეეფასებინა.

„სკეპტიკურ სკოლას" მრავალ ღირსებასთან ერთად ნაკლოვანებებიც ჰქონდა. მაგალითად, მისი წარმომადგენლები მზად იყვნენ, უარი ეთქვათ კიევის რუსეთის მთელ ისტორიულ ეპოქაზე მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ მის შესახებ შემორჩენილი დოკუმენტები უფრო გვიანი ხანისა იყო.

ედიციური კულტურა (ტექსტების გამოცემა) რუსეთში XIX საუკუნეში საკმაოდ მაღალ დონეზე იდგა: იბეჭდებოდა მაღალი დონის ფილოლოგიური ჟურნალები, სამეცნიერო გამოცემები. ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სამეცნიერო-კრიტიკულ გამოცემებს. 1851 წელს პ. ანენკოვმა დაიწყო პუშკინის თხზულებების სამეცნიერო-კრიტიკული გამოცემის მომზადება, მომზადდა ნაშრომი „მასალები პუშკინის ბიოგრაფიისათვის". ყოველივე ამან ხელი შეუწყო პუშკინის შემოქმედების ისტორიულ-ლიტერატურულ შესწავლას.

პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიაში XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა ორი დამოუკიდებელი ტექსტოლოგიური სკოლა: ერთს ხელმძღვანელობდა ა. შახმატოვი, ხოლო მეორეს — ბ. პერეცი. ეს ორი სკოლა ძირითადად იმითი განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან, რომ ტექსტის შესწავლის დროს ა. შახმატოვი ეყრდნობოდა ლინგვისტური, ხოლო ბ. პერეცი ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მონაცემებს.

ტექსტოლოგია, როგორც დასრულებული სამეცნიერო დისციპლინა, XX საუკუნეში გაფორმდა. მაშინ შეიქმნა მისი სამეცნიერო ტერმინოლოგია, ჩამოყალიბდა ძირითადი პრინციპები და მეთოდოლოგია. რუსული ტექსტოლოგიური სკოლის განვითარება დიდად განაპირობეს ბ. ტომაშევსკის, ნ. ტიხონრავოვის, ა. შახმატოვის, ბ. პერეცის, გ. ვინოკურის, ს. ბონდის, დ. ლიხაჩოვის და სხვათა ნაშრომებმა.

ქართული კულტურისა და ლიტერატურის სრულყოფილი და სიღრმისეული შესწავლა წარმოუდგენელია მაღალმეცნიერული ტექსტოლოგიური კვლევების გარეშე. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტოლოგია ქართული ჰუმანიტარული მეცნიერებების ერთ-ერთი უძველესი დარგია, თუმცა, მწყობრ სამეცნიერო დისციპლინად იგი XX საუკუნეში ჩამოყალიბდა.

ძველი ქართული მწერლობა, ბუნებრივია, ძირითადად ხელნაწერების სახით არის წარმოდგენილი. ამან განაპირობა ამ ლიტერატურის შექმნის და გავრცელების თავისებურებანი. ხელ-

ნაწერი წიგნების გავრცელების ერთადერთ საშუალებად საუკუნეების განმავლობაში მათი გადაწერა რჩებოდა, რაც ბევრ ტექნიკურ პრობლემას უკავშირდებოდა. წიგნები საკმაოდ ცოტა იყო, შესაბამისად, ბევრი ადამიანის ხელში გამოიცვლიდა, ზიანდებოდა, იცრიცებოდა, იხეოდა და სხვა. საჭირო ხდებოდა მათი განახლება, აღდგენა, თავიდან გადაწერა. იქმნებოდა ძველი ძეგლების ახალი რედაქციები. რაც უფრო ძველი იყო ძეგლი, მისი მით უფრო მეტი რედაქცია არსებობდა და, შესაბამისად, საშიშროებაც მატულობდა, რომ ეს რედაქციები მიზეზთა გამო სხვათა და სხვათა (ლიტერატურული გემოვნების შეცვლა, მნიშვნელოვანი სოციო-კულტურული ცვლილებები, მექანიკური შეცდომები, გადამწერის დაბალი წერითი კულტურა თუ გაუნათლებლობა, ინტერპოლატორთა ჩარევები და ა. შ.) დაშორებოდა პირველწყაროს.

საქართველოში ტექსტოლოგიური კვლევა-ძიების პიონერებად უნდა მივიჩნიოთ ის ქართველი ბერ-მონაზვნები, რომლებიც ეკლესია-მონასტრებში რუდუნებით შრომობდნენ: აგროვებდნენ და უვლიდნენ ძველ ხელნაწერებს, მუშაობდნენ ტექსტების დასადგენად, აკეთებდნენ ასლებს. გადამწერთა უმრავლესობას გაცნობიერებული ჰქონდა თავისი საქმის მნიშვნელობა. ისინი ხშირად ბოდიშსაც უხდიდნენ მკითხველს „ფარჩხად წერის", „ჰავად ჩხრეკის", უნებლიეთ დაშვებული უზუსტობებისა და შეცდომების გამო.

ხშირად გადამწერის გემოვნებასა და ერუდიციაზე იყო დამოკიდებული, გადასაწერად რომელ დედანს შეარჩევდა. დედნის შერჩევა ის პირველი და მეტად საპასუხისმგებლო ამოცანაა, რომელიც გადამწერმა უნდა გადაჭრას. პირველი ტექსტოლოგიური კვლევა მან ამ ეტაპზე უნდა ჩაატაროს, რომ არსებული ხელნაწერებიდან ყველაზე სრული, ყველაზე გამართული და სანდო აირჩიოს. გადამწერს განათლებასთან ერთად დიდი მოთმინება და ნებისყოფაც მოეთხოვებოდა. მას კარგი კალიგრაფიაც უნდა ჰქონოდა, გასაგები და დახვეწილი. ბევრი ქართველი გადამწერი კალიგრაფიული ხელოვნების ნამდვილ შედევრებს ქმნიდა.

ძველი ქართული მწერლობის ნიმუშების ხელნაწერებს განსხვავებული ბედი და ისტორია აქვთ: ზოგმა რამდენიმე ხელნაწერის სახით მოაღწია, ზოგის ერთადერთი ხელნაწერი არსებობს, ზოგი საერთოდ დაიკარგა, ზოგი სრული სახით შემორჩა ქართულ კულტურას, ზოგი — ფრაგმენტების სახით და ა. შ. მაგალითად, „შუშანიკის წამების" ავტოგრაფს ჩვენამდე არ მოულწევია. სამაგიეროდ, შემორჩენილია მისი რამდენიმე ხელნაწერი. მათგან პირველი პარხლის მრავალთავშია მოთავსებული და X საუკუნით თარიღდება. მისი გადამწერის სახელიც ცნობილია – გაბრიელ პატარაი. აღნიშნული ხელნაწერი დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში. აქვეა დაცული დავით გარეჯის იოანე ნათლისმცემლის მონასტერში გადაწერილი „შუშანიკის წამების" ორი ხელნაწერი: ერთი 1713 წელს შესრულებული გაბრიელ საგინაშვილის მიერ და მეორე 1743 წელს — კახმდივნის ძე იოანეს მიერ, აგრეთვე, 1733 წელს თბილისში მთავარდიაკვნის, იოანეს, მიერ გადაწერილი „შუშანიკის წამება" და სხვადასხვა დროს შესრულებული კიდევ რამდენიმე ხელნაწერი. პეტერბურგის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტში დაცულია 1842 წ. პეტერბურგში სვიმონ ტაბიძის მიერ გადაწერილი „შუშანიკის წამება".

განსხვავებული ბედი ხვდა გიორგი მერჩულის „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებას". საქართველოში არც მისი ავტოგრაფი შემორჩენილა და არც ხელნაწერები. ერთადერთი ხელნაწერი, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, XI საუკუნით თარიღდება და დაცულია იერუ-

სალიმის საპატრიარქოს წიგნთსაცავში. იგი XIX საუკუნის შუა წლებამდე უცნობი იყო ქართული საზოგადოებისათვის.

ისტორიას შემორჩა X საუკუნის მწიგნობრის, იოანე—ზოსიმეს, სახელი, რომელიც ჯერ პალესტინაში, შემდეგ სინას მთაზე მოღვაწეობდა. თავისი ერთ-ერთი ხელნაწერის ანდერძში იგი საინტერესოდ აღწერს ამ ტექსტის შექმნის ისტორიას. იოანე—ზოსიმე წერს: „ამის ჟამის წირვისა დვდანსა მრავალი განგებით ლოცეები და სიტყვები აკლდა თავითგან ვიდრე დასასრულამდე, ვითა მე ვიცოდე მოძღვართაგან და ჩემთა ჟამის წირვითა შინა ეწერა, და დიად ვერ ჩემი გულისი იყო, ხოლო ვინ მაწერიებდა, მეეედრებოდა ფრიად, რაითა რაი მაგას შინა სწერია, იგიაი ოდენ დამინერეო. ან იგიაი ოდენ დამიჩხრეკია". როგორც ამ ანდერძიდან ირკვევა, გადამნერები ზოგჯერ იძულებულები იყვნენ, საკუთარი სურვილის წინააღმდეგ წასულიყვნენ და შემკვეთთა ნებას დამორჩილებოდნენ. ცხადია, იოანე-ზოსიმეს უფლება რომ ჰქონოდა, ან სხვა დედანა აირჩევდა, ან გარკვეულ შესწორებებს შეიტანდა იმ ხელნაწერის მონაცემებში, რომელზედაც ის მუშაობდა და შედეგად სულ სხვა რედაქციას მივიღებდით. ბერს არ აკმაყოფილებს და არ მოსწონს ის, რაც უნდა გადაწეროს, მაგრამ ემორჩილება შემკვეთის ნებას და თავაზიანად მოუბოდიშებს მკითხველს: „ან იგიაი ოდენ დამიჩხრეკიაო".

ტექსტოლოგიის განვითარებას დიდად შეუწყო ხელი ნაბეჭდი წიგნების გამოჩენამ. პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნები („ქართულ-იტალიური ლექსიკონი" და „ქართული ანბანი") XVII საუკუნეში, კერძოდ 1629 წელს, დაიბეჭდა რომში. ეს მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ქართული კულტურის ისტორიაში.

მოგვიანებით, 1705 წელს მოსკოვში მეფე-პოეტის, არჩილის, ძალისხმევით დაისტამბა „დავითნი". საქართველოში, თბილისში, ვახტანგ VI-მ გამართა სტამბა, რომელშიც 1712 წელს „ვეფხისტყაოსანი" დაბეჭდა, რასაც წინ უსწრებდა პოემის ტექსტოლოგიურ-მეცნიერული შესწავლა. პოემის გამოსაცემად დიდი სამუშაო ჩაატარა ვახტანგის მიერ მოწვეულმა „სწავლულ კაცთა კომისიამ", რომელმაც შეისწავლა და შეადარა არსებული ხელნაწერები და დაადგინა გამოსაცემი ტექსტი. იგი „ვეფხისტყაოსნის" ვახტანგისეული გამოცემის სახელით არის ცნობილი.

„ვეფხისტყაოსნის" ტექსტს ქართველი მწიგნობრები ყოველთვის დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ. გამოცემის წარმატება დიდად იყო დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად სანდო და გამართული იქნებოდა პოემის ტექსტი ახალ გამოცემაში. ამიტომ სწავლულები ხვეწდნენ ტექსტოლოგიური კვლევა—ძიების ხერხებსა და მეთოდებს. ამისი ნათელი დასტურია პოემის მეორე გამოცემა 1814 წელს მარი ბროსეს, ზაქარია ფალავანდიშვილის, დავით ჩუბინაშვილის რედაქციით, „ვეფხისტყაოსნის" ქართველიშვილისეული გამოცემა 1888 წელს და სხვა.

საქართველოში, ისევე როგორც ევროპის ბევრ ქვეყანაში, ტექსტოლოგიური კვლევები ძველი მწერლობის შესწავლა-გაანალიზებით და გამოცემით დაიწყო. ახალი ქართული ლიტერატურა ამ თვალსაზრისით შედარებით გვიან იქცა კვლევისა და განსჯის ობიექტად.

ქართული ხელნაწერები დაცულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი კულტურულ-სამეცნიერო კერის საცავებში (ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში, საქართველოს გ. ლეონიძის სახელობის

ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში, არქივებში მუზეუმებისა და სხვა სამეცნიერო და სასწავლო დაწესებულებების ხელნაწერთა განყოფილებებსა და ბიბლიოთეკებში), სადაც მათ იცავენ, უვლიან და, რაც მთავარია, მეცნიერულად სწავლობენ.

რამდენიმე მნიშვნელოვანი კოლექციის (ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების, ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მუზეუმის და სხვა) ბაზაზე 1958 წელს ი. აბულაძის ინიციატივით შეიქმნა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი (დღევანდელი ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი). ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდები შეივსო ქართველ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პირადი არქივებითა და კოლექციებით. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ქართული წყაროების გვერდით დაცულია უცხოური წყაროების (ბერძნული, სირიული, არაბული, სპარსული, სომხური, თურქული და სხვ.) უმდიდრესი კოლექცია. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი სამეცნიერო-კვლევითი დაწესებულებაა, რომელშიც ათწლეულების განმავლობაში მიმდინარეობს ხელნაწერთა ტექსტოლოგიური შესწავლა, მათი პროპაგანდა, სპეციალისტები ამავე დროს ზრუნავენ ხელნაწერთა მოვლა-პატრონობასა და მკურნალობაზე.

მნიშვნელოვანი კულტურულ-სამეცნიერო კერაა საქართველოს გ. ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი სადაც დაცულია ქართული ლიტერატურის მრავალი კლასიკოსის არქივი და ტარდება მნიშვნელოვანი სამუშაოები მათი შესწავლა-პროპაგანდისა და გამოცემის თვალსაზრისით. იგი XX საუკუნის 30-იან წლებში დაარსდა. უზეუმმა ბოლო პერიოდში მოამზადა გალაკტიონ ტაბიძის საარქივო გამოცემა 25 ტომად, რომლის I ტომი 2005 წელს დაისტამბა. აღნიშნული გამოცემით დღის სინათლე იხილა პოეტის შემოქმედებისა და არქივის იმ ნაწილმაც, რომელიც დღემდე სრულიად უცნობი იყო მკითხველისათვის. გამოცემის წინათქმაში ეკითხულობთ: „საარქივო გამოცემის ოცდახუთი წიგნი ქრონოლოგიური პრინციპით, თანმიმდევრულად წარმოვადგინეთ. შეეეცადეთ ისე გაგვეწაწილებინა პოეტის მემკვიდრეობა, რომ უპრეტენზიო მკითხველსაც და განსწავლულ ფილოლოგსაც ცხადად დაენახათ, როდის, რას და როგორ წერდა გალაკტიონი." გამოცემაში შეტანილია პოეტის ჩანახატები, ფოტოარქივის მასალები, გალაკტიონის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ესეისტური წერილები და სამეცნიერო გამოკვლევები.

საყურადღებოა ის გარემოება, რომ გამოცემაში დაცულია გალაკტიონის სტილი, ორთოგრაფია, პუნქტუაცია. გამომცემელთა მიერ ჩატარებული ტექსტოლოგიური კვლევის მნიშვნელობას ისიც განსაზღვრავს, რომ მასში "გათვალისწინებულია აკადემიური თორმეტტომეულის მიმართ თავის დროზე კომპეტენტურ მკვლევართა მიერ გამოთქმული ყველა ანგარიშგასაწევი შენიშვნა; ტექსტოლოგიური ლაფსუსები და თვითნებური წაკითხვების შედეგად თითქმის დაკანონებული ცდომილებანი გასწორებულია დედნის მიხედვით ან გალაკტიონის სიცოცხლეში ნაბეჭდი ტექსტების შესატყვისად. შეძლებისდაგვარად მოწესრიგებულია ლექსების დათარიღებასთან დაკავშირებული შეუსაბამობანი და სხვა.

ოცდახუთივე წიგნს დაერთვის გალაკტიონის ფონდში დაცულ ხელნაწერთა ამომწურავი აღწერილობანი, ლექსთა განსაკუთრებულად განსხვავებული ვარიანტები და აუცილებელი შენიშვნები; მითითებულია პირველი ბეჭდური პუბლიკაციების მისამართები".

ტექსტოლოგიის საკვანძო ცნებები

ტერმინი ტექსტოლოგია უკვე მიგვანიშნებს იმაზე, რომ მისი შესწავლის საგანი უნდა იყოს ტექსტი. მ. ბახტინი ტექსტს მიიჩნევდა მთელი ჰუმანიტარულ-ფილოლოგიური აზროვნების პირველად მოცემულობად. ტექსტი კულტურის უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია, რადგან კაცობრიობამ თავისი ნააზრევის ძალიან დიდი ნაწილი სწორედ ტექსტების სახით შემოგვინახა. ტექსტი, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ჩვენი წინაპრები მიუთითებდნენ, არის „ძეგლი მეტყუელი, გამომაჩინებელი აღმწერლისაი საუკუნოდ". იგი ჯერ კონკრეტული ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრის ამსახველია, შემდეგ კი ეპოქის თავისებურებების გამომხატველი.

ტექსტი მხატვრული, პუბლიცისტური და სხვა ნაწარმოებების ჩანაწერია. უნდა გავარჩიოთ ერთმანეთისაგან ტექსტისა და მხატვრული ნაწარმოების ცნებები. მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს მხატვრულ მთლიანობას, რომელსაც თავისი სპეციფიკური მახასიათებლები აქვს. მაგალითად, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა, ჩანაფიქრის მთლიანობა და სხვა.

ტექსტოლოგიისათვის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინისათვის და ტექსტოლოგის პრაქტიკული საქმიანობისათვის უმნიშვნელოვანესია ტექსტის წყაროს ცნება და მათ დადგენა-მოძიებასთან დაკავშირებული საკითხები, რადგან ტექსტოლოგიური გამოკვლევების ძირითადი საყრდენი სწორედ წყაროებია.

ტექსტოლოგები **წყაროდ** მიიჩნევენ დოკუმენტურად არსებულ ტექსტს, რომელშიც წარმოჩენილია ნაწარმოებზე ავტორის მუშაობის ერთი კონკრეტული ეტაპი. გარდა ხელნაწერი, ნაბეჭდი, აუდიო ან ვიდეოჩანაწერებისა, ტექსტის წყაროდ შეიძლება ჩაითვალოს მწერლის სიცოცხლეში ან მისი სიკვდილის შემდეგ არსებული გამოცემები, ავტოგრაფები ან ავტორიზებული წყაროები.

ზემოაღნიშნული მასალები შესაძლოა ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდეს, რასაც ტექსტოლოგები **ნაირნაკითხვას** უწოდებენ.

ხელნაწერი წყაროებიდან ყველაზე უფრო სანდო ავტოგრაფებია. **ავტოგრაფად** მიჩნეულია ისეთი ხელნაწერი, რომელიც უშუალოდ ავტორის მიერ არის დაწერილი ან გადაწერილი.

ხელნაწერი ეწოდება ნაწარმოების ტექსტს, რომელიც ხელით არის გადაწერილი. ტექსტოლოგების დამოკიდებულება ავტოგრაფის მიმართ ერთნაირია, სამაგიეროდ, განსხვავებულია მწერლების დამოკიდებულება საკუთარი ავტოგრაფებისადმი: ზოგი მწერალი მათ ანადგურებდა, ზოგი კი სათუთად ინახავდა და უფრთხილდებოდა.

მეცნიერებისათვის პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ავტოგრაფს ენიჭება, ხოლო მისი არარსებობის შემთხვევაში — **ავტორიზებულ წყაროს**. ხშირია შემთხვევა, როდესაც არც ერთია შემორჩენილი და არც მეორე. ამ დროს მკვლევრები იძულებულნი ხდებიან დაეყრდნონ დამხმარე მასალებს: მწერლებისა და მათი ახლობლების დღიურებს, ეპისტოლარულ მემკვიდრეობას, მწერლის თანამედროვეთა მოგონებებსა და სხვა დოკუმენტურ მასალას.

ავტოგრაფი ავტორის ჩანაწერია, რომელიც ასახავს ავტორის ტექსტზე მუშაობას. ამ თვალსაზრისით საინტერესო მასალას იძლევა **შავი** და **თეთრი ავტოგრაფები, მწერლისეული გეგმები, ჩანაწერები** და სხვა.

შავი ავტოგრაფების მიხედვით შეიძლება თვალი მივადევნოთ მწერლის შემოქმედებითი პროცესის საფეხურებს, გამოვყოთ შემოქმედებითი პროცესის სხვადასხვა შრე. შავ ავტოგრაფში უამრავი აზრობრივი, სტილისტური თუ სხვა სახის შესწორებაა. გვხვდება წაშლილი თუ გადახაზული ან, პირიქით, ჩამატებული სიტყვები, წინადადებები, აბზაცები, ზოგჯერ კი მთელი გვერდები და თავები. ცნობილია, ავტორის როგორი გულმოდგინე შრომის კვალი ამჩნევია ილია ჭავჭავაძის ავტოგრაფებს. მისი ბევრი ნაწარმოები მრავალი წლის განმავლობაში ინერებოდა და იხვენებოდა. ცნობილია, რომ ილიამ მრავალი თავისი ნაწარმოები ბევრჯერ გადაწერა.

მდიდარია გალაკტიონ ტაბიძის არქივი, რომლის შესწავლა ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს გალაკტიონზე, როგორც შემოქმედსა და პიროვნებაზე. თავისი უზეველო განცდებისა და ფიქრების გამოსახატავად პოეტი მიმართავდა როგორც მხატვრულ სიტყვას, ისე ყოფით ჩანაწერებს. მის უამრავ ლექსს ახლავს პოეტის გრაფიკული ნახატები, რომლებშიც არანაკლები სინატიფით წარმოჩნდება მისი არაჩვეულებრივად მდიდარი ესთეტიკური სამყარო. შემორჩენილია გალაკტიონის ავტოგრაფები პაპიროსის კოლოფებზე, გაზეთების ნაგლეჯებზე . . . თვითმხილველები ყვებიან, რომ ლექსებით, ცალკეული პოეტური სტროფებითა და რითმებით ყოფილა აჭრელებული წყნეთში გალაკტიონის აგარაკის ხის აივნის სვეტები და რიკულები (სამწუხაროდ, ეს აგარაკი 1975 წელს დაიწვა და აღნიშნული ავტოგრაფებიც განადგურდა).

თეთრი ავტოგრაფი ავტორის მიერ სუფთად გადაწერილი ტექსტია, რომელიც მოცემულ ეტაპზე წარმოადგენს ავტორის შრომის შედეგს. როგორც წესი, ავტორი ცდილობს თეთრი ავტოგრაფი შეძლებისდაგვარად მაღალ კალიგრაფიულ დონეზე შეასრულოს. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში სამართლიანად არის მითითებული: „არ არის სწორი, თითქოს ყველა თეთრი მხოლოდ და მხოლოდ მექანიკურად სუფთად გადაწერილი ტექსტია. მწერალი შავიდან გადათეთრების დროს გონებაში კვლავ ცვლის ტექსტს, რის გამოც ტექსტმა შეიძლება აბსოლუტურად სხვა სახე მიიღოს. გავიხსენოთ ვ. ბარნოვი, რომელიც ნაწარმოების გადათეთრების შედეგად თითქმის სულ სხვა ტექსტს იღებდა, ისე ცვლიდა მას."

ასე რომ, თეთრი ავტოგრაფის შეფასებისას ყოველი კონკრეტული შემთხვევა ცალ-ცალკე უნდა იქნეს განხილული. ერთ შემთხვევაში საქმე გვექნება მექანიკურ გადაწერასთან, ხოლო სხვა შემთხვევაში — შემოქმედებითი პროცესის გაგრძელებასთან.

თეთრ ხელნაწერს (არა აქვს მნიშვნელობა, ის მექანიკური გადაწერის შედეგია, თუ შემოქმედებითი პროცესის გაგრძელების) ავტორი შეიძლება ისევ მიუბრუნდეს და მასზე იმდენად ნაყოფიერად იმუშაოს, რომ იგი შავ ხელნაწერად აქციოს. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რომ ზოგიერთი თეთრი ხელნაწერი მხოლოდ დროის გარკვეულ მონაკვეთში იქნება თეთრი.

ასლად ითვლება ხელით გადაწერილი ან გადაბეჭდილი ორიგინალი. გაურკვეველი ხელწერა და მექანიკური შეცდომები არ მიიჩნევა ასლად აღიარებისათვის დამაბრკოლებელ გარემოებად.

ავტორის მიერ ტექსტზე მუშაობის ბოლო სტადიის ამსახველია მის მიერ გაკეთებული **კორექტურა**, ანუ უნებლიეთ გაპარული უზუსტობების გასწორება. თუმცა, კორექტურის პარალელურად ავტორმა შეიძლება ისევ გააგრძელოს შემოქმედებითი მუშაობა ტექსტზე და გარკვეულწილად შეცვალოს იგი. რაღა თქმა უნდა, ამისი უფლება არა აქვს კორექტორს ან სხვა პირს, რომელიც კორექტურას აკეთებს. მათ ევალებათ მხოლოდ და მხოლოდ კორექტურული

შეცდომების გასწორება. სხვა შემთხვევაში მათი ყველა ქმედება შეფასდება, როგორც ტექსტის უხეში დამახინჯება.

ტექსტოლოგიური კვლევების დროს მეტად მნიშვნელოვანია **ტექსტის ისტორიის წარმოჩენა.** ტექსტის ისტორია ტექსტოლოგიური მეცნიერების ერთ-ერთი საკვანძო ტერმინია. იგი გულისხმობს ავტორის შემოქმედებითი ნააზრევის ჩასახვისა და განვითარების პროცესის თეორიულ რეკონსტრუქციას და ტექსტის შემორჩენილ წყაროებზე დაყრდნობით შემოქმედებითი პროცესის ქრონოლოგიური დინამიკის აღდგენას.

ტექსტის ისტორია შეიძლება აღვადგინოთ სრულად ან ნაწილობრივ. ეს დიდად არის განპირობებული იმით, თუ რა რაოდენობის, ხარისხისა და სისრულის წყაროებმა მოაღწიეს ჩვენამდე. მეცნიერები მიიჩნევენ, რომ ტექსტის ისტორია შემოქმედებითი ისტორიის მატერიალური ხორცშესხმაა.

ტექსტოლოგიაში ხშირად გამოიყენება ტერმინები: **რედაქცია** და **ვარიანტი.** რედაქციაც და ვარიანტიც ტექსტის შემოქმედებითი გადამუშავების შედეგია. ეს ორი ტერმინი არ არის სინონიმური. მათ შორის განსხვავებას განაპირობებს ტექსტში შეტანილი ცვლილებების ხასიათი.

რედაქციად მიჩნეულია ავტორის, რედაქტორის ან ცენზორის მიერ მიზანმიმართულად გადამუშავებული ტექსტი, რომლის დროსაც აზრობრივი ცვლილებები შეეხო მის იდეურ შინაარსს, მხატვრულ ფორმას ან ფაქტოლოგიურ საფუძველს.

ივანე ლოლაშვილმა 1972 წელს ნ. ბარათაშვილის თხზულებათა მეცნიერულ გამოცემას დაურთო ვრცელი ტექსტოლოგიური გამოკვლევა, რომელშიც პოეტის შემოქმედების სხვა ტექსტოლოგიურ ასპექტებთან ერთად შეისწავლა პოემის "ბედი ქართლისა" ტექსტი და მისი ისტორია. გამოკვლევამ უჩვენა, რომ ავტორს 1839-1844 წლებში პოემაზე ბევრი უმუშავია. შემორჩენილია პოემის 14 დედანი: ორი რედაქციულად განსხვავებული ავტოგრაფი (ერთი თაყაიშვილისეული, გადაწერილი 1843-44 წლებში, მეორე, ვეზირიშვილისეული ხელნაწერი, რომელიც პოეტს თავისი დისათვის გადაუწერია.) 11 ხელნაწერი და ერთი პირველნაბეჭდი ("ცისკარი", 1858 წელი). 11 ხელნაწერიდან პოემის ტექსტის ისტორიის შესასწავლად საინტერესო მხოლოდ 6 აღმოჩნდა, დანარჩენი 7 გადაწერილია ძირითადი დედნებიდან და მათ იმეორებს.

ი. ლოლაშვილმა კვლევის საფუძველზე დაადგინა, რომ პოემის სამი რედაქცია არსებობს. ამათგან პირველი რედაქციის ავტოგრაფს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ, რადგან დაცულია ნუსხებისა და პირველნაბეჭდის ფორმით, მისი აღდგენა შესაძლებელია. მეორე რედაქცია ყველაზე უფრო ვრცელია და მხატვრულადაც და შინაარსობრივი თვალსაზრისითაც უფრო სრულყოფილი. მესამე რედაქციაზე, რომელიც 1922 წელს ს. ფირცხალავამ დასტამბა და 1939 წელს ი. გრიშაშვილმა, ავტორს ბევრი უმუშავია, როგორც ტექნიკური, ასევე მხატვრული თვალსაზრისით.

მეტად მნიშვნელოვანია, რომელი ხელნაწერი შეიცავს უკანასკნელ რედაქციას და რომელს უნდა დაეყრდნოს მკვლევარი პოემის კანონიკური ტექსტის გამოცემის დროს. ასეთ ხელნაწერად ი. ლოლაშვილი მიიჩნევს ავტოგრაფს (თაყაიშვილისეული ვარიანტი) და ტექსტოლოგიური კვლევის საფუძველზე აკეთებს დასკვნას, რომ სწორედ ის "შეიცავს პოემის საბოლოო (მესამე,- ნ.გ.) რედაქციას და კანონიკურ ტექსტად მისი წაკითხვები უნდა ეცნოთ".

რედაქციებს ზოგჯერ სახელებს არქმევენ. მაგალითად, "ნინოს ცხოვრების" შატბერდულ-ჭელიშური რედაქცია ან ნომრავენ: I რედაქცია, II რედაქცია და ა. შ.

არსებობს ზოგიერთი ტექსტის **ვრცელი და მოკლე რედაქციები**. ასეთი შემთხვევები უფრო ხშირად გვხვდება ძველ ტექსტებში. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ XVII საუკუნის ყველა ხელნაწერი წარმოადგენს მის ვრცელ რედაქციას, ხოლო XVIII საუკუნის ხელნაწერებში ვხვდებით პოემის მოკლე რედაქციის ტექსტს. მათ შორის მოცულობის თვალსაზრისით საკმაოდ დიდი განსხვავებაა, დაახლოებით 600 სტროფი.

ვრცელი და მოკლე რედაქცია „ამირანდარეჯანიანსაც“ აქვს. უფრო მეტიც, ცნობილია ამ ნაწარმოების პროზაული და გალექსილი რედაქციებიც. 1681 წელს ძმებს, სულხან და ბეგთაბეგ თანიაშვილებს, გაულექსავთ „ამირანდარეჯანიანის“ მოკლე რედაქცია.

ვარიანტი ერთი და იმავე ტექსტის სხვადასხვა წყაროში აღმოჩენილი განსხვავებული წაკითხვები, ანუ ნაირწაკითხვებია, რომლებიც არსებითად არ ცვლის ტექსტის აზრს და მხატვრულ-ესთეტიკურ სამყაროს. რედაქცია და ნაირწაკითხვები განსხვავებული ცნებებია. ნაირწაკითხვა არ შეიძლება განვიხილოთ რედაქციის განმაპირობებელ ფენომენად. ნაირწაკითხვებსა და მათ რაოდენობაზე არ არის დამოკიდებული ტექსტის ახალი რედაქციის შექმნა. ამისათვის საჭიროა ტექსტში შეტანილი იქნას არსებითი ხასიათის აზრობრივი ცვლილებები.

ერთმანეთისაგან უნდა გავმიჯნოთ ნაირწაკითხვები და **დამახინჯებები.** ნაირწაკითხვებში ცვლილებები ავტორის მიერ არის შეტანილი, ხოლო დამახინჯებებში — ცენზორის, გადამწერის, რედაქტორის და სხვათა მიერ.

ტექსტის ისტორიის სრულყოფილი სურათის აღსადგენად ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი ყველა ვარიანტის მოძიებას და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგებას. ამავე დროს აუცილებელია ვარიანტებისა და დამახინჯებების გამიჯვნა, ანუ იმის დადგენა, რომელი ცვლილებები ეკუთვნის ავტორს და რომელი — სხვა პირებს. ვარიანტს არ ქმნის ავტორის მიერ ტექსტის ჩასწორება (გამოტოვებული ასოების, სიტყვების აღდგენა, უნებლიეთ გამოტოვებული სიტყვები და ასოები და ა.შ.) ან გადაწერის დროს დაშვებული მექანიკური შეცდომები.

გამოცემის ტიპიდან გამომდინარე, ვარიანტები შეიძლება საერთოდ არ დაიბეჭდოს, დაიბეჭდოს სრულად ან მათი მხოლოდ გარკვეული ნაწილი. ბუნებრივია, მეცნიერულ და აკადემიურ გამოცემებში ვარიანტები სრულად უნდა იყოს წარმოდგენილი.

ტექსტის ისტორია და კრიტიკა

მწერლის შემოქმედებით ლაბორატორიაში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს იმ ეტაპს, როცა მწერალი ფიქრობს ნაწარმოებზე, ადგენს გარკვეულ გეგმას, რომელიც სრული გეგმის თუ მისი მონახაზის სახით შეიძლება არსებობდეს მწერლის "თავში", მატერიალიზებული იყოს ფურცელზე ან ჩაწერილი — აუდიოვერსიის სახით. ნაწარმოების შექმნის ისტორია იმ მომენტიდან იწყება, როცა მწერალი არსებული გეგმის საფუძველზე პირველად იწყებს თავისი ნაფიქრისა და ნააზრევის ქაღალდზე გადმოტანას.

ტექსტის კრიტიკა გულისხმობს იმ გზის რეკონსტრუქცია-წარმოჩენას, რომელიც ავტორმა გაიარა ჩანაფიქრიდან დასახული იდეურ-ესთეტიკური მიზნის მიღწევამდე, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ტექსტის კრიტიკა იგივეა, რაც მისი შემოქმედებითი ისტორიის შესწავლა.

ტექსტოლოგისათვის მეტად მნიშვნელოვანი საკითხია, რომელი ტექსტი ჩათვალოს ძირითად ტექსტად. ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი წესი, რომლისგანაც გადახვევა არ შეიძლება, არ არსებობს, თუმცა, როგორც წესი, ძირითად ტექსტად მიიჩნევენ ავტორის სიცოცხლეში გამოცემულ უკანასკნელ ტექსტს. ძირითადი ტექსტის შერჩევისას ყურადღების გამახვილება მრავალ ასპექტზეა საჭირო (შემოქმედებითი ისტორიის შესწავლა, ცენზურის და ნაწარმოების "ბედის" განმსაზღვრელი სხვა ფაქტორების გათვალისწინება და სხვა). მკვლევარმა ძირითადი ტექსტის დასადგენად ყურადღებით უნდა შეისწავლოს მთელი მასალა და ჩაატაროს სერიოზული ტექსტოლოგიური კვლევა. გამართლებული არ არის, ავტორის სიცოცხლეში გამოსული ბოლო გამოცემა უპირობოდ მივიჩნიოთ ძირითად ტექსტად. დასკვნა იმის თაობაზე, ჩაითვალოს თუ არა ესა თუ ის ტექსტი ძირითად ტექსტად, შეიძლება გავაკეთოთ მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა ტექსტს შევადარებთ ყველა წინა გამოცემას და ხელნაწერს, როცა აღვადგენთ ტექსტის შექმნის მთელ პროცესს, პირველი ხელნაწერიდან მწერლის სიცოცხლეში გამოცემულ უკანასკნელ გამოცემამდე, დავადგენთ, ვინ გადაწერა ან გამოსცა ეს ტექსტები, მონაწილეობდა თუ არა ავტორი მათ გამოცემაში, ვის და რა მიზნით შექონდა ცვლილებები ტექსტში, რა ტიპის დამახინჯებებს ვხვდებით და ა. შ.

ტექსტის კრიტიკა ეყრდნობა ტექსტის წყაროებს. ძირითადი ტექსტისასარჩევად მეტად მნიშვნელოვანია „ავტორის შემოქმედებითი ნების" გათვალისწინება და დაცვა.

ტექსტოლოგიის, როგორც ფოლოლოგიური მეცნიერების, ერთ-ერთი ფუნდამენტი წყაროთმცოდნეობაა. **წყაროთმცოდნეობა** შეიმუშავებს წყაროების შესწავლის მეთოდებს და მათი გამოყენების პრინციპებს. წყაროთმცოდნეობა ტექსტოლოგიის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია.

ტექსტის წყაროების შესწავლისას უპირატესობა ენიჭება ისტორიული პრინციპებისა და მეთოდების გათვალისწინებას. აქედან გამომდინარე, ტექსტოლოგი სტატისტი კი არ არის, რომელსაც ევალება დათვალოს შეცდომები, არამედ ანალიტიკოსია, რომელმაც უნდა შეისწავლოს, გააანალიზოს და ახსნას ეს შეცდომები. მთავარი ის კი არ არის, აღვნეროთ, რომ მწერალმა ესა თუ ის სიტყვა ამა თუ იმ ავტოგრაფში 10-ჯერ გადახაზა, არამედ ავხსნათ, რისი დაწერა თუ თქმა უნდოდა მწერალს და შემდეგ რატომ გადაიფიქრა.

ძირითად წყაროდ, საზოგადოდ, მიიჩნევენ ხოლმე პირველ პუბლიკაციას, კორექტურას ან ხელნაწერს. თუ პირველი გამოცემა ერთადერთი სანდო წყაროა, მაშინ ტექსტოლოგისათვის მისი რედაქციები მეტად მნიშვნელოვანი მასალაა. აუცილებელია, ტექსტოლოგმა მეცნიერულად დაასაბუთოს, რატომ მიიჩნია ეს ვარიანტი ავტორის შემოქმედებითი ნების გამომხატველად.

ტექსტის ისტორიაში სხვადასხვა ეტაპი გამოიყოფა. ამ ეტაპების დადგენა ხდება **ხელნაწერების განშრევებით**, რაც იმას გულისხმობს, რომ თანმიმდევრულად უნდა შევისწავლოთ და გავაანალიზოთ ის შესწორებები, რომლებიც ავტორმა ხელნაწერში შეიტანა და დავადგინოთ, რა კავშირში არიან ეს შესწორებები ერთმანეთთან.

იდეალურ შემთხვევაში ძირითად ტექსტსა და ავტორის განხორციელებულ ჩანაფიქრს შორის უნდა შეიძლებოდეს ტოლობის ნიშნის დასმა. მაგრამ ასეთი რამ ძირითადად

მხოლოდ თეორიულად შეიძლება დავუშვათ, რადგან პრაქტიკაში იშვიათია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ძირითადი ტექსტი აბსოლუტურად თავისუფალია „არაავტორისეული ჩანართებისაგან", რომელშიც კორექტურული გადაცდომებიც კი არ გვხვდება, რომ აღარაფერი ვთქვათ უფრო სერიოზულ დამახინჯებებზე: რედაქტორის და ცენზორის მიერ შეტანილ ცვლილებებზე და ა.შ. წყაროებთან შეჯერებულ და გასწორებულ ტექსტს უწოდებენ **კანონიკურ** ან **კრიტიკულად დადგენილ ტექსტს**. შემდეგი გამოცემებისათვის ასეთ ტექსტს, როგორც სანიმუშოს, ისე მიმართავენ.

ავტორის შემოქმედებითი ნება ან **ავტორის ნება** თანამედროვე ტექსტოლოგიაში ტექსტის კრიტიკის მნიშვნელოვანი საფუძველია. ავტორის ნება ტექსტში განსხვავებული ინტენსივობით ვლინდება. ავტორის ნების, როგორც ლიტერატურულ-ისტორიული ცნების, შინაარსი, ბუნებრივია, სრულიად განსხვავდება ამ ცნების იურიდიული შინაარსისაგან (ამ თვალსაზრისით თუ შევხედავთ პრობლემას, ტექსტოლოგმა ზოგჯერ შეიძლება დაარღვიოს კიდეც იგი). ავტორის შემოქმედებითი ნება შეიძლება აშკარად დაფიქსირდეს, ნაწილობრივ იყოს გამჟღავნებული ან საერთოდ დაფარული. ავტორის ნების პრობლემას არ შეიძლება მივუდგეთ ფორმალური პრინციპებით. ავტორის სიცოცხლეში მისი ნება არ არის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული, უცვლელი კატეგორია. სიცოცხლეში ავტორი უფლებამოსილია, როგორც სურს, ისე შეცვალოს ნაწარმოები. ამ ცვლილებებს ბევრი ფაქტორი განაპირობებს (ობიექტური თუ სუბიექტური, შემოქმედებითი თუ არაშემოქმედებითი, ლიტერატურულ-ესთეტიკური თუ ექსტრალიტერატურული). ავტორის სიკვდილის შემდეგ მისი ნების დაცვა უკვე კვალიფიციურმა ტექსტოლოგებმა უნდა ითავონ. მათ უნდა გადაჭრან მნიშვნელოვანი პრობლემა — მოახერხონ ტექსტის სტაბილიზაცია. ეს საკმაოდ რთულია როგორც თეორიული თვალსაზრისით, ასევე პრაქტიკულად განსახორციელებლად. ტექსტოლოგმა სიღრმისეულად უნდა გააანალიზოს ავტორის ჩანაფიქრი და განზრახვა. მან ყურადღებით უნდა შეისწავლოს, რა შესწორებები და ცვლილებები შეიტანეს ტექსტში ავტორმა და სხვა პირებმა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ ჩასწორებების კვლევა, რომლებიც ტექსტში ავტორს არ შეუტანია, რადგან შეიძლება, სწორედ მათ გამო ვერ მოხერხდეს ავტორის ნების სრულყოფილი რეალიზაცია. ტექსტოლოგი ვალდებულია შეისწავლოს, მონაწილეობდა თუ არა ავტორი ტექსტის დაბეჭდვასა და გამოცემაში, რა ჩაასწორა, რა ცვლილებები შეიტანა ტექსტში მისი ისტორიის ბოლო სტადიაზე.

ძირითადი ტექსტის დამახინჯების თავიდან ასაცილებლად აუცილებელია მისი შედარება ყველა არსებულ წყაროსთან. განსხვავების აღმოჩენისას უნდა ჩატარდეს ისტორიულ-ფილოლოგიური ანალიზი და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება გადაწყვეტილების მიღება ძირითად ტექსტში შესწორების შეტანისა თუ არშეტანის შესახებ.

ტექსტში სხვადასხვა ტიპისა და წარმომავლობის შეცდომა შეიძლება გაიპაროს: მექანიკური, გრამატიკული, კორექტურული და ა. შ.

შესწორებებს, რომლებიც ტექსტში შეტანილია არა კვლევა—ძიების შედეგად დოკუმენტურად და მეცნიერულად დასაბუთებული არგუმენტების, არამედ ვარაუდის საფუძველზე, **კონიექტურა** ეწოდება.

კრიტიკული ტექსტის დადგენა მხოლოდ მეცნიერული კვლევა-ძიების შედეგად შეიძლება. ასეთი ტექსტის უპირატესობა სხვა ტექსტებთან შედარებით უდავოა. იგი მხატვრული ტექსტის სრულყოფილი აღქმის კარგ საშუალებას იძლევა.

კრიტიკული ტექსტის დადგენა უნდა მივიჩნიოთ იმ საბოლოო მიზნად, რომელსაც ემსახურება ყველა ტექსტოლოგიური გამოკვლევა. ეს საკმაოდ რთული და მრავალშრიანი პროცესია, რომლის დროსაც უნდა გავითვალისწინოთ ავტორის შემოქმედებითი ნება, იდეურ-ესთეტიკური, ისტორიული და სხვა ასპექტები. კრიტიკული ტექსტის დადგენას კომპლექსური პიდგომა სჭირდება, რადგან მხოლოდ ავტორის შემოქმედებითი ნების გათვალისწინებამ ან სხვა რომელიმე ასპექტის წინ წამოწევამ შეუძლებელია სასურველი შედეგი მოგვცეს.

კრიტიკული ტექსტის დასადგენად მკვლევარი უნდა ეყრდნობოდეს ისტორიულად დადასტურებული ფაქტების ღრმამეცნიერულ, კომპლექსურ ანალიზს.

ტექსტის კრიტიკაში გამოყოფენ შემდეგ ძირითად მეცნიერულ კრიტერიუმებს:

- იდეურ—მხატვრული კრიტერიუმი, რომელმაც უნდა გამოავლინოს ლიტერატურული ტექსტის ესთეტიკური ღირებულება და ავტორის შემოქმედებითი ლაბორატორიის თავისებურებები;
- ნამდვილობის კრიტერიუმი, რომელმაც უნდა დაადგინოს ეკუთვნის თუ არა ნაწარმოები კონკრეტულ ავტორს;
- რეალურ-ისტორიული კრიტერიუმი, რომელმაც უნდა მოგვცეს ზუსტი მონაცემები ტექსტის შექმნისა და მისი პუბლიკაციების შესახებ;
- ავტორის უკანასკნელი შემოქმედებითი ნების კრიტერიუმი და მისი დაურღვევლობის პრინციპი, რომელიც ტექსტოლოგიასა და ტექსტის კრიტიკაში უმთავრესია.
- ტექსტის კრიტიკამ უნდა გამოავლინოს ერთი ტექსტი, რომელიც თავისუფალი იქნება ყოველგვარი უცხო ჩანართისაგან და სრულად გამოხატავს ავტორის საბოლოო ნებას. ერთადერთი საიმედო გზა ნაწარმოების ტექსტის დასადგენად არის ის, რომ ყველა კრიტერიუმი გონივრულად გამოვიყენოთ და მიუკერძოებლად შევაფასოთ.

შემოქმედებითი ისტორია

შემოქმედებითი ისტორია შეისწავლის ტექსტის ჩასახვა-აღმოცენებას, ფორმირებასა და ყოფნა-არსებობას.

შემოქმედებითი ისტორია, ანუ შემოქმედებითი პროცესი, და ტექსტის ისტორია, ერთმანეთთან საკმაოდ მჭიდროდ დაკავშირებული ტერმინებია. მათ კავშირსა და მიმართებას განაპირობებს ის გარემოება, რომ ტექსტის ისტორია თავისი არსით წარმოადგენს შემოქმედებითი პროცესის მატერიალურ ხორცშესხმას. აქედან გამომდინარე ტექსტოლოგიური და ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევები მჭიდროდ არის ერთმანეთზე გადაჯაჭვული, ლიტერატურათმცოდნე წარმატებული კვლევისათვის კარგად უნდა ერკვეოდეს ტექსტოლოგიურ პრობლემებში და, პირიქით, ტექსტოლოგი ლიტერატურათმცოდნეობით პრობლემებში.

ქართული ლიტერატურის ისტორიის, ფოლკლორისტიკის და სხვა ფილოლოგიური დისციპლინების განვითარება წარმოუდგენელია მაღალი დონის მეცნიერული ტექსტოლოგიისა და პრაქტიკული ტექსტოლოგიური კვლევების გარეშე. ფილოლოგიური დისციპლინები სხვადასხვა ასპექტით სწავლობენ სწორედ იმ ტექსტებს, რომელთაც მათ ტექსტოლოგები სთავაზობენ.

კომპლექსური ფილოლოგიური კვლევის ეტაპებს მეტაფორულად თუ წარმოვიდგენთ, როგორც აღმავალ კიბეს, მაშინ ამ კიბის პირველი საფეხური იქნება ტექსტოლოგიური კვლევა, ბოლო საფეხური კი კომპარატივისტული კვლევა. ტექსტოლოგი ამზადებს სარბიელს შემდგომი ფილოლოგიური კვლევისათვის, ეძებს ახალ მასალებს ლიტერატურული ძეგლის იდეურ-მხატვრული სტრუქტურის შესასწავლად, სწავლობს წყაროებს, იკვლევს ხელნაწერთა ფონდს, ავტორის სიცოცხლეში გამოცემულ მასალას, თანამედროვეთა გამოხმაურებებს და ა. შ.

ტექსტის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა ნაწარმოების რედაქციებისა და ვარიანტების ურთიერთმიმართების დადგენა. თუ ეს საკითხი გადაწყდება მაღალპროფესიულ დონეზე, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ტექსტოლოგი ტექსტის ისტორიის შექმნის თვალსაზრისით სწორ გზაზე დგას. ტექსტის ისტორია, როგორც ცნობილია, მრავალი საკითხის დეტალური და კომპლექსური შესწავლის შედეგად იქმნება (დაწყებული პირვანდელი ჩანაფიქრიდან ნაწარმოებზე მუშაობის უკანასკნელი სტადიის ამსახველი მასალებით დამთავრებული).

შემოქმედებითი პროცესი არ არის ის ფენომენი, რომელსაც მხოლოდ მწერლის ინტელექტუალურ-ფიზიკური მონაცემები განსაზღვრავს. მასზე უდიდეს გავლენას ახდენს ეპოქის ლიტერატურული თუ ექსტრალიტერატურული (საზოგადოებრივ-პოლიტიკური) ფაქტორები. ტექსტოლოგმა ეს ურთიერთმიმართებებიც უნდა გაითვალისწინოს და წარმოაჩინოს შემოქმედებითი ისტორიის ფარგლებში.

შემოქმედებითი ისტორია შეიძლება გამოვიყენოთ მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის შესწავლის დროს. მას ამ საკითხების გასაანალიზებლად ფასდაუდებელი მასალების მიწოდება შეუძლია მკვლევრისათვის.

ტექსტოლოგიური კვლევა მრავალწახნაგოვანი ფენომენია. იგი ინტერესდება მრავალფეროვანი წყაროებით (მწერლის დღიურებით, ჩანაწერებით და სხვა), ისტორიული და მხატვრული სინამდვილით, გმირისა და პროტოტიპის ურთიერთმიმართების პრობლემებით და ა. შ.

მეტად მნიშვნელოვანია ტექსტის ისტორიის ლინგვისტური ასპექტის შესწავლა, რაც გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, მწერლისა და ეპოქის სტილისა და ენის თავისებურებების ანალიზს ლექსიკის, მორფოლოგიის, სინტაქსის დონეზე. ტექსტოლოგიური კვლევის ერთ-ერთ მიზანს მწერლისა და ეპოქის ენობრივი თავისებურებების შენარჩუნებაც წარმოადგენს. მიუღებელია მხატვრული ნაწარმოების სტილში თვითნებური ჩასწორებების შეტანა, ეს მის მხატვრულ-გამომსახველობით სამყაროს სერიოზულად ავნებს.

ხშირად საჭირო ხდება ტექსტის გამართვა ორთოგრაფიისა და პუნქტუაციის თანამედროვე წესების მიხედვით, რაც უნდა ეფუძნებოდეს არა სუბიექტურ მოსაზრებებს, არამედ ობიექტურად დასაბუთებულ არგუმენტებს.

ყველაზე უფრო სუბიექტური მიდგომა პუნქტუაციის საკითხებისადმი არის ხოლმე. პუნქტუაციას კი მეტად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ტექსტის აზრობრივ-შინაარსობრივი ასპექტების გასაგებად. მწერლები განსხვავებულად აღიქვამენ რედაქტორის თუ კორექტორის მიერ ჩასწორებულ სასვენ ნიშნებს. ზოგი ამას საკმაოდ მშვიდად ხვდება, ზოგი კი მტკივნეულად განიცდის. ცნობილია, რა მძაფრი რეაქცია ჰქონდა დოსტოევსკის, როდესაც მას კორექტორები სასვენ ნიშნებს უსწორებდნენ. იგი აცხადებდა, რომ ყველა ავტორს თავისი საკუთარი

ჯრამატიკა აქვს და არაფერი ესაქმება სხვების წესებთან. დოსტოევსკი ამბობდა, რომ *რომ* -ის წინ იგი მძიმეს მაშინ დასვამს, როცა თვითონ იგრძნობს მის საჭიროებას, ხოლო, თუ თვითონ ჩათვლის, რომ *რომ* -ის წინ მძიმე არ არის საჭირო, მაშინ არავითარი სურვილი არ აქვს, რომ ეს სასვენი ნიშანი ვინმემ ჩაუმატოს.

კანონიკური ტექსტის დასადგენად საჭიროა, რომ პუნქტუაციასთან ერთად ორთოგრაფიის პრობლემებიც წარმატებით იყოს გადაჭრილი. დედნისეულ ორთოგრაფიას განსაზღვრავს ბევრი ფაქტორი (მწერლის ინდივიდუალური თავისებურებებიდან დაწყებული და ეპოქის თავისებურებებით დამთავრებული). რას უნდა მიანიჭოს გამომცემელმა უპირატესობა? ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა აქვს გამოცემის ტიპს. აკადემიურ გამოცემაში მაქსიმალურად უნდა დავიცვათ მწერლისეული ორთოგრაფია, მასობრივ გამოცემებში კი შეიძლება ფორმათა უნიფიცირება, ორთოგრაფიის თანამედროვე წესების დაცვა. მაგ: ძველი ქეგლების აკადემიურ გამოცემაში აუცილებლად უნდა შევინარჩუნოთ ძველი ქართული ენისათვის დამახასიათებელი ასო-ნიშნები: იოტა, ხარი, ვიე, ემერვე. ჰოე. მათ გარეშე გაჭირდება, მკითხველს ამომწურავი ინფორმაცია მივაწოდოთ არა მარტო მწერლის, არამედ მისი ეპოქის ენის თავისებურებებზე. იმავე ტექსტის მასობრივ გამოცემაში კი სჯობს, მკითხველს ტექსტის აღქმა გავუადვილოთ და აღნიშნული ასო-ნიშნები მათი თანამედროვე შესატყვისებით შევცვალოთ.

ტექსტოლოგებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ავტორობის საკითხის დადგენა. მას სხვაგვარად **ატრიბუციას** უწოდებენ. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ზუსტი რეცეპტები ავტორობის დასადგენად არ არსებობს. შეიძლება ბედნიერმა შემთხვევამ რომელიმე არაპროფესიონალსაც კი აპოვნინოს ზუსტი პასუხი, ხოლო პროფესიონალის მრავალწლიანი მუყაითი შრომა უშედეგოდ დამთავრდეს.

ტექსტოლოგების მიზანია:

- ახალი ნაწარმოების აღმოჩენა, რომლის ავტორობა რომელიმე კონკრეტულ ავტორს მიეწერება; ამ ფაქტის უარყოფა ან დადასტურება;
- ყველასათვის უცნობი ახალი ნაწარმოებების გამოვლენა და მისი ავტორის დადგენა.

ატრიბუციის პრობლემა, როგორც წესი, მაშინაც დგება, როდესაც საქმე ეხება ანონიმურ, ხელმოუწერელ ან კიდევ ფსევდონიმით ხელმოწერილ ნაწარმოებებს. შეიძლება გაჩნდეს ეჭვი, მართლა ეკუთვნის თუ არა მწერალს ესა თუ ის ნაწარმოები. აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, რომ საჭიროა დიდი ყურადღებით შევისწავლოთ ფსევდონიმები და ინიციალები, ზედმიწევნით გავაანალიზოთ ამ მწერალთან თუ ნაწარმოებთან დაკავშირებული დოკუმენტური მასალები, ენობრივ-ლიტერატურული და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფაქტორები და ეს ყველაფერი გამოვიყენოთ ავტორობის საკითხის გადასაჭრელად.

ატრიბუციას აქვს დიდი მეცნიერული მნიშვნელობა. მან უნდა შეისწავლოს ანონიმები, ინიციალები და გამოავლინოს მწერლის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ახალი ნიმუში. ატრიბუციის საკითხები შეიძლება დადგინდეს დოკუმენტურად ან ირიბი გზებით. ატრიბუციის ძირითად ხერხებს წარმოადგენს დოკუმენტური ანალიზი, ისტორიულ-შინაარსობრივი ანალიზი, ენისა და სტილისტური ფაქტორების ანალიზი და სხვა.

ლიტერატურული მისტიფიკაციის კვლევა მჭიდროდ უკავშირდება ატრიბუციის პრობლემას. მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში მისტიფიკაციის უამრავ მაგალითს ვხვდებით. მისტიფიკაციას მწერლები ყველა ეპოქაში მიმართავენ. მიზეზი, რომელმაც მისტიფიკაციისაკენ შეიძლება უბიძგოს მწერალს, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ცალკე კვლევის საგანი უნდა გახდეს. იგი შეიძლება იყოს მეტად სუბიექტურიც და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ფაქტორებით განპირობებულიც. ქართულ ლიტერატურაში ლიტერატურული მისტიფიკაციის კლასიკურ ნიმუშად მიჩნეულია პაოლო იაშვილის მისტიფიკაცია — ელენე დარიანი. „დარიანული ციკლი" პაოლო იაშვილის შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომელშიც პოეტმა შეძლო არაჩვეულებრივი სინაზით, სინატიფით და მხატვრული დამაჯერებლობით გადმოეცა ქალის განცდები და ვნებანი, მისი სიხარული და სევდა. თ. კვაჭანტირაძემ მოხდენილად აღნიშნა: „უფალმა ადამის ნეკნიდან შექმნა ევა. . . პაოლომაც, პოეტმა და, აქედან გამომდინარე, მცირე დემიურგმა, მას წაპბაძა, ოღონდ, საკუთარი პოეტური სხეულიდან ამორიდა ნეკნი და მისგან თავისი პოეტური ევა შექმნა — ელენე დარიანი." ელენე დარიანის ლექსების ციკლს პაოლოს მიანერენ და შესაბამისად ელენე დარიანს პაოლოს მისტიფიკაციად მიიჩნევენ ლ. ავალიანი, ზ. ლომჯარია ა. ნიკოლეიშვილი, დ. თევზაძე. თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, მაგალითად, გ. ჯავახიშვილი ელენე დარიანის ლექსების ციკლის ავტორად მიიჩნევს ელენე ბაქრაძე-ბერიშვილ—ქართველიშვილს.

ტექსტოლოგიის ერთ-ერთი სფეროა **ატეთეზა**, ანუ იმისი დამტკიცება, რომ პიროვნებას არასწორად მიეწერება ამა თუ იმ ნაწარმოების ავტორობა. ატეთეზა ტექსტის მთელი ისტორიის შესწავლის შედეგია. ისიც ისევე, როგორც ატრიბუციის საკითხები, უნდა დადასტურდეს დოკუმენტურად ან ირიბი გზებით. ატეთეზის ძირითად ხერხებსაც წარმოადგენს დოკუმენტური ანალიზი, ისტორიულ-შინაარსობრივი ანალიზი, ენისა და სტილისტური ფაქტორების ანალიზი და სხვა. ატეთეზის დროსაც მკვლევარს ხშირად ექნება საქმე ლიტერატურულ მისტიფიკაციებთან.

ამა თუ იმ ტექსტის ატრიბუციის დროს მკვლევრებს დიდ დახმარებას უწევს ფსევდონიმთა ლექსიკონი. **ფსევდონიმი** გამოგონილი სახელია, რომელსაც ავტორი ნამდვილი სახელის ნაცვლად აწერს თავის თხზულებას. ფსევდონიმების წარმოშობას მრავალი სუბიექტური თუ ობიექტური, პირადული თუ საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიზეზი განაპირობებს. ამიტომ ფსევდონიმები არსებობენ უძველესი დროიდან. მათი გამოყენება დღესაც აქტუალურია და ისინი მომავალშიც იარსებებენ. ქართული ფსევდონიმების დადგენა-გაშიფვრას დიდი ამაგი დასდო გივი მიქაძემ. მასვე ეკუთვნის "ფსევდონიმების ლექსიკონი" (1984). ამ ნაშრომში შესულია უამრავი გაშიფრული ფსევდონიმი, რაც მკვლევრებს დიდად უადვილებს ატრიბუციის პრობლემებს. გრიგოლ რობაქიძეს რომ დავესესხოთ, "ფსევდონიმის პრობლემა ძიებაა ნამდვილი სახელის".

იმ შემთხვევაში, როდესაც საქმე გვაქვს სადავო ნაწარმოებებთან, ანუ როცა გადაჭრით ვერც ვადასტურებთ და ვერც უარვყოფთ ავტორობას, ეს ნაწარმოებები უნდა მოვათავსოთ განყოფილებაში, რომელსაც ტექსტოლოგები "Dubia"-ს უწოდებენ. Dubia ლათინური წარმომავლობის ტერმინია და საეჭვოს ნიშნავს. Dubia უნდა ახლდეს მეცნიერულ და აკადემიურ გა-

მოცემებს. ამ ტიპის გამოცემებში მნიშვნელოვანია არა მარტო საეჭვო თუ სადავო ნაწარმოებების დასტამბვა, არამედ მათი ვრცელი მეცნიერული კომენტარით აღჭურვა, რომელშიც გაშუქებული იქნება მწერალთან და მის შემოქმედებასთან ამ ნაწარმოების მიმართების ყველა ასპექტი. მასობრივ გამოცემებში, როგორც წესი, Dubia-ს დართვა მიღებული არ არის.

ფილოლოგიურ კვლევებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება **დათარიღების** პრობლემის გადაწყვეტას. დათარიღებაში დაშვებულმა შეცდომამ შეიძლება ერთგვარი "ჯაჭვური რეაქცია" გამოიწვიოს და მკვლევარს სხვა შეცდომებისკენაც უბიძგოს. ამიტომ მკვლევარს განსაკუთრებული სიფრთხილე და სერიოზული არგუმენტაცია სჭირდება ზუსტი დათარიღებისათვის, რაც შემდგომში წარმატებული ფილოლოგიური კვლევის საფუძველი გახდება.

ნაწარმოებზე მწერლის მუშაობის სპეციფიკიდან გამომდინარე დათარიღებაც განსხვავებული იქნება. ლირიკული ლექსი შეიძლება ერთი ამოსუნთქვით დაიწეროს, ეპიკური ნაწარმოების შექმნას კი წლები დასჭირდეს. როდესაც ნაწარმოები ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იწერება, უნდა დადგინდეს მისი დაწყებისა და დამთავრების თარიღები. ე. პროხოროვის აზრით, ყველა ნაწარმოები შეიძლება დავახასიათოთ სამი ძირითადი თარიღით:

- ნაწარმოებზე მუშაობის დაწყების თარიღი;
- ნაწარმოებზე მუშაობის დასრულების თარიღი;
- ნაწარმოების პირველი პუბლიკაციის თარიღი.

დათარიღება შეიძლება იყოს **ზუსტი**, ანუ აბსოლუტური და **მიახლოებითი, ფართო** და **ორმაგი**. თუ უფრო ზუსტი დათარიღება არ ხერხდება, ტექსტოლოგი ადგენს **ქრონოლოგიურ საზღვრებს**, რა ვადებშია შექმნილი ტექსტი: არაუადრეს (terminus post quem) და არაუგვიანეს (terminus ante quem) რა დროისა. ზუსტი დათარიღების დროს ავტორები უთითებენ ნაწარმოების დაწერის დღეს, რიცხვს, თვეს, წელს, ზოგჯერ საათსა და ადგილსაც კი.

მიახლოებითი თარიღით აღნიშნავენ ნაწარმოების შექმნის სავარაუდო წელს, რომელსაც ახლავს კითხვის ნიშანი. როდესაც საქმე ეხება ძველ ხელნაწერებს, სავარაუდო თარიღად შეიძლება საუკუნეც იყოს მითითებული.

ორმაგი თარიღი გულისხმობს ნაწარმოების დაწყებისა და დამთავრების თარიღებს და გამოიყენება იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი თხზულებაზე მითითებულ შუალედში უწყვეტად არ მუშაობდა. ეს ორი თარიღი ერთმანეთისაგან მძიმით გამოიყოფა.

ფართო თარიღიც ორმაგი თარიღის მსგავსად ორი თარიღის მითითებას გულისხმობს. პირველი ნაწარმოებზე მუშაობის დაწყებას აღნიშნავს, მეორე — დამთავრებას. ამ ორ თარიღს შორის ტირე დაისმის. ფართო თარიღის მითითება ხდება იმ შემთხვევაში, თუ ნაწარმოები დროის მითითებულ შუალედში უწყვეტად იწერებოდა (ბუნებრივია, ამ შემთხვევებში ტერმინები *წყვეტა* და *უწყვეტელობა* აბსოლუტური მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ).

ტექსტის დათარიღებაში შეიძლება დიდი დახმარება გაგვიწიოს ექსტრალიტერატურულმა მასალამაც: ისტორიულმა მოვლენებმა, ავტორის ბიოგრაფიამ, ცნობილი ნაწარმოებების ციტირებამ ან ისტორიული პირების მოხსენიებამ და სხვა.

"შუშანიკის წამებისა" და "აბოს წამების" დაწერის ზუსტი დრო არ არის ცნობილი. "შუშანიკის წამების" დათარიღება მხოლოდ მთავარი პირების გარდაცვალების თარიღების

მიხედვით ხერხდება, "აბოს წამების" დათარიღებისათვის კი მივმართავთ აბოს წამებისა და სამოელ კათალიკოსის გარდაცვალების თარიღებს. "გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრების" დათარიღებაში გვეხმარება ნაწარმოების ის ფრაგმენტი, რომელშიც აღნიშნულია, რომ ნაწარმოები დაიწერა გრიგოლის გარდაცვალებიდან 90 წლის შემდეგ, ე. ი. 951 წელს.

ტექსტის სნორი დათარიღებისას ყურადღება უნდა მივაქციოთ როგორც მის იდეურ-მხატვრულ სამყაროს, ასევე ენობრივ მხარესაც, თუმცა, როგორც დავრწმუნდით, ექსტრალიტერატურულმა და ექსტრალინგვისტურმა ფაქტორებმაც ფასდაუდებელი სამსახური შეგვიძლია გაგვიწიონ.

ტექსტოლოგიის ედიციური საკითხები
(ტექსტის გამოცემა)

ედიცია მწერლობის ძეგლების, კლასიკოსების ნაწარმოებების, ფოლკლორული ნიმუშების მეცნიერული გამოცემაა. არსებობს გამოცემის განსხვავებული ტიპები და სახეები. მათზე დიდ გავლენას ახდენს არა მარტო მეცნიერების განვითარება, არამედ ტექნიკური პროგრესიც. ამის დასტურია თანამედროვე ელექტრონული გამოცემები, რომელთა მომხმარებელთა რაოდენობა ყოველდღიურად იზრდება. ამ ტიპის გამოცემებს მეცნიერები დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებენ. თუმცა, ეს სრულიად არ აკნინებს ტრადიციული გამოცემების როლსა და მნიშვნელობას.

კლასიკოსების თხზულებათა გამოცემების ძირითად ტიპებად მიჩნეულია:

- თხზულებათა აკადემიური გამოცემა;
- თხზულებათა მეცნიერული გამოცემა;
- თხზულებათა მასობრივი გამოცემა.

აკადემიური გამოცემა არის უმაღლესი ტიპის, სანიმუშო მეცნიერული გამოცემა. მასში შედის როგორც დასრულებული, ასევე დაუსრულებელი და „საეჭვო" მხატვრული ნაწარმოებები (Dubia), მწერლის პუბლიცისტური და ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, მისი დღიურები და ჩანაწერები. აკადემიურ გამოცემაში უნდა შევიდეს ყველა არსებულ წყაროსთან შეჯერებული კრიტიკულად დადგენილი ტექსტი, რომელშიც დაცული იქნება მწერლის წერის მანერა, მისი სტილი. მას აუცილებლად უნდა ახლდეს საკვლევი აპარატი: ვარიანტები და რედაქციები, კომენტარები და ა. შ.

გამოცემის დროს მასალას აჯგუფებენ რამდენიმე პრინციპის მიხედვით: ჟანრის, თემატიკის, ქრონოლოგიის.

ქრონოლოგიური პრინციპი კარგად წარმოაჩენს მწერლის ევოლუციის პროცესს, თუმცა, გამომცემლები ხშირად უპირატესობას ანიჭებენ ჟანრულ-ქრონოლოგიურ პრინციპს, რომელიც საშუალებას იძლევა ნაწარმოებები დავაჯგუფოთ ჯერ ჟანრების მიხედვით, შემდეგ კი ერთი ჟანრის ფარგლებში — ქრონოლოგიური პრინციპით.

აკადემიურ გამოცემაში დიდი ყურადღება ექცევა მწერლისა და მისი ეპოქის ენობრივი თავისებურების შენარჩუნებას. ხელნაწერი ტექსტების დაბეჭდვა მიღებულია თანამედროვე ორთოგრაფიის ნორმების დაცვით, მაგრამ წყაროსთან მაქსიმალურად მიახლოებულად.

სრული აკადემიური გამოცემის ყველა ტომის შედგენა ერთი გეგმის მიხედვით ხდება: ჯერ ბეჭდავენ მწერლის სიცოცხლეში გამოცემული დასრულებული ნაწარმოებების ძირითად ტექსტებს, შემდეგ — იმავე პერიოდის გეგმებსა და მონახაზებს და დაუსრულებელ ნაწარმოებებს, ამის შემდეგ — სხვა რედაქციებს, ვარიანტებს და სულ ბოლოს — შენიშვნებს. მნიშვნელოვანი ქართული აკადემიური გამოცემებია: ნ. ბარათაშვილის თხზულებანი კ. კეკელიძის რედაქციით (თბ., 1945); ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა ათტომეული (თბ., 1950-1961); აკაკი წერეთლის თხზულებათა თხუთმეტტომეული (თბ., 1950-1963); გალაკტიონ ტაბიძის თხზულებათა თორმეტტომეული (თბ., 1966—1973) და სხვა.

ტექსტოლოგიური მეცნიერებისა და, ზოგადად, ფილოლოგიის განვითარების თანამედროვე დონემ და ახლადგამოვლენილმა მასალებმა დღის წესრიგში დააყენა ახალი აკადემიური გამოცემების მომზადების საკითხი. მომზადდა და დასასრულს უახლოვდება ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის ოცტომეულისა და აკაკი წერეთლის თხზულებათა აკადემიური გამოცემის თვრამეტტომეულის გამოცემა.

აკადემიური გამოცემა მკითხველს საშუალებას აძლევს თვალი მიადევნოს ტექსტის ისტორიას მისი შექმნის იდეის ჩასახვიდან ამ იდეის საბოლოო ხორცშესხმამდე. ამიტომ მნიშვნელოვანია, რომ მასში შესული ხელნაწერები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით იყოს დალაგებული. აკადემიური გამოცემა დიდ ყურადღებას აქცევს კონსპექტებს, ჩანაწერებს, გეგმებს. ამ მასალას ფასდაუდებელი სამსახურის გაწევა შეუძლია ტექსტის ისტორიის შესაქმნელად.

აკადემიური გამოცემის კომენტარებში დასაბუთებული უნდა იყოს, თუ რატომ აირჩიეს ეს კონკრეტული ტექსტი, რატომ მიენიჭა უპირატესობა ამა თუ იმ დათარიღებას, რა არგუმენტაციის საფუძველზე გადაწყვიტეს ატრიბუციის საკითხი. კომენტარებში ყურადღება უნდა იყოს გამახვილებული წყაროებისა და რედაქციების ურთიერთკავშირებზე, პირველ პუბლიკაციებზე, რედაქციებზე.

მეცნიერული გამოცემა ჰგავს აკადემიურს. იგი გულისხმობს იმ პრინციპების დაცვას, რომლებსაც ითვალისწინებს აკადემიური გამოცემა, თუმცა, არ ავალდებულებს გამომცემელს გამოცემაში შეიტანოს ყველა ვარიანტი, შენიშვნა თუ კომენტარი.

მასობრივი გამოცემა განკუთვნილია მკითხველთა ფართო მასებისათვის. მისი ტირაჟი ბევრად აღემატება აკადემიური და მეცნიერული გამოცემების ტირაჟს. მისი მიზანია მკითხველთა ფართო მასების მიზიდვა, რაც თავისთავად განაპირობებს იმას, რომ ტექსტი ერთგვარად გამარტივდეს და არ გადაიტვირთოს ისეთი დეტალებით, რომლებიც ფართო მკითხველისათვის გაუგებარი ან უინტერესო იქნება. ის არ საჭიროებს აკადემიურ ტექსტებს. მასობრივ გამოცემებს მიეკუთვნება თხზულებათა ერთტომეულები, რჩეულები, მრავალტომეულები, სერიული გამოცემები (მაგ., მრავალტომეულები „ქართული პოეზია", „ქართული პროზა", „ქართული მწერლობა") და სხვა.

გამოცემის ტიპი დამოკიდებულია სხვადასხვა ფაქტორზე. მათ შორის მნიშვნელოვანია: რა მიზანს ისახავს თვითონ გამომცემელი, ვინ მოიაზრება ტექსტის ადრესატად, რა თავისებურე-

ბებით ხასიათდება ტექსტი, როგორია გამოცემის შემადგენლობა, რამდენად სრულია იგი და სხვა. მაგალითად:

მეცნიერული გამოცემები ადრესატიდან გამომდინარე შეიძლება იყოს:

- მეცნიერული;
- სამეცნიერო—პოპულარული;
- აკადემიური.
- ძველი ძეგლები, გამომცემლის მიზნებიდან გამომდინარე, შეიძლება გამოიცეს სხვადასხვა თვალსაზრისით:
- ისტორიული;
- ლიტერატურათმცოდნეობითი;
- ლინგვისტური.

თანამედროვე ლიტერატურული ნაწარმოებების გამოცემები შეიძლება იყოს:

- სამეცნიერო;
- პოპულარული (მასობრივი);
- დოკუმენტური.

ხელნაწერი ტექსტის გამოცემა შეიძლება იყოს:

- დიპლომატიური (თავიდან აწყობილი ტექსტი, რომელშიც ორიგინალის ყველა თავისებურება იქნება შენარჩუნებული);
- ფაქსიმილური, რომელშიც ორიგინალის გარეგნული იერსახე იქნება შენარჩუნებული.

მწერლის ეპისტოლური მემკვიდრეობის გამოვლენა და შესწავლა-გამოცემა მეტად მნიშვნელოვანია ბევრი თვალსაზრისით. იგი ერთგვარად „ამთლიანებს" მკითხველის წარმოდგენას მწერალზე, როგორც შემოქმედსა და პიროვნებაზე, გვეხმარება, პასუხი გავცეთ ნაწარმოების შემოქმედებით ისტორიასთან დაკავშირებულ მრავალ კითხვას, დავაზუსტოთ მწერლის ბიოგრაფიის დეტალები, დათარიღების, ატრიბუციის საკითხი და სხვა. რომ არა ნ. ბარათაშვილის წერილი, რომელიც მან გრიგოლ ორბელიანს მისწერა 1842 წლის 2 მაისს, ჩვენ ვერასოდეს დავადგენდით, რა იქცა პოეტისათვის მისი შედევრის, „მერნის", შექმნის შემოქმედებით იმპულსად. სწორედ ამ წერილით გახდა ცნობილი, რომ ილია ორბელიანი, გრიგოლ ორბელიანის ძმა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიძა, შამილს დაუტყვევებია და ამ რეალურმა ამბავმა უბიძგა პოეტს, რომ შეექმნა ქართული პოეზიის ეს უმშვენიერესი ქმნილება.

ეპისტოლური მემკვიდრეობა, რასაკვირველია, თავიდან ფართო მკითხველი საზოგადოებისათვის არ იქმნება. მას, როგორც წესი, თავისი კონკრეტული ადრესატი ჰყავს. ზოგჯერ ის მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ-კულტურულ საკითხებს წარმოაჩენს, ზოგ შემთხვევაში კი ძალიან პირადული და ინტიმურია. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ მწერლის სიკვდილის შემდეგ თვით ყველაზე უფრო ინტიმური ბარათებიც კი კულტურულ-ისტორიული ფასეულობის სტატუსს იძენს და მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ორგანულ ნაწილადაც იქცევა. აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, რომ მწერლის ეპისტოლური მემკვიდრეობა უნდა შევიდეს თხზულებათა აკადემიურ კრებულებში. ტექსტოლოგების მიერ შემუშავებულია ნერ-

ილების პუბლიკაციის ძირითადი პრინციპები. მაგალითად, მიღებელია სკაბრეზული სიტყვებისა და გამოთქმების ტექსტში სრული სახით შეტანა, თუმცა, არც მათზე თვალის დახუჭვა იქნება სამართლიანი. ამიტომ, თუ წერილის ტექსტში გვხვდება უცენზურო სიტყვები, გამომცემელმა უნდა მიმართოს ე. წ. **კუპიურის ხერხს**, ანუ შემოკლებასა და შეკვეცას.

ედიციურ-ტექსტოლოგიურ პრობლემას წარმოადგენს მწერლების სამუშაო რვეულებისა და ჩანაწერების წიგნაკების გამოცემა. მათ მნიშვნელობაზე იგივე შეგვიძლია გავიმეოროთ, რაც ზემოთ ეპისტოლურ მემკვიდრეობაზე ვთქვით, რადგან ისინი გარკვეული თვალთახედვით დღიურებსაც წარმოადგენენ.

ტექსტზე მუშაობის დროს ტექსტოლოგს უამრავ შეკითხვაზე უწევს პასუხის გაცემა. ასეთი კითხვები, ბუნებრივია, დაებადებათ მკითხველებსაც, რომელთაგან ცოტა თუ იქნება ისეთი, რომელიც დამოუკიდებელ კვლევას წამოიწყებს ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად. მათ პასუხი ტექსტოლოგმა უნდა გასცეს. ამ ტიპის პრობლემებს აწყდებოდნენ ჩვენი წინაპრები, ასეთი პრობლემების წინაშე დგანან ჩვენი თანამედროვეები და ეს პრობლემა იარსებებს მომავალშიც. ამიტომ კლასიკოსების შემოქმედებითი მემკვიდრეობის სიღრმისეული ანალიზისათვის ტექსტს უნდა ახლდეს სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი, რომლის სტრუქტურასაც ძირითადად განსაზღვრავს მწერლის შემოქმედების თავისებურებანი და გამოცემის ტიპი: აკადემიურია ტექსტი, მეცნიერული თუ პოპულარული. თუ აკადემიური გამოცემა მიზნად ისახავს მთელი შემოქმედებითი მემკვიდრეობის სრულად გამოქვეყნებას და კანონიკური ტექსტების დადგენას, ეს იმას ნიშნავს, რომ კომენტარებიც, რომლებიც ამ გამოცემას ახლავს, უნდა შეიცავდეს ტექსტოლოგიური, ბიბლიოგრაფიული და წყაროთმცოდნეობითი ხასიათის ზუსტ და ამომწურავ მონაცემებს.

გამართული **საცნობარო აპარატი** გამოცემის ერთ-ერთი სერიოზული მახასიათებელია. მისი შედგენისას, უპირველეს ყოვლისა, გათვალისწინებული უნდა იყოს მკითხველის ტიპი და მისი ინტერესები. მაგალითად, აკადემიური გამოცემის საცნობარო აპარატი გათვლილია მკითხველზე, რომელიც იმავდროულად არის სპეციალისტი, ხოლო მასობრივისა – ჩვეულებრივ მკითხველზე. საცნობარო აპარატში აკუმულირებული უნდა იყოს სრული ინფორმაცია, იგი უნდა შეესაბამებოდეს მეცნიერების განვითარების თანამედროვე დონეს. საცნობარო აპარატი, როგორც წესი, შეიცავს წინასიტყვაობას ან ბოლოსიტყვაობას, კომენტარებსა და საძიებლებს.

თანდართულ წერილში მიმოხილულია ეპოქა, რომელშიც მოღვაწეობდა მწერალი, დახასიათებულია მისი შემოქმედების იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებანი; განსაზღვრულია, რომელ ლიტერატურულ სკოლასა თუ მიმდინარეობას უნდა მივაკუთვნოთ მისი შემოქმედება.

სტატიაში **"რედაქტორისაგან"** განსაზღვრულია გამოცემის ტიპი, ტომების რაოდენობა, მოცემულია სამეცნიერო-საცნობარო აპარატის მოკლე დახასიათება. აქვე საუბარია გამოცემის მიზნებსა და ამოცანებზე, დასაბუთებულია, ძირითადი ტექსტის წყაროს შერჩევის თუ მასალის განლაგების პრინციპები.

აკადემიურ გამოცემას აუცილებლად სჭირდება სტატია **"რედაქციისაგან"**, **"გამომცემლობისაგან"** ან **"სარედაქციო კოლეგიისაგან"**, რომელიც წარმოადგენს ამ გამოცემის ერთგვარ "პროსპექტს".

კომენტარები სამეცნიერო აპარატის მნიშვნელოვანი ნაწილია. თანამედროვე პრაქტიკაში იმის მიხედვით, ვისთვის არის განკუთვნილი გამოცემა, კომენტარები შეიძლება იყოს:

- ტექსტოლოგიური (ბიბლიოგრაფიული, წყაროთმცოდნეობითი);
- ისტორიულ-ლიტერატურული (კრიტიკულ-ლიტერატურული);
- ლინგვისტური (სიტყვარი);
- რეალური.

როგორი ტიპისაც არ უნდა იყოს კომენტარი, იგი უნდა შეიცავდეს დოკუმენტურ-ფაქტობრივ მასალას. შეფასებითი ელემენტის ხვედრითი წილი კომენტარში მინიმალურია.

ტექსტოლოგიურ კომენტარში ზედმინევნით ზუსტად, ამომწურავად და ლაკონური ფორმით უნდა იყოს ასახული ყველა ის ინფორმაცია, ცნობა, რომლებიც მკვლევრებმა მოიპოვეს. ტექსტოლოგიური კომენტარი ერთგვარი სარკეა, რომელშიც აისახება ტექსტოლოგის მიერ ჩატარებული კვლევა. მისი განყოფილებები ასახავს სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობის ცალკეულ ეტაპებს. ტექსტოლოგიურ კომენტარში მითითებული ყველა წყარო დალაგებული უნდა იყოს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, რომ ნათლად ასახოს ტექსტის ისტორია. ტექსტოლოგიურ კომენტარს უდიდესი როლი ენიჭება მეცნიერულად დასაბუთებული ტექსტის დასადგენად. ის შეიცავს წყაროთმცოდნეობითი და ბიბლიოგრაფიული ხასიათის ცნობებს, აგრეთვე, მონაცემებს იმის შესახებ, თუ ვინ, სად, როდის გამოსცა ნაწარმოები პირველად და ინფორმაციას ნაწარმოების შემდეგი გამოცემებისა და გამომცემლების, ავტოგრაფებისა და ასლების შესახებ. ამ ტიპის კომენტარში წარმოდგენილია დათარიღების, ატრიბუციის, ძირითადი წყაროს შერჩევის, ტექსტში შესწორებების შეტანის დასაბუთება. მათში, აგრეთვე, მოცემულია ტექსტის ყველა ხელნაწერი და ნაბეჭდი წყაროს ჩამონათვალი.

სანიმუშო ტექსტოლოგიური კომენტარით გამოირჩევა პ. იოსელიანის, კ. კეკელიძის, ა. შანიძის, გ. ლეონიძის და სხვა ქართველ რედაქტორ-გამომცემელთა ხელთაგან გამოსული ტექსტები. მაგალითად, აკაკი შანიძის მიერ გამოცემული „ხანმეტი მრავალთავი" (ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, VII, თბ., 1927), გ. ლეონიძის მიერ გამოცემული იოსებ თბილელის „დიდმოურავიანი" (თბ., 1939) და სხვა.

ისტორიულ-ლიტერატურულ (კრიტიკულ-ლიტერატურულ) კომენტარში განსაზღვრულია ნაწარმოების აზრობრივი და იდეურ-ესთეტიკური ასპექტები, ნაჩვენებია მისი შემოქმედებითი ბედი. ისტორიულ-ლიტერატურული კომენტარისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება წყაროების სანდოობასა და მკვლევრის ობიექტურობას. ტექსტოლოგმა უნდა გამოიყენოს ყველანაირი მასალა (ბიოგრაფიული, ისტორიული და სხვა), რათა შეძლოს, მაქსიმალურად ობიექტურად შეაფასოს მხატვრული ნაწარმოები.

კომენტარში დახასიათებულია ის ისტორიული ვითარება, რომელშიც შეიქმნა ნაწარმოები, გახსნილია ავტორის შემოქმედებითი ჩანაფიქრი, მოყვანილია თანამედროვეებისა და კრიტიკის გამოხმაურებანი და ავტორების რეაქცია ამ კრიტიკაზე. ჩვეულებრივ, მასში მოცემულია ცნობები პროტოტიპების, ავტორის ჩანაფიქრისა და მისი რეალიზაციის შესახებ, გაანალიზებულია მწერლის იდეური პოზიცია და ესთეტიკური სისტემა, მისი შემოქმედებითი მეთოდი. ისტორიულ-ლიტერატურული კომენტარით აღჭურვილია ძირითადად სამეცნიერო და პოპულარული გამოცემები. იგი ავსებს და აკონკრეტებს თანმხლები სტატიის მასალებს. ისტორიულ-

ლიტერატურული კომენტარი კარგ საფუძველს ნარმოადგენს შემდგომი ლიტერატურათმცოდნეობითი გამოკვლევისათვის.

ერთ-ერთ სანიმუშო ისტორიულ-ლიტერატურულ კომენტარად მიჩნეულია გ. ლეონიძის კომენტარი, რომელიც მან დაურთო ნ. ბარათაშვილის აკადემიურ გამოცემას.

ლინგვისტურმა კომენტარმა უნდა ახსნას მწერლისა და ნაწარმოების ენის თავისებურებანი, სპეციალური ტერმინოლოგია, დიალექტიზმები, არქაიზმები, ნასესხები სიტყვები, სიტყვები და გამოთქმები, რომლებიც თანამედროვე ენაში ან საერთოდ აღარ გამოიყენება, ან გამოიყენება სხვა მნიშვნელობით. ლინგვისტურ კომენტარს სხვაგვარად ლექსიკონსაც (სიტყვარსაც) უწოდებენ.

ამ ტიპის კომენტარების ისტორიული გამოცდილება საქართველოში არსებობდა, თუმცა, კომენტარის ეს სახე ჩვენს სინამდვილეში ჯერ კიდევ არ არის იმ სიმაღლეზე, რომელსაც მოითხოვს მეცნიერული ტექსტოლოგიის განვითარების თანამედროვე დონე.

რეალური კომენტარი უნდა დაეხმაროს მკითხველს მწერლის ჩანაფიქრის სიღრმისეულ გააზრებაში. მან უნდა დაადგინოს და განმარტოს ტექსტის ზუსტი აზრი. ამ მიზნიდან გამომდინარე, რეალურ კომენტარს დიდი მისია აკისრია. მან უნდა ახსნას და გაშიფროს ავტორისეული მინიშნებები, ალუზიები და ფარული ციტატები, დაადგინოს ციტატების წყაროები, მკითხველს განუმარტოს ნაწარმოებში მოხსენებული, მაგრამ დროთა ვითარებაში დავიწყებული მოვლენები, რეალიები, ისტორიული ფაქტები, პირთა სახელები და სხვა. რეალური კომენტარი არ უნდა ვაქციოთ ენციკლოპედიად, თუ რაიმე აუცილებლობით არ არის ნაკარნახევი, გამომცემელი უნდა მოერიდოს იმ მასალის მიწოდებას მკითხველისათვის, რომელსაც იგი ენციკლოპედიაშიც ადვილად იპოვის.

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ რეალური კომენტარი არ არის სპეციალური მეცნიერული გამოკვლევა, რომელიც, თავისთავად საჭირო და მნიშვნელოვანია, მაგრამ კომენტარის ფუნქციას ვერ შეასრულებს.

რეალურ კომენტარში უნდა გასწორდეს მწერლისეული ლაფსუსები, ფაქტობრივი შეცდომები, რომლებიც ორიგინალში სხვადასხვა მიზეზით შეიძლება გაჩნდეს. გამომცემელს და რედაქტორს გამოსაცემ ტექსტში მათი ჩასწორების უფლება არ აქვთ, რადგან ეს ტექსტოლოგიის ანბანური მოთხოვნის მეტად უხეში დარღვევა იქნება. რეალურ კომენტარებში კი მათი ასხნა და გასწორება ტექსტოლოგის ვალია. მაგალითად, დავით გურამიშვილის „დავითიანში" ვკითხულობთ:

„ორთა მათ ჩემთა უფალთა ერთად უხსენე გვარია.

თუმცა ძირთაგან შორს იყვნენ, შრტოდ ახლოს მონაგვარია;

ერთი — დავითის ძედ თქმული, რომელმან ივნო ჯვარია,

მეორე — ვახტანგ მეხუთე, ქართველთა მეფედ მჯდარია".

მკითხველი რომ შეცდომაში არ შევიდეს, რეალურ კომენტარში მას უნდა განემარტოს, რომ ვახტანგ მეხუთეში პოეტი გულისხმობს ვახტანგ მეფეს, ქართლის გამგებელს (1716-1724), რომელიც ქართულ ისტორიოგრაფიაში ვახტანგ VI-დ იწოდება, ვახტანგ V-დ კი ქართული ისტო-

რიოგრაფია მიიჩნევს შაპნავაზს, რომელიც ქართლში თითქმის ნახევარი საუკუნით ადრე, 1658-1675 წლებში, მეფობდა.

არ არსებობს რეცეპტი, რომელიც ადგენს ზუსტ ნორმებს, რა მოცულობის უნდა იყოს კომენტარის ცნობები. ეს დამოკიდებულია მასალაზე და გამოცემის ტიპზე. იმ კლასიკოსებისათვის, რომელთა მრავალი მასობრივი გამოცემა არსებობს, აკადემიურ გამოცემაში მინიმალური შენიშვნებია საჭირო. კლასიკოსებისათვის, რომლებიც იშვიათად გამოიცემიან, საჭიროა უფრო ვრცელი კომენტარი, თუმცა, როგორც უკვე მივუთითეთ, იგი გამოკვლევად არ უნდა გადაიქცეს, მაგრამ საჭიროების შემთხვევაში შეიძლება, გარკვეულწილად, შეავსოს გამოკვლევა.

საცნობარო აპარატის შემადგენლობაში შედის **საძიებელი**, რომელის მიზანია დაეხმაროს მკითხველს წიგნზე მუშაობის პროცესში.

საძიებელი შეიძლება იყოს ორგვარი:

- საძიებელი-ცნობარი, რომელიც მოკლე ცნობას აწვდის მკითხველს რაიმე მოვლენის ან რომელიმე პიროვნების შესახებ;
- საძიებელი-განმარტება, რომელიც არა მარტო მოკლე ცნობას აწვდის მკითხველს რაიმე მოვლენის ან რომელიმე პიროვნების შესახებ, არამედ მოკლე განმარტებასაც სთავაზობს.

გამოცემაში შეიძლება შეგვხვდეს შემდეგი ტიპის საძიებლები: სარჩევი, სახელების საძიებელი, ანოტირებული საძიებელი, საგნობრივი (თემატური) საძიებელი და სხვა.

გამოცემის მთავარი საძიებელია **სახელების საძიებელი** (ანოტირებული ან არაანოტირებული). იგი შეიცავს დღიურებში, წერილებში და ა. შ. მოხსენიებულ რეალურ პირთა ჩამონათვალს. ხშირად სახელთა საძიებელში შეყვანილია ლიტერატურული პერსონაჟები, შეტანილია ჟურნალ-გაზეთების, ორგანიზაციებისა და დაწესებულებების სახელწოდებები. ზოგ გამოცემას ერთვის გამოცემაში მოთავსებული ნაწარმოებების საძიებელი (როგორც ტომების მიხედვით, ასევე კრებსითი, შეჯერებული), ასევე **საგნობრივი, ტერმინოლოგიური, გეოგრაფიული, დიალექტური სიტყვებისა და სხვა საძიებლები**. მათში საცნობარო მასალა მოკლე და ტევადი ცნობების სახით ანბანზე არის დალაგებული.

სამეცნიერო-საცნობარო აპარატის ადგილი, შემადგენლობა და მოცულობა დამოკიდებულია წიგნის დანიშნულებასა და ადრესატზე.

ლიტერატურა:

არაბული ა., ქართული მეტყველების კულტურა, თბ., 2004; არისტოტელე, პოეტიკა, (თარგმ. და კომენტ. ს. დანელიასი); თბ., 1979; ამირანდარეჯანიანი, გ. ჯაკობიას რედაქციით. თბ., 1941; ბარათაშვილი ნ. ტოგრაფები. თბ., 1968; ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი, თბ., 1972 (ა. გაწერელიასა და ივ. ლოლაშვილის ედაქციით); გაფრინდაშვილი ნ., შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის თეორიული საფუძვლები, თბ., 1125., ლიტერატურათმცოდნეობის შესავალი (რედ. ი. რატიანი), თბ., GCLA Press, 2012; გაჩეჩილაძე ს., ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, თბ, 1967; კიკაჩეიშვილი თ., პოეტიკური ნარკვევები, წ. I, თბ., 1979, II, თბ., 1986; კიკნაძე გრ., ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბ., 1978; ლიტერატურის ეორია, XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები (რედ. თ. დოიაშვილი,

ი. რატიანი) თბ., 2006; ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, (ავტორთა კოლექტივი), თბ., 1995; ლორთქიფანიძე ი. ატრიბუციის საკითხები. კრ.:ტექსტოლოგიის საკითხები. ტ. I. თბ., 1970; მიქაძე გ. ფსევდონიმების ლექსიკონი. თბ., 1984. რობაქიძე გრ. „სიტყვის როიია", კამარა პირველი, მეოცნებე ნიამორები, 1922 ნელი, დეკემბერი; ტაბიძე გ. ავტოგრაფები. თბ., 198;. ტაბიძე გ. საარქივო გამოცემა ოცდახუთ ნიგნად. ნიგნი პირველი. თბ., 2005; ტექსტოლოგიური ეტიუდები. თბ., 1977; ქართული ტექსტოლოგია. თბ., 2006; ყაუხჩიშვილი ს. ბერძნული ლიტერატურის ისტორია. თბ., 1946.; აკ. ყულიჯანაშვილი, ესთეტიკა, თბ., 2006; ცაგარელი ლ. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი, ილიას სახელმნიფო უნივერსიტეტი, თბ., 2012 ცაიშვილი ს. "ვეფხისტყაოსნის" ხელნაწერები და პოემის ტექსტის ისტორია. თბ., 1984; ჭილაია ა., ჭილაია რ., ლიტერატურათმცოდნეობის ცნებები, თბ., 1984; ჭუმბურიძე ზ. ქართული წიგნის მოამაგენი. თბ., 1981; ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, (თარგმ. და კომენტ. აკ. ურუშაძის), თბ., 1981; Античные риторики. М., 1978. Абрамович Г. Л., Введение в литературоведение. М., 1979; Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики, М., 1976, Введение в литературоведение (Под . ред. Л. М. Крупчанова) М., 2005, Введение в литературоведение: Учебник /Под. ред. Г. Н. Поспелова, М., 1988; Введение в литературоведение: Хрестоматия /Под. ред. П. А. Николаева, М., 1997; Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины /Под. ред. Л. В. Чернец. М., 1999; Виноградов В. В., О языке художественной прозы: Избр. труды. Т. 5 М., 1980; Виноградов В. В., Проблемы содержания и формы литературного произведения, М., 1958; Гиршман М. М., Литературное произведение: Теория художественной целостности, М., 2002; Головенченко Ф. М., Введение в литературоведение. М., 1964; Гришунин А. Л., Исследовательские аспекты текстологии. М., 1998, Гуляев Н. А., Теория литературы, М., 1985; Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994. Елисеев И. А. Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону. 2002. Жирмунский В. М., Введение в литературоведение, СПб, 1996; Каролидес Н., Балд М., Соува Д., Евстратов А., Сто запрещенных книг, Цензурная история мировой литературы, М., 2004, Корман Б. О., Изучение текста художественного произведения, М., 1972; Кормилов С. И., Основные понятия теории литературы, М., 1999; Лодыгин М. Б., Основы поэтики литературного произведения, М., 2002; Литературная энциклопедия; (I – XII); М., 1929-1939. Лихачев Д. С., Текстология, краткий очерк-2-е издание, М., 2006, Лотман Ю. М., Структура художественного текста, М., 1970; Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Тарту, 1973; Николина Н. А., Филологический анализ текста, М., 2003; Основы литературоведения /Под. ред. В. П. Мещерякова, М., 2000; Основы текстологии , М., 1962 , Подгаецкая И. Ю. «Свое» и «чужое» в поэтическом стиле. Жуковский – Лермонтов –Тютчев // Смена литературных стилей. М., 1974; Проблемы текстологии и эдиционной практики, Опыт французских и российских исследователей. Материалы круглого стола 22 марта 2002г. М., 2003, Пронин В. А., Теория литературы, М., 2003; Прохоров Е. И., Текстология, М., 1966, Поспелов Г. Н, Теория литературы, М., 1978; Семенов А. Н., Семенова В. В., Теория литературы: Вопросы и задания, М., 2003; Спиридонова Л. А., Выбор истории текста. Современная текстология, теория и практика, М., 1997, Тимофеев Л. И., Основы теории литературы, М., 1976; Томашевский Б. Б., Писатель и книга, Л., 1928, Федотов О. И., Введение в литературоведение, М., 1998; Хализев В. Е., Теория литературы , М., 2002; A Dictionary of Modern Critical Terms /By Roger Fowler/, London-Henley-Boston,1978; Barnet S., Berman M., Burto W., Dictionary of Literary, Dramatic and Cinematic Terms. Boston, 1971; Cuddon J. A., The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, New York, 1991; Dictionary of World Literary Terms /By Joseph T. Shipley/, London, 1955; Dictionary of Literary Terms /By H. Shaw/, New York, 1972; Scott A. F. Current Literary Terms: A Concise Dictionary of their Origin and Use, London, 1980; Literary theory-Book by Terry Eagleton [eleqtronuli resursi -http://mthoyibi.files.wordpress.com/2011/05/literary-theory_an-introduction_terry-eagleton.pdf].

გამომცემლობა „მერიდიანი".
ალ. ყაზბეგის გამზ. №47
E – mail: meridiani777@gmail.com ტ. 239-15-22