

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია
მოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

თინათო თევეაქე

მხატვრული სახის მეტამორფოზები



თბილისი
„მეცნიერება“
1991

კრებულში შესულ წერილებში მხატვრული სახის დინამიკა დანახულია ფორმისეული ძიებების პროცესში, ვინაიდან მხატვრული სახის შინაგან ფორმაში განსხვავებული მხატვრულობის არსი ატარებს სამყაროს ხედვის კონკრეტულად გაცნობიერებული მოდელის როგორც ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ხატს, ასევე იმ გარეგნულ, ფორმისეულ ძიებათა კვალს, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობს მატერიალიზებული სახის შექმნაში.

ამის საილუსტრაციოდ იძებნება ტიპოლოგიური ნიშნები ქართულ და რუსულ სიმბოლისტურ რომანებში; დანახულია გზა, რომელიც სიმბოლისტთა შემოქმედებაში სიტყვამ გაიარა სიმბოლოდან ესთეტიკურ პრინციპად ჩამოყალიბებამდე; განსილულია კიტა აბაშიძის, არჩილ ჯორჯაძისა და გრიგოლ რობაქიძის ესთეტიკური ნაზრევი.

ნაშრომის ერთი თავი ეთმობა რეფერენციის საკითხის კვლევას ლიტერატურისმცოდნეობაში.

პასუხისმგებელი რედაქტორი გ. გაჩეჩილაძე

რეცენზენტები ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატები:
ლ. შატბერაშვილი, თბარბაქაძე.

სიბოლოს გაგვიღან — ესთეტიკურ პრინციპებამდე

სახელდების პროცესში იკვრება ჭაჭვი. წარმოდგენაში, თითქოს საკუთარ არსს სწვდება საგანი. იღება ცნობიერების კარები და განუმეორებელი ხიბლით ივსება ახალი სამყარო, სადაც ადამიანს თავისი თავის შეცნობა ევალება. ერთი ხელის დაკვრით მოწესრიგებულ გარემოში, მართლაც, ჯადოსნური ძალით იწყება სვლა პირველადი სიმარტივიდან ზეშთავონების უმაღლეს მწვერვალამდე, სიტყვიდან — მხატვრულ აზროვნებამდე. იქ უნდა დაიძებნოს მარადისობასთან გაბმული ძაფები, რომელსაც წარმავლობის მარწუხებით შებოჭილი ადამიანი ეჭიდება. გონება, თითქოს, კვლავ პირვანდელი გამეტებით ცდილობს მიაკვლიოს სიტყვასა და სახეს შორის არსებულ იღუმალ სივრცეს. ხდება, რომ სწორედ იქა ძეგს წარმოსახვის უსასრულო ვარიანტები, ობიექტურ საწყისსა და სუბიექტურ აღქმას შორის რომაა შოთავსებული. და აი, კლასიკურ თეორიებს ახალი მიგნებებძენაცვლება, მაგრამ მაგისტრალური ხაზი იგივე რჩება: სიტყვაში დაბუნდებული ენერგიის ძალას იგრძნობს ჰუმბოლტი; შინაგანი ფორმის სიღრმისეულ ანალიზს ეწევა პოტენზია და იპოვის კიდევ მხატვრულობის მატარებელ ბირთვის: სიტყვის ეტიმოლოგიური ბუნების კვლევისას მისი შინაგანი ფორმა ხან შინაარსსა და წარმოდგენას დაუკავშირდება, ხან — მნიშვნელობას. [იწყება აღიარება სიტყვის ირაციონალური ბუნებისა; იწყება ძიება აბსოლუტური სულისა, ამოუცნობის მხოლოდ წვდომის და არა გააზრების უნარით რომ აჯილდოვებს ადამიანს.]

სახელდებით წარმოდგენის სფეროში ობიექტის მხოლოდ კანონზომიერი გადატანა არ ხდება. პროცესი უფრო ღრმაა. [ფუნქციონირებას იწყებს სიტყვის შინაგანი ფორმა.] იგი ენობრივი სტრუქტურისკვარკვეულ ორგანიზაციასაც გულისხმობს და სიტყვის შინაგანი ძალის გამოხატულებაცაა. ენისა და აზრის ეს განუყოფელი და განუმეორებელი მთლიანობა ამა თუ იმ ენაში ეროვნული ფენომენის აუცილებელ არსებობაზე მიუთითებს. ენის ეროვნული სპეციფიკა

სწორედ მათი (ენისა და აზრის) შეერთების განსაკუთრებულ ფორმაში ვლინდება (ჰუმბოლტი).

და მაინც, სიტყვა ღმერთის იდეის მატარებელია. ესაა მისი მაგია — ასე ფიქრობენ თურქი სიმბოლისტები. მათ და პოტეზნიას ენის თეორიას დიდი ინტერესით ეცნობიან არა მარტო ცისფერყანწელები, არამედ ისინიც, ვინც საქართველოში ამ მიმართულებას გარკვეული ესთეტიკური საფუძვლები უნდა მოუშადადოს. მათ შორის უმნიშვნელოვანესია არჩილ ჯორჯაძის, კიტა აბაშიძისა და გრიგოლ რობაქიძის სახელები. მათი თეორიული ხასიათის ნაშრომები ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე.

რა იყო მთავარი? უპირველესად უნდა გარკვეულიყო სიმბოლოს არსი. ძიებამ სიმბოლო ისევ სიტყვის ჯაღოსნურ წრეში მოაქცია, ლოგოსს დაუკავშირა, მაგრამ ახლა ეს კავშირი ისეთი სწორნაზობრივი ვერ იქნებოდა, აღსანიშნსა და აღმნიშვნელს შორის რომ არის. მისი გაგება დამყარებული უნდა ყოფილიყო როგორც გარეგან ეფექტებზე, ასევე მნიშვნელობათა იმ მოცულობაზე, რომელიც შესაძლოა არ შეესაბამებოდა ერთნაირი საზრისის მქონე ობიექტებს. ასე იწყებოდა სიმბოლიზმის იდეური პროფილის გამოხატვა, ახალი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ხედვის დაფუძნება.

თანდათან შემოდის შოპენჰაუერის, ე. ჰარტმანის, ნიცშეს, შტაინერის ნაზრევი. სამყაროს საწყისი მატერია ვერ იქნება — ფიქრობს შოპენჰაუერი. „მსოფლიო ნება“ აწესრიგებს იდეათა ფორმებს და მისი შეცნობა ლოგიკური მსჯელობის სფერო კი არ არის, არამედ წვედომისა. მეცნიერული განსჯა უარსაყოფია. კაცთა მოდგმამ სამყარო შეიძლება მხოლოდ ინტუიტიურად განკვერტოს (შტაინერი), მაგრამ ღმერთს გატოლებულ ადამიანს ხომ შესწევს უნარი არა მხოლოდ გარემოს, არამედ კოსმოსის შეცნობისა (ფ. ნიცშე). გამოდის, რომ სამყაროს აღქმისა და გააზრების უნდვერსალური პრინციპი იმ იდეათა გონებრივი დაუძლეველობაა, „მსოფლიო ნებაში“ რომ ვლინდება. სული თავისუფალია ემპირიული ზღუდეებისაგან; მისტიკური წვედომა და ხილვებით დატვირთული აზროვნება ყოვლისშემძლე ხდება.

ამას ემატება ვაგნერის მიერ მითების მუსიკალური დამუშავება — აპოლოგია მუსიკისა. ანტიკური სამყაროს ზოგიერთი კულტის აღიარება, ლტოლვა ბოჰემისადმი, სიმახინჯისადმი; აქედან გამომდინარე კი — ხელოვნების უნარი და უფლება, განსაკუთრებული მისიით მოველინოს კაცობრიობას.

თეურგი სიმბოლისტები ქმნიან ახალ ფილოსოფიურ-რელიგიურ სისტემას. მათი ლიდერია ანდრეი ბელი. სამყარო შეუცნობადია და მისი წვდომა მხოლოდ ინტუიციითაა შესაძლებელი — ასეთია მისი აზრი. შტიინერის ზეგავლენით იქმნება დებულება: ადამიანი ღმერთში იბადება. იქ, შემოქმედის წიაღში, ყალიბდება მისი სული, რომელიც თანდათან წინ აღუდგება ყველაფერს, რაც მის მიღმა რჩება და ჭვარს აცვამს მათზე, უკვე როგორც ცნებებზე, საკუთარ „მე“-ს. ამიტომ იტყვის ა. ბელი: „ჩვენ ღმერთში ვიბადებით, ქრისტეს სახით ვკვდებით და აღვსდგებით სული წმიდაში. შემეცნების ამ სამ საფეხურში სამების ერთარსებაა ნაგულისხმევი“ [15,74].

[საქართველოში სიმბოლიზმის დამკვიდრებას გარკვეული ნიადაგი ხვდება. ამის თაობაზე ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია არა ერთი საყურადღებო მოსაზრება (აქ. გაწერელია, მ. აბულაძე, გ. ასათიანი, მ. ქურდიანი, და სხვ.). მაგრამ ქართველ სიმბოლისტთა თუ ესთეტთა ნაზრევში მაინც ჰქონდა თავისთავადი, მწყობრი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემის მოძიება, თუმცა ეს არ გამოირიცხავს ორიგინალურ მოსაზრებათა არსებობასაც, ეროვნული ტრადიციებისა და ევროპული აზროვნების ნიმუშების გათვალისწინებით (რომთაა შექმნილი.)

[სიტყვის ირაციონალური ბუნება. სიმბოლო ხელოვნების სამსახურში. მიმართება რელიგიასთან: 1908 წ. არჩილ ჯორჯაძე მკაფიოდ გამოხატავს თავის მოსაზრებას ხელოვნების განსაკუთრებული მისიის შესახებ: „სადაც ცოდნა სდუმს, ხელოვნება მეტყველებს. გრძნობის ენა მომხიბლავია, ხშირად სუბიექტურად უფრო სარწმუნო, ვიდრე დალაგებული და განსაზღვრულ პირობებთან შეწონილი მსჯელობა“. — წერს იგი [72,74].

თავისი ბუნებით ხელოვნება მისტიურია, მეცნიერულ ცოდნაზე მაღლა მდგომი. ქართველი ესთეტი არ უარყოფს, რომ ცოდნა გაბატონებულია „საგანთა სამეფოზე“. ხელოვნების საგნად კი ის ირაციონალური, სულიერი საწყისია მიჩნეული, რომელიც რეალურს მიღმა ძევს და „სულიერ შემოქმედებას“ ეკუთვნის. „როდესაც ამგვარი ტენდენციები (ემპირიული ფარგლის გაცილებისა) მეცნიერებას ებადება, იგი დასაგმობი და უარსაყოფია, ხოლო როდესაც ხელოვნება ესთეტიური ინტუიციის ძალით გვიშლის სურათს, რომლის ხილვა სილოგიზმის და ლოლიკის საშუალებით არ ძალგოდს, უნდა დავსტკბეთ ამ სურათით და ვლოცავდეთ იმ შემოქმედებით ნიქს, რომლის წყა-

ლობით უხილავი ხდება ჩვენთვის ხილულად და შეუძლებელი შესაძლებლად“.— დასძენს იგი [72,43].

მეორე მხრივ, ჯორჯაძის მოსაზრება — „ემპირიული მეცნიერება თავის კვლევა-ძიებაში მიაღდება ერთგვარ ზღუდეს, რომლისგან გასავალს ჯერ ხნობით მაინც ვერ ხედავს“, — არ გულისხმობს ყოველივეს ირაციონალურის მეტაფიზიკური სფეროდან ახსნას [1, 202]. „ადამიანის რაციონალიზმი, კრიტიკულ პირობებში ჩაყენებული, ამგვარ სულმოკლეობას ვერ გამოიჩენს... რადგან ორში ერთია: ან რაციონალიზმია შემეცნების საფუძველი, ან ისეთი რამ, რაც რაციონალიზმს ანგარიშს არ უწევს, — ინსტიქტი, ინტუიტივიზმი, დიონისიზმი და სხვა ამგვარი. თუ რაციონალურსა და ირაციონალურს შორის ბრძოლაა, ბრძოლა ეს ჯერ არ დამთავრებულა და სანამ ირაციონალიზმი არ გაიმარჯვებს რაციონალიზმზე, რაციონალიზმის მიმდევარნი თავის ნიადაგს არავის დაუთმობენ და არ შეიწყნარებენ სიცოცხლის იმგვარ განმარტებას, რომელსაც ირაციონალური განმარტების ხასიათი აქვს“. ამიტომ ტოვებს იგი ადგილს ისეთი არისათვის, სადაც ძალაუვნებურად დუმს ცოდნა (მის გარკვეულ ეტაპზე). სამაგიეროდ იხსნება გრძნობათა სალაროს კარი, რომელშიც „შეწონილ მსჯელობას“ არა აქვს ადგილი. სიკვდილ-სიცოცხლის საიდუმლოებათა წვდომაც სწორედ აქ, ინტუიციის სფეროშია შესაძლებელი. [72.22].

ა. ჯორჯაძე იზიარებს პოტებნიას ცნობილ დებულებას სიტყვის ირაციონალური ბუნების შესახებ და მეცნიერის აზრის ციტარებას ანდრეი ბელის ნაშრომიდან ახდენს [16, 246]. პირველ რიგში ერთმანეთისაგან იმიჯნება ენა და აზრი. დასკვნა ამგვარია: „რაციონალური აზროვნების ფარგალი არ უდრის ენის შემოქმედების ფარგალს“, ხოლო ენის ფენომენი „ანდივიდუალობი ირაციონალურ სიღრმეშია ჩასახული [72,7]. შემდეგ გრძელდება პოტებნიას მოსაზრებათა დამოწმება. ხაზგასმულია, რომ „ჩვეულებრივ ენაშიაც კი ისახება პიროვნების ირაციონალური სიღრმე“, რომ „სიტყვა იმიტომ არის აზრის ორგანო და აუცილებელი პირობა მსოფლიოს და საკუთარ „მე“-ს გაგებისა, რომ იგი დასაწყისშივე სიმბოლოა და მას აქვს ყოველივე თვისება მხატვრული ნაწარმოებისა“ [72,8].

ირაციონალობასთან ადამიანის შემოქმედებითი ბუნების სიახლოვეს ისიც ამტკიცებს, რომ შითოლოგიური, რელიგიური და მხატვრული შემოქმედება, რომელიც თავისი არსით სიმბოლურია, ურთიერთმიმართებათა იმ უნივერსალურ ხასიათს ავლენს, რომელიც „აერთებს სიტყვას აღნიშნულ ირაციონალობასთან“ (იქვე).

არჩილ ჯორჯაძე აქ არ ჩერდება. მთავარი სათქმელი ცოტა ქვემოთ უნდა ითქვას: სიტყვა მთელი სამყაროა, რომელშიც კონდენსირებულია მხატვრული ნაწარმოების მთავარი კოდი. ხოლო პოეტურობის ფენომენი დგინდება არა კერძო მნიშვნელობების თუ ერთეული შეგარძნებების ხარჯზე, არამედ შემოქმედების მთელი პროცესის გათვალისწინებით. აქედან გამომდინარეობს: სიტყვა სამყაროს მიკრო მოდელია. მასში ჩადებული შინაგანი ენერჯის ძალა ისევე წარმოაჩენს ამ დიდი, მთავარი სიმბოლოს არსს, როგორც დასრულებული პოეტური სატი (ფართო გაგებით).

შეინიშნება, რომ არჩილ ჯორჯაძე სიტყვისა და მხატვრული სახის შინაგან ფორმას ერთგვაროვან დატვირთვას ანიჭებს, რადგან მისთვის ორივე ერთი „საიდუმლოს“ მატარებელია. ამიტომ შეძლებს ქართული ესთეტი, ფართო მასშტაბი მოუძიოს სიტყვის შინაგან ძალას და იგი მთელი პოეტური შემოქმედების სინონიმად გამოაცხადოს: „სიტყვა თითქმის იარაღია ადამიანისათვის თავის თავის გაგებისათვის. და სიტყვაში მართლაც ისახება ის, რაც გაიგო ადამიანმა თავის თავზე. ხოლო ის, რაც მან ვერ გაიგო, რჩება სიტყვის გარეთ. და ამგვარად, სიტყვა მართლაც და სიმბოლოა მხოლოდ ადამიანის ირაციონალური ბუნებისა და ამიტომ უფრო ნათელი ხდება ენის ნათესაობა პოეტურ შემოქმედებასთან“ [72, 8—9].

სხვაგან, როცა სიკვდილ-სიცოცხლის პრობლემას ეხება, ა. ჯორჯაძე დაასკვნის: ხელოვნების სფეროში ეს შესაძლებელია მხოლოდ შინაგანი ძალების ამოქმედების, მაშასადამე ინტუიტიური წვდომის შედეგად. ეს მსჯელობა წააგავს კიდევ ა. ბელის მოსაზრებას სიმბოლიზმის განსაკუთრებულ როლზე ხელოვნების ისტორიაში. „მსოფლიო საკითხების“, საკაცობრიო პრობლემათა გადაწყვეტას ისინი (სიმბოლისტები) ხომ სწორედ ამ ახალი მიმართულებისაგან ელიან. არჩილ ჯორჯაძე იმედოვნებს მდგომარეობის გამოკეთებას ქართულ სიტყვა-კაზმულ მწერლობაში: „ვხედავ, როგორც მზადდება ჩვენში ნიდავაგი ფართო ეპიკური და ფსიხოლოგიურ ხასიათის შემოქმედებისათვის და ცხოვრების აღორძინებასთან ერთად გაჩნდება ნაწარმოები, რომელიც სიმღერასავით ტკბილი იქნება სიბრძნესავით ღრმა. ამ ნაწარმოებში ამოვიკითხავთ ჩვენის სულის კვეთებას. იგი აგვადლეუებს, რადგან შიგნაშობი იქნება დიდი ხნის წყურვილი სიცოცხლისა და სიყვარულისა და ჩვენი გაუფგებრობა და გაუარკვევლობა სიკვდილის წინაშე“ [72, 4].

ხელოვანი მედიუმია ორ სამყაროს შორის. ინდივიდი ხედავს ყველაფერ იმას, რაც მას გარს არტყია, მაგრამ არსის წედომა სუბი-

ექტურია. რელიგიურ და მხატვრულ შემოქმედებას შორის საერთოა მათი სიმბოლოზობა.

ეს დებულება ცნობილია. რელიგიასთან მხატვრულ შემოქმედების კავშირს აღიარებს სანდრო ცირეკიძე.

„ორი თვალი ადამიანის დაძველდა. პოეზია და რელიგია იხედებიან მოვლენათა გადაღმა და მათთვის საჭირო შეიქმნა აფენსების და გამოთქმის ახალი ფორმები...“ [67].

მაგრამ ისინი (პოეზია და რელიგია) იმიჯნიბიან კიდევ ერთმანეთისაგან: „გაიყო გზები მოგვის და პოეტის, — განაგრძობს ს. ცირეკიძე, — რელიგია ეძებს ნამდვილ ორეულს ქვეყნისას და უნდა ეზიაროს მის უკვდავებას, პოეტმა თავიდანვე იჭვის თვალით შეხედა ამ ძიებას, იმან დაიჯერა, რომ ღმერთს ჭეშმარიტს ვერ იპოვის და ეძებს მხოლოდ მის ბუტაფორიას... პოეტს მინიჭებული აქვს, იგრძნოს იმათ (მოვლენათა — თ. თ.) გადაღმა დიდი პარალელი უკვდავების“ (იქვე).

ცნობილია, რომ ქართველი სიმბოლისტები „წინაპრებს“ ეროვნული ლიტერატურის წიაღში ეძებენ. ისინი პარალელსაც კი ავლებენ ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ მოტივებს შორის და ასაბუთებენ, რომ „გურამიშვილმა ბოდლერზე აღრე შექმნა სიკვდილის ესთეტიკა“, რომ ქართველი მგოსანი „ბოდლერია თავისი კეთროვანი სახეებით“ და „უფრო ხშირად ვერლენი“. ამასთან, რელიგიური პანთეონიდან ქართული სიმბოლიზში ირჩევს როგორც ქრისტიანულ, ასევე წარმართულ ხატთა სიმბოლიკას.

რელიგიასთან კავშირი არ გულისხმობს მხოლოდ მისი სიმბოლიკის გამოყენებას. მთავარი ისაა, რომ ნაგრძნობია, აღიარებულია სიტყვის შინაგანი ენერგია, მისი დაფარული ძალა, ის ძალა, აბსოლუტურ იდეასთან, აბსოლუტურ სულთან რომ აკავშირებს სიტყვა-სიმბოლოს, როგორც ცნებასა და აზრს. „პირველითგან იყო სიტყვა“ — ორმხრივად აინტერესებთ სიმბოლიზმის ესთეტიკის წარმომადგენელთ: მასში ქრისტეს ხატებაა ნაგულსხმევი; ლოგოსის პირველარსობა დასაბუთებული; ღმერთის იდეასთან, „ღმერთისა თანა“ მისი უშუალო კავშირი და მიღმურ პლანში ცნებისა და საზრისის იგივეობაა დანახული. სიტყვის გარეშე გამორიცხულია ზეაღსვლა, რადგან თავად მასშია განსხეულებული ღვთიური არსი. აი ის მაგია, რომელსაც ფლობს სიტყვა და რომელიც სიმბოლოს გააზრებაშიც ძევს.

და მართლაც, ბელისთვის სიმბოლო ისეთივე ელფერის მატარებელია, როგორც მოძღვრება თეურგიაზე. ამდენად, სიმბოლოს მთა-

ვარი დანიშნულებაა გამოხატოს მთავარი — მსოფლიო სულის იდეა, რის გამოც იგი (სიმბოლო) მისტიკურ ხასიათს იძენს. ყოველი მცირე სიმბოლო ემსახურება ერთი მსოფლიო (მთავარი) სიმბოლოს წარმოჩენას. „მსოფლიოს სიმბოლო“ არის ლოგოსის მიმართება არსთა გამრიგესთან. ეს კი ადამიანის მისტიკური ხილვების საფუძველია (ამ გზითაც ღმერთის იდეამდე მივდივართ). ანალოგიურ აზრს ავითარებს საქართველოში ა. ჯორჯაძე: „სიტყვა იმითომ არის აზრის ორგანო და აუცილებელი პირობა მსოფლიოს და საკუთარ „მე“-ს გაგებისა, რომ იგი დასაწყისშივე სიმბოლოა და მას აქვს ყოველივე თვისება მხატვრული ნაწარმოებისა... და ღრმა ნათესაობა სიტყვისა ადამიანის ირაციონალური შემოქმედების ბუნებასთან სწორედ აქედან მოჩანს... ეს სიმბოლო აერთიანებს სიტყვას აღნიშნულ ირაციონალობასთან“ [72,8].

მარტო ჯორჯაძე როდი ფიქრობს ამგვარად.

„სახელდებული საგანი სხვანაირად იგრიხება — თითქო სახელდებამდე არც კი არსებობდა ან თუ ჰქონდა ყოფა, სახელით მიიღო უკანასკნელი არსება, — წერს გრ. რობაქიძე, — ...არსნი და ნივთნი იქმნიან მხოლოდ სახელებით, რადგან „პირველიდან იგი იყო“. სახელი მხოლოდ და ნორმა საგნის თუ მოვლენის არის დაქმნევა... ნამდვილი საგანი ასტრალური სხეულია საგნის თუ მოვლენის, აქ არის მისი მაგია“ [51,14]. ამ მსჯელობას ისევ მივყავართ სიტყვაში ირაციონალობის აღიარებამდე.

არის განსხვავებული მოსაზრებაც. წერილში — „ახალ საზღვართან“ შალვა აფხაიძე წერს: „დაიწყება ძიება მარად სიმბოლოსი. უკანასკნელის, როგორც ირაციონალურის განცდა რეალურია მეტად. ამიტომ ნამდვილი სიმბოლო რეალისტურია მხოლოდ“ [8].

ეს ანტითეზაა. მაგრამ განცდის რეალური შეგრძნება საკმაოდ სუსტი არგუმენტია ირაციონალობასთან შეხებისას. იგი ობიექტურად დასკვნის მიღების საშუალებას გამორიცხავს. შემადრწუნებლად უზარმაზარი სამყაროს წინაშე ადამიანი პირისპირ დგას და ერთადერთი, რაც ცოტათი მაინც მიაახლოვებს მასთან, ესაა. შემეცნებითი პროცესის უსაზღვროება - და განუმეორებლობა, რომელიც ყოველ კერძო შემთხვევაში ხილვათა უსასრულო ვარიანტებად გადაიქცევა: ამდენად, უნდა ვაღიაროთ სიმბოლოს ირაციონალური ბუნება, შეგრძნების სუბიექტური საწყისი და წვდომის მისტიკურ-რელიგიურად გზა; მაგიური ძალის მატარებელი სიმბოლოს უნარი — გამოხატოს ღვთიური ბუნება. მაშინ გასაგები ხდება ვ. ვაფრინდაშვილის აზრიც:

„ყველაზე უფრო დიდი მაგალითი სახელის გაზღაპრების არის ლმერთი“ [27].

თეურგთა ერთიანი მოძღვრების ფონზე ცისფერყანწელებმა შეძლეს, ბოლომდე ერთგულნი დარჩენილიყვნენ საკუთარი შეხედულებებისა: როცა მსატერულ სახეთა სისტემაში ჩნდება წარმართულ თუ ქრისტიანულ ხატთა სიმბოლიკა, იგი განსაკუთრებულ ფუნქციას ასრულებს. სიტყვა მაქსიმალურ დატვირთვას იძენს. შინაგანი ფორმა მეტასახეთა წარმოქმნის მძლავრი ბიძგი ხდება.

ფორმა და შინაარსი: XIX საუკუნის დასასრულს ქართულმა ესთეტიკურმა აზრმა ხელოვნებას ახალი მოთხოვნები წაუყენა. კიტა აბაშიძემ და არჩილ ჯორჯაძემ, რომელთა სახელებთანაც დაკავშირებულია XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ესთეტიკური აზროვნებისა და ლიტერატურული კრიტიკის მიღწევები, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ფორმისა და შინაარსის ურთიერთობის საკითხებს, მათი ერთიანობის პრობლემას:

„ნუთუ შესაძლოა რაიმე აზრის გამოთქმა ხელოვნურად, გარეშე მშვენიერი ფორმისა. ყოველი აზრი მაშინ არის შეგნებული და შესისხლხორცებული ადამიანისაგან, როცა იგი კარგად ჟრის გაამოთქმული, როცა ისეთ ფორმაშია ჩამოსხმული, რომ ადამიანის მთელი არსება ითვისებს ამ აზრს“. — წერს კ. აბაშიძე წერილში — „აზრი თუ ფორმა, შინაარსი თუ სხეული“. [2,46].

„ხელოვნება იქ არის, დაცული, — განაგრძობს ავტორი, — სადაც აზრი სავსებით არის გამოთქმული ნათლად და სადაც სრული ჰარმონია სუფევს აზრსა და მის გამოხატულებას შორის, ფორმა შესატყვისი უნდა იყოს შინაარსის, ამასთან გამსჭვირვალე, რომ მშვენიერი სხეული ამ სამოსლის ქვეშ მზესავით ანათებდეს“ [2,47].

ანალოგიური აზრისაა არჩილ ჯორჯაძე: „ყოველგვარ ხელოვნურ ნაწარმოებს ორი ღირსება ჰქმნის ნამდვილ ხელოვნებად: ნაწარმოების შინაარსი უნდა გვალელებდეს და გვაფიქრებდეს, ნაწარმოების სახე უნდა მკაფიოდ გამოსახული, ხორცშესხმული იყოს“. — წერს იგი [72,210], 1912 წელს კი წერილში — „ძირითადი მოტივები ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკისა“ — გარკვევით აცხადებს: „ილიამ დაანახვა ქართველ საზოგადოებას, რომ თანახმად პოზიტიურის აზროვნებისა, სიტყვა გარეგანი სამოსელია აზროვნებისა და რომ აზრი აძლევს სიტყვას ხორცშესხმულობას და შინაარსს“ [72].

პოზიცია აქ სავსებით გამოკვეთილია. როგორ იზიარებენ მას ქართველი სიმბოლისტები?

„ხელოვნებაში, ისევე როგორც ბუნებაში, სწარმოებს მარადი ბრძოლა ფორმისა და შინაარსისა. ნამდვილ ხელოვნებაში ფორმა იმორჩილებს შინაარსს, შეჰყავს ის იდეალურ ნაპირებში. პოეზია რომ სუნთქავდეს მხოლოდ ნევრასტენიით, კოშმარით და ქაოსით, ის აუტანელი იქნებოდა... დიდი დრო გავა, სანამ დაიწმინდება მღვრიე ტალღები თანამედროვე ხელოვნების... ლოზუნგი ასეთია: მეტი სიწმინდე ფორმის და მეტი კონკრეტულობა შინაარსის... თანამედროვე ქართული პოეზია ყანწელების სახით აღრმავებს თავის შინაარსს და ფორმას. ის მიდის ქაოსის წყვილიადში, მაგრამ ზურგი გამაგრებული აქვს რუსთაველით“ [28].

მოტანილი ციტატებიდან აშკარაა, რომ ცისფერყანწელები ისწრაფიან დაზვეწილი და ლამაზი ფორმისაკენ. მაგრამ შეუნიშნავი ისიც არ რჩებათ, რომ „ხელოვნური ნაწარმოები შეიძლება იყოს თავისთავად, მარტოოდენ ფორმა, უშინაარსო. იგი შეიძლება შედეგრიც იყოს ოსტატობით, მაგრამ მეცხრე ცის გადაღმა არ გადაგვახედოს. ასეთია... მოდერნიზმის ცრუკლასიკური ხელოვნება და ყოველი კლასიციზმი იდეალში. ესაა ხელოვნება ხელოვნებისათვის, ფორმა ფორმისათვის, წმინდა ფორმა წმინდა ფაბულით, მას პოეზიასთან არავეითარი კავშირი არა აქვს და მისი მნიშვნელობა იმგვარივეა, როგორც ზაფხულში ტკბილი ლიმონათის“ [68]. ეს არ გახლავთ ურთიერთგამომრიცხველი დებულებანი, ვინაიდან ორივე შემთხვევაში საკმაოდ მკაფიოდაა გარკვეული როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის განსაკუთრებული ადგილი მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას.

როგორ აღწევს ფორმის აბსოლუტიზაციას სიმბოლიზმი?
თუ „ახალი ხელოვნება“ მიზნად ისახავს იმ საიდუმლოთა ახსნას, რომელიც სინამდვილის მიღმა რჩება და საგანთა ტრანსცენდენტურ ბუნების შეცნობას ემსახურება, მაშინ სწორედ მას აქვს პრეტენზია სიმბოლოთა საშუალებით იმის გამოთქმისა, რაც ობიექტურ სამყაროში შეუძლებელია დაინახოს „შეუიარაღებელმა“ თვალმა. სიმბოლისტების ფორმულა — „საუბარი იმაზე, რასაც ვერ იტყვის სიტყვა“ (გუჯოვსკი), გულისხმობს მიღმურ, მეორეულ სამყაროს, სადაც სხვა ასპექტში იზლება ემპირიული სინამდვილე და ახალ განსომილებაში სრულყოფს თავის ნამდვილ ბუნებას. ასეთ შემთხვევაში „შიშველი შინაარსი“ მიზანს ვერ მიაღწევს, თუ ყურადღება არ მიექცა მის გარეგნულ ეფექტებს, რომელიც ახალი მეტასახეების

წარმოქმნას შეუწყობს ხელს უკვე სხვა სიბრტყეში, სადაც წარმოსახვის სიღრმისეული დონეები იქნება ჩართული.

ერთი შეხედვით, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას ქადაგებენ რუსი სიმბოლისტებიც: „მხატვრული ნაწარმოების ფორმა შინაარსისაგან განუყოფელ კავშირშია... სიტყვა ფორმისა და შინაარსის ერთობაა“. ამ შემთხვევაში ა. ბელი პოტებნიას მოსაზრებას ეყრდნობა, თუმცა მისი პოზიცია საკმაოდ გარკვეულია სხვაგანაც. გავიხსენოთ: „პოეზიის სიმბოლისტურმა სკოლამ ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა გამოაცხადა. ეს ლოზუნგი სრულ შესაბამისობაშია სიმბოლიზმის თეორიის წინამძღვრებთან: „ფორმა მოცემულია შინაარსში, შინაარსი ფორმაში“ — აი, ძირითადი ესთეტიკური მსჯელობა, რომელიც განსაზღვრავს სიმბოლოს ხელოვნებაში“ [17,136].

მაგრამ განა თავად ა. ბელი საკმაოდ წარმატებით არ სწავლობდა არა მხოლოდ ლექსის, არამედ პროზის ფორმალურ ტექნიკას, იკვლევდა ინსტრუმენტირების, ბგერათა ჰარმონიას, რიტმის ქმნის ხერხებს ცდილობდა, ამ ხერხებს პრაქტიკულ რეალიზებას, რითაც ოსტატობის საკმაოდ მაღალ სკოლას დაუდო საფუძველი როგორც პოეტმა და პროზაიკოსმა? სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული წმინდა ლიტერატურისმცოდნეობითი ხასიათის დებულებანი, რომლებიც საფუძვლად დაედო რუსული ფორმალისტური სკოლის ОПОЯЗ-ის ჩამოყალიბებას და მის მიღწევებს მხატვრული ტექსტის კვლევის საქმეში. მაგრამ არსებითია, რომ სიმბოლიზმს საერთოდ ახასიათებს წინააღმდეგობანი. მაგალითად, სიტყვის ესთეტიკასა და პოეტიკაზე ყურადღების გამახვილება პრაქტიკულად ფორმისეულ ნოვაციებში ვლინდება, მაშინ, როდესაც ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის აუცილებლობაზე მიუთითებს თეორიული წერილები. ფრანგული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი კანონმდებელი. ჟ. მორეასი თავის მანიფესტში მოითხოვდა: „Воплотить идею в осязательной форме, которая однако, не является самоцелью, но служа выражению идеи сохраняет подчиненное положение“ [47, 832].

(სხვა საკითხია, რამდენად სრულდება ეს საპროგრამო დებულებები, რომლებიც ხშირად წინააღმდეგობრივია. ამიტომ სიმბოლიზმის თეორეტიკოსები ისევ და ისევ უბრუნდებიან თავის საკუთარ გამონათქვამებს, ცვლიან მათ. გავიხსენოთ, როგორ საყვედურობენ ქართული სიმბოლისტები ანდრეი ბელის, რომელიც უარს ამბობს თავის ადრინდელ დებულებაზე ხელოვნებაში ფორმისეული ელემენტ-

ტების პრიმატის შესახებ, მაშინ როდესაც „ოთხი წლის წინ თერთონ ანდრეი ბელიმ დააარსა „აკადემია პოეზიისა“, სადაც სწავლობდნენ რიტმისა და ლექსის საკითხებს“ [56].

გამოდის, რომ აზრისადმი ფორმის დაქვემდებარება მხოლოდ გარკვეული ხარკის გაღება იმ სინამდვილისადმი, რომელშიც ცხოვრობს ადამიანი. სიტყვა-სიმბოლოს ახლებური დატვირთვით გააზრება გამორიცხავს „ახალ ხელოვნებაში“ მის გამოყენებას მხოლოდ ობიექტებთან მიმართებაში, მის გაგებას, როგორც მნიშვნელობა. ამ ფაქტს მხატვრული შემოქმედება ადასტურებს.

და აი, იწყება სიტყვის გამოყენება მრავალი განზომილებით. იგი ხან „სიჩუმითაა ნააღერსები“ (მეტერლინიკი), ხანაც მასში „მუსიკალური შრილის აზრი ისმის“, რადგან მუსიკის იღუმალ ძალასაც ფლობს და უნარსაც, იყოს შემქმნელი, ჯადოსნური, ირაციონალური ძალის მატარებელი. ფორმისეულმა მხარემ წინ უნდა წამოიწიოს, უნდა გაძლიერდეს მისი ყველა შესაძლებლობა, მრავალფეროვანი გახდეს მხატვრული ხერხები. მრავალწერტილს, პაუზას, სინტაქსური ნორმების რღვევას, წყობის ინვერსიულ ფორმას, აზრის გაწყვეტას — თავისებური მხატვრული ფუნქცია უნდა მიენიჭოს: სიმბოლიზმისათვის დამახასიათებელი ხდება იმპრესიონისტული პოეტის ხერხების გამოყენება.

ამგვარად, ესთეტიკური პრინციპი (მხატვრული სახის შესაძლებელი სირთულისა და გაბუნდოვანების შესახებ) მისი პრაქტიკულ განხორციელების ეამს იწვევს ფორმის ახალ გამომსახველობით საშუალებათა ძიებას, რის გამოც მხატვრულ შემოქმედებაში უპირატესად ამ უკანასკნელის ტყვეობაში ექცევიან.

მუსიკა: ყოველი საგნის თუ მოვლენის წვდომა და მხატვრული წარმოსახვა, სიმბოლისტთა აზრით, მუსიკის უნივერსალური კანონების გამოყენებითაა შესაძლებელი. ამიტომ სიმბოლიზმმა იგი ხელოვნების იერარქიის უმაღლეს საფეხურად მიიჩნია. მუსიკასთან ახლოა პოეზია, რომელიც მუსიკალური მხარის გაძლიერების შესაძლებლობას იძლევა. ამდენად, სიმბოლისტთათვის პოეტური ფორმა უფრო მისაღებია, ვიდრე პროზა.)

მუსიკის იდეალიზაციის ტრადიციას ბევრი საერთო აქვს რიპარდ ვაგნერის თეორიულ ნააზრევთან, მის შემოქმედებით ძიებებთან. სწორედ მან შეიმუშავა მუსიკის, სიტყვისა და სასცენო მოქმედებათა სინთეზის თეორია და შემოქმედებაში თავად ეცადა ამ ესთეტიკურ

კონცეფციის რეალიზებას. სინთეზურ ხელოვნებაში წამყვანი მუსიკაა. მასზეა დამოკიდებული პოეტი, რადგან მუსიკისაგან ლებულობს სულიერ აღმაფრენას და ემოზიონობა მას. ასე იქმნება კომბინირებული მუსიკალური პიესა — ოპერა [36, 271]. საინტერესოა, რომ ამგვარადვე ფიქრობენ ვ. ივანოვი და ა. ბელი, რომელნიც სიმბოლისტურ დრამაში პოეზიისა და მუსიკის სინთეზს ხედავენ (მუსიკისადმი განსაკუთრებულ ლტოლვას ავლენენ ბოდლერი, მალარმე, რემბო, ბრიუსოვი, ბლოკი, ბელი; საქართველოში — გ. ტაბიძე, ტ. ტაბიძე, გაფრინდაშვილი, იაშვილი და სხვ.). მუსიკის უნივერსალურ ხასიათში სიმბოლისტები ზეგრძნობიერის წვედომის შესაძლებლობას ხედავენ (მალარმე), აკავშირებენ მას ღმერთის, სიკეთისა და სილამაზის ცნებებთან (ფ. მიშლე, სენ პოლ რუ, ჟ. კლოდელი), რადგან მუსიკაა „სახელდებულ საგანთა“ არსის განჭვრეტის საშუალება.

ვლადიმერ სოლოვიოვის ფილოსოფიაში ამ ძირითად იდეად მიჩნეულია „მარადიული ქალურობა“. მის გაზრებამდე, როგორც აღნიშნავენ, მეცნიერი მიდის ქრისტიანულ-ნეოპლატონური მსოფლმხედველობის მისტიკური გადამუშავების შემდგომ. კოსმიური ყოფის უმაღლესი პრინციპი სწორედ „მარადიული ქალურობის“ იდეაში ვლინდებოდა. ცონების საზომით განჭვრეტილი იდეა ჭეშმარიტებაა, გრძნობის საზომით კი — სილამაზე. ვ. სოლოვიოვის ამ თეზას მხარს უჭერენ ა. ბელი, ა. ბლოკი, ვ. ივანოვი, ლ. კობილინსკი და თეურგთა თაობის სხვა წარმომადგენლები. განსაკუთრებული ძალით იგი პოეზიაში ვლინდება.

ამ მოსაზრებათა გამოძახილი ქართულ სიმბოლიზმშიც ჩანს.

„უკანასკნელი აღთქმა სიკვდილის წინ სოკრატის, მისი ზმანება მუსიკაზე და შემდეგ მისი საყვარელი მოწაფის აპოლოგია მუსიკაში შვების, ჩვენ ყველაზე ახლო მივიღეთ სულთან“. — აცხადებს ტ. ტაბიძე [56, 20]. ქართული პრესის ფურცლებზე ამ საკითხთან დაკავშირებით თავიანთ მოსაზრებას გამოთქვამენ შ. აფხაიძე, ს. ცირეკიძე, ვ. გაფრინდაშვილი პოეზიის საზღვრები თანდათან ფართოვდება და იგი მუსიკისა და მხატვრობის სფეროში იჭრება.

მხატვრულ შემოქმედებაში მუსიკის განსაკუთრებულ როლს აღიარებენ ქართველი ესთეტიკოსებიც. ადამიანში მუსიკის მიერ აღძრული შეგრძნება სიტყვასთან შედარებით უფრო ძლიერია, წერს კ. აბაშიძე და შემოქმედისაგან ითხოვს: ისეთი „კომბინაცია მოახდინოს რითმისა და რიტმის, ისეთი წყობილება იხმაროს სიტყვების, იმგვარად შეაქსოვოს და შეუხამოს სიტყვები ერთიმეორეს, რომ იგივე:

გრძნობები აღვიძრას, რაც მუსიკამ“ (მაგალითად ასახელებს რემბოს — თ. თ.) [2, 367].

ა. ჯორჯაძის აზრითაც, მუსიკა ხელოვნების იმ დარგთაგანია, რომელსაც ვერ მივეუდგებით ნატურალისტური საზომით. მისი სფეროს სულიერი სამყარო, ადამიანის „გულის ზრახვა“. მუსიკის მიერ გაღმაცემული რელიგიური აღფრთოვანება თუ რაიმე ძლიერი ემოცია — ვთქვათ, სიყვარულისა, კარგავს კონკრეტულობას და უფრო მაღალ ცნებებთან გვაკავშირებს. იგი თავის თავში იტევს უმაღლეს განცდას, მიახლოებულს ღმერთისა თუ სხვა რომელიმე ამაღლებული იდეის განცდასთან [72, 39].

სიტყვის ხელოვნებაში მუსიკალური ელემენტის გაძლიერებამ დახვეწა პოეტური მეტყველება. მხატვრული ძიებების გზით გამოინახა ახალ-ახალი საშუალებები. ამაღლდა ესთეტიკური ღირებულება, რამაც საბოლოო ჯამში გაამრავალფეროვნა ქართული ლექსის სამოსი. ისე მოხდა, რომ უკვე შემდგომ, პროლეტარული მწერლობის ნაკადმა ფაქტიურად ვერ შეძლო წაეღეკა ქართული ლექსი; (სიმბოლისტურ პერიოდში შექმნილმა მემკვიდრეობამ მოასწრო, ღრმა კვალი დაემჩნია ქართული პოეტური აზროვნებისათვის.)

ს ი მ ა ხ ი ნ ჯ ი ს კ უ ლ ტ ი: იცვლება ხელოვნების კანონები. სინამდვილის ასახვა არაა მთავარი; ხელოვნების საგნად მშვენიერების გამოხატვა უნდა იქცეს — უაილდისა და უისტლერის ესთეტიკის ამ მოთხოვნას მალე აიტაცებენ; „ხელოვნება იწყება აბსტრაქტული სამკაულით, სასიამოვნო, წმინდა გამომგონებლური მუშაობით მასზე, რაც არაა ნამდვილი, რაც არ არსებობს...

ცხოვრება აღფრთოვანებაში მოდის ამ ახალი საკვირველები-საგან და სთხოვს, რომ ისიც დაუშვან იქ, იმ მოჯადოებულ წრეში. ხელოვნება ცხოვრებას იღებს, როგორც თავისი ნედლი მასალის ნაწილს, გადაამუშავებს მას, გარდაქმნის ახალ-ახალ ფორმად. იგი იგონებს, ფანტაზირებს, ოცნებობს და თავის თავსა და რეალობას შორის დგამს ლამაზი სტილის მაღალ კედელს“ [62, 57].

„წმინდა ხელოვნების“ მქადაგებელი სასტიკი წინააღმდეგია ხელოვნების, როგორც „სინამდვილის სარკის“ გაგებისა. იგი უფრო საბურველია, ვიდრე სარკე — ამბობს უაილდი.

დასავლეთევროპელი სიმბოლისტებისათვის ხელოვნება თავისთავადია. ეს პრინციპი გაიზიარეს რუსმა სიმბოლისტებმაც (უფროსი თაობა). მისი ორთოდოქსული ნაწილი ხელოვნებას აცხადებს ცალ-

კეული ინდივიდის წედომის საგნად. ამიტომაც გამოხატვის ფორმა ძალაუნებურად შეესაბამება სუბიექტურ განწყობას: „ზეგარძნობიერო სამყაროს ზემგარძნობიერული აღქმა წედომით, ნათელხილვით“ [23, 21];

ლოზუნგის — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“ — წინააღმდეგ რუსეთში ვლ. სოლოვიევი გამოდის: „იმის ნაცვლად, რომ განადიდოს ხელოვნება, ამგვარი მსჯელობა სინამდვილეში ძლიერ ამდაბლებს მას, რადგან მუშის იმ შრომასა ჰგავს, რომელიც მთელი სიცოცხლე აკეთებს საათის მექანიზმის მისთვის ცნობილ გორგოლაქებს, ხოლო თავად მექანიზმთან არაფერი ესაქმება“. — წერს იგი [55, 70—71].

სიმბოლისტთა ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები ხელოვნების არსს ცხოვრებასთან კავშირში ეძიებენ. ზ. ლანდი მათ შესახებ ამბობს, რომ უფროსი თაობისაგან განსხვავებით, რომელიც ხელოვნებას განსაზღვრავს სუბიექტური იდეალიზმის პოზიციიდან (ხელოვნება შემოქმედის ნებითი კატეგორიაა — თ. თ.). მათთვის (მეორე თაობა — თ. თ.) ხელოვნება საშუალებაა „მსოფლიო სულის“ წედომისა და მნიშვნელოვანია, დადგინდეს კავშირი ხელოვნებასა და სინამდვილეს შორის. ეს მეტავნდება კიდევ იმ პრინციპში, რომელიც ხელოვნების საშუალებით ცხოვრების გარდაქმნას მოითხოვს [43, 588].

უაილდის „მშვენიერი ტყუილის“ თეორიას ყურადღებით ეკიდებიან კ. აბაშიძე. ა. ჯორჯაძე, გრ. რობაქიძე და სხვა ქართველი ლიტერატორები: „ნამდვილი ესთეტიკური ემოცია ის არის, რომელიც სავსებით იპყრობს ჩვენს არსებას... ასეთი ემოციის ნიშანდობლივი თვისება ის არის, რომ მისი ზეგავლენის ქვეშ ჩვენი გული უფრო ღონივრად სცემს“ [2, 48]. ხელოვნება, უპირველესად, მშვენიერებას ემსახურება. ამ პრინციპს კ. აბაშიძე ამტკიცებს კიდევ ერთი არგუმენტით: ადამიანის მიდრეკილებაა სიცოცხლის სიყვარული, ამიტომ იგი ესწრაფვის და შეგნებულად „ხელს ატანს მას, რაც მის სიცოცხლეს აძლიერებს და ხელს უმართავს, რაც მას ბედნიერებასა და სიხარულს ანიჭებს; ტანჯვას, ავადმყოფობას, სიმახინჯეს ფიზიკურსა და სულიერს ადამიანი გაუბრძის“ (იქვე). ამასთან დასძენს, რომ ტანჯვა-წამების გამოხატვა „მარტო იარაღად არის გამოსადეგი უფრო საფუძვლიან და ხანგრძლივ ბედნიერებათა მოსაპოვებლად (იქვე). მაგრამ აბაშიძისეული „მშვენიერი“ განსხვავდება უაილდისეულისაგან. მისთვის ძვირფასია პომეროსის, რუსთაველის თუ შექსპირის ქმნილებანი, რადგან ისინი ზნეობრივ მაგალითს იძლევიან. ამ მიმართებაში კიტა აბაშიძისათვის მახინჯის გამოხატვაც დასაშვებია,

როცა, „ჯერ ერთი, — გარეგანი სიმახინჯე, სულიერი სიღიაღითაა შესყიდული (კვაზიმოდო — კ. ა), ანდა სიმახინჯე წარმომდგარია სიმბოროტის და მასთან ბრძოლა ადამიანის, თვით პროცესი ბრძოლის იწვევს სიამოვნებას და კმაყოფილებას“ [3, 49]. აქ უკვე თვალნათლივ ჩანს, რომ ხელოვნებაში მახინჯის პრობლემა ზნეობრიობის სასარგებლოდ მოიაზრება, რადგან მაშინაა გამართლებული, თუ იგი ადამიანში უკეთესობის სურვილს ბაღებს და გამოიყენება ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლაში.

რამდენად ეთანადება ქართულ ესთეტიკა ეს დებულება სიმბოლიზმის პრინციპებს?

„სიმახინჯე გადაიქცა ახალი პოეზიის მთავარ თემად“, — აცხადებს ს. ცირეკიძე [67, 12]. მისთვის ლონჯონგი „realibus ad realicza“ გულისხმობს რეალიზმის ელემენტების შეტანას ახალ მიმართულებაში, რაც უმთავრესად, მახინჯ სახეთა ჩვენებაში ვლინდება, რადგან, მისი აზრით, რეალიზმი იძლევა უფლებას მახინჯის შეჭრისა ხელოვნებაში.

რისთვის სჭირდება სიმბოლიზმს მახინჯის გამოხატვა? ამ კითხვას ცირეკიძე ასე პასუხობს: „პოეზია გვაგრძნობინებს მთელ პირობითობას ქვეყნის და გვებადება სურვილი, რომ ეს მახინჯი ნიღაბი გადავხადოთ მის უთქმელ ქვედაპირს. სიმახინჯე რეალობაა და მეტაფორაში იგი საშუალებაა მისტიური განცდის“ (იქვე).

ამგვარად, თუ მახინჯი ქცეულია მეტაფორად და უკავშირდება სიმბოლოურ ხატს, მაშინ სრულდება სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარი პრინციპი: მხატვრული სახე აღძრავს მისტიურ განცდას: ეს კი ღვთიური არსის წვდომის საშუალებაა: „სინამდვილე მახინჯია“. იგი არ იწვევს სასიამოვნო ემოციას, მაგრამ აუცილებელია სიმბოლისტური აზროვნებისთვის იმდენად, რამდენადაც ალაპარაკებს „უთქმელ ქვედაპირს“. ქართული სიმბოლისტები ამ პრინციპით აღივსებულნი დასავლეთში ე. პოს, რუსეთში — ნ. გოგოლს.]

„სიმახინჯე ქმნის ახალ სილამაზეს“ — ე. გაფრანდაშვილი კიდევ უფრო ავითარებს ამ მოსაზრებას: „მახინჯი საშინელია, საშინელი კი კულტია თანამედროვე ხელოვნების... ნიღაბი მშვენიერებისა არის სიმახინჯე. თანამედროვე პოეზიამ ისურვა მოვლინებოდა კაცობრიობას მახინჯი ნიღბით, მაგრამ ამ ნიღაბიდან იყურებიან ბეატრიჩეს თვალები. სილამაზე ათასჯერ გაკოტრდებოდა აქამდე, რომ მას არ ეხმარებოდეს სიმახინჯე.

ლამაზი უშუალოა და პრიმიტიული, მახინჯი რთულია და სიმბოლური, მახინჯი დინამიურია, ლამაზი სტატიურია...

ხელოვნებაში მახინჯი არ კარგავს თავის ატრიბუტებს, თავის ფორმას, მაგრამ მისი შინაარსი სულ სხვა არის და ესთეტიურია ის ემოცია, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ მახინჯიდან ხელოვნებაში. ბუნებაში სიმახინჯეს ჩვენ ვაფასებთ ფორმის თვალსაზრისით, ხელოვნებაში კი, როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით“ [26,15].

ვალერიან გაფრინდაშვილის ამ მოსაზრებას ლაიტმოტივად გასდევს ჰიუგოს სიტყვები: „მახინჯი არის რგოლი იმ ჰარმონიის, რომელსაც ჩვენ ერთბაშად ვერ ვითვისებთ“. სწორედ ეს გაურკვეველობა, სიმბოლურობა, სიმახინჯის აღქმა, როგორც საშინელი ნიღბისა, რომელიც მალავს „ბეატრიჩეს სიმშვენიერეს“, წარმოადგენს იმ საფუძველს, რომელზეც სიმახინჯის აპოლოგეტები აგებენ სიმბოლიზმის სასახლეს. ვერპარნის „კეთროვანი ლექსები“ და ბოდლერის „ბოროტების ყვავილები“ საქართველოში შესაბამისად წარმოშობს ვ. გაფრინდაშვილის „კლექიან“ სტრიქონებს და პაოლო იაშვილის „სისხლისფერ ფარშავანგებს“. სიმახინჯისა და ბოჰემის კულტი, ლტოლვა შიშმომრგველ, ავადმყოფურ სახეთა გამოვლინებისადმი, ქართული სიმბოლიზმის დამახასიათებელი ნიშანია.

ს ი მ ბ ო ლ ი ს ტ უ რ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა მ ო ც ა ნ ე ბ ი დ ა მ ი ს ი ე რ ო ვ ნ უ ლ ი მ ი ს ი ა: სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ფრანგული სიმბოლიზმის ბუნება კოსმოპოლიტურია. სიმბოლიზმის რუსულმა სკოლამ მასში ეროვნული მოტივი გააძლიერა. მართლაც, რუსეთის სახეს სიმბოლოები უკავშირებენ საკუთარ ისტორიულ სიმბოლიკას (პოლტავა, კულიკოვოს ბრძოლა, პეტერბურგი, მონღოლთა შემოსევის ტრაგიკული გააზრება, პეტრე პირველის კულტი და ა. შ.). ტრაგიკულადაა აღქმული სამშობლოს ბედი. ახალგაზრდა თაობა გამოსავალს ეძებს. ორიენტაცია დასავლეთზე, ხსნა ქრისტიანულ-მესიანისტურ იდეაშია — ასე ფიქრობს ანდრეი ბელი.

ვლ. სოლოვიოვის მიერ „შეჩვენებული“ პანმონღოლიზმის იდეა სიმბოლისტთა მხატვრულ შემოქმედებაშიც იჩენს თავს. რუს ხალხში ხედავენ განსაკუთრებულ „მისტიკურ სულს“, რომელიც საფუძველად ედება მომავალ გამარჯვებას ანტიქრისტიანულ ბრძოლაში. ჰაერში ვაჟდენთილია „მარადიული ქალურობის“ იდეით, ისმის მომავალი წარდგენის ხმები...

აი, ამ ფონზე რუსული სიმბოლიზმის კორიფეები ახალი მიმართულების ამოცანად ცხოვრების გარდაქმნას სახავენ. ამ იდეას მხარს

უპერს ვლ. სოლოვიოვიც. სწორედ იგი მოითხოვს „თურგისაგან“ ცხოვრების პრაქტიკულ ცვლილებას და სამყაროში იდეალური კოსმიური ყოფის აღდგენას.

ამავე პრინციპს ეყრდნობა ა. ბელიც, როცა ხელოვნების (მის სინონიმად ხშირად ხმარობს „სიმბოლიზმს“) საბოლოო მისიას ცხოვრების განახლებაში ხედავს.

ამიტომ გასაკვირი როდია ის გაცხარებული კამათი, რომელიც სიმბოლისტთა პოლიტიკური მრწამსის განსაზღვრისას მიმდინარეობს. გადაფასებულია ამ თვალსაზრისით, არა მხოლოდ დემოკრატიული, არამედ კლასიკური მწერლობაც. ამასთან, რუსული სიმბოლიზმის უფროსი თაობა კრიტიკულად უყურებს მოსაზრებებს ხელოვნების უტილიტარული დანიშნულების თაობაზე და მთლიანად გამოდის დამოუკიდებელი ხელოვნების ცნობილი ლოზუნგით — „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“. ხელოვნება ავტონომიურია, მას აქვს თავისი მეთოდები და ამოცანები“ [24, 31—34], — ამ აზრს ბრიუსოვი კიდევ უფრო აკონკრეტებს ღია წერილში ბელისადმი: „Поэтов можно мерить только по достоинствам и недостаткам их поэзии, но по чему другому“ [25, 135].

„სიმბოლიზმს არ შეეძლო ყოფილიყო მხოლოდ ხელოვნება“, — ამბობს ვიაჩესლავ ივანოვი [38]. ეს სიმბოლისტთა ახალგაზრდა თაობის იდეური მრწამსია, მათი ესთეტიკის მებრძოლი ბუნების გამოძახილი და აქტიური პოზიციის მაჩვენებელი.

მაშბიც-ვეროვი, ეკამათება რა ვ. ასმუსს, ა. ვოლხოვს და სხვებს, რომლებიც, მისი აზრით, ცალმხრივად განიხილავენ რუსი სიმბოლისტების პოზიციას, დაასკვნის: „ეს ესთეტიკა, როგორც მერეჟკოვსკის, ბრიუსოვის, ბელის მაგალითებიდან ჩანს, არ იყო ხელოვნების შემეცნებითი ფუნქციის უარყოფა. ზუსტად ასევე, არ იყო იგი მოწყვეტილი თანამედროვეობის პრობლემებს, პირიქით, თავიდან ბოლომდე იგი აქტიურად იყო მიმართული მატერიალიზმის, რევოლუციურობისა და რეალიზმის წინააღმდეგ, რათა დაეცვა იდეალისტური მეტაფიზიკის განსხვავებული ფორმები“ [46, 185].

მაგრამ საზოგადოებრივი ყოფისა და სამყაროს გარდაქმნის პროცესში რუსი სიმბოლისტები მიჰყვებიან მისტიკურ-რელიგიურ გზას: ადამიანი, მოქცეული ცხოვრების საშინელებათა ქაოსში, გამოსავალს კოსმიურ ყოფაში იპოვის, სადაც თავის თავში ჩაძირული, ცხოვრებისეულისაგან დაკლიო, შეუერთდება უზენაეს ძალას; მხატვრულ აზროვნებას ძალუძს მიიყვანოს იგი მთავარ იდეალამდე — მშვე-

ნიერის განცდამდე: „მართალი არიან სიმბოლიზმის კანონმდებელნი, როცა ამბობენ, რომ ხელოვნების საბოლოო მიზანი ცხოვრების გარდაქმნაა... კულტურისა — კაცობრიობის გარდაქმნა; ამ საბოლოო მიზნებით კულტურა თანხედება ხელოვნებისა და მორალის საბოლოო მიზნებს: კულტურა თეორიულ პრობლემებს გარდაქმნის პრაქტიკულად“. — წერს ანდრეი ბელი [17,10].

„ცხოვრების გარდაქმნის“ მიღწევას რუსული სიმბოლიზმი ფილოსოფიურ-რელიგიური და ესთეტიკური გზით ცდილობს. ასმუსი ასე აფასებს რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთი მთავარ ორგანოს, ჟურნალს — „ვესი“, რომელმაც საკმაო გავლენა მოახდინა რუსეთში სიმბოლისტური აზროვნების ჩამოყალიბებაზე: „რუსული სიმბოლიზმის ფორმაციის წარმომადგენლები: ანდრეი ბელი, ვალერი ბრიუსოვი, ვიაჩესლავ ივანოვი, ელისი გამოდინოვნი, როგორც გარკვეული საზოგადოებრივი, პოლიტიკური მიმართულებების გამტარებელნი ლიტერატურაში. ეს პოეტები და თეორეტიკოსები პუბლიცისტებიც იყვნენ და პოლიტიკური მწერლებიც. მათი ჟურნალი აქტიურად რეაგირებდა თანამედროვეობის პოლიტიკურ მოვლენებზე“. [7,536].

ეროვნული იდეალების დაცვა, ბრძოლა ლიტერატურისა და ხელოვნების დენაციონალიზაციის წინააღმდეგ არსებით მოთხოვნად იქცა საქართველოშიც. იგი წარმოადგენს არჩილ ჯორჯაძის ესთეტიკური ნააზრევის მთავარ პრინციპსაც. ხელოვნების ნამდვილი ქმნილება, უპირველესად, ფორმით ნაციონალური უნდა იყოს, რადგან დაეყრდნობა რა საღ ეროვნულ ძირებს, შეძლებს იმ სიმაღლეთა დაპყრობას, რომელიც აუცილებელი პირობაა ხელოვნების ყოველი ღირსეული ქმნილებისათვის, — ასე ფიქრობს ქართველი ესთეტიკოსი.

ფორმით ეროვნული—შინაარსის „საკაცობრიო“ მნიშვნელობასაც გულისხმობს. „კაცობრიული და ეროვნული ორივე უტყუარი თვისებაა ნამდვილ ხელოვნურ ნაწარმოებისა“, — წერს იგი [72,6].

ხელოვნებას აქვს თავისი მუდმივი პრობლემა, რომელსაც ყოველი ეპოქის ცალკეული შემოქმედი თავისებურად ამუშავებს. ამ მუდმივ თემებში სწორედ ეს „თავისი“ წარმოადგენს იმ ძალას, რომლის საშუალებითაც იქმნება ღირსეულად ეროვნული ხასიათის ნაწარმოები.

ეროვნულობა — აი, ის აუცილებელი პირობა, რომელიც საჭიროა ნებისმიერი კულტურის ქმნილებისათვის. ნაწარმოები, თუნდაც

ზოგადსაკაცობრიო შინაარსისა, თუ იგი არ ატარებს ეროვნულობის ნიშანს, ვერასოდეს გახდება ხელოვნების ღირსეული ნიმუში, რადგან ვერ შეასრულებს თავის მთავარ დანიშნულებას, ვერ მოახდენს მკითხველზე შთაბეჭდილებას. — ასე ესმის ხელოვნების დანიშნულება არჩილ ჯორჯაძეს.

საინტერესოა, რომ ჯერ კიდევ ენის ფუნქციის განსაზღვრისას არჩილ ჯორჯაძე საჭიროდ თვლის განმარტოს, რომ ენა „ადამიანის აზრის და ფსიქიკური შემოქმედების გამომხატველი ორგანოა“ და ამიტომ ეროვნულობის ნიშანს თავის წილწივე ატარებს. ლიტერატურის დაქვეითების მიზეზი დენაციონალიზაციაა. ამას, ჯორჯაძის თქმით, სხვებიც ხვდებიან, ხვდებიან იმასაც, რომ მხედველობაშია მისაღები ენის ეროვნული ხასიათი: „მაგრამ ზედმიწევნით ეს საგანი გარკვეული არ იყო. არ იყო განმარტებული, რა კავშირი აქვს ენას აზროვნებასთან და საზოგადო ფსიქიკურ შემოქმედებასთან და რა ადგილი უჭირავს სიტყვას ადამიანის ფსიქიკურ საიდუმლო ბუნების შესწავლა-აღმოჩენაში“ [72,6].

განსაკუთრებული სიფაქიზით ეპყრობიან ეროვნულობის პრობლემას ცისფერყანწლებიც, რომლებიც ქართველი კლასიკოსების წარმატებებს სწორედ ნაციონალური ბუნების თავისებურებათა ასახვას უკავშირებენ.

„ვეფხისტყაოსნის“ უკვდავების ერთ-ერთ ფაქტორად ვ. გაფრინდაშვილი ეროვნულ ხასიათს მიიჩნევს [28], ხოლო ტ. ტაბიძე აცხადებს: „ცისფერი ყანწები“, როგორც შკოლა თავის თავს ამტკიცებს ეროვნულად“ [56;23].

ეს განცხადება შემთხვევითი არაა, რადგან სწორედ ეროვნულ იდეასთან შერწყმით წარმოადგენენ ქართველი სიმბოლისტები თავიანთ ორიგინალურ სახეს: ცისფერყანწელთა პროგრამული ხასიათის ლექსებიდან მკაფიოდ ჩანს ეროვნული ხასიათისა და ფორმისადმი დამოკიდებულების პრინციპი. მაგ.: „ბესიკის ბაღში ვრგავ ბოდღერის „ბოროტ ყვავილებს“ (ტ. ტაბიძე); ან: „ორი პურ-პური მე მაბრმავებს: ჯერ არტურ რემბო, და მერე ბექზედ არწივებით ბაგრატიოვანი“. სხვაგან: „არტურ რემბოსთან ბოროტ ტყუპათ ჩახუტებული, მალგამენ გვირგვინს თუიმურაზ და ქავჭავაძე“ (გ. ლეონიძე) და სხვა.

ქართველი სიმბოლისტები თამამად გამოდიან აღიარებული მეტრების წინააღმდეგ. მათ არ ერიდებთ, ბრალი დასდონ სამოციანელებს, რომლებმაც, ტ. ტაბიძის თქმით, „მწერლობა გახდეს სამიტინ-

გო ზალად და პოეზია გაზეთად“, თუმცა ამ სიტყვების ავტორი აქვე დასძენს: ჩვენ უარს არ ვყოფთ „მესამოციანელთა“ მწერლების საზოგადოებრივ დამსახურებასო (იქვე). აიდეალებენ რუსთაველს, გურამიშვილს, ბესიკს, გაზ. „ბახტრიონის“ საგანგებო ნომრებს უძღვნიან ილიასა და ვაჟას, მაგრამ არ ივიწყებენ, რომ ქართული ლექსის დაცემა გამოიწვია ხელოვნების საზოგადოებრივ ინტერესებთან ზედმეტად დაკავშირებამ, რომელმაც წაშალა ზღვარი მხატვრულ შემოქმედებასა და პუბლიცისტიკას შორის.

— კრიტიკული დამოკიდებულება კლასიკური მწერლობისადმი, რუსეთის მსგავსად, საქართველოშიც ესთეტიკური მრწამსიდან გამომდინარეობს. სიმბოლისტები თავიანთ მისიას ხედავენ ქართული ლექსის აღორძინებაში, მისი „მსოფლიო მასშტაბით“ გაპართავაში: „გ. მერჩულეს და რუსთაველის შემდეგ ქართული ენა გადაგვარდა და ლექსი გაიტეხა. ჩვენში დღემდე გრძელდებოდა ის ეროვნული დეკადანსი, ქართული ლექსი და ქართული სიტყვა „ციცფერ ყანწელებს“ ჩაუვარდათ ხელში, როგორც გადამწვარი მუგუზალი, და საჭირო იყო მართლაც რომ ლექსი გამართულიყო ლექსად და ამდგარიყო პრიმატი ფორმის და იდეის“, — წერს ტ. ტაბიძე.

აზიურმა გავლენამ საქართველო აღმოსავლეთის კულტურას მიაჯაჭვა. უნდა შეიცვალოს მისი ორიენტაცია ევროპეიზმით, — ასეფიქარტველი სიმბოლისტების პოზიცია, თუმცა ეს მოთხოვნა არაა ახალი.

ძველი მწერლების დამსახურებად და ნაკლად „ციცფერი ყანწელები“ სწორედ აღმოსავლეთით გატაცებას მიიჩნევენ: „დადუმდა ძველი მწერლობა, ეს აღმოსავლეთის მაჰანკალი, — რომელმაც მოხდენილად მოაყენა საქართველოს ვეებერთელა აზია“, — წერდა პ. იაშვილი [37].

სიმბოლიზმში ეროვნული პრობლემის გადაწყვეტის ერთი რგოლი სწორედ ქართული ხელოვნების გენეზისისა და მისი შემდგომი განვითარების გზის — პოლიტიკურ-მხატვრული ორიენტაციის საკითხს შეეხო. ამაყად გაისმა „საქართველოს მესიანიზმის იდეა“ და ეს მაშინ, როდესაც რუსეთში დასავლეთის კულტურაზე ორიენტაციის აღებას ნაციონალური სულის გადარჩენის უკანასკნელ საშუალებად მიიჩნევენ ამ აზრს ა. ბელი, ვ. ივანოვი, დ მერეჟკოვსკი, ვ. სოლოგუბი გამოთქვამენ არა მხოლოდ თეორიულ წერილებში, არამედ მხატვრულ ნაწარმოებებშიც.

1910 წელს ცალკე წიგნად გამოდის ა. ბელის „ვერცხლის მტრედი“, წიგნის წინასიტყვაობაში ნათქვამია, რომ ესაა ჩაფიქრებული ტრილოგიის — „აღმოსავლეთი და დასავლეთი“, პირველი ნაწილი,

ტროლოგის მეორე ნაწილად უნდა გამოსულიყო რომანი „პეტერ-ბურგი“, ხოლო შემდეგ „კოტიკ ლეტაევი“.

ბელის აზრით, ამ ტრილოგიაში უნდა გადაწყვეტილიყო ალტერ-ნატივა, რომელიც იდგა რუსეთის წინაშე; გაპყლოდა დასავლეთს (ქრისტიანული სამყარო), თუ დაბრუნებოდა აღმოსავლეთს („ქსერქსეს აღმოსავლეთი“ და მონღოლური სამყარო). ეს პრობლემა „ვერცხლის მტრედში“ დაისვა. „პეტერბურგში“ კი იგი ნაწილობრივ სხვაგვარად დაინახა მწერალმა.

რუსეთი ბნელეთს მოუცავს და კარგა ხანს ვერ დააღწევს მას თავს, თუ ხელს არ გაუწვდის დასავლეთს. ეს კავშირი გახდება რუსეთის გადარჩენის ძირითადი საშუალება. დარიალსკის მიერ არჩეული გზა (დასავლეთის ორიენტაციის უარყოფა) ღუპავს ა. ბელის რომანის გმირს. ამ შემთხვევაში მხოლოდ რუსეთის ხალხურ-მისტიკური სულისა და დასავლეთის მიერ დამუშავებული თეოსოფიის სრულყოფილი სანთეზი გამოიღებს დადებით შედეგს — ასე ფიქრობს რუსული სიმბოლიზმის თეორეტიკოსი.

„პეტერბურგში“ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურული ორიენტაციის პრობლემა სხვა შინაარსს იძენს. მათ ნაცვლად ჩნდება სინონიმები: „მონღოლიზმი“ და „კანტიანელობა“ და, მართლაც, სენატორის შვილში მუდმივად ეს ორი საწყისი ებრძვის ერთმანეთს.

ის, რაც კანტის ფილოსოფიის მოაზრებით იწყება, მთავრდება დასკვნით: „ძველთაძველი მონღოლური საქმე“. ეს უკვე დასტურია იმისა, რომ ორივე ეს საწყისი ერთი მოვლენის ორი მხარეა: „აქ მთავარი საკითხი ნგრევაა, ოღონდ ნგრევა ცეცხლითა და მახვილით, იმ პირველყოფილი მონღოლური მეთოდებით კი არა, არამედ ცხოვრებისადმი რაციონალისტური მიდგომით. ცხოვრების გაყინვით ერთ წერტილზე, რაც თავისთავად გამოიწვევს განადგურებას. ამ მხრივ არა ევროპის განადგურება, არამედ მისი უცვლელიობა. აი, ასეთია მონღოლური საქმე“ [18, 106].

ყვეთელი მონღოლის ხატება განსაკუთრებით მაშინ აგონებს თავს აპოლონ აპოლონის ძეს, როცა მისი სხეული „განშირებულ პულსაციას“ იწყებს. სწორედ ბოდვის დროს ხვდება იგი, რომ თვითონაც მონღოლთა იდეის მატარებელია, რადგან მათი შთამომავალიცაა. აბლუხნოვთა ამ ნაშეიერს უნდა გაახსენდეს თავისი დანიშნულება ნგრევისა (აქ დევს მისი რევოლუციონერობის შინაარსიც), კანტი კი საფარია. აბლუხნოვი ხვდება, რომ „იგი უკვე განსახიერდა მრავალჯერ, განსახიერდება ახლაც“ (ეს მხოლოდ სიცოცხლის დაუს-

რულებელ განახლებაზე კი არ მიგვანიშნებს, არამედ ნგრევის იმ იდეის განახლებაზეც, რომელსაც თან ატარებს, მაგრამ ქვეცნობიერად ებრძვის კიდევ ახალგაზრდა აბლეუხოვი). მან იცის, რომ „საქმე მთელი მისი ცხოვრებისა არ იყო უბრალო ცხოვრებისეული საქმე: ჩანაწერებში, ყველა ამ პუნქტისა და პარაგრაფის მიღმა კრთოდა უწყვეტი, უნარშანაარი მონღოლური საქმე, დაბადებამდე მისთვის ბოძებული უდიდესი მისია, მისია ნგრევისა“. აქ კი პარალელი მართლაც უნდა გავავლოთ რუსეთის რევოლუციასთან, რომელიც ამგვარად ნგრევის შესაძლებლობისა და უნარის ისტორიული ნიმუშია. ყველაფრის წამლეკავი იმ მონღოლური ძალის ზეიშია, რომელსაც ა. ბელის აზრით, რუსული სული ატარებს თავის თავში.

მაგრამ ბელი ამაზეც არ ჩერდება: „პანმონღოლიზმი“ იგივე ნიჰილიზმია, რომელშიც საბოლოოდ ამოყოფს თავს ნიკოლოზ აბლეუხოვი. მისთვის მსოფლიო ნიჰილიზმი შერწყმულია „პანმონღოლიზმის“ იდეასთან. შემთხვევითი არაა ისიც, რომ პროვოკატორი ლიპანჩენკო დუდკინს აოცებს კითხვით: „თქვენ მონღოლი არა ხართ?“. თვით დუდკინსაც აწუხებს მონღოლის წვრილი თვალების გამოხატულება თავისი ოთახის ყვითელ შპალერზე. დედამიწა ეშმაკის, ანტიქრისტეს სამფლობელოა, მოსალოდნელია ბრძოლა ქრისტესა და ანტიქრისტეს შორის.

რუსეთის განვითარების გზა მოჭადროებულ წრეშია. ეს წრე გაიხსნება ნიჰილიზმთან ბრძოლაში, მაგრამ როდის — ბელიმ თვითონაც არ იცის.

„პასუხი იქნება შემდეგ, მაგრამ პასუხი იქნება. პასუხი გაეცემა ყველაზე მთავარს... ქრისტეს მეორედ მოსვლას“.

ღორი ცივილიზაციის გზათა შესაყარზე მყოფმა ქართულმა კულტურამ შეძლო თავისი იერ-სახის შენარჩუნება. იგი კრიტიკულად ითვისებდა პროგრესულს და საკუთარი სულის ქურაში ამუშავებდა — ამგვარია ქართველი სიმბოლისტების დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი. ისინი უარს ამბობენ ბრმად გაჰყვნივ ალმოსავლურ თუ დასავლურ გზებს და საკუთარ ეროვნულ პოზიციასზე დგომას ამჯობინებენ. აქ, ცხადია, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მრავალსაუკუნოვანი ეროვნული კლასიკური პოეზიის ძლიერი ტრადიციები. ტიციან ტაბიძე წერს: „მრუშიან, ორგიასტულ აზიიდან, რომელშიც ჩაიხრჩო ალექსანდრიული შკოლა, ჩვენ მაინც მოვანერხეთ უხარწნელად თავის დაღწევა“ [56]. თუმც ხვდება, რომ „რუსულ გავლენამ ჩნა ის, რომ

შეიქმნა ყიზილბაშური თეორია, სადაც მტკიცდებოდა რუსეთის კულტურტრეგერობა საქართველოში“. სხვაგან იგი უფრო აკონკრეტებს თავის მოსაზრებას: „ცისფერმა ყანწებმა შეგნებულად უარყვეს თეორია აზიის და ევროპის „სინტეზის“. არავითარ აზიურ გავლენაზე ლაპარაკი არ შეიძლება საქართველოში. აქ გავლენა კი არ იყო მონგოლების და სხვა დამპყრობელ ერების, არამედ სრული განადგურება“ [57].

აღმოსავლური გავლენის დამკვიდრებაზე ქართველმა სიმბოლისტებმა იმთავითვე უარი თქვეს. ისინი, განსხვავებით ბელისაგან, არ ხედავდნენ ნებისმიერ ქართველში ყიზილბაშს, როგორც ა. ბელი ყოველ რუსში ეძებდა მონღოლური სახის გამოძახილს. მაგრამ, მეორე მხრივ, იდეა აღმოსავლური და დასავლური კულტურების დაახლოებისა ქართველმა სიმბოლისტებმა მიიღეს ხელოვნების განვითარების პირობად. ორ მიჯნასთან მდგომი საქართველო ამისათვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნიდა.

„ჩვენ გვწამს საქართველოს მესიანიზმი: შედუღება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურისა. მიმქრალი იყო ეს იდეა. დღეს კვლავ გაიზმორა იგი ჩვენს წინ. ეს მისია უნდა შეასრულოს ხელოვნებაში სიმბოლიზმმა გასალაშინებული სიტყვის საშუალებით... დღეს ჩვენში უკვე არის ორი პოლუსი ერთი დასაწყისის... და თუ, მართლაც, დადლილ დასავლეთს ეჭირვება გადახალისება აღმოსავლეთის მისტიციზმით და მაგიური ქვებით, ამას შესძლებს უეჭველად გამოცდილი დოსტაქარი — საქართველო“, — წერდა შ. აფხაიძე [8,10].

ქართულ სიმბოლისტურ პროზაშიც, შეიძლება ითქვას, პოეზიაზე ძლიერად, გადაიშალა, ერთი მხრივ, ზღაპრული აღმოსავლეთი და, მეორე მხრივ, ცივილიზებული დასავლეთი: „საქართველო ევროპის კარებზეა. ჩვენ ევროპას სამხრეთის ლურჯ ჰაერში უნდა შევხედოთ პირდაპირ და არა ჩრდილოეთის გაყინულ სათვალეებით, ჩვენ არ უნდა დავივიწყოთ ეს როლი საქართველოსი“, — წერს ს. ცირეკიძე [71,8], ამ თვალსაზრისით, საინტერესო მასალას იძლევიან ქართველი სიმბოლისტი-მინიატურისტები — ალ. ცირეკიძე, ს. კლდიაშვილი და დია ჩიანელი (ჩხეიძე), მათი მინიატურები გამთბარია აღმოსავლეთის ცხელი მზით, დაფენილია ხალიჩებით და სავსეა ზღაპართა ქარავენებით, რომელთაც უდაბნოში მოხეტიალე მგზავრები მოაცილებენ ბროლის კოშკთან (ალ. ცირეკიძე „სონეტი პროზით“); ზოგჯერ დამქანცველ სიმშვიდეში უხეშად შემოაბიჯებს აღმოსავლური სიმკაცრე და სატრფოს თავისგან გაკეთებული ჭიანურით დააკვ-

ნესებს რაიმეს (ღია ჩიანელის „სევდიანი ფრაგმენტი“), ხოლო ცხელი, ავზნიანი ღამის მსხვერპლად დაეცემა მამის ხელით განგმირული მზისანა. მისი სიკვდილი ზაფხულის იმ ღამეს ემთხვევა, „როცა იოქანანს ეროდეს ბრძანებით თავი მოკვეთეს და სალომეას მიართვეს“ (ღია ჩიანელი, „საუკუნეთა ორღობეში“). შემდეგ ისევ იცვლება სურათი: უზღაპროდ დარჩენილი ხალიფი მოქარგულ მუთაქაზე ისვენებს და აღმოსავლური სიზნანით შემკული „ოღნავ დამთვრალი, ნარგიზით, მშვიდად მოელის მეჯობრის მოსვლას — კამათლის შეჯობრებაში მოჰკლას გრძელი დრო“ (ს. კლდიაშვილი — „ხალიფი უზღაპროთ“). მაგრამ აი, „შეშინებულმა კივილმა ელვასავით გადაირბინა ქალაქზე“ და უმალ დაუპირისპირა თავისი სისწრაფე სირმიან მუთაქაზე „ნებივრად დაყრდნობილ ხალიფას“ და სწორედ მისი სიმშვიდის პერიოდში „ქალაქი ატორტმანდა და უეცრად გაფრინდა“ (იქვე); საღდაც იღება ყავახანის კარები და ზარზომ მოქეიფეთა შორის ვიღაც ცდილობს ქალაქისა და ბუნების სიმკაცრეს შეაფაროს თავი (აღ. კირეკიძის „ზამთრის ქიმერა“). ახლა ქალაქის ბაღში, რომელიღაც მიგდებულ ალაგას მიტოვებულ სკამზე ისვენებს კენტი და წარსულის მოგონებაში ჩაფლულს, ახსენდება ძველი ცხოვრების ნაგლეჯები: სიცილი, მუსიკა, კაბების შრიალი (აღ. — კირეკიძე, „კენტი“). თერთმეტსართულიანი სახლის დაწვას ელოდება სოფელს მოფარებული, ისევ წარმართად ქცეული „ქალაქელი“ (ს. კლდიაშვილი, „დაბრუნება“). დაბოლოს, მხოლოდ ერთი ჩვენება იქნება საკმარისი, რათა რუსეთიდან ჩამოსულმა ექიმმა ამქვეყნიურ ცხოვრებაზე აიღოს ხელი და სიზმრისეულ ქვეყანას მიაშუროს (აღ. ცირეკიძე — „რომანი“).

როგორც ვხედავთ, ერთმანეთს ენაცვლება აღმოსავლური თუ დასავლური უოფის მიმანიშნებელი პასაჟები და ისინი მხოლოდ მხატვრული სახის შექმნას ემსახურებიან. თუმც, დემნა შენგელაიას „სანავარდოში“ აშკარად შეინიშნება საკითხის ბელისეული გააზრება: „ეპილეფსიითა და ინფლუციით დალორწილი“ პეტერბურგის ხატება არაერთხელ წარმოუდგება ხილვების, ბოდვების თუ მოგონებების ტყვეობაში მყოფ ბონდოს, ახსენდება M-11 ჭიჭი-ისმეზღვაური, რომელსაც „მონღოლური, ირიბი თვალები“ აქვს.

კიდევ ერთი მაგალითი: იმავე ღამეს ბონდო თვალს გადაავლებს კანტის „წმინდა გონების კრიტიკას“. კითხვა უნდა, მაგრამ „თავში არაფერი არ შედის“, რადგან „აგონდება ზღაპარი დოდო ბაყაყისა

და თეთრი ბატონიშვილისა“. თეთრი ბატონიშვილისა და ბაყაყის ტყავში გახვეული მზეთუნახავის ფოლკლორულ-მითოლოგიური საწყისები უკავშირდება ბონდოს უნაყოფობის ტრაგედიას [10,129—132]. მაგრამ თუ ეს მზეთუნახავი ბაბილონური ქალღმერთის ქართული ვარიანტია, მაშინ მისი გამოჩენა სწორედ იმ პირობებში, რომელიც ახლახან აღწერეთ, არაა შემთხვევითი: ყველაფერთან ერთად, ესაა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის, ძველისა და ახლის, მითოსისა და ცივილიზაციის დაპირისპირების სიმბოლური გამოხატულება.

ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში „სინთეზის“ თეორია უნდა აიხსნას ესთეტიკური ფუნქციით, რომელიც საკმაოდ შორს დგას ბელისეული კონცეფციისაგან. მას მხატვრული ფუნქცია აკისრია, რადგან ქართველი სიმბოლისტები ცდილობენ იდეური მიმართულების გათიშვას ესთეტიკურ-მხატვრულისაგან, ამიტომ მართალია ტ. ტაბიძე, როდესაც წერს: „მონგოლების ზღვა, რომელიც ერტყა საქართველოს, სამხრეთით გადავიდა, შავი ზღვის გადაღმა — კარებიც სამუდამოდ იკეტება... სულმოკლეთ დაეექვათ რკალის გარღვევა, აქედან წარმოსდგა სინთეზის თეორია“ [58].

ს ი მ ბ ლ ის ტ უ რ ი რ ო მ ა ნ ის ქ ა რ თ უ ლ ი ს ა ხ ე (ტიპოლოგიური ნიშნები): აზრი ა. ბელის „პეტერბურგის“, „ვერცხლის მტრედის“ და დ. შენგელაიას „ტფილისისა“ და „სანავარდოს“ ტიპოლოგიური მსგავსების თაობაზე აღრე გამოითქვა ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში. აკ. გაწერელია, შ. რადიანი და სხვები ამ თვალსაზრისით არაერთხელ ეხებიან დასახელებულ ნაწარმოებებში პერსონაჟთა თუ სტილის ცალკეული საკითხების შედარება-კვლევას. მაგრამ ტიპოლოგიური ნიშნების ძიება სტრუქტურულ ერთგვაროვნებაშიც უნდა შეინიშნებოდეს.

გავიხსენოთ, რომ სიმბოლიზმი, როგორც მიმართულება, ლირიკას ანიჭებდა უპირატესობას. იგი დაუპირისპირდა ეპოსს, რომანის კლასიკურ სახეს და გააბატონა მცირე ფორმის ტილოები (ესკიზი, მინიატურა, ნოველა, მოთხრობა). მიუხედავად ამისა, შეიქმნა არაერთი სიმბოლისტური რომანი. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ანდრეი ბელის შემოქმედება. რუსეთში „პეტერბურგი“ და „ვერცხლის მტრედი“ სიმბოლისტური რომანის ეტალონად გამოცხადდა და ბევრი თანამედროვე ავტორისათვის გახდა მისაბაძი მაგალითი. კანონზომიერად შეიძლება ჩაითვალოს ის, რომ ან-

დრეი ბელის რომანებმა ოციან წლებში გავლენა მოახდინა დემნა შენგელაიას შემოქმედებაზეც.

„მე მუდამ მაგიყებდა გოგოლი. მახსოვს, როგორ გამიხარდა, როდესაც წავიკითხე, რომ ანდრეი ბელიმ ის თავის მასწავლებლად აღიარა. ბელი ხომ მაშინ ჩვენი კერპი იყო“. — იგონებდა შემდეგში მწერალი [5], მაგრამ აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მისთვის სიმბოლიზმის იდეური მხარე ყოველთვის უცხო იყო: „როცა ჩვენში ლიტერატურული დაჯგუფებები შეიქმნა, მე, მიუხედავად „ცისფერ-ყანწილების“ სურვილისა და ბუნებრივი მოლოდინისა, მათ ჯგუფს არ მივწაბრობივარ, მემარცხენეობა ვარჩიე. ამ ნაბიჯს სხვა მიზეზებიც ჰქონდა, მაგრამ მთავარი მაინც ერთი გარემოება იყო: მართალია, თაყვანს ვცემდი ფრანგული და რუსული სიმბოლიზმის კორიფეებს და ბევრად დავალებული ვიყავი, კერძოდ სიმბოლისტური პროზისაგან, სიმბოლისტებს იდეალიზმი არასოდეს გამიზიარებია, რადგან ბუნებით ყოველთვის მატერიალისტი ვიყავი“ (იქვე).

სწორედ სიმბოლიზმისადმი ამგვარმა დამოკიდებულებამ განაპირობა დ. შენგელაიას ადრინდელი რომანების თავისებურებანი. მათში ორგანულადაა შეზავებული ქართული კლასიკური რეალისტური რომანის ტრადიციები და სიმბოლისტური, კერძოდ, ბელისეული რომანის პრინციპები.

„პეტერბურგის“ მთავარი სიუჟეტური რკალი აგებულია 1905 წლის რევოლუციის ამბებზე. გმირთა ხასიათები იხსნება ერთ კონფლიქტთან მიმართებაში: შვილმა უნდა მოკლას მამა და ტრაგიკულად განიცდის ამას (აქ ყალიბდება ბელის კონცეფცია რევოლუციანზე), მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული ნიშანია. ძირითადად, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სიუჟეტი სხვა მიმართულებით ვითარდება: ა. ბელის აინტერესებს, როგორი უნდა იყოს მომავალი რუსეთის ბედი? რა გზით დაიმკვიდრებს იგი თავის სახეს და ადგილს ისტორიის მსვლელობაში? მთელი ნაწარმოები გამსჭვალულია ქრისტიანულ-მისტიკური სულით, ქრისტესა და სპილენძის მხედრის კულტი (ქვეყნის ხსნა, რუსეთის სახე). ანალოგიური ხასიათისაა „ვერცხლის მტრედიც“. მასში მთავარია აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სინთეზის და რუსეთის „ბედნიერი მომავლისთვის“ საჭირო და აუცილებელი გზის ძიების საკითხი. ამ შემთხვევაში ბელისათვის თითქოს ამოსავალია რუსი ხალხის მისტიკური სული, რომელიც მომავალი რელიგიური ხსნის საწყისადაა მიჩნეული. ორივე ნაწარმოები წმინდა თეურგიული ხასიათისაა.

სულ სხვა პრობლემაა „სანავარდოში“. კილაძეთა გვარის ბოლო წაშეირს ეპილეფსია ხრწნის და თანდათან თეთრი ღუჯით იფარება გმირული წარსულით სავსე მატინანე.

აქ არაა არც ქრისტეს კულტი და პრობლემა ქვეყნის დაღუპვისა და მისი ხსნის შესახებ სხვაგვარად წყდება. ჰაობით დატბორალი და სიციხით შეტრუსული სანავარდოს ყოველ პასაჟში იგრძნობა, რომ აგერ, ტყის გადაღმა, ისმის მატარებლის კივილი და სხვა ცხოვრების სუნთქვა.

„სანავარდოს“ სიუჟეტურ რეალში ყურადღება გადატანილია უნაყოფობის ტრაგედიაზე. „მწერალმა, — როგორც ა. ბაქრაძე შენიშნავს, — თავად-აზნაურთა კლასის გადაშენებას არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური საფუძველი მოუძია, არამედ სულიერიც“ [10,129].

ა. ბელიძე სიმბოლისტური რომანი, როგორც წესი, დიდად არ განსხვავდება ჩვეულებრივი აღწერითი რომანისაგან. თემატიკა მრავალფეროვანია, დაწყებული თავად-აზნაურთა ყოფითი სურათების აღწერით (ანრი დე რენიე), დამთავრებული ბიბლიური სიუჟეტებისა და ისტორიული მოვლენების (მერეჟკოვსკი, სოლოვუბი) გადმოცემით. ანდრეი ბელი თვით სახე-სიმბოლოების მეტნაკლებობასა თუ ნაწარმოების შინაარსობრივი მხარის გაბუნდოვნებაზე კი არ ამახვილებს ყურადღებას, არამედ ცელის რომანის სტრუქტურულ სახეს. „პეტერბურგში“ ჩნდება სამი პარალელურად განვითარებადი ხაზი. მოქმედება სამი მიმართულებით იშლება და მკითხველი ერთბაშად იძირება სამ სამყაროში: პირველი რეალურია (აქ ვითარდება სიუჟეტი, იკვრება კვანძი), მეორე — სიზმრიანული (ასტრალურია ჩვენებების, სიზმრების აღწერა) და მესამე — რელიგიურ-მისტისური (სადაც ადამიანი ქრისტე-ღმერთს ხვდება). ამ უკანასკნელს შუალედური, შემაკავშირებელი რგოლის ფუნქცია ენიჭება ირეალურ და რეალურ სამყაროთა შორის.

მსგავსი რამ გვხვდება „სანავარდოშიც“: რეალურ მოქმედებასთან ერთად ჩნდება მეორე სიბრტყე, რომელიც ქინკების, ბონდოს მზეთუნახავის, დოდო ბაყაყისა და თეთრ ცხენზე ამხედრებულ ბატონიშვილის საბრძანებელია. ამ უკანასკნელთა ფოლკლორულ-მიოლოგიური საწყისის ახსნაზე ჩვენ არ შევჩერდებით (იხ. ა. ბაქრაძე, მითითებული ნაშრომი). ყურადღება ნივთქვეით პასაჟის გამოხატვის სტრუქტურულ მხარეს, სადაც მსგავსება თვალნათლივ ჩანს: ორივე შემთხვევაში საქმე მრავალბლანიან სისტემასთან გვაქვს (ვი-

მეორებით, იდეური დატვირთვა განსხვავებულია — ბელისთან გამომდინარეობს თეურგთა კონცეფციისგან, შენგელაისთან — ფოლკლორულ-მითოლოგიური გააზრებიდან).

ბელისთვის პეტერბურგი არა მარტო იმ ქალაქის სახელწოდებაა, სადაც მოქმედება მიმდინარეობს, არამედ მთავარი სახე-სიმბოლოც. პეტერბურგი ბილწია და მრუში, ავისმომასწავებლად დასწოლია მისი ხატება ქალაქში მცხოვრებთ და ყოველ წუთს ახსენებს თავს ნაცრისფერი კედლებით, გრიპის ბაცილებით, სუსხითა და სიბინჯურით. და, მიუხედავად ავტორის დამცინავი კილოსი, ძალაუნებურად შიშისა და გაურკვეველი მომავლისადმი ძრწოლის გრძნობას აღძრავს მკითხველში. პეტერბურგი ქალაქი-სიმბოლოა, მაგრამ განა ასევე არაა გააზრებული „ტფილისისა“ და „სანავარდოს“ სახელწოდებანი? ორივე, მართალია, თავისებურად, მაგრამ მაინც იმასვე ნიშნავს, რასაც სიმბოლო „პეტერბურგი“. ტფილისიც „ავია“, ტფილისმა დაცდა იცის... ის ორპირა სატევიარივით, „მრუში და მტრის და მოყვრის დაუნდობელი“ [64, 41].

„ქურდები, პროსტიტუტები, რეციდივისტები, ვოლგის სანაპირო გუბერნიებიდან გადმოხვეწილი უპატრონო ბავშვები და კაცისმკვლელები ბაცილებივით გამოხობდებიან ბნელ ჯურღმულებიდან და თვალაცეებულნი მოიპარებიან შესახვევებში და ქუჩაბანდებში“ ასეთივე უბედურება ტრიალებს „სანავარდოშიც“: „სანავარდო გახვეული იყო აორთქლებულ ხაშმში და გვალვაში... ჭაობი და ჭონჭყო... ჩამონგრეული ღობეები, დამპალი წყლით სავსე თხრილები და შიგ ჩაწოლილი, უღლიანი ღორის ნეტარი ოხვრა“.

დასათაურებათა მსგავსებაში მთავარი ის კი არაა, რომ სამივე ადგილის სახელწოდებაა, არამედ ის, რომ მსგავსია ამ სახელწოდებათა შინაარსობრივი დატვირთვა. თითოეული ერთნაირადაა გააზრებული, ყოველი მათგანი „ავია“. და ამ „ავ“ ადგილებში ცხოვრობენ გაუხარელი გმირები. არის კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც ერთმანეთთან აახლოებს „ტფილისსა“ და „პეტერბურგს“. ნებისმიერი ასტრალური ჩვენება, სიზმარი, მისტიკური ხილვა და ა. შ. „პეტერბურგში“ ხდება ე. წ. „ტვინის თამაშის“ (мозговая игра) პროცესში. ამ დროს ვგებულობთ, როგორ გამოდიან ფიქრები „სადგომიდან“, დასეირნობენ ოთახებში და შემდეგ მოგზაურობით დაღლილნი ისევ თავის ქალაში ბრუნდებიან. ეს ფორმალისტური ხერხია, რომელშიც მკაფიოდ მკლავნდება ა. ბელის სიმბოლისტური ხედვით

განპირობებული ხელწერა. მსგავსი ადგილები გვხვდება „ტფილის-შიც“: „მერე დგება ისევე აუტანელი სიცარიელე, ყველა აზრები მიმატოვებენ და ჩემი გონება მაშინ ემსგავსება დარბეულ ციხე-ქალაქს. ყველა სასწაულმოქმედი სიტყვები გამწირავენ... მაგრამ ტვინში უეცრად შემოვა ციციანთელასავით აცახცახებული წმინდა ცეცილია და უეცრად გამეცინება... როიალმა პირი დააბჩინა და დაჭრილ გორილასავით გადავებოტე პიუპიტრებზე, ჩავიდე როიალი ჯიბეში და დავალრჩე მისი ბლავილი“ და ა. შ. გრძელდება მოლანდებანი, მორიელისა და სალამანდრას ორთაბრძოლა, ყვავი რიფსიმეს სტუმრობა, მოჩვენებები ჯვარცმაზე და სხვ. დაბოლოს, ორივე რომანისათვის დამახასიათებელია ავტორის ოდნავ დამცინავი, ირონიული ინტონაცია, თითქოს ყველაფერი სასხვათაშორისოდაა ნათქვამი (ირონია დასაშვები, მიღებული ფორმა იყო სიმბოლისტური ესთეტიკისათვის). ამ პლანშია გადაწყვეტილი მამათა და შვილთა კონფლიქტის რთული კომპლექსი (აქ არ ვეხებით ამ კონფლიქტის წარმოშობის წმინდა ფსიქოლოგიური, ქვეცნობიერი პლასტების განხილვასა და მათი დანიშნულების გამოკვეთას).

„პეტერბურგში“ სენატორი აპოლონ აპოლონის ძე აბლუხოვი ბოროტების საწყისის სიმბოლოა (იგი იმ აპარატის დამცველია, რომელსაც მისი შვილი ებრძვის). „სანაევარდოში“ დრომოქმულის, სისხლდამპლის საწყისს ატარებს აზნაური ყარამან ჭილაძე. მათი შვილები — ნიკოლოზი და ბონდო — მამათა წინააღმდეგ არიან აღმდგარნი. ორივე გრძნობს, რომ მათი უბედურება მამის სხეულიდან იღებს სათავეს (ერთისთვის — შეხედულებანი, მეორისთვის — გენოტიპი).

მამათა და შვილთა დამოკიდებულებაც ორივე ავტორის მიერ თითქმის ერთგვარადაა დანახული; მამები შესცქერიან შვილებს, მათში რაღაც ამოუცნობს, გაურკვეველს პოულობენ. ვერ ხსნიან მათი მოქმედების გამომწვევს იმპულსებს. შვილებიც ეჭვით შესცქერიან მამებს და მათში ხედავენ საკუთარი ტრაგედიის საწყისს:

«Николай Аполлонович проклинал свое бранное существо и поскольку был образом и подобием отца, он проклинал отца, богоподобие его должно было отца ненавидеть. Николай Аполлонович отца чувственно знал до мельчайших изгибов и до невнятных дрожаний был чувственно абсолютно равен отцу, он не знал, где кончается он и где в нем начинается этот сенатор...

Когда оба соприкасались друг с другом, то они являлись

подобием двух повернутых друг на друга отдушник и пробогал неприятнейший сквознячок» [8].

ანალოგიური სურათია „სანავარდოშიც“: „მამასავით ხელს ის-ვამდა ხშირად (მოდგმით თუ გამოჰყვა)...

ყარამანს მოეჩვენა, თითქოს ბონდომ მას გასცინა, ისე ნაცნობი და ნათესაური იყო ეს ხელის გადასმა და უსიამოვნებასთან ერთად, რაღაც მტრული გრძნობა დაეებადა შვილისადმი (ეს მეორედ), მერე ხელი ჩაიქნია“.

აბლუეზოვები ამაყობენ „სუფთა“ სისხლით. მან თითქოს გაუძლო საუკუნეების გამოცდას, მაგრამ ვერ უშველა ამ გვარის ნაშინებს, განთავისუფლებულიყო მონღოლური ჩვენებებისაგან, რომელიც სწორედ მამის გენებით მიუღია.

საუკუნეებში გაუდგამს ფესვები ჭილაძეთა მოდგმას და მატთანაც გადაივსო სახელებით. სწორედ ამ საუკუნეებმა „შეჰამა მათი თესლი პლანზმოიდებით და დალორწა სისხლი“. ბოლოს კი მთელი ეს „ავლადიდება“ მემკვიდრეობით ბონდოს გადაეცა, რათა ამ უკანასკნელს ეზლო მის წინაპართა ცოდვები.

ამგვარად, მამაა დამნაშავე, სათავე რომ დაუდო ბოროტებას. მათ ცოდვათა სატარებლადაა განწირული ბონდოცა და ნიკოლოზიც ამიტომ გრძნობენ მამასთან შეხვედრისას უჩვეულო ზიზღს.

მაგრამ აი, თითქოს ყველაზე დაძაბულ მომენტში ერთი ნათელი სხივი შეიჭრა „პეტერბურგში“. ეს კოლიას ბავშვობაა — ის დრო, რომლის გახსენებაც მამასაც და შვილსაც საოცარ სინანულს განაცდევინებს უკვე დაკარგულზე და ერთი წუთით მაინც გაფანტავს მათ ურთიერთობაში ჩამოწოლილ ნისლს. ბავშვობის მოგონებები, ამ თვალსაზრისით, წმინდაა.

ასევეა „სანავარდოშიც“. ყარამანიც სიამოვნებით იგონებს შვილის სიყრმეს, როცა პატარა ბონდო ჩუჩჩულით პირჩვარს იწერდა და ენამოჩლექილი ლოცულობდა. ამ დროს ყარამანს სითბოთი ევსება გული და იგი მზადაა შვილის გატანჯვისათვის მშობელ მამასაც კი შეუთვალოს კრულვა: „ის ბონდო, იქ რომ იყო პატარა ქულაჯით, უდრის ამ ბონდოს, აქ რომ წევს ავადმყოფი და სუსტი და ყარამანმა საოცარი სითბო და სიბრალული იგრძნო მისადმი... ღრმად ამო-ისუნთქა და შუბლში ფრთხილად აკოცა“.

აი, ეს ორი მომენტი: პირველი — საკუთარი ხორცისადმი ფიზიოლოგიური ზიზღი და მეორე — ჩვეულებრივი მამაშვილური სიყვამ-

რული (იგი მიზნად ისახავს პირვანდელი წესრიგის აღდგენას) განსაზღვრავს ამ რომანებში თაობათა ურთიერთდამოკიდებულებას.

ერთგან დუდკინი ნიკოლოზ აბლეუხოვს ასე ეპასუხება:

„И были Вы, Николай Аноллович, как Дионис Терзаемый“ და თუ ეს მართლაც ასეა, მაშინ ბონდო ჭილაძეს კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი საფუძველი აქვს თავისი განცდებისათვის.

ამავე დროს, თუ „პეტერბურგში“ შვილი აბლეუხოვი დიონისეს გაშარკებული მინიშნებაა, მაშინ მამამისი — აპოლონ აპოლონის ძე აბლეუხოვი — უფრო დიდი შარკია დიონისეს დელფოსელი ძმის — აპოლონისა. ამ შემთხვევაში, სახელისა და მამის სახელის დამთხვევის გარდა, მსგავსებაზე მიგვანიშნებს ერთი გარემოებაც: ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, სხვა მრავალ საქმიანობას შორის, აპოლონის სახელი დაკავშირებულია „კარებთან“, რაც იმაზე მიგვიჩივებს, რომ აპოლონი თავიდან შესაძლებელია კარების ღმერთი ყოფილიყო, ე. ი. ღმერთი, რომელიც „ოჯახის, ქალაქის, სახელმწიფოს კარებს იცავდა ბოროტმზრახველებისაგან“. [75,39] თუ ღვთაების ამგვარ გააზრებას ბელის აპოლონ აპოლონოვიჩს დაუკავშირებთ და ამ უკანასკნელის თანამდებობასაც გავიხსენებთ, ვნახავთ, რომ იგი იმავე მისიას ასრულებს. აბლეუხოვი ხომ სენატორია? მეტიც, იგი უმაღლესი რანგის ბიუროკრატია და მისი მთავარი მოვალეობა სახელმწიფოს დაცვა და სახელმწიფო „კარის სამსახურია“.

ა. ბელისა და დ. შენგელაიას გმირებს საერთო ავადმყოფობაც აწუხებთ. ეს ფსიქიკური აშლილობაა: „Да, той Слезини, которая так изводит меня, имя этой болезни неизвестно, а признаки знаю: тоска, галлюцинации, водка, курение, частая и тупая боль в голове; острое спинно-мозговое чувство: оно — по утрам. Вы думаете — я один? И вы, Николай Аноллович, больны тоже: Больны почти все» — ასე ეუბნება დუდკინი აბლეუხოვს ერთ-ერთ პირველ შეხვედრაზე და მათ შორის წარმოიშობა ის ქვეცნობიერი სიმპათია. რომელიც მუდამ თან ახლავს ერთ ბედქვეშ მყოფ ადამიანებს. ამ რომანში მხოლოდ დუდკინი არაა ავად. მხოლოდ მას არ ეჩვენება წვრილთვალემა მონღოლი,

რომლისგან თავის დასაცავად ჯვარცმის პოზაში ეკვრის კედელს: «Любимая моя поза во время бессонницы, знаете, встать у стены и распластаться, раскинуть по обе стороны руки».

დუდკინმა არაფერი იცის, მაგრამ გრძნობს, რომ მის გარდა, ნიკოლოზ ობლეუხოვიც იტანჯება ამავე ავადმყოფობით და, თურმე, თვით ლიპანჩენკოსაც არა აქვს დამზვიდებელი ნერვები. ტყუილად კი არ ეუბნება ეს უკანასკნელი დუდკინს: «Все порядком устали... мы нервные люди». მალე აღმოჩნდება, რომ ლიპანჩენკო სამხრეთიდანაა პელსინგფორსიდან (მინიშნებაა, რევოლუციურ, გამანადგურებელ იდეას რომ ატარებს ეს პერსონაჟი). აქ იგი მხოლოდ გავლითაა. პელსინგფორსი კი ის ადგილია, საიდანაც დაიწყო მომავალი ავადმყოფობის ყველა სიმპტომი: გახშირებული „ტვინის თამაში“, პელსინგფორსიდან ჩამოჰყვა დუდკინს ჰალუცინაციები, აქედანვე იწყებს „მოგზაურობას“ ლიპანჩენკოც და თავისი სუსტი ნერვებითა და „ტერორისტული აქტით“ (ისევ რევოლუციის სიმბოლო) ახალ საზრუნავს უჩენს ამავე დღეში მყოფ სენატორის ვაჟსაც. ასე იხლართება მათი ცხოვრების გზები: ერთი ფიზიკურად ნადგურდება, მეორე — სულიერად, მესამე კი სიგიჟეში იპოვის „შეებას“.

ნიკოლოზ ობლეუხოვი კანტიანელია და, საერთოდაც, გატაცებულია ფილოსოფიით. მაგრამ აი, სერიოზული ტრაქტატების კითხვის შემდეგ მას ხშირად გულმავიწყობა ეუფლება და ვერ იხსენებს, მაგალითად, რას უნდა აღნიშნავდეს სიტყვა-სიმბოლო „თაგვი“. ამ მხრივ, საინტერესოა მისი ბავშვური ზმანებებიც: «В детстве он бредил по ночам. Иногда, перед ним выяснясь, попрыгивал эластичный комочек, не то — из резины, не то — из материи очень странных миров; вызывал на полу тихий, ласковый звук: пепп-пеппеп; и опять: пепп-пеппеп, разбухая до ужаса, принимал часто видимость, став положительно шаром — все ширился, ширился, ширился и прозил навалиться... он округляется, что он ноль; все в нем шлопшилось, шлопшилось, шлопшл...»

მთელ რომანში ობლეუხოვს მხოლოდ ორჯერ დასცდება საყვედური თავის ნერვებზე: ერთხელ დუდკინთან და მეორედ — სოფიოს ქმართან, როცა ახსნა-განმარტების დროს უჩივის ტვინს გადაღლილობასა და ფსევდოჰალუცინაციებს, მაგრამ რომანის ყველა გმირი რომ სულიერად დაავადებულია, ცხადია.

თვით სენატორი, რომელიც თითქოს ყოველივე ამისაგან დაცულია

„გეომეტრიულ სხეულთა სიმეტრიით“, სწორედ ამ ახირებაში ავლენს თავისი ნერვების სისუსტეს, რის გამოც ზარდამცეში „ტენის თამაში“, ასტრალური სიზმრები და მონღოლური ჩვენებები ეწყება. ამასვე უჩივის ყრმა პეტრე დარიალსკიც, რომანიდან — „ვერცხლის მტრელი“: „Огненная, моя страстная кровь и кровь меня отравляет“, ამბობს იგი.

დარიალსკის მართლაც გააჩნდა რაღაც ისეთი, რაც მის მიმართ შიშს განაცდევინებს სხვას: „И что-то на нас звериное глядит из него... еѣ показались, что его голова излучает невидимое, мозгосжигающее пламя, но она не знала что такое это пламя — его завтрашний день».

ამ ხვალინდელ დღეს კი მოკლებულია, ავტორის აზრით, ფსიქიკური მოშლილობით დაავადებულთაგან ყველა.

თითოეული მათგანი სხვადასხვა საშუალებით, განსხვავებული ცხოვრებისეული გამოცდილებითა და ინტერესით მიდის ერთ გზაზე, რომელიც თითქოს სიმშვიდისა და ბედნიერებისაკენ მიემართება: ხსნის გზამ კი აპოკალიფსზე უნდა გაიაროს.

ბელის პერსონაჟთა გაღერეას თავისუფლად შეიძლება ამოვუყენონთ გვერდით ქართველი თავადიშვილი „ბონდოიე ზნეიანი“, რომელსაც ყველაფერთან ერთად ავტორმა ახალი ჭირი აჰკიდა და ამით უფრო ტრაგიკული გახადა მისი ყოფა.

ბევრ საკითხში ბონდო ჭილაძესა და ბელის გმირებს — ნ. აბლეუხოვსა და დარიალსკის საერთოც გააჩნიათ (ეს თავის დროზე შენიშნა ა. გაწერელიამ). უფრო მეტიც, ეს ერთი ტიპის სამგვარი გამოვლენაა, რომელიც ხშირად ერთ სახეში შეიძლება გავაერთიანოთ, მაგრამ მათ შორის შესამჩნევია დიდი სხვაობაც.

დარიალსკი კანტს კითხულობს, ეთაყვანება წითელ დროშას, ნიკოლოზ აბლეუხოვი კი წმინდა წყლის კანტიანელია და ისიც რევოლუციონერი (ტერორისტი). თუ გავიხსენებთ, ბონდო ჭილაძეც ეწაფება კანტის „წმინდა გონების კრიტიკას“ და ასევე ამხედრებულია მეფის წინააღმდეგ. მანაც, აბლეუხოვის არ იყოს, კინალამ ჩაიდინა „ტერორისტული აქტი“ (რუსი ხელმწიფის მოკვლის სურვილი), მაგრამ შემდეგ შეეშინდა საკუთარი თავისაც და ღმერთისაც. ამას გარდა, აქაც, როგორც „პეტერბურგში“, ანალოგიური ხასიათის საუბარია ნოუმენზე, „საგანზე თავისთავად“ და „საგანზე სხვისთვის“, დიალექტიკაზე და ა. შ.

ბონდოს ბოღვა კულმინაციას აღწევს იმ დამეს, როცა მას თვალებში შეეჩხირება კანტის „წმინდა გონების კრიტიკა“ ზედ წამომჯდარი ბაყაყით. რაც შეეხება აბლუეზოვს, მისი ისედაც ავადმყოფური ფსიქიკა უპარესად იძაბება, როდესაც თავის ოთახში დამალულ ბომბს ვერ პოულობს და ასე დგას „სავარძელსა და, რაღა თქმა უნდა, კანტის ბიუსტს შორის“.

ბელის გმირებივით ბონდო ეპილექსიითაა დაავადებული, მაგრამ თავისი ავადმყოფობით იგი „სანავარდოში“ ცალკე არ დგას. მისი ნახევარძმა გუჭუ და ტასიაც ხომ „გადარეულებია“. მათგან განსხვავებით ბონდოში უფრო მეტი ტრაგიზმია, რადგან ესმის ყოველივეს მიზეზი და ისიც იცის, რომ ხსნა არაა. დარიალსკის არ იყოს, ბონდოს თვალებიც შიშს იწვევს მაყურებელში: „შემოხედვა ბლუ და უაზრო. უყურებს ყარამან და რაღაც ბნელსა და გამოუცნობს მიუხვდა შვილს, მაგრამ არ იცოდა რას“.

რომ არაფერი ვთქვათ გუჭუსა და ტასიანზე, თვით ყარამანსა და ციცინოსაც აწუხებთ ჰალუცინაციები. ციცინოს ეს საერთო ავადმყოფობით სჭირს. ყარამანს, შვილის მდგომარეობით ღრმად დამწუხრებულს, ხშირად შემოაწვება „ჭინკების მარულა“. მსგავსი პარალელუბის დაძებნა კიდევ შეიძლება, მაგრამ საილუსტრაციოდ, ვფიქრობთ, ესეც კმარა.

როგორც უკვე ვთქვით, ჩვენს მიერ დასახელებული გმირები ბოლოს ერთ გადაწყვეტილებამდე მიდიან: სინამდვილით შეწუხებულნი და გზააბნეულნი შვებას ვერც ფილოსოფიაში და ვერც წესწყობილების წინააღმდეგ ამხედრებაში ვერ პოვებენ და რელიგიას უბრუნდებიან.

ლიბანჩენკოსაგან სახლში დაბრუნებული ალექსანდრე დუდკინი იხსენებს: „...Вспомнил теперь сбежание Степки с собой принес-ти ему грешник, и интересавала молитва Василия Великого утешительная к бусам“.

აპოკალიპსისკენ მიიწევს ახალგაზრდა აბლუეზოვიც „Засяду и буду читать ...всего этого, чувствую, у меня пробуждаются интересы к чтению: всего засяду я дома и буду пить бром: да читать Апокалипсис“. გატაცება აპოკალიფსითა და გრიგორი სკოვოროდათი გეზს აღმოსავლეთისაკენ ააღებიანებს. იგი მუშიათა შესწავლას

დაიწყებს: „Николай Аполлонович тянется к мумиям; к мумиям привел „случай“, а Кант? Кант забыт“.

მერე ეკოვსკისთან, ბელისთან, ბლოკთან, ივანოვთან, ბრიუსოვთან არა ერთხელ გამოჩნდება ქრისტეს სიმბოლური ხატება. ა. ბელის პეტერბურგში ესაა „ვილაც გრძელი და სევდიანი, თვალების ნათელი შუქით“. მისი მღუმარე აჩრდილი სხვადასხვა სახით ჩნდება. დაბოლოს იგი იმარჯვებს. იმარჯვებს ნიკოლოზ აბლუხოვის, მამამისისა და ტერორისტი დუდკინის სულშიც. იმარჯვებს მას შემდეგ, რაც ტანჯვით გარდაქმნის მათ. ყოველი მათგანი სულიერი ტრაგედიითაა განწმენდილი, რადგან მხოლოდ სულიერი ტანჯვაა ქრისტეს სახელის თანაზიარი, — წერდა ივანოვ-რაზუმინი და ეს, მართლაც, ასეა. ნაწარმოები ისე მთავრდება, რომ ნიკ. აბლუხოვთან, დუდკინთან, სოფიასთან ჩნდება „მასთან უამრავვერ ხან სიზმარში და ხან ცხალში ნახული ვილაც გრძელი და სევდიანი, ნათელი შუქით თვალებში“. მაგრამ გმირები არ აქცევენ მას ყურადღებას. „ყველანი გარბიხართ, ჩემგან, მე კი უკან გღევთ თქვენ“, — ეუბნება უცნობი და მისი შველა, მართლაც, დროულია: ქრისტესა და სპილენძის მხედრის სახე-სიმბოლოები კათარზისს იწვევენ ნაწარმოების გმირებში, რომელთა ტანჯული სული მათი მეშვეობით იწმინდება, რადგან მხოლოდ მათი გამოცხადების შემდეგ შეძლებენ ისინი რაიმე ქმედითი ნაბიჯის გადადგმას.

ამგვარად, გმირმა უნდა გაიაროს ტანჯვის გზა, რათა შემდეგ არ განდევნოს საშველად მოსული ძე ღმერთისა.

რაც შეეხება სპილენძის მხედარს, იგი, დაწყებული პუშკინის „სპილენძის მხედრიდან“ და „პოლტავადან“, რუსულ ლიტერატურაში შედის როგორც დემონი-მეფის ისტორიულ-მითოლოგიური ხატება, რომელსაც რუსეთის მომავლის, მისი აღორძინების მისია ეკისრება. ბელის სპილენძის სტუმარიც ამ სიმბოლოს როლს ასრულებს. იგი ერთ მიზანს ემსახურება: ახალი რუსეთის შექმნას. ა. ბელის მიაჩნია, რომ ადამიანი მხოლოდ დაბრკოლებათა გადალახვის გზით შეძლებს სანუკვარი იდეის დამკვიდრებას. ამ ტანჯვის გზას რომანის გმირიც გადის და ყველასაგან დევნილს შემდეგ ქრისტე ეუფლება, გაანათებს რა თავისი სინათლით მის განაწამებ სულს.

დემნა შენგელაიას „სანავარდოში“ აქა-იქ გაისმის დაწყველილი სანავარდოს უკანასკნელი ოხვრა და კვნესა. ნაწარმოების დასასრულს კი ფეფელო ქადაგი ახსნის ფარდას „საიდუმლოებას“ და აღმოჩნდე-

ბა, რომ „დედამიწა მაკეა უემურთ-უემურით“, რომ „სანავარდო და-ბერდა“ და „მაენე სულეზის მარულა გაჰენდება სანავარდოში!... თავს უშველეთ, მოახლოვდა ჟამი მეორედ მოსვლისა და დედათ გოდება დააყრუებს ზეცას, მამათა ვაება გააპობს დედამიწას!... მეუფე მო-ბრძანდება თავისი ამალით“.

მეორედ მოსვლის ნამდვილი სურათი გადაეშლება წინ ყარამაჰ ჰილაძესაც: „ვითომ დგას იგი ნანგრევებში და ნანგრევებიდან დას-ცქერიან მას ხაზვისფერი ძველი ხატები და როცა იგი ასე იდგა ამ ნანგრევთა შორის, უეცრად იგრძნო, რომ მიწა დაიძრა ადგილიდან, დატრიალდა და ინგრევა ყველაფერი, ყველგან მტვერია, გუჯუნი და ქრისტეს ტირილი.

დედამიწამ დაალო ხახა და ქვესკნელიდან მოისმა წივილი. წივილს დამარხული მკვიდრები ამოჰყვა და დაცვივდა მიწაზე:

„მეორედ მოსვლა ხომ არაა!“ — ფიქრობს იგი“.

მაგრამ ეს ჯერ კიდევ გმირთა წარმოსახული, ალბათური „მეორედ მოსვლა“ და რომანშიც მას განსხვავებული ფუნქცია აკისრია.

მითოლოგიით სარგებლობა სიმბოლიზმის დამახასიათებელი ნი-შანია. „პოეზიის პირველი საფეხური ალეგორია და მეტაფორაა; მე-ორე — სიმბოლო, სადაც ალეგორია და მეტაფორა გადადიან; მესამე (უმაღლესი) — მითი, რომელშიც სიმბოლო გაიხსნება დინამიურად“. — ამბობს გრიგოლ რობაქიძე. ვ. გაფრინდაშვილის აზრითაც: „სიმბო-ლოზე მაღალი საფეხური არის მითი. მითში სიმბოლო კარგავს სა-შუალებას, ხასიათს და პოულობს დამოუკიდებელ არსებობას“.

სიმბოლისტები ცდილობენ თავისებურად გადაამუშაონ სამყაროს წარმოშობასთან დაკავშირებული თემები და წარმოადგინონ საკუთარი იდეურ-მხატვრული კონცეფცია. ასე მაგალითად, ა. ბელი უკვე 1903 წელს გამოთქვამს უკმაყოფილებას იმის გამო, რომ მართლდება ვ. სოლოვიოვის წინათგრძნობა და უკვე ისმის მომავალი წარღვნის ხმები. „ქვეყნის დასასრული მოახლოებულა!“ — წერს იგი. მაგრამ ა. ბელისათვის ქვეყნის დასასრული ყოფიერების დასასრული როდია, პირიქით, ის აღორძინებაა ახალი სულისა, რომელიც იმარჯვებს ბორო-ტებასთან ბრძოლაში. ადამიანთა სულში მიმდინარე ქრისტესა და ანტიქრისტეს ბრძოლა დასასრულს უახლოვდება. „მამა-ღმერთისაგან წარმოგზავნილი სულიწმიდა მტრედის სახით გვევლინება, გავგა-ნათებს და ჩვენც, გარდაქმნილნი, აღვდგებით და მამა-ღმერთს შე-ვუერთდებით. ზეცა იწევს ქვევით, მიწა შეეზრდება ცას. მათი შე-რწყმა მოხდება მესამე სამეფოში“. — წერს იგი.

მითს „ცისა და მიწის შეუღლებისა“ და მათი გამთლიანების შესახებ ქართველი სიმბოლისტებიც იცნობდნენ. მაგრამ ისე მტკივნეულად არ აღიქვამდნენ და არც ისეთ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ, როგორც რუსი სიმბოლისტები (მერეჟოვსკი, სოლოვიოვი, ვიაჩესლავ ივანოვი, ბლოკი), განსაკუთრებით კი ანდრეი ბელი.

ტიციან ტაბიძის მოსაზრება ამის თაობაზე ამგვარია: „ქართველებისათვის ცა და მიწა სამუდამოდ არასდროს არ გაყრილან. ჩვენ სული უსხეულოდ ვერ წარმოგვედგინა და სხეული კიდევ უსულოთ... შეიძლება ჩვენში კიდევ მოხდა ის ფაქტი, რომელზედაც სხვაგან ქადაგებენ ნეოქრისტიანები. ჩვენში უკვე შეურიგდა სული და ხორცი და ეს არის მესამე აღთქმა, ახალი სულის აღთქმა“ [56].

მოყვანილი ნაწყვეტი, ვფიქრობთ, ა. ბელის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური პრინციპის კონტრთეზად გვევლინება და ქართული ისტორიული სულის დამოუკიდებელ გზაზე მიგვანიშნებს.

მხატვრული ძიებანი ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში

სონეტი პროზით: სიმბოლისტები პოეზიას პროზაზე სასურველ ფორმად აღიარებენ, რამდენადაც მოწესრიგებული რიტმული მხარე, რითმათა მდიდარი სალარო თუ ალიტერაციის უამრავი საშუალება ლექსს მეტ მუსიკალობას სძენს და ესთეტიკური ზემოქმედების განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს იძლევა, მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ პროზა მთლიანად უგულვებელყვეს. გავიხსენოთ იბსენისა და მეტერლინკის დრამები, უაილდისა და ბოდლერის „ლექსები პროზად“, რემბოს, მალარმეს, ლოტრეამონის მინიატურები, რემი დე გურმონის ლიტერატურული ეტიუდები; მერეჟოვსკის, ბელის რომანები (ტრილოგიები), რაც იმის მანიშნებელია, რომ სიმბოლისტათვის შაინც ძნელი ხდება მხოლოდ პოეტური ქმნილებების ჩარჩოში ჩაკეტვა.

ნიშნავდა თუ არა ეს საკუთარ პრინციპებზე უარის თქმას? რა თქმა უნდა, არა. პროზის მოდერნიზაციის საკითხი ზომ თავიდანვე იდგა დღის წესრიგში და მისთვის იმ პრინციპების მორგებას ითვალისწინებდა, რომელიც მას პოეზიასთან დაახლოებდა. ამასთან, მხატვრული ხატის ფუნქციის გაძლიერების მიზნით, ახლებურად უნდა გააზრებულყო რიტმულობის თუ სხვა გამომსახველობით ხერხთა გამოყენების შესაძლებლობები.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ეს პროცესი პირველ რიგში გულსიმობდა როგორც ლირიკული ნაკადის გაღრმავებას პროზაში, ასევე რიტმულობისა და ალიტერაციის დაკანონებას.

გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სიმბოლისტებს პოეზიის ცნება ფართოდ აქვთ გაგებული.

ქრთული სიმბოლიზმი, თავის ევროპულ თანამოკალმეთა მიბაძვით, პოეზიას სწორედ მისი ფართო მნიშვნელობით იაზრებს. კერძოდ, საკუთრივ ლექსთან ერთად მასში პოეტური პროზაც იგულისხმება, სადაც იშლება ზღვარი პროზასა და პოეზიას შორის და სრულდება სიმბოლიზმის ესთეტიკური პრინციპი ჭეშმარიტი პოეზიის შექმნის თაობაზე: „პოეზია განცდაა და მისი გამოთქმა შეიძლება პეტრარკას სონეტით, პროზით, სიმფონიით, უისტლერის საღებავებით“. — ამბობს ქართველი ორთოდოქსი სიმბოლისტი ს. ცირეკიძე [69]. ყველაფერი, რაც ზეგრძნობიერია, რაც ყოველდღიურობაზე მაღლა დგას — პოეზიაა. ამიტომაც მკვეთრად არ იმეორება პოეზია და პროზა. მისივე თქმით, აქ ნახევარ ტონებით ხდება გადასვლა ერთი ფორმიდან მეორეზე. თავისი აზრის გასაძლიერებლად სანდრო ცირეკიძე იშველიებს შ. ბოდლერის გამოხატვას: „რომელი ჩვენგანი არ ოცნებობდა სასწაულიან პოეტურ პროზაზე, უმეტრით და ურითმოდ. საკმაოდ მოქნილზე და მორჩილზე, რომ შეეფარდოს სულის ლირიული გაქანებით, ოცნების ხვეულობას, სინდისის შემფოთებას“.

ამ პრინციპს იზიარებს აგრეთვე ს. კლდიაშვილი, რომელიც სიხარულით ხვდება პროზის გამოცოცხლებას, ლირიკასთან მისი დაახლოების ტენდენციას. სერგო კლდიაშვილის აზრით, პროზაში სიტყვა უკვე საკმაოდ მაღალ საფეხურზეა ასული. თვით პროზა კი მოცილებულია თავის ვიწრო ჩარჩოებს. ლექსის გაჯანსაღების საკითხი შეიძლება იმითაც გადაწყდეს, რომ საკმაოდ შემცირდეს ზღვარი პროზასა და პოეზიას შორის. სწორედ ამ კუთხით განიხილავს იგი რიტმულ სახეებს პროზაში (იამბს, ქორეს, დაქტილს) [41, 12].

ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ: ქართველი სიმბოლისტებისათვის პოეზიასთან გაიგივებულია ე. წ. პოეტური პროზაც, რადგან პოეზია ფართო მნიშვნელობითაა გააზრებული.

აქვე მეორე საკითხიც იჩენს თავს:

XIX საუკუნის ლიტერატურულ პროცესში მძლავრობს რეალისტური ნაკადი. ამ მხრივ გამონაკლისს არც საქართველო წარმოადგენს.

მაგრამ აი, გადადის პირველი „ქარიშხალი“ და ქართულ პრესაში ჯერ კანტიკუნტად, მერე კი უფრო მეტი თანმიმდევრობით ამუშავებენ საკითხს იმის თაობაზე, რომ უდიდესი ტრადიციების მქონე ქართულ მწერლობას, კერძოდ პროზას, განახლება ესაჭიროება [72,11].

მართალია, ქართული კლასიკური რეალისტური პროზა (ილია, აკაკი, ვაჟა, ყაზბეგი) ახალ სიმაღლეზე აყავთ დ. კლიაშვილს, შ. არაგვისპირელს, ქ. ლომთათიძეს, ნ. ლორთქიფანიძეს და ლ. ქიჩელს მაგრამ პროზის მოდერნიზაციის საკითხი ერთ-ერთი ცენტრალურია იმ პერიოდის მხატვრულ ანთროპოლოგიაში (ტ. ტაბიძე, ვ. ვაფინჯიაშვილი, შ. აფხაძე, ს. კლდიაშვილი). ქართული სიმბოლიზმი თავისებურად წყვეტს „სიკედილის პირას“ მისული პროზის „გაჯანსაღების“ პრობლემას. ეძებს სიტყვაკაზმული მწერლობის ორთხე სახის—პოეზიისა და პროზის საერთო, ერთიან მეორეში გარდამავალ ფორმებს. ამ პრინციპიდან გამომდინარე კი ყურადღებას ამახვილებს რითმისა და რიტმის საკითხებზე. ქართველი სიმბოლისტები იმოწმებენ რემი დე გურმონს: „პროზის რიტმი — ვკითხულობთ გაზეთ „ბახტარიონში“ — დამოკიდებულია გრამატიკული ფრაზისაგან. იგი სდებს თავის ძლიერ ხანებს აზრებზე და ხმებზე და ჩადგან ხმა და აზრი მეტად იშვიათად ხვდება ერთი მეორეს, პროზა სხვერპლავს ხმას და ლექსი სხვერპლავს აზრს“ [52, 10].

რიტმის საკითხებს პარალელურად ქართულ პრესაში იბეჭდება სანდრო ცირეკიძის მოსაზრებანი რითმაზე. განსხვავებით ლექსისაგან, პროზაში რითმა აცვებულია არა ხმოვნებზე, არამედ თანხმოვნებზე, ფიქრობს იგი [70,21]. ეს მოსაზრება საინტერესოა იმ მხრივ, რომ წარმოადგენს სიმბოლისტური პოეტის იმ პრინციპის გახართლებას, რომელიც იცავს ზეგრაფა პარმონიას, თანხმოვან ზეგრაფა ინსტრუმენტირებას (საინტერესოა, რომ რუსულმა სიმბოლიზმმა პოეტური ინსტრუმენტირების ხერხები ფრანგული სიმბოლიზმის გავლენით შექმნა. ფართოდ გვხვდება ისინი ზრიუსოვის და ბლოკის შემოქმედებაში; ამასთან, ვ. ბრიუსოვმა პირველად იხმარა არაზუსტი რითმაც).

პროზაში თანხმოვანთა მიმართ განსაკუთრებულ მიმართებას ვხვდებით ა. ბელის „პეტერბურგში“, რასაც ავტორი თეორიულადაც ასაბუთებს. იგი წერს: „პეტერბურგის“ მთავარი მოქმედი პირების — მამა-შვილი ობლუხოვების გვარისა და სახელის შემადგენელი თანხმოვნები ერთმანეთს ეხმიანება. აქ თანხმოვანთა შემდეგი ვარაუდი:

შამა — ПЛЛ-ПЛЛ-БЛ (Аполлон Аполлонович Аблеухов); შვილი —
КЛ-ПЛЛ-БЛ (Николай Аполлонович Аблеухов). შენიშნული იყო
ისიც, რომ, როცა ავტორი ახასიათებს ამა თუ იმ გმირს, ან
მის მოქმედებას აღწერს, სიტყვათა კონსონანტური შემად-
გენლობა ეთანხმება გმირის სახელის, მამის სახელისა და გვარის თან-
ხმოვან ბგერათა კომპლექსს. მეტიც, პროვოკატორს გვარად „ლიპან-
ჩენკოც“ მხოლოდ იმისათვისაა შერჩეული, რომ „ПЛЛ“ კომპლექსს
(აბლუეხოვებთან) დაუპირისპირდეს შებრუნებული „ЛПП“ კომპლექ-
სი (Липпанченко).

კიდევ სხვა მაგალითი: ერთ-ერთ თავში, სადაც დიდი წვეულების
ეპიზოდია ასახული, შერჩეულ სიტყვათაგან იქმნება თავისებურ თან-
ხმოვანთა ჰარმონია. ს უკანასკნელი კი, ავტორის მხატვრობის ჩანა-
ფიქრით, კაბების შრიალის, ნაზი ვალსირების, ფეხების ბაგა-ბუგის
ასოციაციას უნდა იწვევდეს [21].

მსგავს მაგალითებს ვხვდებით იმ პერიოდის მცირე ფორმის ქარ-
თულ პროზაშიც. ამას გვაფიქრებინებს სანდრო ცირეკიძის მინიატურ-
რათა კონსონანტური შემადგენლობის ანალიზი. ამგვარად, ქართული
სიმბოლისტური პროზა ევფონიის მისაღწევად ფართოდ იყენებს თან-
ხმოვანთა ბგერწერას. მაგრამ მხოლოდ ამ პრინციპით არ კმაყოფილ-
დება. იწყება ძიება ახალ ფორმათა დასამკვიდრებლად. და მართლაც,
„მეოცნებე წიამორების“ 1921 წლის იანვრის ნომერში (წიგნი 5) გა-
მოქვეყნდა ს. ცირეკიძის მინიატურა „სონეტი პროზით“. გამოითქვა
აზრი, რომ ესაა სონეტის ფორმით (14 სტრიქონი) დაწერილი პრო-
ზაული ნაწარმოები უმეტროდ და ურითმოდ და მას სათაურისა და 14
სტრიქონის გარდა, სონეტთან საერთო არაფერი აქვს. მიუხედავად
ამისა, კამათი მაინც გაგრძელდა იმის თაობაზე, ჩაეთვალიათ იგი სონე-
ტის ნაირსახეობად თუ იმგვარივე პოეტურ მოვლენად, როგორცაა:
„ელამი სონეტი“, „სონეტი უნაგირით“, „ნაპირებგადალახული სონე-
ტი“; შესვადსახვა 10 მარცვლიანი სონეტები (გ. ტაბიძე, რ. გვეტაძე,
კ. მაყაშვილი, ი. გრიშაშვილი და ა. შ.). დავა რომელიც 1963 წელს
დაიწყო, მალე შეწყდა და მეცნიერულად აღარ შექამებულა!

1 იხ. დავა სონეტის გარშემო: მიქაძე გ., ქართული სონეტისათვის, ლიტერა-
ტურული თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, 1, 1963, გვ. 131—152.

მიქაძე გ., ისევ სონეტის გარშემო — ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის
საკითხები, წ. 4, 1968, გვ. 213—220.

სონეტი ლექსის ყველაზე კანონიზირებული ფორმაა. მისი პრინციპები იმდენად განსაზღვრულია, რომ თვით სონეტის დიდოსტატებსაც უჭირთ ამ მოთხოვნათა შესრულება. ამიტომაც ლიტერატურის ისტორიამ სონეტის ექსპერიმენტატორის მრავალი სახელი შემოგვიწახა.

სონეტის ფორმას განსაკუთრებით თავისუფლად მოეკიდნენ სიმბოლისტები. შარლ ბოდლერი იმგვარ ზუსტად განსაზღვრულ საკითხშიც კი, როგორცაა კატრენების რითმათა შერჩევა, დასაშვებად თვლიდა ახალი, მესამე რითმის ხმარებას. სწორედ სიმბოლისტებთანაა შემჩნეული კატრენებისა და ტერცეტების ნებისმიერად გადაჯგუფების მაგალითებიც. სონეტის ექსპერიმენტატორთა რიცხვი შემდგომ იმდენად გაიზარდა, რომ შეიქმნა სონეტის არატრადიციული სახეობებიც და ბოლოს, სონეტი „თეთრი ლექსით“ (ან 14 სტრიქონისაგან შედგენილი პროზაული ნაწარმოები).

ახლა ისევ დავუბრუნდეთ ლ. ცირეკიძის „სონეტს პროზით“ და უფრო დეტალურად გავეცნოთ მის აგებულებას:

უდაბნო გზაზე იყო ბროლის კოშკი.

დაისი რომ გაფითრდებოდა ჩამავალ მზისთვის,

დაგვიანებული მგზავრები დაისვენებდნენ ბრინჯაოს კარებთან.

პირიშუე მიიწვევდა ერთს.

თავგადასავალს უამბობდა არჩეული.

ყველას ენახა ძვირფასი ქვები, მეფეები, დიდი ქალაქები.

გაიზმორებდა მზეთუნახავი ძველი ამბით მოწყენილი

ვაჟი აედევნებოდა თავის ქარავანს.

ერთხელ შორით მოვიდა მგზავრი ფეხშიშველი.

პირიშვის დაღლილმა ცქერამ აანთო იგი,

ალაპარაკდა მათხოვარა ცივ ღამეებზე, სიშორეზე.

განთიადისას ბროლის კოშკი დაცარიელდა.

უდაბნო გზაზე ისევ მოიმღერიან უცხო მგზავრები.

დანგრეულ გალავანთან ფეხს აუჩქარებენ.)

ამ „სონეტს“, ერთი შეხედვით, მართლაც არაფერი აქვს საერთო ტრადიციულ, კლასიკურ სონეტთან. იგი პროზაული ნაწარმოებია და

ხინთიბიძე ა., რეცენზია გ. მიქაძის ნაშრომზე, ისევ სონეტის გარშემო, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967, № 18.

ხინთიბიძე ა., დავის საგანია სონეტი, ლიტერატურული ურთიერთობანი, კრებული 111, 1972, გვ. 295—301.

მასში რითმების ძიებაც ამო გარჯაა. მაგრამ სონეტის კლასიკური ფორმის ძირითადი ნიშნების მიხედვით შეიძლება გარკვეული მსგავსებაც დავინახოთ:

1. დაცულია კომპოზიციური მხარე: მინიატურა შედგება 14 სტრიქონისაგან და მასში შეიძლება გამოიყოს 2 კატრენი (4:4), რომელსაც მოსდევს ორი ტერცეტი (3:3). სულ კი ტრადიციული სონეტის მსგავსია: 4:4 3:3. როგორც თითოეული კატრენი თუ ტერცეტი, უმეტეს შემთხვევაში სტრიქონიც გარკვეული ლოგიკურ-ინტონაციური პაუზით სრულდება, რაც წერტილით გამოიხატება.

აზრი ლაკონურია და ბევრის მიქმელი: სიტყვები, როგორც ამას ტრადიციული სონეტი მოითხოვს, თითქმის არ მეორდება, მხოლოდ სამი სიტყვა: „მგზავრები“, „პირიშუე“ და „ბროლის კოშკი“ მწერალმა გამოიყენა ორ-ორჯერ (სონეტში სიტყვათა განმეორება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ იგი აზრობრივად აუცილებელია).

2. სონეტში განმსაზღვრელია მისი შინაარსობრივი მხარე. ბევრია 14 სტრიქონიანი, ზუსტი რითმით აგებული ლექსი, რომელიც არ შეიძლება სონეტად ჩაითვალოს მხოლოდ იმის გამო, რომ არ იცავს სონეტის მოთხოვნას ამ თვალსაზრისით. სონეტში, როგორც ამას მკვლევარნი აღნიშნავენ, საჭიროა კომპოზიციურად შეკრული, შინაარსობრივ-სილუეტური ერთიანობა [22]. ეს პრინციპიც შესაძლოა ბოლომდე არ იყოს დაცული. საანდრო ცირეკიძის მინიატურა კი ამ თვალსაზრისითაც ავლენს კლასიკური სონეტისათვის აუცილებელ მოთხოვნას: I კატრენში მოცემულია თეზა; II კატრენში ვითარდება ის, რაც I კატრენის განმსაზღვრელი იყო; I, II ტერცეტში კვანძი იხსნება და მოქმედებაც სრულდება.

3. მინიატურაში ზარცვალთა რაოდენობა არათანაბარია. სტრიქონებში ისინი შემდეგნაირად დალაგდება:

I კატრენი: 11, 14, 20, 8;

II კატრენი: 13, 20, 18, 13;

I ტერცეტი: 13, 13, 18;

II ტერცეტი: 14, 17, 13

სულ: 8, 11, 13, 14, 17, 18 20.

თუ მოყვანილ ციფრებს დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ ორივე ტერცეტში მარცვალთა რაოდენობა ტოლია, ხოლო კატრენები ერთმანეთისაგან განსხვავდება 11 მარცვლით (64—53). (რიტმსა და

რითმაზე საუბრისას ხაზი უნდა გაეუსვათ, რომ ამ შემთხვევაში საუბარია პროზაზე).

პროზაული რიტმის კვლევა დღესდღეობით მრავალ სადავო საკითხის გადაწყვეტასთანაა დაკავშირებული. გასარკვევია ის ამოსავალი ელემენტი, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს მეკლევარი. ვ. ყირმუნსკი რომელიც ამ საკითხს თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში განიხილავს, გამოყოფს ოთხ ყველაზე გავრცელებულ თეორიას: შენგელის, პეშკოვის, ტომაშევსკისა და სკოტის, რომელიც პროზაული რიტმისათვის იყენებენ ბუნლედების, ფონეტიკური ტაქტების, მარცვლებისა და მხვილების პარალელიზმებს.

თავად ვ. ტომაშევსკი, რომელიც ეყრდნობა სინტაგმებზე აგებულ რიტმს, ყურადღებას ამახვილებს მარცვალთა რაოდენობაზე რიგში (სვეტში): პროზაში არ ვხვდებით მისწრაფებას მეზობელ ინტონაციურ რიგთა მარცვლობრივი გათანაბრებისაკენ, ფაქტობს მეკლევარი, პირიქით, შეინიშნება რაღაც, ჯერ კიდევ გაურკვეველი ტენდენცია სილაბური ნიარსახეობისაკენ... პროზაული რიტმის ნორმები არ არის დაკანონებული. მასში შეიძლება გამოვარჩიოთ რაღაც საშუალო სიდიდე, რომელსაც ემატება ან აკლდება მარცვალთა გარკვეული რაოდენობა.

ანის თაობაზე ყინმუნსკი დასძენს, რომ რიტმულ პროზაში, სვეულდებრივი პროზისგან განსხვავებით, შესაძლებელია, მაგრამ არაა აუცილებელი „გარკვეული საშუალო სტატისტიკური გათანაბრება მარცვალთა რაოდენობისა და მხვილებისა, რომელთა საზღვრების დადგენა შემდგომ კვლევას მოითხოვს“ [49, 514], მაგრამ რიტმულობის ეს მხარე, ყირმუნსკის აზრით, მაინც არაა არსებითი, იგი უფრო რიტმული სტრუქტურის დამხმარე, დამატებითი ელემენტია, ვიდრე თვისებრივი, არსებითი ნიშანი.

თუ გავიხსენებთ ზემოთ მოყვანილ მარცვალთა ცხრილს (8, 11, 13, 14, 17, 18, 20), ენახათ, რომ ეს „დამხმარე“ მხარე სავსებით აკმაყოფილებს პროზის რიტმულობის პირობას. მაგრამ როგორია გამონათქვამი აქ მისი მთავარ ინიშანი? იგივე მეკლევრის აზრით, მხატვრული პროზის რიტმული ბუნების დასადგენად არსებითია, რომ იგი აგებულია სინტაქსური წყუფების მხატვრულად მოწესრიგების ხარჯზე, განმეორებებისა და სინტაქსური პარალელიზმების ფონზე [49, 574].

თუ ამ მსჯელობას მივყევით, მაშინ გასათვალისწინებელია მეკლევრის შემდეგი მოსაზრება: ლექსის რიტმული მხარის გასაძლიერებლად ხშირად გამოიყენება გრამატიკული ფორმების პარალელიზმი,

გარკვეული აქცენტური რიგი, რომელიც გამოდია ერთიანი სინტაქსური ფუნქციის შემსრულებლად.

ამას ზოგ შემთხვევაში ემატება ალიტერაცია, ხმოვანთა ჰარმონია, შინაგანი რითმები, ანაფორა და ა. შ. „ყველა ეს მოვლენა წარმოიშობა ლექსის საერთო რიტმული მოძრაობით. მაგრამ ლექსისათვის ეს მეორეული ელემენტებია, რომელნიც დიდ დატვირთვას არ იძენენ იმის გამო, რომ გამოკვეთილია მისი არსებითი მხარე — რითმა და რიტმი. რაც შეეხება პროზას, აქ ამ არსებით კანონზომიერებათა და უცვლელობის გამო (რიტმა — რიტმი), ზედაპირზე იწვევს სწორედ ეს მეორეული ელემენტები და ახლა ისინი ხდებიან წარმმართველნი პროზაული რიტმის აღქმისა თუ დადგენისას“ [49,576].

მივუბრუნდეთ ჩვენს საკვლევ ობიექტს და სინტაქსური პარალელიზმების არსებობის თვალსაზრისით განვიხილოთ იგი¹:

I კატრენი:

AMSAP
PSAM
APSAM
PSD

I ტერცეტი

M₁M₂ SPA
A₁A₂ PSD
S P ADD

II კატრენი

DSP
PSADAD
SPAMA
PSAD

II ტერცეტი

MAPS
AM₁M₂SAP
AMDS

თუ ერთმანეთს დაუუკავშირებთ მარცვალთა საშუალო სიდიდის გათანაბრებისა და სინტაქსური წყობის პარალელიზმებისაქენ სწრაფვას, შეგვიძლია ს. ცირეკიძის ეს მინიატურა რიტმული თვალსაზრისით (პროზაული რიტმის ზემოთქმულ მოთხოვნათა შესაბამისად) მოწესრიგებულად ჩავთვალოთ. წინდრო ცირეკიძე ამ შემთხვევაში გვევლინება სონეტის პროზაული ფორმის შექმნის ექსპერიმენტატორად. ეს ცდა გამომდინარეობს მისი ესთეტიკური პრინციპიდან: პროზასა და პოეზიას შორის მიჯნა თანდათან უნდა გაუფერულ-

¹ ივლისხმება: S—შემასმენელი, P—ქვემდებარე, D—დამატება, A—განსაზღვრება, M—გარემოება.

დეს. სონეტი ყველაზე ინტელექტუალური პოეტური ფორმაა. გონების მაქსიმალური დაძაბვით ხდება მასში აზრის გადმოცემა, გარკვეულ ყალიბში მოთავსება. თითოეული სიტყვა განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს. აუცილებელი ხდება ლაკონიურად ითქვას მთავარი სათქმელი და რადგან სონეტში სიტყვა ასეთი ძლიერი მუხტის მატარებელია, სწორედ მას შეუძლია ბიძგი მისცეს პროზისა და პოეზიის საზღვარზე. ახალ ნაირსახეობათა წარმოქმნის პროცესს.

ყველასათვის ცნობილია, რომ ფორმა „სონეტი პროზით“ არ გავრცელებულა ქართულ მწერლობაში. მაგრამ მაშინ დაიწერა კიდევ ერთი ასეთი ნაწარმოები, რომელშიც რიტმული მხარე უფრო მოწესრიგებული აღმოჩნდა, და საზოგადოდ, აგებული იყო ზემოთ განხილული სონეტის პრინციპით. ასეთია ერთი წლის შემდეგ ურნალ „მეოცნებე ნამორებში“ (1922 წ. № 7) დაბეჭდილი ს. კლდიაშვილის „Natur Morte“:

ობობას ქსელივით კიდია ქსოვილი ფანჯარაზე,
კედლებს იქით ღამეა და გახლებული ქარი. ცოცხლებიან
თეთრი ლარნაკები, გამშრალი კათხები, ძველი სურათები
და თაროებიდან გადმოდიან ფრთხილი ნაბიჯით.
შორიდან გადაივლიან ხალიჩებს და სარკეებს
უფსკრულეებში გადაიხედავენ. ეძებენ წარსულს მის
უსაზღვროებაში, სადაც შენახულია დრო და სთვლემენ
ლანდები.

ჩემი შრიალით გაისმის სარკეებში. იმღვრევა მათი
სიწმინდე და გადასული მაყრიონები ჩქარობენ
ნაპირების გადმოსასვლელათ.

ქარივით გადმოლახეს სარკეების ჩარჩო და ჯარასავით
დატრიალდა ჩემი ოთახი, მიმჯაჭვავს დრო უსახელო.
და ველი შემოვა უცხო ძლიერი, შოვა, როგორც
ახალი მოციქული და დაუზოგავი გამაყრავს ჯვარს.]

1. სონეტი 14 სტრიქონისაგან შედგება, გამოიყოფა 2 კატრენი და 2 ტერცეტი, რომლებიც განლაგებულია ასეთი თანაბრიმდევრობით: 4:3:3:4 (მსგავსი ცვლილება ჩვეულია სიმბოლისტთათვის). თითოეული კატრენი და ტერცეტი წარმოადგენს გარკვეულ აზრობრივ მთლიანობას და ბოლოვდება წერტილით. გამეორებულია მხოლოდ ორი სიტყვა, (ესეც საკვანძო სიტყვებია) — „სარკეები“ და „დრო“.

II. თუმცა საერთოდ ძნელია სონეტებში გაყინული სიუჟეტების აღწერა (ნატურმორტი), დინამიკური სურათი დროის მსვლელობისა აქ ცხადად შეიგრძნობა („გახელებული ქარი“, „ცოცხლებიან ლარნაკები“, „გადმოდიან“, „გადაივლიან“, „ემძებნ წარსულს“ და ა. შ.). სონეტის მთავარი მოთხოვნა შესრულებულია. დაცულია თეზის, მისი განვითარების, კვანძის გახსნის კომპონიციური სურათი.

III. მარცვალთა რაოდენობა ამ მინიატურაში კიდევ უფრო მოწესრიგებულია:

I კატრენი	17	18	18	15		
I ტერცეტი	17	16	20			
II ტერცეტი	17	16	9			
II კატრენი	18	17	15	17		
ს უ ლ	9,	15,	16,	17,	18,	20

ორ ტერცეტს შორის განსხვავებაა 11 მარცვალი (ზუსტად იგივეა ცირეკიძესთან, ოლონდ კატრენებში). კატრენებს შორის განსხვავებაა 1 მარცვალი (ცირეკიძესთან ტერცეტები ტოლია).

მინიატურაში რიტმის დამახასიათებელი სინტაქსური პარალელიზმიც შეინიშნება. ეს კი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ პროზის რიტმული ბუნება აქაც დასტურდება. ცირეკიძისა და კლდიაშვილის — ამ ორი სიმბოლისტი-მინიატურისტის მხატვრული პრინციპი ერთგვაროვანია. შემთხვევითია ეს მოვლენა, თუ რაღაც ახალი სინტემის საწყისზე მიგვიბრუნებს? როგორც ჩანს, სანდრო ცირეკიძისა სერგო კლდიაშვილის დასახელებული მინიატურები (სონეტები პროზით) ცდა იყო ახალ, გარდამავალ სახეობათა ძიებისა. და, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფორმა საბოლოოდ ვერ დამკვიდრდა ქართულ მწერლობაში როგორც მკირე ფორმის ნაირსახეობა, მისი მნიშვნელობა უცდლობელია. იგი ქართული პროზის წინსვლას ემსახურებოდა და სიმბოლისტთა მუდმივ მძიებელ ბუნებაზე მიუთითებდა.

რიტმული პროზა: პროზის რიტმული აგებულება მხოლოდ ახალი ენარის ძიების თვალსაზრისით არ გამოუყენებიათ ქართველ სიმბოლისტებს. რიტმული პროზის ნიმუშებზე გამოდგება ქართველ სიმბოლისტთა არაერთი მინიატურა, დემნა შენგელიას რომანები.

მიდრეკილება რიტმული აგებულებისაკენ ქართული სიმბოლის-

ტური პროზის დამახასიათებელი თავისებურებაა. თუმცა, უნდა მივეთვითოთ, რომ სიმბოლისტებს ამ მხრივ მძლავრი დასაყრდენი აქვთ ეროვნულ მწერლობაში ვ. ბარნოვისა და ჭ. ლომთათიძის პროზის სახით (რომ არ მოვიყვანოთ უფრო შორეული პარალელები ძველი ქართული მწერლობიდან). როგორც ვთქვით, რიტმული პროზის გამოყენება და ბგერათა ინსტრუმენტირების ახალი სახეების ძიების შესაძლებლობა განაპირობა პროზის პოეზიასთან დაახლოებისაკენ სწრაფვამ. პროზაში მუსიკალური ფენომენისადმი სიმბოლისტთა განსაკუთრებული მზერა აღვნიშნავთ.

რიტმულობის თვალსაზრისით განვიხილოთ ქართული სიმბოლისტური რომანი და კიდევ ერთხელ გავამახვილოთ ყურადღება იმაზე, რომ ლექსსა და პროზას ამ თვალსაზრისით ვერ წამოვეყენებთ ერთსა და იმავე მოთხოვნას; რომ პროზის რიტმული ორგანიზაციის საფუძველს წარმოადგენს სხვადასხვა სახის სინტაქსურ-გრამატიკული პარალელიზმები. „ტენდენცია, რომელიც ცდილობს გარკვეულად გაათანაბროს ისინი, საფუძველს უყრის კიდევ მხატვრული პროზის აღქმას რიტმულად“, — წერს ვ. ჟირმუნსკი [49,576].

ამ თვალსაზრისით დ. შენგელაიას რომანის „სანავარდოს“ არაერთი პასაჟი რიტმული პროზის ნიმუშს წარმოადგენს. ამას გვაფიქრებინებს შემდეგი:

1. შეიმჩნევა მიდრეკილება სიტყვათა ან მარცვალთა გათანაბრებისაკენ. განსაკუთრებით იქ, სადაც თავად ავტორი გრაფიკითაც ეხმარება მკითხველს:

ძღვენი მზადდებოდა (2 სიტყვა, 8 მარცვალი).

ბონდო მოცოცხლდა (2—5)

უხაროდა ქალაქის ნახვა (3—9)

ან: ყარამანს გული ნაღვლით ევსებოდა (4—11)

დიდი გვარი სულზე იყო მისული (5—11)

სანავარდო წყდებოდა ციებ-ცხელებით (4—12)

სანავარდო ვერ იტევდა თხმელის კუბოებს (5—13)

ჭაობი იყო ყველგან (3—7)

გაჭრილ საფლავეში წყალი ამოდიოდა (4—13)

არ იყო ხსნა, არ იყო გამოსავალი (6—12)

სხვაგან: იკარგებოდა თესლი და მოდგმები (4—11)

ექსორია მათ, ექსორია!... (3—9)

ავი თვალი ტეხდა ყველაფერს (4—9)

ხატზე გადაცემა გამრავლდა (3—9)

ყოველდღე არისხებდნენ. ეკლესიის ზარებს (4—13).

და ა. შ.

როგორც ვხედავთ, ტენდენცია მარცვალთა თუ სიტყვათა გათა-
ნაბრებისაკენ, აშკარაა.

გავიხსენოთ: რომან იაკობსონი ნაწარმოების მხატვრული თავი-
სებურების შესწავლისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს
ტექსტში გრამატიკული კატეგორიების გამეორებას [49, 403—405].
ამგვარი პარალელიზმები ადვილი შესამჩნევია:

შარაზე დაყრილ ხრეშში გვალვა შაქრის სიტკბოსავით ლივ-
ლივებს.

შუკაში ჩაფენილ წალიკაში წიწილები ჭუჭუნით შემოდინან: მო-
აქვთ იმერლებს, შეშა ანჯელიდან, ფიცრები, ბზე, თივა, სიმინდი,
ხის ჯამები...

ქუთაისიდან: ჩალვადრები.

თბილისიდან: ქართლ-კახელი მეურნეები და სპარსეთიდან მოსული
აქლემები, დატვირთული ბამბით, ქიშიშით, ინდის ხურმით, მატყლით,
ნოხებით.

სამეგრელოდან: ხვადაგები, ნაბადები, ქეჩა, თუთუნი“...

და ა. შ.

საინტერესოა, რომ რიტმული პროზის გრაფიკული გამოკვეთა
ავტორმა აირჩია აღწერითი ხასიათის პასაჟებისათვის (ციცინოს ავად-
მყოფობა, სანავარდოს სურათები, ბონდოს ეპილეფსიის და ჩამოსვ-
ლის სცენები), და მათი უმეტესი რაოდენობა სწორედ სანავარდოს-
თან, როგორც „ადგილის დედასთანაა“ დაკავშირებული. აქ კიდევ
უფრო იკვეთება გმირისა და მოქმედების ადგილის სიმბოლური ურ-
თიერთმიმართება.

მაგ:

„საშველი არაა და აგია
ყველგან სიკვდილი და ტრამა.
ციცინო ასეთ მდგომარეობაში.
ბონდო გადაკარგული.
ოჯახი ამოვარდნის გზაზე!“

ან: „მამულებს ღობეები შემოაღბა. თხილები მიწით ამოივსო, ეზოს
ჯიჯილაცა მოედო. რიონიდან გადმოსულ წყლებს გასაავალი არა ჰქონდა
და ქაობებით აივსო სანავარდოს მიდამოები“...

მიწა ლებოდა წყალში.

ოდის ოკვათოს სისხლისფერი ხავსი ეკვროდა.

ჰაობი და ჰონჰყო ინესტებოდა.

მუხრის თავში უბინაო ქარი ტიროდა.

დამახასიათებელია წინადადებათა ინვერსიული წყობა — „იყო თონეში ლავაშების და მჰადების ცხოება“; პირიან ფორმათა ნაცვლად საწყისის ხმარება; უშემასმენლო წინადადებათა რიგი ავტორს ეხმარება კიდევ უფრო გააძლიეროს რომანის რიტმული მხარე:

მაგ.: „სამხარეულოში ღომის ზელვა და დაშუშება.

ხარშოს დულილი, ჰადებისა და ხაჰაპურების ცხოება,

გაპუტული გოჰებისა და ინდაურების ღვინვა და მანვა.

ქეიფი.

სადღეგრძელოები...

თვადის ქალების კოპწიად თვალების ნაბეა და აბრეშუმის ხაბარდიან კაბების ფარფაში.

ღომში დასვრილ თითების გალოკვა და სუფრაზე უხვათ დაყრილ ლედვისა და კვახის ფურცლებზე ხელის წმენდა“ [65,10].

„თავადო ბონდო, თქვენ ღილი გაკლიათ საყულოზე“, — რამდენჯერმე გამეორებული ეს ფრაზა ნაწარმოების აზრობრივ დატვირთვადაც აძლიერებს და გარკვეულ მხატვრულ დანიშნულებასაც ასრულებს. ბონდოს წუხილიანი ზმანებანი სწორედ ამ ფრაზით იკვრება. თითქოს ყველაფერი გასაგები ხდება და ამავე დროს რჩება უზარმაზარი კითხვის ნიშანი, მოსვენებას რომ უკარგავს ახალგაზრდა ჰილადეს. ეს განმეორებანი იმ მიკროთემათა გამოყოფასაც უწყობს ხელს, რომელნიც თავად მოქმედებენ პარალელების შექმნის პრინციპით.

საინტერესოა, რომ ფოლკლორულ-მითოლოგიურ სახეთა გამოყენება უპირატესად ხდება ბონდოს ბავშვობის, ციციხოს ავადმყოფობის, სიყვარულის სცენების გამოხატვის დროს. ისინი დამამშვიდებლად მოქმედებენ გმირის ფსიქიკაზე, თითქოს პირველად წესრიგზე მიუთითებენ და შინაგან სიმშვიდეს, სულიერ ჰარმონიას უქმნიან მას.

„სანავარდოს“ სიუჟეტში შესაძლებელია გამოვეყოთ ოთხი თემატური ერთეული, რაც ტექსტის დაყოფის იმ უნივერსალურ პრინციპს ემთხვევა, როცა „პირველი ორი მეოთხედი ამყარებს გარკვეულ სტრუქტურულ ინერციას, მესამე არღვევს მას, ხოლო მეოთხე — აღა-

დგენს რა საწყის კონსტრუქციას, მენსიერებაში ინახავს მის დეფორმაციას“ [44,52].

მართლაც, რომანი შეიძლება დაიყოს:

1. ყარამანის ძლიერი ოჯახი ბონდოს გამგზავრებამდე;
2. თანდათანობით უკუსვლა უვავოდ დარჩენილი ოჯახისა;
3. უბედურებათა ჯაჭვი ბონდოს ჩამოსვლის შემდეგ და ყარამანის ოჯახის, მთელი მისი სოციალური წრის განადგურება.
4. ფინალი: „ახალი ხალხის“ დამკვიდრების იდეა, შინაგანი კონფლიქტის დასასრული.

პირველ ნაწილში დამუშავებული თემა განვითარებას პოულობს მეორე-მესამე ნაწილებში, ფინალში კი იგრძნობა, რომ უნდა აღდგეს დაკარგული სიმშვიდე (სხვა საკითხია, რა მიაჩნია აქის საწინდრად ავტორს).

სიუჟეტის ამგვარი განვითარება კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ნაწარმოებებში შინაგანი, არა მხოლოდ შინაარსობრივი, არამედ რიტმული წესრიგის არსებობასაც.

საინტერესოა კიდევ ერთი საკითხი: სანამ ბონდო ოჯახში დაბრუნდება, შეიმჩნევა ზმნის დროითი კატეგორიების შერჩევითი გამოყენება, რაც ავტორს ეხმარება რიტმული ზომიერების დაცვაში:

„ციცინო წიგნს სწერდა ძმას ქალაქში: ბონდოს თვალის ჩინივით გაფრთხილებოდა:

ძღვენი მზადდებოდა.

ბონდო მოცოცხლდა.

უხაროდა ქალაქის ნახვა“.

დროთა ცვალებადობა აშკარაა, ერთი შეხედვით, თითქოს თხრობის რიტმი დარღვეულია, მაგრამ სწორედ თანაბრად განმეორებადი სიმეტრიის რღვევა, თავის მხრივ, რიტმული აგებულების მკაფიო აღქმას იწვევს, ვინაიდან სიმეტრიაცა და დესიმეტრიაც, გრამატიკულ მნიშვნელობათა შიგნით, ტექსტში მხატვრულ ხერხად აღიქმება.

ვნახოთ მეორე მჯგალითი: „მერიქიფეები ციბრუტივით ტრიალებდნენ:

ტოლუმბაში სუფრაზე ომახიან ბრძანებებს ოძლეოდა. ცალ ხელში ცარიელა ყანწი ეჭირა და მეორე ხელით ღვინოში დასველებულ ულვაშებს იწმენდა.

ხარხარი და სიმღერა.

არშიყოფა და გადაკრული ჩურჩული.

ზმების გადატყორცნა...“

ამ შემთხვევაში ზმნათა პირიანი ფორმა შეცვლილია უპირო ფორმებით. ამგვარი მონაცვლეობა ხელს უწყობს ისევ და ისევ რიტმული კანონზომიერების გამოკვეთას.

ამგვარად, რომანის რიტმულობა მიიღწევა სინტაქსური პარალელუზმების მეშვეობით და გრამატიკულ კატეგორიათა თანმიმდევრული ცვლილებით. რიტმულ ქსოვილშია აგრეთვე ჩართული ისეთი მხატვრული კონსონენტი, როგორიცაა პორტრეტი:

ა) „თავადი ყარაშან: ახოვანი ვაჟკაცი, აქა-იქ ჰალარა შეჰპარვია, სიარული ნელი, დინჯი, მაღალი, მხრებში ოდნავ წაზარილი. შემოხედვა ამაყი, ჯიშინი. ჩვეულებად გადაქცეული შუბლზე ხელის გადასმა (აღბათ, სისხლი უფარდებოდა თავში)“. და: „ბონდო: მაღალი, გამხდარი, ხელ-ფეხი თითქოს ქინძისთავებივით ჰქონდა მიზნეული, ისე ქანაობდნენ. გრძელი, მოღუნული ცხვირი, დედის ეშხიანი თვალები და ამ თვალებში რაღაც უაზრო და დამაფიქრებელი, ტუჩის კუთხეებს, თითქოს ვიღაც ეზიდებოდა, სიარული აჩქარებული, სულწასწრებული.

გრძელი თითები და მამასავით შუბლზე ხელს ისვამდა ხშირად (მოდგმით თუ ჯამოჰყვა)“.

ამ ორ ნაწყვეტში, როგორც ჩანს, იდენტურია აღწერის სტრუქტურა. იგი ასეთი თანმიმდევრობისაა: დასახელებულია გმირი, შემდეგ აღწერილია პერსონაჟის გარეგნობა, ბუნება, ჩვეულება, რომელსაც ფრჩხილებში ჩასმული, ავტორის განმარტება ახლავს თან.

არის პირდაპირი გამეორებანი, რაც ხაზს უსვამს სულით დაავადებული გმირის მძიმე განცდებს. ასეთია ბონდოს მიერ აკვიატებული სცენები პეტერბურგში გატარებული დროისა; გრაფინია ტრუბანოვასთან შეხვედრა; რამდენიმე ადგილას ყურადღების გამახვილება ოტოას პორტრეტისადმი, ასევე, დაბერწილი სანავარდოს მრავალგზისი აღწერა; ფოლკლორულ-მითოლოგიური პერსონაჟების შემოყვანა და სვენებისა და სიმშვიდის წუთებში (იშვიათად — სულიერი აღლევების დროს, მხოლოდ აქაც იმ ფუნქციით, რომ განტვირთოს, შვება მიანიჭოს დაავადებულ გონებას). ეს მხატვრული ხერხები სიმეტრიულად მეორდება სამივე მოქმედ გმირთან და ამავე დროს ეხლართება წარსულსა და ბავშვობის მოგონებათა სცენებს.

ანალოგიური ხასიათის მოვლენები გვხვდება დ. შენგელიას მეორე რომანში „ტფილისი“, ჩვენ არ შეგუდგებით მის დაწვრილებით ანალიზს, მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ წინადადების აგებულება ინ-

ვერსიული წყობა და შერჩეული ლექსიკა, რომელიც თავად ქმნის მუსიკალური რიტმის შთაბეჭდილებას, ამ შემთხვევაში განსაზღვრულია მხატვრული სახის კონსტრუქციასთან და მისი გამოხატვის ხერხებთან მიმართებაში.

როგორც ვხედავთ, დემნა შენგელაიას რომანები ატარებს რიტმული პროზის ნიშნებს და მინიატურასთან ერთად იცავს პროზაში მუსიკალური ელემენტის გაძლიერების პრინციპს (მსგავსად ევროპელი თანამოკალმეების (სუინბორნი, მალარმე, ბოდლერი, ბელი, რემიზოვი და ა. შ.), რაც ყველა შემთხვევაში განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქციის მატარებელია.

„დათა თუთაშხიას“ კომპოზიციის ერთი თავისებურება

მხატვრული ტექსტის მთავარი ფუნქცია გარკვეული ინფორმაციის გადაცემაა. იგი ენობრივ ბაზისს ეფუძნება და, ამიტომ, რა მნიშვნელობითაც არ უნდა მივალწიოთ გამომსახველობითი ელემენტების, ტროპული მეტყველების სხვადასხვაგვარი ფორმების გამოყენებას, ენობრივ კანონზომიერებათა დაცვა ყველგან ნაგულისხმევი იქნება. ეს არ ნიშნავს, რომ ფრაზას უნდა ჩამოშორდეს თავისი სემანტიკური დატვირთვა, რადგან ენობრივად და შინაარსობრივად მოწესრიგებულ ყოველ კონსტრუქციაში აზრის გარეგნული სამოსი ისევე მონაწილეობს მხატვრულ სახეთა სისტემის შექმნაში, როგორც მისი მნიშვნელობა. გრამატიკულად მოწესრიგებული და შინაარსობრივად დასრულებული მთლიანობა წარმოქმნის ზეფრაზულ ერთეულთა სიმრავლეს. იგი კომპოზიციურ ნახაზში განიხილება. შემდეგ სწორედ კომპოზიციაზე იქნება დამოკიდებული ის არჩევანი, რომელიც დაარეგულირებს ტექსტის თითოეულ კომპონენტს. ზეფრაზობრივი მთლიანობისაგან შინაარსობრივი მიკროთემები წარმოიქმნება, რომელთა განლაგებითაც, ტექსტი საბოლოო სახეს მიიღებს (მიჩნეულია, მხატვრულ ტექსტად ჩაითვალოს არა ერთ-ერთი შესაძლებელი, არამედ ის ერთადერთი ვარიანტი, რომელშიც მაქსიმალურად გამოვლინდა ავტორის ჩანაფიქრი და რომელიც უკვე გაფორმდა მოცემული ნაწარმოების სახით).

3. ამირეჯიბის რომანში „დათა თუთაშხია“ ზეფრაზულ ერთეულთა განაწილება გარკვეულ წესს ექვემდებარება. უპირატესად იგი

შეღავნდება ავტორისეული ჩანართების, გადახვევების, ცალკეული პასაჟების გამოკვეთის დროს.

კომპოზიციურად რომანში გამოიყოფა ორი შრე: პირველში სიუჟეტი ვითარდება, ხოლო მეორეში ჩნდება ნამოქმედარის განსჯა-გააზრებისა და მისი შეფასების ჭურვილი. ნებისმიერი ქმედება, რომელიც პირველ შრეში მოქმედების განვითარების მთავარ ღერძს ქმნის, აქ შეწყვეტილია. ამის გამო რომანის სტრუქტურის ძირითად მახასიათებლად შესაძლოა მივიჩნიოთ ამბის თხრობისა და მისი ანალიზის მონაცვლეობა. თავის მხრივ, თითოეულიც შესაძლოა დაიყოს შემადგენელ ელემენტებად:

1. თვითანალიზი, რომელიც გმირის მონოლოგით ან შინაგანი დიალოგით გამოიხატება;

2. ავტორისეული გადახვევები (ავტორი მესამე პირის ფორმით ანალიზებს გმირის ნამოქმედარს).

3. მესამე პირის ჩარევა (მეორე გმირი ხსნის პირველის მოქმედებას, თხრობა წარიმართება მესამე პირში, მონოლოგით).

4. რამდენიმე გმირის მონაწილეობით (თხრობა დიალოგით მიმდინარეობს).

ამგვარი ანალიზი ხდება ქმედების ჩადენამდე (მიზეზების ახსნით) ან მის შემდგომ (ნამოქმედარის მოტივაციის მიზნით).

ამ შემთხვევაში „დათა თუთაშხიას“ ავტორი უპირატესობას ანიჭებს პირველი პირის ფორმას (მთხრობელი თვითონვეა ფაქტის შემსწრე, მონაწილე და თავისი თვალით გადმოსცემს ნახულსა და განცდილს, თუმცა იშვიათად თხრობამ შესაძლოა მესამე პირშიც გადაინაცვლოს (როცა მთხრობელი გადმოსცემს ადრე გაგონილს. განსჯა მოქმედების ჩადენის შემდგომ ხდება და გამოიხატება დიალოგური ფორმით, რომელიც დათასთან მიმდინარეობს ერთი ან რამდენიმე გმირის მონაწილეობით).

საილუსტრაციოდ მოვიყვანოთ მაგალითი ალექსი სნეგერის მონათხრობიდან:

„ერთი სიტყვით, კაი ხანი იყო გასული, რაც ლუკა აღარ მენახა და ბედისწერამ, ის მუშტრის და მე — მსახურის როლში შეგვახვედრა. წამოსვლის წინ ლუკამ მითხრა:

— დრო გავიდა და სასაცილოა ახლა ყველაფერი. იფიქროს კაცმა

და რა აზრს გამოიტანს, თუ იცი? რა და, მარუდა ბაზარზე წლობით ატყუებდა და ატყავებდა ხალხს — ხომ ასეა?

ასეა.

— რაც გავაკეთე მე, თითქოს, ჩემთვის უცნობი ხალხის სიბრა-
ლულით გავაკეთე — მოვაშლევინე მარუდას მისი ოინბაზობა, რა გა-
მოვიდა ზერე აქედან? აგერ გეტყვი: მარუდას საქმე, ბატები რომ ვერ
გამოსცილდა; და რაც გააჩნდა, ის ფულიც რომ დაკარგა, — ვერ იქნა,
ვერ გამოსწორდა. დარღმა გაალოთა მარუდა, პეშკოვსკაიაში დარღით
და ლოთობით მოკვდა. ეს ერთი. შენ შემოსავალი დაკარგე და სად
და როგორ დაესეტებოდი? ორივე ძმები მშვიერ-მწყურვალეები —
ბევრი ვიფიქრე მერე ამაზე. ეს ორი... ახლა, მთავარი რაა თუ იცი?
ხალხს, ჩანს, არ უნდა ისე ცხოვრება, ვინმემ თუ არ დაზარა, მოატ-
ყუა და გაატყავა. თქვენს ბაზარზე მარუდას თამაში რომ მოისპო,
გრიშკა პიმენოვმა დაუწყო ხალხს გატყავება სამი კარტის თამაშით.
არ გამოვიდა ჩემი ნამოქმედებიდან არაფერი... მაგრამ ისიც საფიქრე-
ბელია, რომ იქნებ არ ღირდეს ადამიანის მოღვმა წესიერი კაცის
ზრუნვად და არც ქვეყნის არეულ-დარეული საქმეებში ჩარევა. ვინ
იცის?.. რასაც ვლაპარაკობ, დაიხსომე ის, მაგრამ იცოდე, თვითონ არ
ვცი, სიმართლე რაშია და სადაა. ფიქრი და გამოცდილება სჭირია
ამას“.

ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებას, რომ მეორეულ შრე-
ში ანალიზისათვის მხოლოდ დიალოგია გამოყენებული (მხედველო-
ბაში არ გვაქვს სეგედის თვითანალიზი, თუმცა ისიც შინაგანი დია-
ლოგით მიმდინარეობს). ეს კომპოზიციური არჩევანი გარკვეული
ფუნქციის მატარებელი ხდება. შევეცადოთ მის გარკვევას.

დიალოგი, ვიწრო გაგებით, თითქმის ყოველთვის გულისხმობს
რაცაღ დაპირისპირებას. თეზა-კონტრთეზა — პლატონურმა დიალო-
გებმა ეს ფორმა ჟანრის გაგებამდე აიყვანა და, ბასტინის თქმით, სა-
ფუძველი დაედო ევროპული პროზის ამ მიმართულებით სვლას
[12,146].

დაპირისპირებას (თეზა-კონტრთეზა) საბოლოოდ მივყავართ
ჭეშმარიტების დადგენამდე. ეს უკანასკნელი კი მოპაექრეთა დებუ-
ლებების უკუღდებით ან სინთეზირებითაა შესაძლებელი. პლატონუ-
რი დიალოგების ეს პრინციპი, მისი შინაგანი მექანიზმი, განსაზღვრავს
ჭე. ამირეჯიბის რომანში დიალოგის ბუნებას. ამ პრინციპითაა შედგე-
ნილი „დათა თუთაშხიას“ დიალოგის სქემაც. აქ არ ვანსხვავებთ ში-

ნაგან დიალოგებს, მაგ.: დათას დიალოგი მეწისქვილესთან, სეგედისა—
ზარანდისთან (შესაძლოა, შინაგანი დიალოგი გადაიზარდოს ღიაში,
ამის ნიმუშია სეგედისა და მუშნის დიალოგი, მაგრამ მთავარი პრინცი-
პი ყველგან შენარჩუნებულია). მოვიყვანოთ მაგალითი:

„ — ჩვენს შემდეგ, ბატონო ზარანდია, პირუთენელი სამსახური
და სახელმწიფო, ანუ უმაღლესი სიკეთე რჩება! სახელის უკვდავება
კი გმირის ხვედრია...

— ჰმ, გმირებისა და არა მათი, ვინც გმირის სახელს ქმნის, არა?—
სიტყვა ჩამოართვა ზარანდიამ.

— რას გულისხმობთ?

— იმას, რომ თვით ქრისტესგანაც კი არაფერი დაჩაჩებოდა, იუდას
იგი ოცდაათ ვერცხლად რომ არ გაუყიდა. ქრისტეს ტრაგიკულმა,
მნიშვნელოვანმა აღსასრულმა მის უკვდავებასა და აღიარებას უდი-
დესი სამსახური გაუწია; ის აღსასრული იუდას შეგნებული საქციელი
იყო — წინასწარ განზრახული, საჭირო შედეგის მისაღებად აღსრუ-
ლებული საქმე, მე ეს მტკიცედ ვიწმინდებ.

— მეშკოვსკის, როგორც ჩანს, ეგ მტკიცე რწმენა არ გააჩნდა,
თორემ პუგაჩოვსა და ჩადიშჩევს ჯერ ოცდაათ ვერცხლად გაჰყიდდა
და მერედა გამოიძიებდა მათ საქმეებს! — დღესაც არ ვიცი, შევძელი
თუ არა აღშფოთება დამემალა“.

დიალოგის დასასასიათებლად განსაკუთრებული მნიშვნელობა
ენიჭება დათას გასაუბრებას ეფემია წინამძღოლთან, ხოლო უფრო
გვიან — დიალოგს მუშნისა და დათას შორის თავიანთი გამზრდელის
სახლში.

პირველ შემთხვევაში განსაკუთრებით საინტერესო ხდება არა
დათასა და ეფემია წინამძღოლის მოსაზრებათა დაპირისპირება, არა-
მედ მხეველისა და მისი წინამძღოლის „სახარებით თამაში“. წმინდა
წიგნიდან მოხმობილი ადგილები თავად ქმნის პაექრობის შთაბეჭ-
დილებას, აზრთა სხვადასხვაობის ილუზიას, იძლევა ფაქტის მრავალ-
სახა ანალიზის საშუალებას. კონტრარგუმენტები, მოხმობილი მხევე-
ლის მიერ, ჭეშმარიტების დადგენის გზაზე სწორედ რომ კამათის,
დიალოგის აუცილებლობაზე მიგვანიშნებს.

— „რას გულისხმობ მხევალო?“

— „რომელმან აღიმადლოს თავი თვისი, იგი დამდაბლდეს, და რო-
მელმან დაიმდაბლოს თავი თვისი, ამადლდეს...“.

ეფემია წინამძღვარი დაფიქრდა, ექვის თვალი მომაბჯინა და თქვა:

— საამშვემთხვეოდ იტქმის „გოყუარდეთ მტერნი თქვენნი და კეთილსა უყოფდით მოძულეთა თქვენთა“...

... ეფემია — წინამძღვარმა ორივე ნაწყვეტი გაიგონა და არა უთქვამს რა. მაშინ მივხვდი და შემდგომში სავსებით დავრწმუნდი, რომ ჩემი მენტორი თანდათან თავადაც დაინტერესდა „სახარების თამაშით“. იმით დავრწმუნდი, რომ ერთხელ, თავისი შეხედულების დამადასტურებელი ნაწყვეტი მათქმევინა და იქვე მიბრძანა, — აბა, მაგისი საწინააღმდეგოცა თქვიო“. „განსჯათა“ შინაარსობრივი დატვირთვა, გამოხატული დიალოგური ფორმით, ისეთ თემებს მოიცავს, როგორცაა სიკეთე, ბოროტება, მოჩიილება, სათნოება, სიყვარული, მოვალეობა, ქველმოქმედება და სხვა. გმირის სუბიექტური მოსაზრებანი, კონკრეტულ ხასიათს რომ ატარებს, მსჯელობის დასასრულს ამსტრაპირდება. ამის გამოა, რომ პიროვნული გრძნობები იმდენად განზოგადებულ სახეს იძენს, რომ თანდათან საერთო ნორმების მლალად გვევლინება.

კონკრეტული „მე“-ს ზოგადში გადასვლა მკაფიოდ ჩანს შემდეგ პასაჟებში:

„...ხაზინა მათხოვრულ ჯამაგირს რომ გიხდით, შეიძლება? ჯამაგირი გყოფნით? — გამგემ ჩაახველა და ზარანდიას პასუხს დაელოდა.

— ისეთი ჯამაგირი არ არსებობს, კაცს რომ ეყოს. კაცი უნდა ეყოს ჯამაგირს. რაც მეტს მოგცემენ, მით მეტი მოგინდება. ჯამაგირი კი არ არის დიდი და პატარა, მადაა დიდი და პატარა“, ან:

„...გამოვემგზავრეთ გზაში ვკითხე, — ეტლიდან ჩამოხველი, უცნობი ქალი დასვი, ბაზრამდე ფეხით იარე და შაფათავას ლამაზი ცოლი კი, მოკვდი და დახლს არ მიაჯარე. ეს როგორღა გავიგოთ მეთქი?

— მისთვის მოვიქეცი ასე, ჩემთვის არ მოვქეციულვარ! — მითხრა დათა თუთაშხიამ.

...რიგიანად გამოვკითხე, თუ რას გულისხმობდა და აი, რა გამოვიდა:

თურმე თავხედებად იმდენნი არ იზადებიან, რამდენიც მერე ხდებიან. თვითონ კი არ ხდებიან, ჩვენ ვაქცევთ თავხედებად: ქალი იქნება თუ კაცი — შაფათავას ცოლისთანა ტუტუცი — ერთხელ ინსტიქ-

ტურად რომ ჩაიდენს თავხედობას და ამას მორიდებულნი, ხათრიანი კაცის მიმართ იზამს, ეს კაცი, თავისი ზნეობრივი მონაცემებდენ გამომდინარე თავხედობას შეარჩენს. მეორედ სხვა სიტუაციაშიც შეიძლება ასე გამოუვიდეს. მესამედაც. ტუტუცი კია, მაგრამ მიხედება, თავხედობა ცხოვრებას აადვილებსო და სიკვდილამდე თავხედი იქნება. „ბავშვს ჰკითხეს, რა გატირებსო? გამდის და ვტირიო!

ახლა პირიქით ვნახოთ: ტუტუცს დღეს არ დაუთმეს გზა თუ რაც არის და თავხედობა არ გაუვიდა, ხვალაც ასე მოხდა. ზეგ იქნებ ისეთსაც გადაეყაროს, რომ თავხედობისთვის მიუზღოს კიდევ. როგორი ტუტუციც უნდა იყოს ადამიანი, ბოლოს და ბოლოს თავხედობაზე ხელს აიღებს და სამარემდე წესიერი კაცი იქნება.

ბარადოქსია. თავხედურს თავხედი იზამს. თავხედთან კი ასე ნაზად მოქმედი საშუალებებით, ვფიქრობთ, ვერაფერს გახდება კაცი.

მიუხედავად იმისა, ჩემი მასპინძლის თვალსაზრისში მაინც არის ერთგვარი ჩემთვის გაუგებარი ქვეშაობა და ცხოვრებისადმი აქტიური დამოკიდებულების მკაფიო გამოვლინება“.

ხშირია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ტექსტში მონაწილეობს ავტორი და შემდგომ იგი ერთ-ერთ გმირად, თუნდაც მთხრობლად გადაიქცევა. თხრობის ძირითადი სადავები ზოგჯერ მის ხელთ არის მოქცეული. სწორედ ასეთ შემთხვევაში შეინიშნება დიალოგისადმი (როგორც ფორმისადმი) განსაკუთრებული ყურადღების გამახვილება.

როდესაც დიალოგის ცნება უფრო ფართო ხასიათს ატარებს, მაშინ პაექრობისას მთავარ ხდება იდეათა კიდელი. თითოეული გმირი ხომ გარკვეული იდეოლოგიის მატარებელი სუბიექტია და იცავს კიდევ თავის მოსაზრებებს სიტყვითა თუ საქმით. ამ დროს დიალოგის ფუნქციაა არა გამონათქვამთა, არამედ მოსაზრებათა შეპირისპირება. მართალია, ძირითადი იდეა დანაწევრდება, სამაგიეროდ მოხდება „გმირის იდეოლოგიად ქცევა“.

«В отношении к человеку, любовь, ненависть, жалость, умиление, вообще всякие эмоции всегда в той или иной степени диалогичны» [12, 146].

ამგვარ ურთიერთობებს ბახტინი იმდენად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, რომ არ აკუთვნებს მათ არც ლინგვისტურ, არც ლოგიკურ თუ ფსიქოლოგიურ კატეგორიებს. აი, რას წერს იგი:

«Диалогические отношения, это отношения глубоко своеобразны и не могут быть введены ни к логическим ни к лингвистическим, ни к психологическим и механическим...

это особый тип смысловых отношений, членами которого могут быть только целые высказывания (или рассматривать как целые, или потенциально целые), за которыми стоят (и в которых выражают себя) реальные или потенциальные речевые субъекты, субъекты данных высказываний [12, 148—149].

ლილოგურ ურთიერთობებს მხოლოდ დაპირისპირება არ წარმოქმნის. «Согласие — одна из важнейших форм диалогических отношений. Согласие очень богато разновидностями и оттенками». ამასთან: «Между языковыми единицами, как бы мы их не понимали и на каком бы уровне языковой стопны мы бы их брали, не может быть диалогических отношений (фонемы, морфемы, лексемы, предложения и т. д.). Высказывание (как речевое целое) не может быть признаемо единицей последнего высшего уровня или яруса языковой стороны (над синтаксисом), ибо оно входит в них в совершенно иных отношениях (диалогических), неопоставивших с лингвистическими отношениями других уровней (в известном плане возможно только сопоставление целого высказывания словом). Целое высказывание — это уже не единица языка (и не единица «речевого потока», или речевой «цепи», а единица речевого общения, имеющая не значение, а смысл (то есть целостный смысл, имеющий к ценности — к истине, к красоте и т. п.) и требующей ответного понимания, включающего в себя оценку. Ответное понимание речевого целого носит диалогический характер» (იქვე). ბახტინის მსჯელობა, რა თქმა უნდა, საინტერესო და გასათვალისწინებელია, მაგრამ დასაზუსტებელია ერთი გარემოებაც. ტექსტის მთლიანობის დაცვა, როგორც სტრუქტურული, ისე შინაარსობრივი თვალსაზრისით აუცილებელია. მოგვეყვას ერთი მრავალ განსაზღვრებათა შორის: «...текст — идеальная, высшая коммуникативная единица, тяготеющая к смысловой замкнутости и заключенности, конституирующаяся каждый раз в других параметрах, на разных уровнях текста и в разной совокупности частичных связей» [42, 66].

მხატვრული სახის აზრობრივ დატვირთვის სემანტიკური მხარე წარმოაჩენს. კონცეპტუალურ დონეზე წარმოქმნილი ხატი აზროვნებაში მყარ სტრუქტურებს წარმოშობს, რომელიც, მართალია, მთლად ვერ იქნება დამოკიდებული ლექსიკურ-გრამატიკული საფანელისაგან, მაგრამ მათ გარეშე ამ ხატის წარმოდგენა შეუძლებელია.

ამგვარად, ნებისმიერი ზეფრაზული მთლიანობა უნდა შეისწავ-

ლებოდეს ფორმალური — ლექსიკურ-გრამატიკული ერთეულების გამოყოფით და დაექვემდებაროს კომპოზიციურ, მხატვრულ, სტილურ, იდეურ-შინაარსობრივ ანალიზს.

როგორ ემთხვევა გრამატიკული ერთეულები ასრობრივ ერთეულთა გამოყოფას? სად შეიძლება მათმა თანხვედრამ მიკროთემის ფუნქცია შეასრულოს?

ბასტინის ზემოთ მოყვანილი მოსაზრების მიხედვით მიკროთემათა რიგში გამოვყოფთ ერთი იდეოლოგიის შემცველ ზეფრაზულ მთელს და მიუხედავად სტილური თავისებურებებისა (წინადადების აგების პრინციპი, აზრის გამოსატყვის ენობრივი ფონი თუ ლექსიკურ-გრამატიკული სხვაობა), აზრის გადმოცემის დროს წამყვანი ხდება არა ფორმალურ მხარეთა ერთიანობა, არამედ მისი სემანტიკური დატვირთვა (ეს დაახლოებით წაგავს იმ აქსიომას, რომ წინადადება ენობრივი გამოსატყველების უმაღლესი ფორმაა, მაგრამ არა აზრისა), მაგრამ განმსაზღვრელი შესაძლოა მხოლოდ ფორმალური მხარე იყოს და არა აზრობრივი (ზეფრაზულმა მთელმა ხომ შეიძლება ვერ მოიცვას მთელი იდეოლოგია, მით უმეტეს, რომ მიკროთემებში შეიძლება დანაწევრებული იდეის მხოლოდ ნაწყვეტი მოხვდეს).

მასხადამე, ზეფრაზული ერთეული წარმოადგენს ენობრივად და შინაარსობრივად მოწესრიგებულ სტრუქტურას, მაგრამ ეს კვლევის ერთი დონეა. შემდეგ, როცა ხდება ამაღლება ენობრივ-ფორმალურ კატეგორიებზე და იწყება ასოციაციური კავშირების დამყარება; როცა მხატვრული სახე წარმოსახვის სიღრმეებში იჭრება, გონებაში ყალიბდება მეტასახეთა გარკვეული სისტემები და შემეცნების ურთულეს პროცესში მათი ვათავისება ხდება. ამ დროს აზრს კარგავს ზეფრაზული ერთეულების, როგორც ცალკე სტრუქტურების შესწავლა; იწყება მსგავსი მონაცემების დაჯგუფება აზრობრივი თვალსაზრისის მიხედვით და ამ ეტაპზე წინ იწევს იდეურ-თემატური ანალიზის საკითხი, ის, რაზეც მიუთითებდა ბასტინი.

ზემოთქმული უფრო თვალსაჩინო გახდება, თუ გავიხსენებთ ამ მხრივ სეგედის მსჯელობებს, რომლებშიც მოცემულია ერთი აზრის დასარულებული ანალიზი. მისი მსჯელობის დროს ხშირია პირდაპირი მითითებანი: „ამგვარად, ბატონებო, ზემოთმოყვანილი ფორმულის პირველი წრე შეიკრა. ახლა საინტერესოა ფორმულის მეორე წრის ღონისძიებათა მიმდევრობა“... „ეს სპეციფიკური საკითხია, ჩემი ჩანაწერების ძირითად თემასაც დაშორებულ და ამიტომ დაკმაყოფი-

ფილდები მაგალითით, რომელიც შემდგომ თხრობისთვის საჭირო და აუცილებელ ელემენტს შეიცავს: „ასე აიგო სამკუთხედის ერთი კუთხე“; „ეს სამკუთხედის მეორე კუთხე იყო“.

უნდა ითქვას, რომ ზეფრაზული მთელი შესაძლოა დაემთხვეს ქვეთავს, ზოგჯერ კი ერთ ქვეთავში შეიძლება რამდენიმე მათგანი გაერთიანდეს:

„პირველ დღეს ხის წაქცევა არ დაგვეჭირვებია, მქონდა წაქცეული ხე და იმის დაჭრა დავიწყეთ. შოკრიახლოს პოკლინსკი და მისი ვაჟიშვილი კრიდნენ ხეს, მაგრამ რანაირი იყო ის ხე თუ იცი! შემოწვდომა სამ-ოთხ კაცს გაუჭირდებოდა, ისეთი. მეორე დღე თავდებოდა, რომ კრიდნენ და დათას სულ იქით ქონდა თვალი — ხან სისქვას უთვალეირებდა და ხან სიმაღლეს: ხის წაქცევა დათას არ უნახავს-თქვა. უნახავს, მაგრამ ის ხეები სულ სხვა ხეებია, მათი წაქცევა სხვა წაქცევაა სულ და მიტომ ქონდა დათას ცნობისმოყვარეობა. დაიყვანეს პოკლონსკებმა, როგორც იქნა, ის უშველებელი წიფელი გაიტკაცუნა ხემ. გაიგონა დათამ ტკაცუნის, შემატოვა ხელში ბირდაბირი და მიამტერდა წიფელს. დაიძრა ხე, დაენარცხა მიწაზე. შევხედე დათას: ხერხვის დროს რომ მუხლებზე იყო, ზის ისევ ისე, კაცის ფერი არ ადევს, ოფლი ნამივით აყრია სახეზე, და, გეფიცები მაღალ ღმერთს, წამოხტომაზე და წაქცევაზეა. თუ რა გაიქცეოდა, არ მეგონა, დიდხანს იყო ასე. მერე მკლავით მოიწმინდა ოფლი, მოტრიალდა და მოკიდა ისევ ბირდაბირს ხელი.“

მეგონა შეეჩვია უკვე და აღარ გაიკვირვებს ხის წაქცევას-მეთქი, მაგრამ ერთი საოცრება დაჩემდა: ამოვარჩევდით ხეს, მივადგებოდით წყვილი ხულით, მკლავის სიმსხო ნაფოტს ხოშკაკალივით ვაყრევინებდით, იმაზე რომ მივიდოდა საქმე, აგერ-აგერ უნდა წაიქცეს ხე, დაანებებდა თავს, გადგებოდა განზე და უყურებდა, როგორ დაწვებოდა ის დევივით წიფელი, არა, მართლა კაი საყურებელი: მეხივით გაიდებს ტკაცანს, თითქოს ხერხემალში გადატყდაო. ზეზეა ჯერ კიდევ, ერთს შემოტრიალდება ადგილზე და მერე გადაქანდება დასაწოლად. მიდის და ლეწავს ყველაფერს, რაც დახვდება გზა-გზა. ფოთოლი ქშინავს, ტოტებს ლიწინ-ლიწინი გააქვს — იმტვრევა ტოტები და იმიტომ, ისეთი ხმა გამოდის, ამირანი რომ კვდებოდეს და სიკვდილის წინ ამოიხროს. დაასკდება მიწას — შეინძრევა ნიადაგი, დაიზანზარებს ყველაფერი. თვითონ ხე ბუყუნს გამოიღებს, — კაი მაგარი ვაჟკაცს მუშტი რომ შემოუყრავს მკერდში, იმისთანა ბუყუნს,

ოლონდ ათასჯერ უფრო დიდს, და მიჩუმდება ყველაფერი — დავყრუვდეთ იფიქრებ. გღია ხე საცოდავად. იმწამსვე ჩაიკიდებენ თავს ფოთლები. სიჩუმეა ისეთი, წყვილიაღწი გეგონება თავი, დიდი სიჩუმეა ძალიან.

ამის ყურება უყვარდა დათას. ახლოს თუ ჳრიდნენ ხეს სხვები, მიანებებდა თავს სამუშაოს და წავიდოდა საყურებლად. რამდენჯერ უთქვამს ჩემთვის:

— თიყვა, ძმაო, კისერი მომქერი თუ გინდა და ხეს აღამიანივით და კიდევ უკეთესად გაეგება ყველაფერი. აღამიანზე ლამაზად და უკეთესად სიკვდილიც შეუძლია და სიცოცხლე ხომ იცის და იცის უკეთესი.

ასეთების თქმა უყვარდა დათა თუთაშხიას და რომ იტყოდა, ჳე-როდა თავისი ნათქვამის მერე“.

ნაწყევტი, რომელიც ჩვენ მოვიყვანეთ, ასახავს ხის წაქცევის სურათს. შემდეგ კი ჩანს რეაქცია, რომელიც დათას უჩნდება ამის დანახვაზე. სურათი სიმბოლურ ხასიათს ატარებს და მიანიშნებს იმ „ლამაზ სიკვდილზე“, რომელიც დათამ აღამიანთა სიკვდილ-სიცოცხლეს გააჩიბრა.

ხის წაქცევა მეტაფორული სახეა, რასაც აღსატურებს მთხრობელის მიერ მისი აღამიანთან შედარება: „ისეთი ხმა გამოდის, ამირანი რომ კვდებოდეს და სიკვდილის წინ ამოიოხროს. დაასკდება მიწას, შეინჯღრევა ნიდავო, დაიზანზარებს ყველაფერი, თვითონ ხე ბუყუნს გამოიღებს, — კაი მაგარი ვაჟკაცის მუშტი რომ შემოუკრავს მკერდში, იმისთანა ბუყუნს, ოლონდ ათასჯერ უფრო დიდს და მიჩუმდება ყველაფერი — დავყრუვდით იფიქრებ“.

ამგვარად, იქმნება მეტაფორული სახე, რომელსაც გააჩნია ის შინაგანი მექანიზმი, მხატვრულ აღქმას რომ განაპირობებს. შევეცადოთ გავხსნათ იგი.

უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება უნდა მიექცეს ლექსიკურ-გრამატიკულ გამეორებებს, დაპირისპირებას, სინტაქსური სტრუქტურის გამეორებას, რაც გამოიხატება თეზის წამოყენებასა და მისი საპირისპირო ან გასაძლიერებლად მოხმობილი ჩანართების შემოტანაში.

მაგალითად: „შორიახლოს პოკლონსკი და მისი ვაჟიშვილი ჳრიდნენ ხეს, მაგრამ რანაირი იყო ის ხე, თუ იცი! შემოწვდომა სამოთხე კაცს რომ გაუჭირდებოდა ისეთი...“; „...ხის წაქცევა დათას არ უნახავს თქვა — უნახავს, მაგრამ ის ხეები სულ სახეა ხეები, მათი წაქ-

ცევა სხვა წაქცევას, სულ და მიტომ ქონდა დათას ცნობისმოყვარეობა“; „...ზის ისევ ისე, კაცის ფერი არ ადევს, ოფლი ნამივით აყრია სახეზე, გეფიცები მაღალ ღმერთს, წამოხტომაზე და გაქცევაზეა. თუ არ წაიქცეოდა არ მეგონა. დიდხანს იყო ასე მერე მკლავით მოიწმინდა ოფლი, მოტრიალდა და მოკიდა ისევ ბირდაბირს ხელი. მეგონა, შეეჩვია უკვე აღარ გაიკვირვებს ხის წაქცევას — მეთქი, მაგრამ ერთი საოტრება დაჩემდა...“ ამგვარი დაპირისპირებით მიიღწევა ფსიქოლოგიური ეფექტი, რომელიც სიღრმისეული გაანჯერბისაკენ მიმართავს მკითხველს. ამის მკაფიო მაგალითია შემდეგიც: ხის დაცემის გამაყრუებელ სმაურს უპირისპირდება სიჩუმე: „გდია ხე, საცოდავად. იწამსვე ჩავიდებენ თავს ფოთლები. სიჩუმეა ისეთი, წყვილიდში ჯგგონება თავი, დიდი სიჩუმეა, ძალიან.“ — ხანჯასმულია ბოლოს. მხატვრულ ეფექტს ქმნის ნაწყვეტის სიმბოლურ-მეტაფორული ხასიათი, რაც აძლიერებს წარმოსადგენი სახის სიციხოვლეს.

ეს მიკროთემმა მონაწილეობას არ იღებს სიუჟეტური ხაზის გაგრძელებაში. თვით ავტორიც აღნიშნავს მის მეორხეხარისხოვნებას: „გადავუხვიე სათქმელს. დავბერდი და მავიწყდება სალაპარაკო“. — ამბობს თავყა აღწერილი დეტალის შემდეგ. ზემოდასახლებული პასაჟის ფუნქცია იმ აწრობრივი ინფორმაციის მოცემაა, რომელიც ადამიანის შემეცნებითი ღირებულების შემეცველია და განსჯას ითვალისწინებს. ამგვარად დაყოფილი ტექსტი საშუალებას იძლევა გამოიყოს ისეთი მიკროთემები, რომელნიც გაერთიანდებიან ერთი ცნების, ერთი სათაურის ქვეშ (სიყვარული, სიბრაღული, შური, სიკეთე, ქველმოქმედება და ა. შ.). საბოლოო შედეგი, რომელიც მიკროთემების გამოყოფამ შეიძლება მოგვცეს, ვერ მიიღწევა, თუ ყურადღებას არ გავამახვილებთ ამ ნაწყვეტების გრამატიკულ მოწესრიგებულობაზე, რადგან გრამატიკული კანონზომიერებანი აუცილებელია გარემოში იმ მიმართებათა დასადგენად, რასაც ადამიანი გამოხატავს ენობრივი საშუალებებით:

„— შენთვის გინდა ის ფული, გოგოები არაფერ შუაშია, მაგრამ იმდენი ხარბი ვერ ხარ, ქონების გულისთვის ნამდვილ ხიფათში რომ ჩაიგდო თავი. წიგნი წავიკითხე, მეკობრეებზე იყო დაწერილი, მეკობრეები ზღვის ყაჩაღებია. აუარება ქონებას აგროვებენ, ერთი სამეფოს საყიდლად კმარა ის ქონება, მარა ვინ იკმარა! მაინც ძარცვავენ, გლეჯენ, იხოცებიან ბოლოს და ოხრად რჩებათ სადღაც უბედურებაში გადამალული სიმდიდრე. რა ხალხია, თუ იცი, ეს მეკობრეები? სი-

ყვარულის ხალხია: ხიფათი უყვართ, იმის ფიქრი უყვართ, სადღაც გადასაქარგავში დიდი ქონება რომ აქვთ დამალული. ფული არ უყვართ იმ კაცებს, ფულის შოვნა უყვართ, შოვნა! რაც სიმდიდრეს შეუძლია, იმის სიყვარული რომ ჰქონდეთ, ხომ დაანებებდნენ მეკობრეობას თავს და განაპირობებდნენ სამშვიდობოზე? სულელი კაცის სიყვარულია ის სიყვარული, მარა მაინც სიყვარულია, სხვები სიხარბეს ეძახიან ამას; სიხარბე რაა უფრო ესმის ხალხს და მიტომ. გინდა შენ ფულის შოვნა, მარა რა გაკლია იცი? ხიფათის სიყვარულს არ ვაძლავ, არ გაქვს და არც უნდა ჰქონდეს შენი ჯიშის კაცს, მაგრამ ფულის სიყვარული მაინც გმართებს იმდენი, რომ მისი გულისთვის ხიფათის არ შეგეშინდეს. არც ეს გაქვს. ქუთაისში სვიმონ საპყარაძეა ერთი — ზარაზი. ორმოცი წელიწადია ადნაიას სახლის სარდაფში ზის და წაღებს კერავს. გოგოები ექვსი გამოზარდა სვიმონმა. ამით ყველა გათხოვა და დაბინავა და სარდაფიდან არ ამოდის დღესაც. მასავით კარგი კაცი თუ იქენი, უმზითვოდ წაიყვანენ შენ გოგოებს, ბონია, სიხარულით წაიყვანენ, მაგრამ ამისთვის არ დამიწყია ეს ლაპარაკი, სხვა მაქვს სათქმელი. ჩემები შემიკერა ერთხელ. აწონა სასწორზე — გირვანქაზე მეტი გამოვიდა და არ გამომატანა არას დიდებით. ამაზე ფილიმონა ტაბატაძემ თქვა, საქმის დიდი სიხარბე აქვს საპყარაძესო. სიხარბე არაფერ შუაშია აქ. თავისი საქმის სიყვარული აქვს სვიმონს. ზოგს გონია, სიყვარული მარტო ცოლშვილის, დედაკაცის, ფულის და სუკის მწვადის შეიძლება. შენ რომ გიყურებ, ბონია, არც შენი მიცვალებულის სიყვარული გაქვს, არც შენი გოგოების და არც შენი მიძახუნისა. ძუენა ძაღლს რომ დაამსგავსე, თვარა კაცის კელაში ნაშოვნი ფულით არ დააპირებდი შენი მიცვალებულების საწარზე ქვების დადებას, ცოლისთვის დასადების ყიდვას, შვილებსათვის მწითის გაწყობას. როცა სიყვარული არ გაქვს, ვერც კაცს მოკლავ მაშინ; სამშობლო თუ არ უყვარს ადამიანს, მტრად მოსულ კაცს ვერ მოკლავს ის... მაგრამ ეს ამბები შენისთანებისთვის ძნელი მისახვედრია ბონია“.

ამ ნაწყვეტში შინაარსობრივ-გრამატიკული ერთიანობის ორი წყვილი ჩანს. პირველი მთავრდება იქ, სადღაც დათა ბრალს დებს მეწისქვილეს, შემდეგ მოდის ფრანზა, რომელიც გასდამავალი რგოლის ფუნქციას ასრულებს: „... მაგრამ ამისთვის არ დამიწყია ეს ლაპარაკი, სხვა მაქვს სათქმელი“. ამის შემდეგ მეორე ნაწილი იწყება. პირველში ჭარბობს კითხვითი ფორმა და მასზე პასუხის გაცემით ჩატარებული მსჯელობა. იგი თითქოს კითხვა-პასუხა წნეობის საკითხებზე

(კერძოდ ერთ საკითხზე), წინადადებათა შორის დომინირებს მარტივ წინადადებათა რიგი, მეორდება თანწყობილი კონსტრუქციები, რომელთა მაკავშირებელია კავშირები „მარა“ და მაგრამ (მხოლოდ ერთგანაა „რომ“). ტექსტის ამგვარი წყობა რაღაც გარკვეულ რიტმულ უჯრედს ქმნის, რომელიც უტბად წყდება და მას მიჰყვება მარტივ-თხრობით კილოზე აწყობილ წინადადებათა ჯაჭვი, რომელთაც საბოლოოდ უარყოფით ფორმათა სიჭარბე მოსდევს. შინაარსობრივად მეორე ნაწყვეტი განსხვავებულია პირველისაგან. შედარებით მძაფრ ემოციურ წყობას მოსდევს ინტონაციის ერთგვარი შენელება (რაც თხრობითი ფორმით გამოიხატება) და დათას მოსაზრებანი მეწისქვილის ბრალდებაში გადადის.

ამგვარად, გარკვეული სინტაქსური წყობა გადმოსცემს იმას, რაც ტექსტის მიღმა რჩება და გამოხატული არაა სიტყვებით, კერძოდ, ნათელი შრატბეჭდილება იქმნება გმირის სულიერი, ემოციური განწყობისა, რადგან გარკვეული შინაარსი სწორედ კონკრეტულ ფორმაშია ჩამოსხმული და პირიქით, სწორედ კონკრეტული შინაარსი მოითხოვს. იმ ერთადერთ გრამატიკულ წყობას, რომელშიც თავადაა ჩამოყალიბებული.

რომანში გამოიკვეთება ხასიათის ერთი სტრუქტურული ტიპი, რომელსაც ორი გმირი ასახიერებს: მუშნი და დათა. ერთია მათი წარმომავლობა, გონებრივი შესაძლებლობანი, სოციალური გარემო. მეტიც, ისინი სისხლით უკავშირდებიან ერთმანეთს და ავტორის ცდა, განსაკუთრებით აღნიშნოს მათი ფიზიკური მსგავსებაც, სავსებით ნათელია: „გარედან ვადევნებდი თვალს, ორი, სამი წუთიც არ იყო გასული, რომ ის დიდი თანამდებობის კაცი ჩამოვიდა, რომელიც სამტრედიაში წასვლის წინ დამანახვეს, — აი, ამის გარეგნობა დაიხსოვე, ერთმანეთს წყლის წვეთებავითა ჰგვანანო.

იმ კაცმა მკლავი გაუყარა და წაიყვანა.

ზართლაც საოცრად ჰგვანდნენ ერთმანეთს“.

რა დატვირთვის მატარებელია ამგვარი სიანხლოვის ხაზგასმა, თუ იდეური ხაზების აბსოლუტური დაცილება, დაპირისპირება თვალში-საცემია?

დათასა და მუშნის გონებრივი წყობის მსგავსებას არაერთხელ უსვამს ხაზს სეგელიც, როდესაც აღნიშნავს, თუ როგორ ცდილობდა იგი მუშნის მოქმედებათა ანალიზით დათას სულში ჩაწვდომას: „ჩამოვწერე დათა თუთაშხიას საქმეებში არსებული ბოროტმოქმედებათა სრული სია, მოვიმარჯვე ჩემს წარმოდგენაში ფიქსირებული მუშნი

ზარანდიას დადებითი პიროვნება და ინტუიტიურად გადავეუსვი ხაზი სიაში შეტანილ ყველა დანაშაულს, რომელთა ჩადენა ჩემმა ქვეცნობიერებამ თუთაშხიას ადგილზე მყოფ მუშნი ზარანდიას ვერ მი-აწერა“. სევედის აზრით, მათ შორის მთავარი განმასხვავებელი ზნეობრივი პრინციპია: „ღირსებები ერთი მონაცემია, მათი სწორად გაგამოყენების უნარი — მეორე. ორ ადამიანს იქნებ თანაბარი შესაძლებლობები, მაგრამ სხვადასხვა ზნეობა ჰქონდეს; მაშინ ყოველი მათგანი თავის შესაძლებლობებს საკუთარი ზნეობის თანახმად გამოიყენებს. ადამიანის ნამოქმედარის ღირებულება მისი ზნეობის ღირებულებით განისაზღვრება“, ამით სცილდებიან თავად რომანში დათა და მუშნი; სიმართლის მხარეზე დგომას მუშნიც ისევეა ჩვეული, როგორც დათა, მაგრამ ამ სიმართლისაკენ სავალი გზებია განსხვავებული და დამოკიდებულია გმირის ზნეობაზე. ამიტომაც, რომ დათას, რომლის საბოლოო მიზანი ჭეშმარიტებისა და სიკეთისაკენ სწრაფვაა, მუდამ აეჭვებს თავისი ნამოქმედარი (შებრძოლება, დათობა, შერიგება). რომანის მსვლელობის მანძილზე თუთაშხიას მხატვრული სახე მეტამორფოზას განიცდის. სამაგიეროდ, მთავარი მიზნის მისაღწევად მუშნისათვის ყველა გზა მისაღებია: შანტაჟი, ტყუილი, ქორი, ჯაშუშობა, მოყვასის გაცემა და ა. შ. და თუმცა, საბოლოო მიზნით ისიც სიმართლეს ემსახურება (მასაც ხომ უყვარს სამშობლო, ადამიანები და თავის მისიას იმ აპარატის დაცვაში ხედავს, რომელსაც პირუთვნელად ემსახურება), მაინც მამონის მსახურად რჩება.

სიმართლის, სიკეთის სამსახურში ხედავს ცხოვრების აზრს ღვთისმსახურებაც, რომელიც თავის მისიად ხალხის სულიერ გამოხსნასა და კეთილი საქმისების გამარჯვებას თვლის. ღვთის სახელით რომანში ეფემია გამოდის. სწორედ იგი ეწინააღმდეგება დათას არჩეულ გზას და მორჩილებისაკენ მოუწოდებს. ბოროტების წილ — სიკეთესა და ბრძოლის ნაცვლად უმოქმედობას, „ჭირთა თმენას“ ასწავლის. სიმართლის სამსახური სხვადასხვაგვარად მოიაზრება. განსხვავებულია იგი სახელმწიფო აპარატის თავდადებული მუშაკისათვის, ღვთისმსახურთათვის, რიგითი ადამიანებისათვის. ხალხის იდეას დათა გამოხატავს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი წრიდანაა და არაერთი თანამდებობა არ უკავია, არამედ იმიტომ, რომ მის ჯახეში ერთიანდება მთხრობელთა მთელი გუნდი (მნიშვნელობა არა აქვს მათ ზნეობრივ პოზიციებს). ადამიანი, ეკლესია, სახელმწიფო, აპარატი — მათ გამოხატულებად იქცევა დათა, მისი ამხანაგები, მთხრობლები;

ეფემია და მხევალი სალომე; მუშნი, სეგედი და სხვა მოხელები. იქმნება იდეის მრავალსახეობის, მისი მრავალსმიანობის შთაბეჭდილება, რომელიც აზრთა სიკრელეს წარმოაჩენს და მიზნის მისაღწევოდ სხვადასხვა საშუალებებსა და სულებს გვთავაზობს.

იდეა აშკარად დანაწევრებულია. ამიტომ იგი იძლევა ძიების, განსჯის საშუალებას. ზოგან საკითხი ღიად რჩება, რათა მკითხველის ცნობიერებაში დასრულდეს: „შეიძლება ასეც იყოს, მაგრამ ისიც საფიქრებელია, რომ იქნებ არ ღირდეს ადამიანის მოღვმა წესიერი კაცის ზრუნვად და არც ქვეყნის არეულ-დარეულ საქმეში ჩარევა. ვინ იცის?... რასაც ვლავაჩაკობ, დაიხსომე, ეს, მაგრამ იცოდვ, თვითონ არ ვიცი, სიშართლე რაშია და სადაა, ფიქრი და გამოცდილება სკირია ამას“. — ამბობს დათა.

იდეის იმგვარი დანაწევრება, რომელსაც ტექსტის კომპოზიციური სურათი ქმნის, მის პოლიფონიზაციას იწვევს, რადგან, როგორც იდეის, ასევე მხატვრულ სახეთა წარმოდგენა შესაძლებელი ხდება მრავალსმიანობის საფუძველზე [60,295].

გავიხსენოთ დათას პირველსახის შინაგანი დატვირთვა:

„არ იყო იგი სულდგმული ერთი და ძე ხორციელი, არამედ სული კრებითი, არსი მყოფი კაცთა წილსა შინა, ვითა წახნაგთაგანი მათი უპირველესი,“ — ვკითხულობთ პროლოგში.

თუთაშხა „კრებითი სულია“, კრებითობის მატარებელი, როგორც „არსი მყოფი კაცთა წილსა შინა“ და ამასთან ერთია, განზოგადებულია. მისი მრავალწახნაგოვნება მხატვრული სახის ყველაზე მახასიათებელ ხიზნად უნდა ჩაითვალოს. თანაც თუთაშხას მახასიათებელი ისაა, რაც საფუძველად უნდა დაედოს მითითრი თუთაშხას რეალურ გამოვლენას, დათას მხატვრული სახის აგებას. ამიტომაცაა, რომ რომანი ტუნისონში კრებს გმირის მრავალსახეობას, იმ მრავალსმიანობას, რომელიც დათას ირგვლივ შეგროვილ ნოველებში, მასთან შეხვედრილ ადამიანთა მონათხრობის შედეგად იქმნება!

დავუკვირდეთ, რაოდენ დიდია გამოვლენის სპექტრი, რაოდენ სხვადასხვაა იმ ადამიანთა ფსაქიკა, მორალური, ინტელექტუალური, სოციალური დონე, რაოდენ სხვადასხვაგვარია მათი სულიერი მოთხოვნებიანი. მაგრამ მკითხველი გმირს ერთიან, დასრულებულ სახედ

1: იმ განზოგადების გამოა, რომ რომანის გმირი აღიქმება, როგორც ზოგადი სახე „ონტოლოგიური შიშის“ მატარებელი რაინდისა (31, 224—227).

აღიქვამს, რაც ავტორისაგან სპეციფიკური კომპოზიციური ხერხების მოხმობასაც გულისხმობს.

აღნიშნულია, რომ ავტორის მიერ „მთხრობლებად“ გამოყვანილ პირთა საერთო პროფესიული, ფსიქოლოგიური, სოციალური, პოლიტიკური, ინტელექტუალური დონე საოცრად ჰრაველი და განსხვავებულია, მაგრამ სწორედ ეს ჭიჭრელე ქმნის იმ „კრებობას“, რომელიც მითში არქეტაპის მახასიათებლად მივიჩნით და რომლის ობიექტურად გადმოცემა მწერლის ვალი იყო. ეს უკანასკნელი კი მხოლოდ კომპოზიციური სურათის დახვეწით გახდა შესაძლებელი. ამგვარად, დათას მხატვრული სახე, თუთაშხას რეალური გამოხატულება, იმგვარივე მნიშვნელობით დაიტვირთა, რითაც ეს უკანასკნელი იყო ნიშნეული (კომპოზიციურ ხერხებში არ ვგულისხმობთ მხოლოდ მრავალი მთხრობლის შემოყვანის პრინციპის გამოყენებას).

მუშნი ზარანდიაც დათა თუთაშხისავეთ მესამე პირის ჩარევით ევლინება მკითხველს. გამოდის, რომ მათი სიტყვები ძალაუნებურად პერიფრაზირებულია, ე. ი. იდენტურობა გამორიცხულია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამგვარად აგებულ რომანში შესაძლოა, ჰრულად ვერ მოხერხდეს გმირთა სულიერი სამყაროს ჩვენება. კომპოზიციური საშუალებანი სწორედ ამ „ნაკლის“ ამოსავლებად უნდა შეიჩრჩეს.

ამგვარად, რომანში თვალშისაცემია იდეის დიალოგიზირება, რადგან ცალკეული გმირი გამოდის როგორც იდეოლოგი, რომელიც მთლიანი იდეის დასრულებულ სახეს კი არ ატარებს, არამედ მისი შემადგენელი ნაწილისა. დიალოგის საშუალებით ეძლევა მკითხველს გმირის შეფასებანი, გარეგნული ნიშნები, თვისებები და სხვ. მაგრამ ამ ხერხით არ გამოიხატება დროისა და ადგილის ძირითადი მახასიათებლები, ასევე ის მახასიათებლები, რაც სიუჟეტის განვითარების მთავარ მამოძრავებელ ღერძს ქმნის, მის ფაბულას წარმოადგენს ე. ი. რაც ქმედებას გულისხმობს. სამაგიეროდ მეორე შრე ანალიზისა, რომელიც თავში გამოვყავით, მთლიანად დიალოგით მიმდინარეობს (თუნდაც, იგი ერთი პიროვნების ნააზრევს მოიცავდეს). დიალოგი (ვიწრო გაგებით) რომანის კომპოზიციური საყრდენიცაა, რადგან სიუჟეტური ქარგა გულისხმობს საუბარს ავტორსა და მთხრობლებს შორის. იქმნება შთაბეჭდილება უშუალო მონაწილეობისა მათ მონათხრობში, რაც მეტ სიჯიხველეს ჰქონს გადმოცემულ ამბავს. სეგედისა და ავტორის (სეგედის ფუნქცია თითქმის უტოლდება რეალური ავტორ-მთხრობლის ფუნქციას. ის ერთგვარი თანავტორია, ვინაიდან მასალები მას აქვს

„შეკრებილი“). ჩანაწერები იმგვარად ნაწილდება, რომ იქმნება დიალოგის ილუზია (თხრობას ენაცვლება რაღაც ამბავი, შემდგომ ისიც წყდება, გრძელდება თხრობა და ა. შ.). აქა-იქ „გამოყოფნას“ პირდაპირი მიმართვა ავტორისადმი. მაგალითად: „აგერ, ქალბატონ სალომეს ნამბობ ლაპარაკის შემდეგ — კაი ხანი გავიდა, კაი ხანი — და კიდევ ერთი ლაპარაკი მოხდა ჩვენს სახლში, მეც დაფესწარი იმას, ჯვიანია უკვე, მოსვენეთ ამაღამ და ამ საუბრისას ხვალ მოგახსენებთ დღისით, სანამდე მატარებელზე წასვლის დრო მოგიწევდეთ“, ან: „კეთილი და პატიოსანი, ახლა ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ ქანდარშერაში ნამსახურობის საკითხზე ჩემთან ბეურჯერ მოსულან და მომავალში ველი ვიზიტებს, თუმცა, მართალი გიოხრათ, დათა თუთაშხიასთან ჩემი ურთიერთობების გამოსაძიებლად ჯერ არავინ ყოფილა, თქვენ პირველი ბრძანდებით“ და ა. შ.

დიალოგი პროლოგშიც ასრულებს გარკვეულ ფუნქციას. მითი, რომელიც ცალკეულ თავს უძღვის წინ, წარმმართველია ნაწარმოების იდეური თეატლსაზრისის გამოსაკვეთად. რომანში ხდება სათქმელის ობიექტივაცია. ზოგადი კონკრეტულის გაგებას იძენს. სინამდვილის ფარგლებს მიღმა მხატვრული სახე ახალ განზომილებას ღებულობს. აბსტრაგირება მითში ახალ უნარს სძენს მას. ამიტომაცაა, რომ სიკეთისა და ბოროტების იდეა დაკონკრეტებული არაა. კეთილის საწყისი, ისევე როგორც ბოროტისა, კრებითი სახელია. „არ იყო იგი არსება ერთი და ძე ზორციელი, არამედ სული კ რ ე ბ ი თ ი, არსი მყოფი კაცთა წიაღსა შინა, ვითა წახნავთაგანი ერთი მისი“.... სხვაგან: „არა იყო იგი სულდგმული ერთი და ძე ზორციელი, არამედ სული კრებითი, არსი მყოფი კაცთა წიაღსა შინა, ვითა წახნავთაგანი მათი უპირველესი“. ბოროტებისა და სიკეთის საწყისთა ამ განმარტებებში ირკვევა, რომ ერთ-ერთის გამარჯვებით (მრავალრიცხოვნებით) ირღვევა ის პარმონია, რომელიც დასაბამიდან ორივე საწყისს შორის სუფევს და ამიტომ ცხოვრების სარბიელზე ხან ერთი იმარჯვებს, ხან — მეორე.

მართალია, რომანის სიუჟეტური ხაზი იმის შესაბამისად იცვლება, იბრძვის მითური თუთაშხა ბოროტების წინააღმდეგ თუ არა, მაგრამ მთავარი პარალელების ძიება არაა. მითის დანაწევრება მხოლოდ სიუჟეტური ხაზის ცვლილებებს არ განაპირობებს. ეს წინასწარგამიზნული სვლაა, გარკვეული კომპოზიციური სქემის შესაქმნელად. არსებითია, რომ თავად ავტორიზებული მითის შინაგანი ძალა დიალოგურ

ურთიერთობათა ფონზე იშლება. ვიწრო გაგებით (ფორმის მნიშვნელობით) იგი თუთაშხასა და მამონს შორის მიმდინარეობს, მაგრამ მითწივე ჩანს მისი განზოგადებაც. სიკეთისა და ბოროტების გამოძრავებელ ძალთა კილილი, მათ შორის იდეური დაპირისპირების არსებობა.

რომანის მთავარი იდეა მითოლოგიზირებულია და აბსტრაქტიზებულ ხასიათს იძენს. მითისა და საკუთრივ რომანის ტექსტის კომპოზიციური წახაზი ერთია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მითში ცალკეულ ცნებათა განსხვავებული ინტერპრეტაცია მათ შორის დიალოგურ ურთიერთობათა არსებობაზე მიუთითებს. და როცა შეფოდის გაგება სინდისის, ძალის, სიკეთის, დედაკაცის, მეგობრის, ერის, პურისა და საქონლისა — მათი შინაარსი იმის მიხედვით იცვლება, რას მსახურობენ ისინი: თუთაშხას მფარველობის ქვეშ სიკეთეს, სიბრძნეს განაზრწვენ ირგვლივ; მამონს — ბოროტებას, შურს. ერი ნებით ირჩევს მათ. რომანის მთავარი აზრი — გარკვეულ ზნეობრივ თვლსაზრისზე დგომა — სწორედ ამ არჩევანის ნებელობით ხასიათს გულისხმობს და როცა „ქნინ იქნა ზნეობა“, რა გასაკვირია, რომ სიყვარულის ღმერთის ადგილი ადამიანთა ხორციით გამოკვებილმა ურჩხულმა დაიჭიროს.

მნიშვნელოვანია სხვა გარემოებაც.

რომანის კომპოზიციაში თავისებურ ფუნქციას ატარებს „სიჭრელე“ დათას თუ მუშნის შესახებ მოძიებული მასალისა, რომელიც მთხრობელთა სიმრავლეს შემოაქვს. იქნება შთაბეჭდილება გარკვეული კრებითობისა, რომლის უკან მოლაპარაკის სულიერი სამყარო იშლება.

და ისევ თუთაშხა: სული კრებითი, არსი მყოფი „კაცთა წიაღსა შინა, ვითარცა წახნავთაგანი მათი უპირველესი“. იგი ხომ „არ იყო... სულდგმული ერთი და ძე ხორციელი, არამედ სული მისი“. მხოლოდ ხალხი აღიქვამს მას განსხვავებულს, ხორკქმნილს და მახლობელს „თვისსა ტაძარსა დიდებულსა შინა უფლად სიყვარულისა“; მაგრამ არც „ღმერთი არ იყო თუთაშხა“ და არც „ძე ხორციელი“, ამიტომაც „ვერა ეზიარა სიღრმეთ კაცთა ბუნებისაო“.

თუთაშხა მხოლოდ მამონს არ ებრძვის. მის ბუნებაში ხორციელ და ღვთიურ საწყისთა შორის მოქმედი სული ძევს. შევადაროთ დათას რომანული სახე მის არქეტიპს: უმოქმედობის ფილოსოფია, ბრძოლის

უნარი, პოზიციების დათმობა. ეს ხომ მაძიებელი სულის ის თვისებაა, რომელსაც პირველსახე ატარებს?!

როცა „დაუტყვეა სულმა თუთაშხასამან ხორცი მიწასა ზედა, აღევლინა ცად, დაჯდა მთოვარედ და იქმნა ძე იგი ხორციელი ღმერთად“. ეს მთავარი აზრი დათას დაღუპვის შემდეგ თითოეული მთხრობლის შიგნებაში ძვეს: როცა ყველაფერი სრულდება, ხედები, რომ ყოველ მათგანს შეგნებულნი, ქვეცნობიერად მაინც გააზრებული აქვს დათასა და მუშნის მისია მიწაზე.

მითის ფუნქცია მართო ის კი აღარ ხდება, მეტასახეობრივი დონის წარმოსაქმნელად, რაღაც გავლენა მოახდინოს მკითხველზე. ამ მითის დედააზრს თითოეული მთხრობელიც ატარებს, ვინაიდან ეს ის მოდელია, რომლის არქაული სახეც მთხრობელთა აზრობრივ გენოტიპში ძვეს. ამ შემთხვევაში იგი აერთიანებს ავტორის, მთხრობლის, მთავარი გმირების — დათასა და მუშნის, და ბოლოს, მკითხველის ცნობიერებათა დონეებს. მხოლოდ მას შეუძლია წარმოქმნას (ფაქტის მრავალსუბიექტიან ინტერპრეტაციათა შორის) მისი ბოლო რგოლი — სათვის (რეციპიენტი) მისაღები ერთადერთი ფორმა წარმოსახვისა. ცნობიერების მთავარეზიზირება (მნიშვნელობა არა აქვს ავტორიზებულია მითი, თუ არა, მთავარია, რომ კომპოზიციურად მისი მიწოდება ჯაჭვის ყველა რგოლისათვის თითქმის ერთდროულად ხდება) თავისებური გარანტია დილოგიზირებულ იდეათა იმგვარად გააზრებისა, რომელიც ავტორისეულ ჩანაფიქრს მაქსიმალურად დაემთხვევა.

სწორედ კომპოზიციურ ხერხთა გარკვეული სისტემა წარმოადგენს იმ აღვირს, სასურველი მიმართულებით რომ მართავს მკითხველის წარმოდგენას. ამ თვალსაზრისით, მითის ფუნქცია სრულად გარკვეული ჩანს.

მხატვრული სახე და იდეა

(ო. კილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“)

მხატვრული სახე და რომანის იდეურ ქარვაში გამჟღავნებული სამყაროს აღქმის მწერლისეული ზედვა ერთიანია. არჩეულ მოდელს ენარული სპეციფიკა კი არ ცვლის, არამედ სხვაგვარად წარმოაჩენს. ამ ასპექტში მეტად საინტერესოა ოთარ კილაძის პროზაული მემკვიდრეობის ანალიზიც.

ყოველ ეპოქას თავისი ტიპილი და სიხარული, საკუთარი ხედვა და სტილი შემოაქვს და ყველგან და ყველგან აბატონებს მას. ასე ხდება მე-20 საუკუნის დასაწყისშიც, როცა მეცნიერებაში იწყება უდიდესი აღმოჩენები, რომელთაც აქამდე უცნობ განხორციელებათა შემოტანა ახლავს თან, ხოლო ხელოვნებაში — ახალ ფორმათა ძიება და მათი დამკვიდრებისთვის ბრძოლა. ეს თანხედრა ლოგიკურ-ცნებითი თუ გრძობად-ესთეტიკური გზების განვითარებისა — შემთხვევითი არაა, რადგან ყველაფერი, რაც ადამიანის აზროვნების ნაყოფია, იმთავითვე გულისხმობს ადგილებელ კავშირს მის სხვადასხვა ფორმათა შორის. გარე სამყაროზე მეცნაერულ შეხედულებათა ცვლა ცვლილებას იწვევს ხელოვნების აქამდე დაკანონებულ სისტემაშიც. ასე კი იმიტომ ხდება, რომ მულმივი შემეცნების გზაზე ადამიანის ძიების წრე ერთი რომელიმე თავსატეხის ამოცნობას კი არ უტრიალებს თავს, არამედ სამყაროს მთლიანი, სინთეტური სურათის მიკვლევის წყურვილითაა შეპყრობილი და ამ მთლიანობის აღდგენისა და გახსნის, მისი გამოაშკარავებისა და გამოცნობის სურვილით ატაცებული.

ევკლიდეს გეომეტრიით დაკანონებული სამეანზომილებიანი სივრცე, რომელიც ადამიანს პერსპექტივისა და სიმეტრიის აღქმის გზით წარმართავს, ხელოვნებაში კლასიკურ ფორმებს აბატონებს და აღარავის ჰგონია, თუ თავისი სისრულით კიდევ რაიმეს შეუძლია გაევიზროს სულის და ხორცის ამ უმაღლესი კავშირის, მშვენიერების პარმონიის აღქმას.

მაგრამ აი, ფარდობითობის თეორია, რომლითაც იხსნება XX საუკუნის დიდ აღმოჩენათა კარიბჭე, იმთავითვე სვამს საკითხს არსებულის გადასინჯვისა. ახლა მოსიათაა შეპყრობილი კაცობრიობის გონი და ხელოვნებაშიც ათვლის წერტილის ძიების საკითხი მთელი თავისი სივრცე-სივრცით დგება. სივრცეში ობიექტის ერთდროული გამოხატვა უნივერსალური ხერხი ხდება. სასურველია საგნის დანახვა დროის ერთ მონაკვეთში ყოველი მხრიდან — შიგნიდან, გარედან გვერდებიდან (მოვიგონოთ პიკასოს „პერნიკა“ და ფოლკნერის „ხმაური და მრისხანება“), რაღა თქმა უნდა, ერთი მხრივ, ამას დისპარმონია და კანონიკურ ფორმათა რღვევა მოჰყვება, მაგრამ, მეორე მხრივ, ხელოვნების მიმართულებათა ამგვარი ცვლა ისტორიული ფაქტია და მისი უგულვებელყოფა — შეუძლებელი. ამას კი შესწავლა და შეფასება უნდა...

თანამედროვე რომანის ტექნიკამ თავისი არსებობის ერთ-ერთ ნიშნად სწორედ ეს ერთდროულობა და ამ ერთდროულობის ფონზე მოვლენის მრავალწახნაგოვნების ჩვენება დაიხატა მიწნად. სუბიექტობიექტის დაპირისპირება აქ ერთ სიბრტყეზე განეფინა, ერთ სწორზე მოთავსდა და უფრო ხელშესახები გახდა. სულის შინაგანი სიმძაფრე ნიშანთა გარეგნულ სიმარტივეს გაემიჯნა, განსჯის სირთულე — ქცევის პირობითობას.

მ. ბახტინმა დოსტოევსკის პოეტიკის კვლევისას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია „მრავალსუბიექტიან ცნობიერებას“ და თითოეული პერსონაჟი დამოუკიდებელი მსოფლმხედველობის გამოხმატველ იდეოლოგად გამოიყვანა. ეს პრინციპი თანამედროვე ქართული რომანის ტექნიკის ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი გახდა. მის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს ოთარ ჭილაძის რომანი „ყოველმან ჩემს მპოვნელმან“, რომელიც პოეტიკის კვლევის თვალსაზრისით უაღრესად საინტერესო და მდიდარ მასალას იძლევა.

აქ ათვლის ორი წერტილია, ხედვის ორი კუთხე: ზემოდან (საიდანაც ყველაფერი ერთი ზომით ჩანს) და შიგნიდან (როცა სულში შექცეული მზერა საკუთარი თავის წვდომის შესაძლებლობას იძლევა). მოვლენათა გადმოცემისა და აღქმის ერთდროულობა ერთიანდება. „მრავალსუბიექტიანი ცნობიერების პრინციპთან. (ბახტინი). „მრავალსუბიექტიანი ცნობიერების პრინციპი“, შესულია მითითებულ რომანში („ყოველმან ჩემს მპოვნელმან“ — თ. თ.), როგორც ახალი ტექნიკის ელემენტი“ — მართებულად შენიშნავს გ. ასათიანი. ამასთან, ნაწარმოებში ისინი „მოქმედებენ არა დამოუკიდებლად და არა სრული დატვირთვით, არამედ როგორც მთლიანობის შემადგენელი ნაწილები, როგორც ამ ნაწილთა ერთი რიგი. ეს მთლიანობა კი მაინც კლასიკურ წესს ემორჩილება.“ — განაგრძობს კრიტიკოსი [6,23].

ჩვენ ვიზიარებთ ამ აზრს, მაგრამ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ერთი იდეის გამოსახატავად გმირთა განსხვავებულ ცნობიერებათა წარმოსახვის წესი ამ იდეის მრავალპლანიანობის მიმანიშნებელია და საბოლოოდ მის სრულყოფილ გამოხატვას ემსახურება.

თვალი გავადევნოთ რომანს.

ადამიანის, როგორც მოაზროვნე არსების, შინაგანი ბუნება ევლენომიზმში იხსნება მთლიანად, მაგრამ გააჩნია, ვინ როგორ ხედავს მას. ო. ჭილაძის გმირთა არჩევანიც განსხვავებულია. სწრაფვა, რომელიც ნებისმიერი ადამიანური ქმედების საწინდარია, მასში ჩადებული

შინაარსითაა განპირობებული: ქაიხოსროსათვის იგი საკუთარი არსებობის დაცვითაა განსაზღვრული, ანასა და გიორგასათვის — სიყვეთითა და სიყვარულით (ურთიერთსიყვარული, მოყვასის სიყვარული), პეტრეს, ბაბუქასა და ალათიასთვის — ოჯახური კეთილდღეობით, ალექსანდრესათვის — საკუთარი თავის დაძლევა (სიმბახიჩის დაძლევა, რასაც იგი კაცთა მოდგმაზე ზემადღებით აღწევს), იავორასათვის — დაპყრობის უსასრულო ყინით; ანას ქმრის, ინჟინრისა და ჯანდერისათვის — ზნეობრივი ჰარმონისაყენ სწრაფვით, ზოსიმესათვის — ადამიანთა პირვანდელი სიწმინდისაყენ მოქცევით და ა. შ.

ადამიანი, გამოყოფს რა საკუთარ თავს ბუნებისაგან, აცნობიერებს სამყაროს, როგორც მის გარეშე არსებულს და თავის თავს — დამოუკიდებელ ერთეულად მასში. მას აქვს უფლება, გააყეთოს არჩევანი სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის. ამიტომ ამბობს ფიიერბახი: „ადამიანის ყველაზე ინტიმურ უფლებას გამოხატავს არა დებულება: „ვაზროვნებ, მაშასადამე, ვარსებობ“, არამედ დებულება: „მე მინდა, მაშასადამე, ვარსებობ“. ნება არის ნდობა, ნება არის სურვილი და სურვილი სწორედ ბედნიერებისა. ადამიანის აზროვნების მიზანი ბედნიერების ძიებაა, მისკენ სავალი გზებია განსხვავებული (პოლბახი).

ქაიხოსრო ფიზიკური არსებობით განსაზღვრავს ცხოვრების აზრს, იგი იყენებს უფლებას თავისუფალი არჩევნისა, რადგან საკუთარი ნებელობის ჩარევით ეთიშება არა მხოლოდ საზოგადოებას, არამედ ბუნებასაც (წინააღმდეგობა დროის მსვლელობასთან, სიკვდილთან). პიროვნული სიძლიერე და იგივე თავისუფალი არჩევანის უნარი გარს მყოფთა დამორჩილებაშიც ვლინდება). ბრძოლა (მერე რა, რომ უსუსური), მიმართული ბუნებისა და ადამიანის კანონების წინააღმდეგ, გამოყოფს მას რომანის სხვა გმირთაგან (ამ მხრივ მხოლოდ ალექსანდრე თუ გაუტოლდება), ხოლო შიში, რომლის ფონზე ხდება ქაიხოსროს სახის ჩვენება, კიდევ უფრო ამძაფრებს საკუთარი „მე“-ს დაცვის მუდმივ სურვილს. ქაიხოსრო ინდივიდუალური სამყაროა — გათიშული ყველაფრისაგან, რაც მის ირგვლივაა¹.

¹ გავიხსენოთ ურუქის მითოლოგიური გააზრება და ურუქში თავად მკაბელთა სახლი — ყოველმხრივ დაცული გარემოსაგან, ხოლო სახლში კიდევ ერთი თავშესაფარი — ქაიხოსროს ოთახი, რომელსაც სიკვდილის წინ არ შორდება თავის პატრონი. გარე სამყაროსთან ქაიხოსროს არა აქვს შეხების წერტილი. არც სურს, რომ ჰქონდეს. სამყაროს მასეულ აღქმაში მხოლოდ „მე“-ა გაბატონებული. ეგოცენტრისტული მოდელი ხელშეუხებელია, იგი ხელშეუხებელია ბუნებისთვისაც

ანა და გიორგა სიკეთის ღმერთს მსახურობენ, სიყვარულში ღმერთს. ანას ქმარი ერის თავისუფლებას ეწირება, ანა — შვილისა და მოყვასის სიყვარულს, უაქტივო სიკეთეს. ანა და გიორგა თავიანთი ინდივიდუალური სამყაროთი არ ეთიშებიან ერის სახეს, ხალხის სახეს, საზოგადოებას. ისინი განფენილნი არიან სამყაროში სხეებთან ერთად, როგორც ერთი ცენტრის მქონე წრეხაზები და არ გამოეყოფიან მას. სხვისი სატყვიარი სტკივათ, სხვისი სატანჯველი ტანჯავთ, პატივს სცემენ სხვის უნარს ტყვილისა და ტანჯვისა, მაგრამ საკუთარი არ სტკივათ და არ ტანჯავთ. არ ტანჯავთ იმდენად, რომ შეიგრძნონ, მათაც რომ აქვთ უფლება თავისუფალი სიცოცხლისა, ბრძოლისა მის მოსაპოვებლად. უხმო შორჩილება მოძალადეთა მიმართ მხოლოდ აუფერულებს „თავისუფლების“ ცნების თითქმის უკვე დაკარგულ მნიშვნელობას მათთვის.

შინაგანი მრწამსით გაუპირობებელი ქმედება დაჩლუნგებულია თავისუფლებისათვის ბრძოლის უუნარობით. არც ანას, არც გიორგას არ აწევთ მისი ტვირთი (გაეხსენოთ, როგორი მარცხით მთავრდება ანასა და გიორგას გვიანდელი გაბრძოლება, როგორ უაზროდ ეწირება გიორგას ჰიოცხლე მაიორისას): ამიტომაც, რომ ინტრევა ანას საყდარი და მკაბელთა სახლის კედლების გასამაგრებლად ჩაშენდება მისი ქვები: „მიდი და გამოარჩიე“, რომელია ანასი და რომელი — სხვისი.

ანასა და გიორგას მხატვრული სახის დინამიკური ძვლები სწორხაზობრივია, ისევე როგორც ქაიხოსროსი (თუმცა ურთიერთსაპირისპირო იდეური ხაზებია). ქაიხოსროს, მკვეთრად გამოხატული ინდივიდუალობით, განზე დგას გარემომცველი სამყაროსაგან. მასთან შეხების წერტილი არ გააჩნია. ანა და გიორგა, პირიქით. განფენილნი არიან მასში. ორივე შემთხვევაში ხასიათები მეტამორფოზას არ განიცდის. მხატვრული სახის სტრუქტურა ერთიანია და უცვლელი. დინამიკურია იგი მხოლოდ ალექსანდრესთან. ეს განვითარებადი სახეა ჰიმახინჯის წყალობით ალექსანდრეს პიროვნება ზეკაცოს სიძლიერით დაიწყებს გათიშვას გარემოსაგან და მიღწევს კიდევ საწაღელს (გარეუღული ნიშნებით იგი ემთხვევა ქაიხოსროს სახის სტრუქტურას, თუმცა ეს უკანასკნელი სტატიკურია, ალექსანდრესი კი დინამიკური).

(ასე სურს ქაიხოსროს) და მერე რა, რომ ყველას და ყველაფერს აღუდგება, ზამაგიეროდ, ქაიხოსრო საკუთარი ნების აღმსრულებელია და ამით უფრო შალდა დგას იმაზე, ვისაც არა აქვს უნარი ამის შეგრძნებისა, ვისთვისაც უცნაო არჩევნის უფლება, პიროვნული თავისუფლების მოპოვების უნარი.

მაგრამ შინაგანი ხაზის განვითარება ამით არ სრულდება. სამყაროსთან შერწყმა-შეერთება ალექსანდრეს იდეის გამოცდად აღიქმება და იმით განსხვავდება ანასა და გიორგის სახეთა სტრუქტურისაგან, რომ გმირის ნებელობითაა მიღწეული. მისი დაბრუნება ადამიანებთან, იმავე გარემოსთან (ურუქი), მხატვრული სახის სწორედ ამ განვითარების მანიწნებელია. ალექსანდრეს უფლება, იქონიოს არჩევანის თავისუფლება, აქ ბოლომდეა გამოხატული, ხოლო მართას დახსნა და ჩამოყვანა ურუქში (სხვა დატვირთვისთან ერთად) ამ იდეის საბოლოო გამარჯვებად აღიქმება...

ფინალში ყველა სიუჟეტური ხაზი — სივრცობრივად განფენილი რამდენიმე სიბრტყეზე (ურუქი, წნორი, თბილისი, ციზიკირი) — გაერთიანებულია, ხოლო სამყაროსთან ადამიანის მიმართება — გარკვეული.

იდეის დანაწევრება აშკარაა. იგი სახის შინაგანი სტრუქტურის ძირითადი ნიშანი ხდება. სტრუქტურის ელემენტთა ჩამოყალიბებას კი სხვა იდეურ-ფორმალური ძვრები განსაზღვრავს. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ვილაპარაკოთ შეხვედრის ქრონოტოპზე, როგორც ფუნქციონზე, რომელშიც ხდება რომანის ცალკეული იდეა-ხასიათის ჩანაცვლება. იგი ცვლადი სიდიდეა, რომელიც ყოველ კერძო შემთხვევაში განსხვავებულ შედეგს იძლევა, რადგან დამოკიდებულია როგორც მხატვრული სახის შინაგანი სტრუქტურისაგან, ასევე იმ იდეისაგან, რომელიც მასშია ჩადებული.

გაეისხენოთ ბახტინი, რომლისთვისაც მდგომარეობის უჩვეულობა და მოულოდნელობა ხასიათის, იდეის ანუ „ადამიანში ადამიანის“ გამოცდას ემსახურება.

ქაიხოსრო და ალექსანდრე კლასიკური მაგალითია ხასიათის რღვევისა და ხელახალი ფორმირებისა. ეს განაპირობებს რომანის მჭიდრო პრობლემატურობას და ფასეულობათა ახალი კრიტერიუმების შემუშავებას.

თავისთავად ეს ერთი დიდი საკითხია. ჩვენ მხოლოდ ნაწილობრივ ვეხებით მას.

სიუჟეტის ყოველი შემდგომი სვლა შემთხვევა-გამოცდათა გადაღებით ხდება: შემოეჩვენა თათარი ანას, „როგორც უპატრონო ძროხას — გველი“ და აი, შემთხვევის წყალობით გადარჩენილი იასე ურუქში დასახლდება. შემთხვევით გამოჩნდება იგი ანასთან იმ ღამესაც, როცა მას არავინ ელის და ასევე შემთხვევით გაისვრის და დაჭრის თათარს.

ის, რამაც ალექსანდრე ალექსანდრედ აქცია, „შემთხვევა“ იყო. უბრალოდ ასანთმა უმტყუნა და შემთხვევით ნასროლმა ნაპერწყალმა თავისი გაიტანა...

შემთხვევის წყალობით გადაეყრება ალექსანდრე ზაროს, შემთხვევის წყალობით ფიზიკურად ნადგურდება ანეტა და სულიერად აღზევდება „ძე შეცთომილი“ — მისი ძმა; შემთხვევა გადაისვრის ნიკოს ციმბირში და საბოლოოდ მისი, ლიზიკოსა და ბაბუცას დაღუპვის მიზეზი ხდება; შემთხვევა აბრუნებს გაქცეულ გიორგას თავის სიკვდილთან შესახვედრად; შემთხვევას მიჰყავს პეტრე დუსასთან და ა. შ. და ა. შ.

რა მოხდებოდა, რომ ყველაფერი თავისი წესით და რიგით წარმართულიყო: იქნებოდა ანა სიკეთის ღმერთის მსახური? გასწევდა გიორგა გიორგობას? აღმოცენდებოდა ალექსანდრეს სიმახინჯის ფილოსოფია? გადაიქცეოდა ქაიხოსრო თავისი მოღვმის საწყევარ და საგინებელ წინაპრად?

„ჰყავთ ხე იგი კეთილ და ნაყოფიცა მისი კეთილ; ანუ ჰყავთ ხე იგი ხენეშ და ნაყოფიცა მისი ხენეშ; რამეთუ ნაყოფისგან ხე იგი საცნაურ არს, — ამბობს სახარება, — ...კეთილმან კაცმან კეთილისაგან საუნჯისა გამოიღოს კეთილი; და ბოროტმან კაცმან ბოროტისაგან საუნჯისა გამოიღოს ბოროტი“ [მათე — 12, 33-34]. აი წესი, რომელიც ადამიანმა თავისი მიზნისა და მოვალეობის შესრულების და ზოგადად ცხოვრების აუცილებელ პირობად დაისახა. სიკეთისაგან უნდა სიკეთე იშვას, ბოროტისაგან — ბოროტი. აქ თითქოს ყველაფერი ცხადია და გადაწყვეტილი. კეთილმა ხემ სიკეთის ნაყოფი უნდა გამოიღოს. ბოროტმა თესლმა — ბოროტების ნაყოფი. მაგრამ ვინ არის განმრჩევი და განმკითხველი ამ სიკეთე-ბოროტებისა? ვინ დაუდგება მსაჯულად იმ ცოდვა-მადლის ძიებას, რაც ადამიანის მოღვმას მისი პირველი ნაბიჯებიდან მოუცილებელ და ამოუხსნელ, ერთხელ და სამუდამოდ მოუშორებელ და დაუდგენელ ტვირთად აწევს? ქაიხოსრო საწყისია ბოროტის თესლისა, რომელიც სათავეს უდებს თავისი მოღვმის თითოეული წვერის არა მარტო სულიერ, არამედ ფიზიკურ გადაგვარებასა და განადგურებასაც კი. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან მაინც შეძრული, განადგურებული, გამოფიტული და შეგინებულია ამ ცოდვისშვილის შინაგანი სამყარო. მისი სხეულის ყოველი ნაკვთი გამუღმებით იკრუნჩხება იმ ურჩხულისაგან, რომელსაც „ში-

ში“ ჰქვია და რომელსაც ისე ოსტატურად გაუდგამს ფესვები მის არსებაში, რომ არა თუ მისი მოკვეთის უნარი, სურვილიც კი არ გააჩნია ქაიხოსროს და, როცა საბოლოოდ დაესწის წერტილი ყოველივეს, რაც სიკეთის თესლით მიიღწევა ადამიანის სულში, ქაიხოსრო მექანიკურ თოჯინად იქცევა, თოჯინად, რომლის მოსამართი გასაღები უკვე ახალი მტრის — დროის ხელშია მოქცეული. რეკავს საათი და ქაიხოსროც განაგრძობს ფიზიკურ არსებობას. ჩუმდება საათი და დროის ათვლის გარეშე დარჩენილი ქაიხოსრო ისევე ჩუმად მიიღევა ამ ქვეყნიდან, როგორც მექანიკური სათამაშო, რომელიც ბოლო მომართვის შემდეგ მხოლოდ რამდენიმე ხნით განაგრძობს ინერციით მინიჭებული ნობრაობის უნარს.

ბუნებაში არ არსებობს კეთილი და ბოროტი, მისთვის ყველა თანასწორი და თანაბარუფლებიანია; ბუნებაში არ არსებობს ლამაზი და მახინჯი, მისთვის ყველა ერთია. სამაგიეროდ, ადამიანისათვის არსებობს ზნეობის, მორალის კატეგორიები. იგი თავად იქმნის კეთილსა და ბოროტის, ლამაზისა და მახინჯის, სახელისა და უკვდავების ცნებებს და ცხოვრების აზრსა და გამართლებას მათ სამსახურში ხედავს. ამიტომაც, რომ ქაიხოსრო თითქოს ახერხებს კიდევ ფიზიკურ გადაარჩენას მუდმივი მღვდრისა თუ უკუარსებელი სენისაგან, მაგრამ მინც ისჯება. ისჯება სიცოცხლეში კი არა, სიცოცხლის შემდგომ და ეს სწორედ იმიტომ ხდება, რომ ადამიანური სამართალი მხოლოდ ფიზიკური არსებობით არ შემოიფარგლება. მისი საზღვრები გაცილებით დიდია...

— „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან მომკლას მე“. — თქვა ზოსიმე მღვდელმა.

— ჰა? — ყურები ცქვიტა ქაიხოსრომ — ჰა? თითქოს რაღაც ეცნაურა თითქოს დიდი ხნის დავიწყებული გაახსენეს უცებ.

— ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან... — გაიმეორა ზოსიმე მღვდელმა.

— რათა? მე რომ არავინ მომიკლავს?! — დაიბნა, გაცხარდა, დაფრთხა ქაიხოსრო.

აღარ შემიძლია, მამო, აღარ შემიძლია, — შესციოდა მის სანახაზავად მოსულ ზოსიმე მღვდელს — კაცი არ მომიკლავს და კაცის მკვლელივით ვცხოვრობ!“.

ქაიხოსრო კაენის სასჯელით ისჯება... მაგრამ რატომ ხდება მისი წილხვედრი ძმისმკვლელის ცხოვრება? აკი მას მიუხტებიან და ბავ-

შეობაში ამოგლეჯენ საყრდენ ფესვებს? ქაიხოსრო არავის არ კლავს, არავისი მოკვლა არ სურს...

„მე რომ არავინ მომიკლავს?“ — მერამდენედ კითხულობს იგი და ვერავითარ კავშირს ვერ პოულობს — თავისი ახლანდელი ცხოვრებისას ზაფხულის იმ ცხელ დღესთან, როცა თბილისის ერთი აივნისანი სახლიდან სიკვდილს გამოქცეული 5 წლის ბიჭი საკუთარი ხელით ჩაკლავს ადამიანში ადამიანს და პირუტყვიანი ცხოვრებისათვის, „სამიოდე ლიტრა სისხლის“ შესანარჩუნებლად გასწირავს მას...

შემთხვევის მოულოდნელობა გმირის მომავალ ქმედებას განაპირობებს. ყოველ ცალკეულ პერსონაჟთან მისი ფუნქციის სახით გამოყენება ამადრებს ამ პერსონაჟის იდეური ხაზის დატვირთვას. ფორმისეული მხარე შინაარსის განმსაზღვრელი ხდება და პირიქით. ამ თვალსაზრისით არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება მხატვრული სახის გამოხატვის ხერხებსაც.

ოთარ ჭილაძის რომანი დატვირთულია ტროპის თითქმის ყველა სახეობით, მაგრამ განსაკუთრებული ძალით მაინც მეტაფორა ფუნქციონირებს. იგი პიპერბოლურ, გროტესკულ და სიმბოლურ-ალეგორიულ სახეთა ფონზე მკვეთრად გამოირჩევა; მეტაფორა ო. ჭილაძის მხატვრული ანროვნების ის უმთავრესი მხატვრული საშუალებაა, რომლის მნიშვნელობა არა მხოლოდ ფორმისეული, არამედ იდეურ-შინაარსობლივი თვალსაზრისითაც განმსაზღვრელია (ამ მხრივ ო. ჭილაძის ბროზაული შემოქმედება ცალკე კვლევას მოითხოვს). კონსტრუქციის მხრივ ორი ტიპი განირჩევა: პირველი მარტივი ტიპია, ერთსაფეხურიანი წყობით. ერთი საგანი მეორესთან საერთო მსგავსების პრინციპითაა შედარებული. აქვე შემოღის იმავე კონსტრუქციის შედარება-მეტაფორა საპირისპირო მინიშნებით:

„ანა ისევე ჭირღებოდა, როგორც მონასტერს — მონაზონი, მაგრამ სალოცავად კი არა; ნაგვის გამოსახვეტად“.

„ამ სახლში თათარი იყო მთავარი და არა ჩოხა. კედელზე გაკრული, როგორც ფიტული რომელიღაც წარღვნამდელი დიდი და უწყინარი არსებისა, რომელიც თავიდანვე გადასაშენებლად გაეწირა ბუნებას“.

შედარება — მეტაფორის ერთსაფეხურიანი სახე რომანის მეორე ნაწილისათვის უფრო ნიშნეულია, ვიდრე პირველისათვის. ამას თავისი მიზეზიც გააჩნია, რასაც ქვემოთ შევხებით.

გამოხატვის მეორე ტიპი რთულია. იგი მეტამორფოზების ჯაჭვს წარმოქმნის იქმნება მრავალსაფეხურიანი იერარქიული რიგი: „ადამიან

მხოლოდ სიცოცხლე ან მხოლოდ სიკვდილი არ იყო, არამედ ორივე ერთად, სიკვდილიცა და სიცოცხლეს, სიკვდილ-სიცოცხლეს. ერთი მეორეს ქმნიდა, ორივე ერთად კი ადამიანს. ეს ღვთაებრივი წყვილი ისევე აუცილებელი იყო ადამიანის შესაქმნელად, როგორც ზაფხვის გასაზინად მშობლები: დედა და მამა, როგორც დედა, ისევე მამაც. გიორგასთვის აღვილი იყო ამის აღმოჩენა, რადგან სწორედ ნისი მშობლები იყვნენ თვალნათელი მაგალითი ამისა, ერთი სიცოცხლეს განასახიერებდა, როგორც წყნარი და ლამაზი ქარებისგან განძარცულს, ყინვებისგან დამხრალს, მაინც რომ გამოჰქონდა ყვავილაცა და ნაყოფიც. მეორე კი — სიკვდილს, ამირანის ქანარი-ხანჯალსა და ცისკარას სიკვდილს, არა შიშისა და ამოღების, იმედისა და რწმენის ჩანერგვის, თავისი სიბრძნითა და სიკეთით. ნამანისი თავიანთ მდინარესაც ახსენებდა გიორგას, გაზაფხულობით ერთი აწაფებდა, ერთი მოვარდნა რომ ყოფნიდა, მერე მთელი წელი, მომავალ გაზაფხულამდე ადვილი რომ დაენარჩუნებინა ცის ქვეშ და ისევე მდინარე რომ რქნებოდა მხეზე გამოთეთრებული ქვევით, მღვრიე, სულთმობრძავე გუბებერთა და ტალახშემხმარი კამეჩებით მოფენილ კალაპოტს. საშაგიეროდ, ყოველ გაზაფხულზე, ოღროზოდრო ქვევების ეს გაშენებული ნაყადი, ნამდვილ მდინარედ იქცეოდა ხოლმე, მისი მღვრიე და ავად მბზინავი წყალი კალაპოტსაც ავსებდა და ნაპირებზეც ვადმოდიოდა, ტრიალ-ტრიალით მოაქანებდა ხარებზემუღლ ურემსა თუ უხარმამარ, ძირფესვიანად მოგლეჯილ ხეებს, რაც გზაზე შემოხვდებოდა, ანდა შეჭიდებდას გაუბედავდა. მაშინ უფრო ლამაზი სანახავიცა და უფრო საშინოც იყო ის მდინარე და ხმაურსა და ქროლვას დანატრებული, უყარათოდ, ერთბაშად ხარჯავდა მთელი წლის საძყოფ წყალს, რასაც გაზაფხულის დადგომისთანავე, მისთვისაც იმეტებდნენ შორეული მყინვარები. საშაგიეროდ, ლამაზად ცოცხლობდა და ლამაზადაც კვდებოდა... აწეწილი ლოგინი—ვით ოღრო-ზოდრო, მზითა ვადათეთრებულ კალაპოტზე პატარ-პატარა გუბებელია რჩებოდა მისეან, როგორც სიცოცხლესთან წამიერი, თავგანწირული და თავდავიწყებული შეუღლებით გაჩენილი შვილები. მთელი წლით დაობლებულნი, რომელთაც დაქვრივებული დედებივით ამოსწროლდნენ გვერდით, ჩაფლილი, გადაჯარჯული მდინარის ზათქითა და ხმაურით გაოგნებული კამეჩები, უძრავნი და დიდებულნი, როგორც ღვთაებათა ქანდაკებები, თავიანთი ჩრდილებით რომ იცავდნენ მდინარის ობლებს ცხარე და დაუნდობელი მზისაგან“.

თვალსაჩინოებისათვის ანოვწერთ შესადარებელ ობიექტთა რიგს:

ადამიანი — სიკვდილ-სიცოცხლე; დედა-მამა; დედა — სიცოცხლე, ქარისაგან გაძარცული, ყინვისაგან დამზრალი ყვავილითა და ნაყოფით; მამა — სიკვდილი, რწმენის ჩამწერავი, ამირანისა და ცისკარას სიკვდილი; მამა — მდინარე, ლამაზი სიცოცხლის და სიკვდილის შემძლე, გუბნები — სიცოცხლესთან წამიერი შეუღლებით გაჩენილი შვილები, გიორგა — მდინარის დანატოვარი გუბე; მდინარის ობლების დამცველი კამეჩები — გიორგას გადამრჩენელნი.

შედარება-მეტაფორის ეს სახე რომანის პირველ ნაწილში უფრო ხშირია. იგი ერთგვარი მიკროთემის როლს ასრულებს და ლინგვისტური თვალსაზრისით ქმნის ზეფრაზულ ერთეულს.

კიდევ შეიძლება გამოიყოს მეტაფორა-ფორმულა (გ. ასათიანი) და მუდმივი სილიდებები. პირველ შემთხვევაში მხატვრულ სახეს ფორმულად აქცევს მეტაფორის ერთნაირი დატვირთვით რამდენიმეჯერ ხმარება. ასეთია: „ადამიანი — ია“, „წარღვნამდელი ფიტული“, „უპატრონო ძროხას — გველი“, „ადამიანი — ყვავილისა და მერცხლის მორწმუნე“. გზა აქ მხატვრული სახიდან ფორმულებამდე კი არ მიდის, პირიქით, ფორმულაა მიკროსახე, მხატვრული სახე კი — მასზე დაფუძნებული. მუდმივ სილიდეთა შემოტანა ამ ფორმულათა წარმომქმნელიცაა: „მარადიული ქალი — საწყისი მარადიული სიცოცხლისა“. მარადიული გამზრდელი, მარადიული შიში, მარადიული მონა, მარადიული სიკეთე. როგორც ვხედავთ, ისინი მეტაფორა-ფორმულისაგან მკვეთრად არ იმიჯნებიან.

იდეური დატვირთვა ამ ფორმისეული არჩევანისა ხაზს უსვამს მის ზოგად ხასიათს, მასშტაბს. წარმავალი მარადიული ზღვება, კონკრეტული — საყოველთაო, აზრი — იდეა, ხასიათი — ტიპი.

ტროპის დანარჩენ სახეებს იგივე ფუნქცია სპეციფიკის შესაბამისად აქვთ განაწილებული. რომანის სიმბოლიკა რეალურ საფუძველზეა აღმოცენებული. თვისებრივ განსხვავებას იძლევა სიმბოლოს გარკვეული ნიუანსით გამოყენებაც. სიმბოლო ჭერ პერსონაჟისათვის ფუნქციონირებს, შემდეგ — მკითხველისთვის (იგულისხმება, რომ პირველ რიგში პერსონაჟმა უნდა აღიქვას იგი, შემდეგ — მკითხველმა).

შემოავლო ქაიხოსრომ თავის კარ-მიდამოს გაღავანი: განახლდა ცხოვრება მკაბელების საგვარეულო სახლში. ქალაქიდან გარეგინას ფურგონით შემოიტანეს კარადისხელა საათი. დამკვიდრდა ცხოვრების ახალი წესი. გიორგას დაამახსოვრდა, როგორ გადასცემენ მაიორს ოქროსფერ გასაღებს: „როგორ აწიკწიკდა, აჩურჩულდა, აფაჩუნდა,

უჩინარი ჯუჯებით დასახლებული კოშკით, როცა მაიორმა ოქროსფერი გასაღები ჭიპისმაგვარ ფოსოს მოარგო და დინჯად, აუჩქარებლად გადაატრიალა რამდენჯერმე...

იმ დღიდან მოყოლებული მაკაბელების სახლში დრომ ახალი მნიშვნელობა, ძალა და შემოქმედების უნარი შეიძინა, ყველაფერს მაიორის ხელით დაქოქილი და დაძრული დრო დაეპატრონა, ყველაფერი მისი ნება-სურვილით ხდებოდა... ბომბმ, ბომბმ, — რეკდა კარადიანხელა საათი და მისი ერთფეროვანი, მზრძანებლური ხმა ახალ წესებს და ჩვეულებებს ამკვიდრებდა მაკაბელების კარმიდაშოზე“.

დიდი საათი, რომლის მომართვაც მხოლოდ ქაიხოსროს ძალუძს, მისი სიცოცხლის ამთვლელი დროა. საათის დინჯი, მძიმე რეკვა მკითხველს არაერთხელ ესმის რომანის გმირებთან ერთად. ქაიხოსროს გარდა პერსონაჟთაგან მას სიმბოლოდ ვერავენ აღიქვამს: მათთვის საათი საათია, დროის აღმნიშვნელი. გიორგას და ანას იგი არც აინტერესებთ. მხოლოდ ქაიხოსრომ იცის, რომ საათის გაჩერებას საბედისწერო დუმილი, მისი სიკვდილი მოჰყვება.

ასკლიპიოდოტა ჯანდიერს შემოჰყავს ურუქში, მაკაბელთა ოჯახში, ქაიხოსრო მას გაყინული დროის სიმბოლოდ აქცევს ისევ და ისევ თავისთვის, თორემ ანეტასა და ალათიასათვის თოჯინა მუდმივი ბავშვია. საბოლოოდ ამიტომაც რჩება მუდმივი ბავშვი მუდმივ გამზრდელთან.

გიორგას სული მისი დაკრძალვის დღეს გამოჩენილი ირემია. მამლის სიკვდილი — გიორგას საბედისწერო მომავლის მაუწყებელი. გიორგა ზედება ყოველივე ამას. ასევეა ქცეული სიმბოლოდ „დიდი და უწყინარი ცხოველის ფიტული“ (წარღვნამდელი ხანის კუთვნილება) — ანას ცხოვრების განუყოფელი თანამგზავრი, მისი ქმრის მეტაფორა და წარსულის ჰარმონიის მანიშნებელი (ეს სიმბოლო კაცობრიობის პირვანდელი წესრიგის აღმნიშვნელიცაა, რადგან წარღვნამდელია). სიმბოლოურია ჭინკებიანი ქვის ჩატანებაც ახალ ნასახლარში; ანეტას მიერ მყრალი სუნის შეგროვება (მას მხოლოდ ანეტა გრძნობს); მჩხავანა ჭოტი (იგი მხოლოდ ალათიასთვის არსებობს). სიმბოლოებია აგრეთვე მეკუბოვე მარო — ალექსანდრესათვის, ტკბილეულობა — დუსასათვის, გიორგას გომურის წინ შეგროვილი ბედურები, რომელთა შესახებაც მხოლოდ გიორგასა და ანას თუ გაეგებათ რაიმე, ია — ზოსიმესათვის და ა. შ.

და ბოლოს, ყველაზე მთავარი სიმბოლო თავად ურუქია. ურუქი გროტესკული სახეა, რომელსაც შემორჩენილი აქვს თავისი მითოლო-

გიური პირველსახის ზოგიერთი მთავარი ნიშანი. იგი რომანშიც დამოუკიდებელი, იზოლირებული ერთეულია, რომელიც მის მიღმა არსებულ სამყაროს უპირისპირდება. ურუქის შიგნით ჩნდება კიდევ ერთი სამყარო — „მაკაბელთა სახლი“, რომელშიც საკუთარი კანონები მოქმედებს. დაახლოებით ამ ტიპისაა იაგორას მეთაურობით შექმნილი „სახელმწიფოებრივი ერთეულიც“ წნორში, რომელსაც ასევე ცხოვრების საკუთარი წესი, საკუთარი მმართველი და კანონები გააჩნია. ამგვარად, ეს დასახლებული ერთეულები დამოუკიდებელი ქალაქ-სახელმწიფოების ფუნქციით გამოდიან, თავისი დარღობა და ფიქრით, სიხარულითა და ვარამით...

მხატვრულ სახეს მხოლოდ მეტაფორათა რიგი და სიმბოლური გააზრება არ განსაზღვრავს. რომანში შემოტანილია ალეგორია. ალეგორიული სახეებია: თათარი — საქართველოს ძალით დამპყრობთა სიმბოლო; მაიორი — მეფის რუსეთის მუნდირში მოვლენილი „შინაური“ მტერი საქართველოსი; ანა — დამონებული საქართველო; ქაიხოსრო — ტირანი. მხატვრული სახე ჰიპერბოლიზებულია. ასეთი სახეებია: ანა, გიორგა, ქაიხოსრო, ალექსანდრე, მარო, იაგორა, დუსა და მისი დებილი ბიჭიც კი. ჰიპერბოლიზებულია ასევე ზოგიერთი სხვა სახე და პასაჟი რომანისა (მეკუბოვე მარო და მამამისი, იაგორა, ალექსანდრეს ქორწილის სცენა და სხვა).

ამგვარად, თითოეული სახე რომანში მხატვრული გამოხატვის მრავალი ელემენტითაა დატვირთული. იქმნება სწორედ ის სისტემა, რომელიც ალეგორიულ-მეტაფორული გააზრებიდან სიმბოლურ-ჰიპერბოლური მინიშნებებისაკენ მიემართება. ხაზი უნდა გაესვას იმასაც, რომ რომანში გამოიკვეთება აზროვნების რამდენიმე ტიპი, რომელთაგან თითოეული თავისსავე წყვილს იქმნის. მაგალითად, ქაიხოსრო — ზოსიმე (ერთმანეთის ზნეობრივი ანტიპოდები — გ. ასათიანი); ანა — გიორგა — ალათია; ბაბუცა — ანეტა; ალექსანდრე — ნიკო; „წარღვნიმდელი ფიტული“ — ჯანდიერი — ინჯინერი; იაგორა — მარო — ალექსანდრე; პეტრე — ურუქი. თითოეული წყვილის შემადგენელ წევრთა მსოფლმხედველობრივი სიახლოვე თუ დაპირისპირება მრავალსუბიექტური ცნობიერების პრინციპის გამოყენების, მსოფლმხედველობათა დაპირისპირებისა და, საბოლოო ჯამში, იდვის დიალოგიზირების საშუალებას იძლევა. აი, ასეთი მრავალპლანიანი და მრავლისმომქმელი მხატვრული სახის ყოველი ცალკეული ელემენტი ოთხარ კილძის რომანში — „ყოველმან ჩემმან მოვნელმან“.

და ბოლოს, რამდენიმე სიტყვა რომანის მითოსური გარემოს შე-
სახებ. ცდა თანამედროვე რომანში მითოსური ძირების მიკვლევისა
უფრო დიდია, ვიდრე მისი აჩსებობის ფაქტი თავად ნაწარმოებში.
მაგრამ ამ შემთხვევაში, დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ოთარ
ჭილაძის რომანში—„ყოველმან ჩემმან მპოვენლმან“, უდავოდ შეიმჩნე-
ვა მითოსური აზროვნების სტრუქტურისათვის დამახასიათებელი ზო-
გიერთი აჩსებობითი ნიშანი.

ამ დასკვნის გაკეთების საფუძველს ქმნის არა მხოლოდ პირდა-
პირი მინიშნებები სხვადასხვა ბიბლიურ მითზე, სახელზე ამ მითი-
დან თუ მითოსური სიმბოლოვა (რასაც ამა თუ იმ ნაწარმოების კვლე-
ვისას წშირად მცდარ დასკვნამდე მივყავართ), არამედ, ის რომ თანა-
მედროვე მწერალი მითის გამოყენების შემთხვევაში მისი სხვადასხვა
ვარიანტების უბრალო შემქმნელ-შემთხვევლი კი არა, არამედ ინდი-
ვიდუალური შემოქმედია, შემოქმედი, ამ სიტყვის ზუსტი და ფართო
მნიშვნელობით, და უპირისპირდება მითის ქმნადობას, როგორც ინ-
დივიდუალური—კოლექტიური, ცივილიზებული—არქაულს. მაგრამ თუ
ამჟამად მაინც ვლაპარაკობთ მითთან მიბრუნებისა თუ დაახლოების
„შესაძლებლობაზე, ამის უფლებას გვაძლევს ზოგადად მითოსური
აზროვნების სტრუქტურის გაცნობიერება და სწორედ ამ სტრუქტუ-
რის ელემენტების ძიება თანამედროვე ხელოვნებაში.

რა მიგვაჩნია ო. ჭილაძის მოცემულ რომანში მითოსური აზრო-
ვნებისათვის მახასიათებელ, სტრუქტურულ ნიშნად? დარღვეული რე-
ალობა, რაც პირველ რიგში, უსულო საგანთა, ობიექტთა გასულიე-
რებასა და მათ სუბიექტებად წარმოდგენაში გამოიხატება. ამას შესა-
ბამისი მხატვრული ფუნქციაც აკისრია, მაგრამ მარტო მხატვრული
არა. სულიერდება ჩოხა, საათი, თოჯინა... ადამიანის სულის მიმა-
ნიშნებელი ხდება სახე-სიმბოლოები; მამალი, ირემი, ია, სახედარი,
ბელურები. ბუნების ამგვარი გასულიერება განსაკუთრებით დამახა-
სიათებელია რომანის პირველი ნაწილისათვის. მეორე ნაწილში გა-
მოხატვის ხერხები იცვლება, რასაც თავისი შინაგანი საფუძველი
მოეპოვება. კერძოდ, „მოაზროვნე თოჯინა“ კარგავს ამ უნარს, ცვლი-
ლება ხდება ნაწარმოების სტრუქტურის მხრივაც, რაც მეტაფორული
სისტემის გამოყენების თვალსაზრისშიც ვლინდება. სულიერი და
უსულო, სუბიექტი და ობიექტი აქ ერთმანეთს არ ემიჯნება. მხატვ-
რულ შედარებათა ორივე ნაწილი თანაბარი ძალისაა და ერთი მე-
ორეზე დამოკიდებული არაა. უსულო საგანი სულს იდგამს არა რაი-

მე თვისების ან მსგავსების მოძიების გზით, არამედ მთელი გარემომცველი ბუნების სუბიექტად ქცევის საშუალებით. თუ მეტაფორაში შესაძლებელია უსულო საგანმა სულიერის თვისება შეიძინოს (გაპიროვნება), აქ, პირიქით, სულიერი ობიექტით ხდება განსაზღვრული, რაც ორივეს ერთდროულ აღიარებას და ურთიერთშექცევადობას ნიშნავს. სუბიექტის გასაგნება, განივება, მინიშნება ცოცხლისა არა-ცოცხლით მითოსური სტრუქტურის ელემენტების შეტანას გულისხმობს თხრობაში. მეტაფორის პირველი ნაწილი—სუბიექტი ობიექტში იხსნება და პირიქით. ხდება მითოსური სტრუქტურის აღდგენა: ცოცხალი გასაგნებულია, საგანი—გაცოცხლებული; სამყაროს ცენტრში გასულიერებული ობიექტი, ანუ გაობიექტებული სუბიექტი ექცევა; გმირი გასაგნებულია გარკვეული სიმბოლოთი: ანა—ჩოხით, გიორგა—გომურით, ბელურებით, სახედრით, ქაიხოსრო—მუნდირითა და საათით, ანეტა—თოჯინით, ბაბუცა—ლუარსაბის ნივთებით, ზოსიმე—სახარებით, ადამიანი—იით, ღუსა—ტყბილეულით, მარო—ბალღამით, კუბოთი, იაგორა—საფლავით, ცხვირსახოცით... რომანის ამ ნაწილში ადამიანი და ბუნება ერთმანეთისაგან განუყოფელია, მაგრამ ისე, რომ ბუნება ჯაბნის ადამიანში ადამიანს, ობიექტური იმარჯვებს სუბიექტურზე. თუმცა შემდგომ ობიექტი თანდათანობით კარგავს თავის ძალას და აზრს (რაც რომანში ასკლიპიოდოტას სამარეში ჩატანებით მთავრდება) და იწყება ადამიანის გამოფხიზლება. ამიერიდან სამყაროს ცენტრში ადამიანი ექცევა. ამიტომ ფიქრობს ალექსანდრე, „დაახვედროს“ მართას ურუქი ისე, რომ ამ უკანასკნელისათვის იგი მისაღები აღმოჩნდეს. მართას ჩამოყვანა, მისი გაღმერთება, მისი გასიმბოლოება ადამიანში ადამიანის გამოფხიზლებისა და გამარჯვების მიმანიშნებელია. აქ უკვე ირღვევა მითოსური ცნობიერება; სამყაროს ცენტრში დგება ადამიანი, რომელსაც სიცოცხლის აღზევება და გაგრძელება აკისრია (ამიტომაც შემოდის ქალური საწყისი ურუქში). ადამიანი კეთილი არსება ხდება, რომანის თხრობის სტრუქტურა—რეალისტური. შესაბამისად იცვლება მეტაფორის სტრუქტურაც. რთულ, მრავალსაფეხურიან მეტაფორას შედარებით მარტივი სახეები ენაცვლება. ფინალი ამალღებულობის განცდას იწვევს. ალექსანდრეს აღზევება სიკეთით, ადამიანში ადამიანის დაბადებით გვირგვინდება. ეს აღზევება კი პეტრეს, მაროს, ანეტას აღზევებასა და მათი ცხოვრების განახლება-საც გულისხმობს. ურუქის ახალი სიცოცხლის დასაბამის მიმცემი მართა ხდება...

ამგვარად, მითოსური სტრუქტურის ცვლა, თანმიმდევრული სვლა სიახლისაკენ მხატვრული სახისა და იდეის გაერთიანების მძლავრი საშუალება ხდება.

ლექსის სემანტიკურ ველში მხატვრული სახის სტრუქტურის გამოყოფის ერთი მაგალითი

(ო. ჭილაძის პოეზიის მიხედვით)

სტრიქონი, სტროფი, ლექსი — ჯერ კიდევ დიდხანს იფიქრებს მისი საიდუმლოების გასაღებზე ადამიანი. თემა, მოვლენათა გააზრება, მიმართება გარემოსთან და მისი გარეგნული სახე — რითმათა წყობა და რიტმი — ყველაფერი ეს იმ სისავეს ქმნის, რომელიც არ შეორდება. ლექსის დაშლა შემადგენელ კომპონენტებად გამოირიცხავს ესთეტიკური ეფექტის განმეორებადობას. მაგრამ, თუ დღეს ამგვარი დაშლის საჭიროება იგრძნობა, არა იმიტომ რომ კვლევის პროცესში წარმოდგენითი ხატების გაცოცხლებასა და წელოვნების საიდუმლოების საბოლოოდ მიკვლევას ფიქრობდეს ვინმე, არამედ იმიტომ, რომ უნდა დადგინდეს ამ ემოციის მამოძრავებელი სტრუქტურული მექანიზმი. ის ჩარჩო, რომელშიც მატერიალიზდება სულიერი ფენომენი. ამ უკანასკნელისა კი მხოლოდ წვდომაა შესაძლებელი. ამიტომ იწყება ზრუნვა, რათა ენობრივი ხატის სემანტიკურ საზღვრებში მხატვრული სახის ბუნება შეიცნოს ადამიანმა.

პოეტურ ხატში ენერჯიის შატარებელი ბირთვი სიტყვის შინაგანი ფორმაა. ამქამად მის კვლევას ენის „აზრობრივი რიგის“ შესწავლის ტოლფას მოვლენად მიიჩნევენ, სინტაქსურ შესაძლებლობათა გახსნის საუკეთესო საშუალებად. ზოგჯერ ტოლობის ნიშანიც ისმის სიტყვის შინაგან ფორმასა და მსოფლმხედველობას შორის, მაგრამ ეს სხვა საკითხია.

სიტყვის სემანტიკური მხარის კვლევას დღეს საფუძველი ჩაყრილი აქვს. ჩნდება ახალი საკითხები, ახალი თავსატეხი. „ფონემა წარმოუდგენელია აზრობრივი ფუნქციის გარეშე“ — იტყვის ამერიკელი ლინგვისტი ჩეიფი [76] გამოდის, რომ სიტყვის ბგერით შემადგენლობაშიც დომინირებს მისი სემანტიკური მხარე, რომ „ფონემები, როგორც აზრობრივ-განმასხვავებელი ერთეულები, ფუნქციონალურადაც მნიშვნელობებით განისაზღვრებიან“ [76, 410].

ყველაზე უფრო სრული სტრუქტურა სინტაქსია. იგი მომწესრიგებელიცაა და თვისებრივად ახალი სტრუქტურის წარმომქმნელიც, სადაც სიტყვა, სხვა განზომილებათა შიგნით მოქცეული, სახეს იცვლის.

ვინაიდან წინადადებათა კონსტრუქციები ენაში მზა სახით დაფიქსირებული არაა და ენა ამ წინადადებათა საშენ ელემენტთა სიმრავლეს მოიცავს, წინადადება მეტყველების მინიმალურ ერთეულს ქმნის და არა აზრისას. ენა მოლაპარაკეს საშუალებას აძლევს აზრობრივი „კონფიგურაცია გადაიყვანოს ბგერათა კონფიგურაციაში, ხოლო მსმენელს პარუკუ“. ესაა ორმხრივ შექცევადი პროცესი, რომელთაგან მეორე მეტი აბსტრაქციის შემცველია. აბსტრაქცია წარმოსახვის სფეროა. მაშინ მისი სიღრმისეული სტრუქტურაც ამ სფეროს შიგნითაა საძიებელი, მაგრამ სტიმულის გარეშე წარმოსახვა ნებისმიერია. სტიმულს უნდა გააჩნდეს ობიექტური სახე: მოცულობა, ზომა, ფერი და ა. შ. ხელოვნებას კი საქმე კონცეპტთან აქვს. ესეც წარმოდგენაა, მაგრამ იგი, რა თქმა უნდა, განსხვავებული იქნება იმ წარმოდგენისაგან, რომელსაც დენოტატი გააჩნია (ე. ი. რეალური ობიექტი სინამდვილეში).

სადაა მიმალული მხატვრული აზროვნების წესი? საგნიდან სახელდების გავლით კონცეპტამდე — ასეთია მისი გზა. წრე იკვრება. კონცეპტი დენოტატს წარმოსახავს. მეცნიერება მათ შორის პირდაპირ კავშირს ეძებს. ამიტომაც აუცილებელი ხდება ვერიფიკაციის მოთხოვნა.

ნიშნის უკან დგას საგნის აზრობრივი ხატი. ერთ-ერთის არარსებობა აუქმებს ნიშნურ სიტუაციას. გავისხენოთ, რომ ხელოვნებაში ნიშანთა საგნობრივი მნიშვნელობებისა და აზრების სისტემა მხატვრული სახეა. გამოდის, რომ სიტყვის ენერგიის წყარო, მისი შინაგანი ფორმა, საზრისის წყაროცაა. საზრისი წარმოდგენის საფუძველია, წარმოდგენა—მხატვრული აზროვნებისა.

მივყვეთ მსჯელობას: მხატვრული ტექსტი სახეების ერთობლიობაა. მხატვრული გამონათქვამები შემდგომ მხატვრულ ინფორმაციად გადაიქცევა. ამ დონეზე თავად ნაწარმოები ხდება მეტანიშნანი. მას გააჩნია საზრისი, მხატვრული კონცეფცია და საგნობრივი მნიშვნელობა. ამასთან, იგი გარკვეული ღირებულების მატარებელია.

„მხატვრული ტექსტის სტრუქტურა მხატვრული სახეებისაგან აიგება. ეს უკანასკნელი კი — ნიშნებისაგან, მაგრამ უფრო მაღალ დონეზე. გადასტევისას, ყოველ ეტაპზე (ნიშნიდან მხატვრულ გამონათქვამამდე, სახეთა სისტემიდან—მხატვრულ ტექსტამდე) თვისებრივი ნა-

ხტომი, წინა დონის მოხსნა და საზრისის ახალი თვისებებისა და მხატვრული აზრის ახალი მნიშვნელობების წარმოშობა და გაქვეყნება“.

სიტყვიერი მასალის შერჩევაში მთავარია გათვალისწინება მისი სემანტიკისა ანუ სიტყვათა მნიშვნელობების ისეთი არჩევანისა, რომელიც აზრის გადმოცემის ძირითად საშუალებად უნდა იქცეს. ამასთან, სახელდება გასაგები ხდება მხოლოდ კოლექტიური, ნაციონალური შინაარსის ბაზაზე.

მხატვრულ ტექსტში ჯამოიყოფა სეფრაზული მთლიანობა წინადადებათა რიგს იგი ფორმალურ-სემანტიკურ ზღვარში აერთიანებს. ამგვარი ერთეულებისაგან იქმნება მონაკვეთები, პარაგრაფები, თავები, ნაწყვეტები.

ტექსტის თანამედროვე განმარტებათა შორის თვალშისაცემია სწორედ ამგვარი მთლიანობის გამოკვეთა. მიუხედავად იმისა, რომ თავისთავად მხატვრული ტექსტი ჩაკეტილი სისტემაა, კომუნიკაციის ანუ სოციალურად დამკვიდრების შემდგომ იგი ხდება ღია. ამ მხრივ ფართოა თანამედროვე ლინგვისტიკის ამოცანები. „მეტყველების ყველაზე საბოლოო მონაკვეთი, რომელსაც შინაარსობრივი ერთიანობის გარდა შინაგანი ორგანიზაცია ახასიათებს, ტექსტის ლინგვისტიკის საგნად იქცევა, — წერს რ. ბარტი II. „ტექსტის ცნებაში მე ვგულისხმობ გარკვეულ ორგანიზებას მიზნებისა და აზრისა, ფრაზებისა და მისი ელემენტების იმ ერთიანობას, რომ მათ შორის დამყარდეს გარკვეული მიმართება და ფუნქციები. ე. ი. იმ სტრუქტურულ ელემენტებზე ერთიანობას, რომელიც აზროვნებაში ლინგვისტურ ერთეულს წარმოქმნის — სინამდვილის კომპლექსურ გამოვლენას შედარებით სრულ შინაარსობრივ მთლიანობაში“. პფიუცეს ეს მიდგომა ავლენს, რომ ლინგვისტთა უმრავლესობა ტექსტს განიხილავს, როგორც ერთიან სტრუქტურაზე აგებულ ერთიანობას.

ამგვარად, ტექსტი ფუნქციონალურად მოწესრიგებული მთლიანობაა. სხვადასხვა დონეებზე მასში მხატვრული სახის თვისებრივად ახალი ხარისხების წარმოქმნა და ტექსტის მასშტაბით ახალი ზესტრუქტურის ჩამოყალიბება ხდება, რომელშიც საბოლოოდ სრულდება მკითხველის წარმოდგენა.

პოეტური ხატის აღქმისათვის ობიექტის არსებობა ისევე აუცილებელია, როგორც ქიმიკატი რეფერენტისა — ცნებითი აზროვნებისათვის. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა ტექსტის მთავარი ფუნქცია — მისი კომუნიკაბელობა. გარემოსაგან მიღებულ შთაბეჭდილებ-

ბათა აღდგენა-რეკონსტრუირება მომდევნო ეტაპია, რომელიც წარმოდგენაში მიმდინარეობს. საბოლოოდ იგი ნიშანთა სისტემით ვლინდება. სიტყვიერი მასალა, რომელიც პოეტური ტექსტის საფუძველია, მისი უმაღლესი საფეხურის — მეტასახეთა წარმოქმნის დონეზეც ასრულებს თავის დანიშნულებას: ქმნის ამავე დონის მეტაკონსტრუქციებს, თუმცა მათი გამოთქმის იარაღად ვერ ჩაითვლება.

გავიხსენოთ ოთარ ჭილაძის პოეტური სამყარო და შევეცადოთ გამოვყოთ მეტ-ნაკლებად მყარი სტრუქტურული ერთეული, რომელსაც ეფუძნება მოვლენათა მხატვრული ხედვა.

ავილოთ ერთი, შედარებით მარტივი კონსტრუქციის მეტაფორა: „ღამე კოცონთან სველ ფეხებს ითბობს“, სიტყვათა წყობა აქ ემთხვევა სალაპარაკოს, იგი გარკვეულ ინფორმაციას იძლევა. ამასთან, ეს ტროპია და მისი მიზანი მხატვრული სახის შექმნაა. მკითხველის მიერ აღქმული სახე, მიუხედავად მისი სუბიექტურობისა და წარმოდგენათა უსასრულო ვარიანტების არსებობისა, მოქცეულია გარკვეულ ზღვარში, რომელიც სიტყვათა შეერთების მყარ კონსტრუქციაზე ხდება დამოკიდებული. სიტყვის მატერიალური საფუძველი და მასზე დამყარებული წარმოდგენა — აი, ის საზღვრები, რომელშიც უნდა მოთავსდეს აღსაქმელი ხატი. ამასთან, თუ, ერთი მხრივ, წარმოსახული სახე ობიექტურ საწყისს ვერ გასცილდება, მეორე მხრივ — წარმოსახვა ცვლადია და სწორედ აქ ჩნდება ინტერპრეტაციათა სიმრავლე ე. ი. მხატვრული სახის კონსტრუქცია ერთი მხრიდან ჩაკეტილია, უმოძრაო (ობიექტური საფუძველი), მეორედან — ღია, თავისუფალი (წარმოდგენა).

ხელოვნებაში მთავარია არა „საგანი“ (ან მოვლენის ზუსტი შესატყვისობა სინამდვილეში ანუ რეფერენტი), არამედ ადამიანის წარმოდგენა ამ საგნის შესახებ.

ტექსტის თეორიის თანამედროვე გამოკვლევებში მიჩნეულია, რომ მეტი ყურადღების მიქცევას საჭირო პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციისათვის არა გადამცემის (ავტორის), არამედ მიმღების, რეციპიენტის მხრიდან (კლოპფერი). დენოტაციური სისტემებისაგან განსხვავებით, პოეტური ტექსტი მოწყვეტილია ზუსტად განსაზღვრულ აზრობრივ კომპონენტებს, რის გამოც, მისი სიგნიფიკატები, ჩვეულებრივ შეიძლება გამოკვლეულ იქნას საკმაო მიახლოებით. ამას კი მოჰყვება პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციის თეორიულად უსასრულო ჩაოდენობა (მ. ჰარდტი).

ესთეტიკური კომუნიკაცია მოიცავს ტექსტთა რეალიზაციის პროცესებს, მათ აღქმას (პერსეპცია, აპერსეპცია) და ე. ი. მათ ინტერპრეტაციასაც.

არის სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისი (დიუბუას სკოლა), რომელიც პოეტურ ტექსტში უგულვებელყოფს კომუნიკაციური ფუნქციის მნიშვნელობას, ანიჭებს რა უპირატესობას პოეტურობის ფენომენს.

დიუბუას სკოლის პრინციპებს სამართლიანად ეწინააღმდეგება კლოპფერი, რომელიც პოეტურ ტექსტში გამოყოფს პირველად და მეორეულ ნიშნებს.

პირველადი ნიშნები აღებულია ენის სისტემიდან. ისინი ტრანსფორმირდებიან მეორეულ ნიშნებად, რომელნიც ასრულებენ თავიანთ სემიოტიკურ ფუნქციას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც ურთიერთობას იწყებენ მეტაენობრივ სინამდვილეში, მეორე სუბიექტის მიერ გამოყენებულ სხვა ნიშნებთან ერთად [59].

ამ შემთხვევაში გამოიყოფა:

1. ენის, კერძოდ პოეტური ტექსტის, კომუნიკაციური ფუნქცია;
2. პოეტური ენის ის ესთეტიკური მიმართება, რომელსაც პოეტური ხატის ყოველი ცალკეული სიტყვა ამჟღავნებს.

3. მიმღებისა და გადამცემის ნიშანთა შორის წარმოშობილ ურთიერთობათა შედეგად მიღებული მეტასახე, რომლის სტრუქტურაც შეიძლება დაემთხვეს მხატვრულ სახეს მხოლოდ იმავე სტრუქტურის დადგენის დონეზე.

მიმღების მიერ აღქმული სახე, მიუხედავად მისი სუბიექტურობისა და წარმოდგენათა უსასრულო ვარიანტების არსებობისა, მაინც მოქცეულია გარკვეულ ზღვარში, რომელიც ბგერათა (სიტყვათა და მისგან მიღებულ წარმოდგენათა) მყარ კონსტრუქციაზეა დამოკიდებული.

სიტყვის მატერიალური საფუძველი და მისგან მიღებული წარმოდგენა თავის ზღვარში კეტავს აღსაქმელ ხატს და მისი მიჯნა ვერ გასცილდება წარმოსახული სახის ობიექტურ გამოხატულებას. თუ გავიხსენებთ ზემოთ მოყვანილ მაგალითებს, ვნახავთ რომ მოქმედება ობიექტის შესაფერისი არაა (ცნება „ღამე“, თავისი შინაარსით ზემოდასახელებულ კონტექსტს არ შეესაბამება). წინადადებაში ყოველი წევრი სემანტიკურად თავის დანიშნულებას ასრულებს, ღარდა ქვემდებარისა (ღამე), მაგრამ თუ მას ჩავანაცვლებთ ანუ „გავასწორებთ“ მისთვის აზრობრივად სწორი ქვემდებარით (ნე-

ბისმიერი სულიერი სუბიექტი). მაშინ დაინგრევა პოეტური ხატი. წინადადების წევრის აზრობრივი ფუნქციის ცვლილება ქმნის მოულოდნელობის ეფექტს, რაც მხატვრული სახის ერთ-ერთი მთავარი თვისებათაგანია.

ო. ჭილაძის პოეზიაში ასეთი სახეებია:

„თეთრ ხეზე ჩიტებს დარჩათ ექვანი“

ან:

„ბნელოდა. თუმცა უჩინარ ცაზე
უკვე ჩნდებოდა ჩძისფერი ბზარი,
ხოლო იმ ბზარში,
როვორც ხაფანგში,
ღრუბლები დონდლო კიდურებს ყოფდნენ.

და იშლებოდა ღამის სხეული
და ნაწილ-ნაწილ ეკიდა ხეებს“ და ა. შ.

დაუსვებელია, რომ წინადადების ყოველმა წევრმა შეცვალოს ენაში გამჯდარი სემანტიკური მნიშვნელობა. აუცილებელია აზრობრივად გამართული სიტყვათშეთანხმების ერთი წყვილის არსებობა მაინც, რომ არ დაირღვეს პოეტური ტექსტის ერთი მთავარი ნიშანი — მისი კომუნიკაბელობა¹.

ზემოთ უკვე ვთქვით, რომ მხატვრულ სახეს შინაგანი ენერგიის უღლევი მარაგი მოეძებნება, რაც მისი შინაგანი ფორმით არის გაპირობებული.

პოტებნიას თეორიაში მხატვრული სახისა და სიტყვის შინაგანი ფორმა ემიჯნება ერთმანეთს. პოტებნია ასხვავებს ამ ორ ცნებას, თუმცა მხატვრული სახის შექმნისას სიტყვას აძლევს უპირატესობას (ეს იქცა საბაბად, რათა შემდგომ სიტყვისა და სახის შინაგანი ფორმის ცნებები ერთმანეთთან გაეიგივებინათ). „სიტყვას თან ახლავს მისი ხატი, რადგან იგი იმთავითვე ხელოვნების ნიმუშია“. — პოტებ-

¹ პოეზიის სანსკრიტული თეორია, რომელიც ძირითადად ლინგვისტური იყო, პოეზიის სწორედ ამგვარ განსაზღვრებას გვაწვდის (ბხაშანა — ძველი წელთაღრიცხვის V—VII სს.): „პოეზია — ესაა სიტყვა და აზრი ერთად შერწყმული“, ამათგან პირველი ორი ცნება (ფორმა და აზრი) თანამედროვე გაგებით შეესატყვისება სემიოტიკაში მიღებულ დამოკიდებულებას აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის, ხოლო მათი შერწყმა გამოხატავს სიტყვისა და აზრის ორგანულ ერთიანობას, რის გამოც გამონათქვამს ეძლევა უფრო ფართო მნიშვნელობა, ვიდრე მისი შინაარსის გადმოცემა მხოლოდ (გრინცერი).

ნიას ეს მოსაზრება არ ნიშნავდა სიტყვასა და ხატს შორის იგუფობრივი ნიშნის დასმას. სწორედ მათი ურთიერთობის გარკვევაში, მათ შორის კავშირის დადგენაში ეძიებდა მეცნიერი მხატვრულობის გასაღებს. მხატვრული სახის მრავალშრეობრიობა აიხსნება მისი, როგორც ნიშნის, მიმართებით მნიშვნელობასთან. ამასთან, ვინაიდან მხატვრულობა დაკავშირებულია განსხვავებულ წარმოდგენებთან, იგი მუდმივი სიდიდე ვერ იქნება.

მხატვრული სახე ის მიკროსამყაროა, რომელზეც შემდგომ საბოლოოდ გამოვლენილი და დასრულებული აზრის უფრო დიდი ერთეული აიგება. მხატვრული სახის შექმნაში. სიტყვათა გადაწყვეტ როლზე მეტყველებს ოთარ ჭილაძის პოეზიაში ერთგვარი შინაარსობრივი მახვილით ნახსენები სიტყვები: „გარეთ“, „ოთახი“, „შენ“, „ის“, „წვიმა“, „თოვლი“, „კედელი“, „ფანჯარა“, „ვილაც“ და ა. შ. რომელნიც ხშირად განსაზღვრავენ პოეტის ერთ პერიოდში (50—60-იანი წლები) შექმნილ ლექსებს, რადგან გარკვეულ დატვირთვას იძენენ მათ სტრუქტურაში:

გარეთ თოვს, გარეთ ვილაც იცინის,
ვილაც თავისთვის იცინის მარტო,
რადგან კვლავ იგრძნო თეთრი სიცივე
კვლავ ცოცხალია და ასე ათოვს
მე კი კვლავ შენთან დავრჩი ცოტა ხნით,
როგორც ვრჩებოდი ოდესღაც, სხვა დროს...
მაგრამ ვითომ ეს მყუდრო ოთახი
ალარც მიზიდავს და ალარც მართობს.
შემოდის კატა, როგორც ციციწო —
რაზე საუბრობთ, ან როგორ ხართო...
გარეთ თოვს, გარეთ ვილაც იცინის
ვილაც თავისთვის იცინის მარტო.

მოყვანილ ლექსში მხატვრული სახის მთლიანი სტრუქტურა წარმოიქმნება იმ დაპირისპირებათა ფონზე, რომლის შესახებაც დაწვრილებით უფრო ქვემოთ გვექნება საუბარი. აქ კი მხოლოდ ჩამოვთვლით მათ. პირველი დაპირისპირება სუბიექტებს მოიცავს: „სხვა“ უპირისპირდება „მე“-ს. მეორე დაპირისპირება სივრცობრივია: „გარეთ—ოთახში“ და მისგან მიღებულ შეგრძნებებს შეეხება (გარეთ—სიცივე, ოთახში—სიმყუდროვე). განუსაზღვრელი „ვილაცა“ — განსაზღვრულთან „მე“ და „შენ“, ოთახში მყოფთა ერთიანობა უპირისპირდება გარეთმყოფის მარტოობას და ა. შ.

ესაა დიალოგური დამოკიდებულება, რომელიც მხოლოდ ამ ლექ-

სისტემის არაა დამახასიათებელი. იგი ოთარ ჭილაძის პოეტური ხედვის სპეციფიკური ნიშანაცაა.

ამგვარად, სიტყვის შინაგანი ფორმა და კონტექსტი საფუძველია მხატვრული სახის შინაგანი ფორმის მიკვლევისა. თუ სიტყვის შინაგან ფორმას კონცეპტის ცნებასთან დავაკავშირებთ, მაშინ ზემოთქმული შესაძლოა ამგვარად ჩამოვაცალიბოთ:

თითოეული სიტყვის კონცეპტი კონტექსტში ფუნქციონირებს, როგორც აზრობრივი მიკრო-სახე, რაც სიტყვისა და მხატვრული სახის ურთიერთდამოკიდებულების მიმანიშნებელია. შინაგანი ფორმა კონტექსტის გარეშე არ არსებობს, დამოუკიდებლად მხოლოდ სიტყვა ფლობს მას.

II. პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციის მეორე საფეხური ასევე მჭიდროდაა დაკავშირებული თავად პოეტურობის, მხატვრულობის ფენომენის არსებობასთან ტექსტში. სემანტიკური თვალსაზრისით აქაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვის არა მხოლოდ ფუნქციონალურ გამოყენებას, არამედ მის ადგილს სემანტიკურ ველში. ლექსის მთავარი (რიტმა, რიტმი) და არამთავარი კომპონენტების არსებობასა და თანაარსებობას; მწერლის მსოფლგანცდისა და სამყაროსთან მისი დამოკიდებულების პოზიციას.

პოეტური ტექსტი ენობრივი წარმონაქმნია, რომელსაც აქვს გარკვეული ესთეტიკური ფუნქცია. მაქს ბენზე ესთეტიკური კომუნიკაციის ამგვარ განსაზღვრებას იძლევა: „ესთეტიკური კომუნიკაცია ესაა კომუნიკაცია ტექსტების მეშვეობით, რომლის ლინგვისტური მასალა ესთეტიკური ინფორმაციის, ესთეტიკური ინოვაციის მატარებელია და ასრულებს ამ ესთეტიკურ ფუნქციას“.

პოეტური სუბიექტის ერთიანი ესთეტიკური სახე ვლინდება მის დამოკიდებულებაში თავის თავთან, მეორე სუბიექტთან, ბუნებასთან, გარე სამყაროსთან. ამ წრეში ავლენს ავტორი საკუთარ თავს, საკუთარ ხმას და იმისდა მიუხედავად, დამკვირვებლის როლში გამოდის, თუ მოქმედისა, საკუთარ „მეს“ სამყაროს გარკვეულ წერტილში ამკვიდრებს.

სწორედ სამყაროს ესთეტიკური ხედვის, მისი გაგებისა და აღქმის მიმანიშნებელი ხდება გარემოსადმი დიალოგური დამოკიდებულება ოთარ ჭილაძის პოეზიაში. აქ მკვეთრად იჩენს თავს ის დაპირისპირება, რაც პოეტის შემოქმედების 50—60-იანი და 70—80-იანი წლების პერიოდებს შორის შეიმჩნევა. ხდება გადასვლა დაპირისპირებიდან — შეთანხმებისაკენ, განდგომიდან — შეერთებისაკენ.

შინაგანი პერმეტულობიდან — სულის სრული გახსნისაკენ.

თუ მხატვრულ სახეს წარმოვიდგენთ მისი ფართო გაგებით, როგორც ლირიკული გმირის სინონიმურ ცნებას, მაშინ მისი სტრუქტურის კვლევისას უნდა ვიხელმძღვანელოთ გარკვეული პარამეტრებით. ამგვარია პოეტური ხატის მთლიანობა და მისი დიალოგური ბუნება, მაგრამ მთლიანობაც ერთი შეფარდებითი სიდიდეთაგანია, ამიტომ გასარკვევია, რას ვგულისხმობთ ამ ცნებაში — რომელიმე ერთ ლექსს თუ მხატვრული სახის მთლიანობას უფრო ფართო ერთეულის საზღვრებში (პოეტის მთელ შემოქმედებას ან შემოქმედების ერთ ეტაპს). აქ პოეტური ხატის ინდივიდუალობა მთელი თავისი სისრულით ვლინდება. იგი იძლევა შესაძლებლობას ერთიანი სტრუქტურული სურათის დადგენისა.

დაპირისპირების ყველაზე ძლიერი სახეა „მე — გარე სამყარო“. ის შეიცავს დაპირისპირებას როგორც შიგნით ინდივიდისადმი, სუბიექტისადმი, ასევე (და უფრო მკვეთრად) ობიექტური გარემოსადმი. მოვიყვანოთ ერთი მაგალითი:

გარეთ ისევ წვიმს და ჩერ აღრეა.
გარეთ ისევ წვიმს და სულ იწვიმებს.
მე ვგრძნობ, რომ მცივა და მენატრები,
მაგრამ ვერ გხედავ, როგორც სიცივესი
გარეთ კი წვიმით სველი აბრები
აწიწინებენ შერჩენილ სიცხეს.
მეც აღარ მინდა, რომ სხვებს დაბრალდეს
ჩემი სიჩუმე და ხმაურს ვიწყებ.

ნარბენი კაცის გულივით ფეთქავს
საათიც, ქუჩაც, ფოთოლიც, წვეთიც...
შენ ხარ აქამდე რაც უნდა შეთქვა,
შენ ხარ ოთახში პაერზე მეტი.

პოეტური სუბიექტის დაპირისპირება გარე სამყაროს, როგორც მისგან გათიშულისადმი, მკაფიოდ ჩანს. იგი უპირისპირდება არა მხოლოდ მის გარეშე არსებულ უსულო საგანთა კლასებს, არამედ სუბიექტსაც.

გავიხსენოთ:

გარეთ კი ხმელი ფოთოლი ცვივა
და უფრო აღრე ბნელდება...(ბნელა)
ასე მგონია შენსავეთ ცივად,
შენსავეთ მკაცრად მიმიღებს ყველა...

ჩემი შვისა და სიზმრების მხარე
 მე მიბრუნდება ჩუმაღ და ნელა,
 როდესაც მხოლოდ ქარია გარეთ,
 როდესაც ცივა, როდესაც ბნელა.
 როდესაც ცივა, როდესაც ბნელა,
 როდესაც მხოლოდ ქარია გარეთ —
 ჩემს თვალში ფასი ეწევა მელანს
 და საგანგებოდ ჩაკეტილ კარებს!

დიალოგი „შიგნით — გარეთ“-ს შორის მიუთითებს არა მხოლოდ სივრცულ დაპირისპირებაზე და სიტყვები აღიქმება არა როგორც ადგილის გარემოებები, არამედ, როგორც ორი სამყაროს ურთიერთ-გამთიშველი ცნებები. პოეტს შემოაქვს ჩაკეტილი ლიფტის რაობა, როგორც თვითშექცევის, ადამიანის საკუთარ თავთან დარჩენის ერთი ყველაზე კარგი შესაძლებლობა. გმირის შინაგანი ჰერმეტიულობა მისი გარემოსაგან გამოყოფის საშუალებას ქმნის. იგი დამკვირვებლის, თუმცა განმცდელისა და მოაზროვნის როლით იტვირთება. ამ შემთხვევაში „მე“-სა და „არა მე“-ს შორის აღმართული შინაგანი ზღუდე გარეგნულადაც ვლინდება იმ „კედლის“, „ფანჯრის მინის“, „ქარის“ თუ „დაკეტილი დარაბის“ სახეთა შემოტანით, რომელთა ფუნქციაც განსაზღვრულია, როგორც მიჯნისა, მიჯნისა, რომელიც თიშავს და აერთებს კიდევ იმას, რაც შინაგანია და წვდომით გაიზარება, იმასთან რაც ხილულია და ყველაზე უფრო თვალშისაცემია დამკვირვებლისათვის:

ჩვენ ვხურავთ წიგნებს, უჯრებს და ფანჯრებს
 და გაბრუებულ ფრინველის მსგავსად
 ვაწყდებით კედლებს და უცებ ვაჩნვეთ,
 რომ წასასვლელი აღარ გვაქვს არსად.

ეწევარ და ვუსმენ, ქარია გარეთ,
 მე ბნელ ოთახში ეწევარ და ვუსმენ:
 გრძელ თებში ცოტებგაჩრილი ქარი
 კედლებზე როგორ აპედებს ლურჯანებს.

სხვაგან:

მაგრამ ზამთარში ღამდება ადრე
 და ღამე შუბლით აწვევა კარებს
 გარეთ კი ამტვრევს პროსპექტის კედლებს
 იანვრის ქარი... და ცივა გარეთ.

დაპირისპირებათა ერთ ნაირსახეობას იძლევა სინეკდოქეც: „წვიმა — წვიმის წვეთი“, „თოვლი — ფიქქი“, „ხე — ფოთოლი“ და ფერტა არჩევანიც.

III. პოეტური ტექსტის ინტერპრეტაციის მესამე საფეხური გადაცემსა და მიმღებს შორის წარმოქმნილ მეტასახეთა ურთიერთობებში ვლინდება. განსხვავება მხატვრულ სახესა და მეტასახეებს შორის საგრძნობია. მხატვრულ სახეთა აღქმისას პოეტურ ტექსტში წამოიჭრება სულ უფრო და უფრო მაღალი ხარისხის მეტასახეები. სიტყვები ამ დროს მხოლოდ ილუსტრირებას იხდენს ამ მეტაკონსტრუქციებისა და მთლიანობაში მათი გამოთქმის იარაღად ვერ იქცევა.

ამ თვალსაზრისით, კვლევისათვის ყველაზე საინტერესო მასალას იძლევა შედარება-მეტაფორა. სწორედ იგი ავლენს მწერლის ხედვის ორიგინალურ მანერას.

საზოგადოდ შედარება-მეტაფორაში მხატვრული სახის ყველა ძირითადი ნიშანი ვლინდება, რადგან იგი სამყაროს მწერლისეული ხედვისა და გააზრების მოდელი ხდება: „და როგორც მთვარის თეთრი ნაფოტი, მე შენი სული მედო თაროზე“ — ამბობს პოეტი და წინ იწევს სუბიექტ-ობიექტის ისეთივე ურთიერთშექცევადობა, რაც მხატვრული სახის ჰილამისეული მოდელის არსებითი ნიშანია.

ზოგჯერ ვრცელი შედარება-მეტაფორა მიკროთემის როლსაც ასრულებს და არ გამოიყოფა მხატვრული სახის მთლიანობიდან:

მინდორში დარჩა ზვინები თივის,
მდინარის პირას — ნახირის კვალი,
ფეხაკრფელი გადარბის წვიმა
და ძლიეს, ტატიო მიფრინავს კვამლი.
მობრუნებული მინდვრიდან ქარი
მთვრალი კაცივით აწვება ღობეს...
გადაურაზნავს ქარისთვის კარი
და მშვიდად ძინავს დაქანულ სოფელს.

ვრცელი შედარება-მეტაფორა თითქმის ყველგან მიკროთემის როლს ასრულებს და მთლიანადაა გამომდინარე რეალურ სახეთაგან¹. დასახელებულ მაგალითში ბუნების სურათია აღწერილი, მაგ-

1. ჟერ კიდევ პანენას გრამატიკაში (V—VI ს. ჩვენს წელთაღრიცხვ-მდე) შედარებისას ოთხი ელემენტი გამოიყოფოდა: შედარების სუბიექტი (ის, რასაც აღარებენ), შედარების ობიექტი (ის, რასაც უნდა შედარდეს), შედარების საფუძველი (საერთო ნიშანი) და ის სიტყვები, რომელნიც შედარებას მიუთითებენ („თითქოს“ და ა. შ.).

რამ არა სტატიკაში, არამედ დინამიკაში. ამასთან ის, რაც სტატიკურ მდგომარეობაშია, ტროპის გარეშეა დატოვებული. რაც მოძრავია, უმეტესად, შედარება-მეტაფორითაა გადმოცემული. მაგ.: „ფეხაკრე-ფილი გადარბის წვიმა, და ძლივს, ტაატით მიფრინავს კვამლი. მო-ბრუნებული მინდვრიდან ქარი, მთვრალი კაცივით აწვება ღობეს“.

ამიტომ, რომ დაპირისპირებათა მთელი რიგი თავად ლექსის აგების, სიტყვათა შერჩევის თუ მეტაფორათა შექმნის ყოველ სა-ხეშია მოცემული. იგი ეხება დროის (განსაზღვრული „ახლა“ გა-ნუსაზღვრელ „ოდესღაც“, „წინათ“ და ა. შ.) თუ სივრცის („აქ“, „ოთახში“, „ქუჩაში“ და ა. შ. განუსაზღვრელთან — „სადღაც“) კა-ტეგორიების შერჩევას. ბუნების სურათების კონტრასტების (მზე, ქარი, წვიმა) აღწერას; ურბანისტული მოტივების შეპირისპი-რებას მითოლოგიურ სახეებთან, თუ მხატვრული სახის გამომსახვე-ლობითი ფორმების გამოყენებას დიალოგურ დაპირისპირებათა წარ-მოქმნის პრინციპით.

ჭილაძის პოეზიაში გაბატონებულ ურბანისტულ მსოფლგანცდას თავისი ფსიქოლოგიური ასპექტის ერთი გარკვეული კუთხით შეეხო თ. ვასაძე თავის წერილში — „ლირიკული გმირი და ურბანისტული მსოფლგანცდა“. ჩვენ საესეებით ვეთანხმებით ავტორის დაკვირვებას და მიღებულ დასკვნებს, თუმცა ისინი მხოლოდ სასიყვარულო თემის ანალიზიდანაა გამომდინარე. მკვლევრის აზრით, „სხვების მოტივი ო. ჭილაძის ლირიკაში შემოტანილია იმ მიზნით, რათა ხაზი გაესვას: სხვების მოტივში მთავარია არა მარტო ის, რომ პოეტური სუბიექტის სასიყვარულო გაცდების და ურთიერთობის არსი გაუგებარი, ჩაუწვ-დომელია სხვათათვის, არამედ „სხვებზე“ დაკვირვებული, გაფაციცე-ბული მწერის დამძაბველ შეგრძნებასაც. ამ ყურადღებიანი და მოუცო-ლებელი მწერის წინაშე საკუთარი გახსნილობის, ღიაობის, დაუცვე-ლობის მტკივნეულ შეგრძნებას. ეს განსაკუთრებულ ელფერს მატებს ო. ჭილაძის პოეზიისათვის საერთოდ დამახასიათებელ დრამა-ტიზმს“ [33].

„სხვების“ მოტივის ამგვარი გააზრება სტრუქტურული თვალსა-ზრისითაც ვლინდება იმ დაპირისპირებებში, რომელთა შესახებ ზემოთ უკვე გვქონდა საუბარი. ამასთან, მეტასახეებისა და მხატვრული სა-ხის თანხვედრა მხოლოდ სტრუქტურის კვლევის დონეზეა შესაძლე-ბელი. ამიტომ კვლავ დავუბრუნდეთ მხატვრული სახის სტრუქტუ-რას და შევეცადოთ მივცეთ მას საბოლოო სახე.

თვალშისაცემია: სუბიექტის პოეტური ხედვა მთლიანად ემიჯნება ყველასა და ყველაფერს. გამოყოფა გარემოსაგან, მისი აღქმა სუბიექტთან დაპირისპირებაში, საკუთარი თავის შეცნობის, სამყაროში თავისი ადგილისა და დანიშნულების გარკვევის საშუალებას იძლევა, რათა საბოლოოდ ამ უკანასკნელთან ისევ შერწყმა და გათავისება მოხდეს (ამის ნიმუშია 70—80-იანი წლების პოეტური მემკვიდრეობა).

დაპირისპირებათა მთელი რიგი თავად ლექსის წყობის, სიტყვის შერჩევისა თუ მეტაფორათა აგების ყოველ ცალკეულ სახეშია გამოვლენილი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიალოგურ დაპირისპირებათა პრინციპი ვლინდება დროისა თუ სივრცის კატეგორიათა განსაზღვრულობის, ბუნების კონტრასტული სურათების, ფერის, სინეკდოქეს, ურბანისტული მოტივების, მითოლოგიური სახეების და ა. შ. არჩევანში. ყოველივე ეს არის არა მხოლოდ ლირიკული სუბიექტის მხატვრული სახის გამოვლენის საშუალება (დიალოგური ფორმით), არამედ სამყაროს ხედვის საკუთარი კუთხე. მხატვრული სახის სტრუქტურის დამახასიათებელი ნიშანი მისი სამყაროსთან უამრავ დაპირისპირებათა ფონზეა აღქმული და გამოხატული. ეს დაპირისპირებანი იშლება, ვითარდება და თანდათან უფრო და უფრო ზოგად ხასიათს იძენს. სტრუქტურის თავდაპირველი სახე ორმხრივი განშტოებით ვითარდება: მე — კერძო ინდივიდი; მე — გარემომცველი ობიექტური რეალობა.

შემდგომ ყოველი წევრი უფრო ზოგადდება, „მე“ ახლა მხოლოდ ერთ, კერძო ინდივიდს კი არ უპირისპირდება, არამედ „სხვებს“ (მთლიანად) ე. ი. ჩნდება მე — (ზოგადად) და ასევე განზოგადებული ობიექტი: მე — ყველა სხვა; მე — ყველაფერი სხვა.

ამ საფეხურზე შემდეგ თავად „მე“ იძენს კრებითობას. აქ უკვე „მე“ და „შენ“ ერთად უპირისპირდებიან „სხვების“ მოტივს, ახლა ისინი, ერთ სახეში გაერთიანებულნი, დიალოგს უმართავენ „სხვებს“: ერთიანდება მოცემულ წყვილთა მეორე რგოლის ცალგბიცი და უპირისპირდება უკვე ზოგადად—S-ად წარმოსახულ თავდაპირველ წევრებს სტრუქტურისა, როგორც მიკროკოსმოსი — კოსმოსს (ობიექტური და სუბიექტური გარემო გაერთიანებულია). ამიტომ ჭილაძისეული მოდელის ბოლო წევრთა ზოგადი სახე სწორედ ესაა.

აქ ნათლად ჩანს, როგორ თანდათან გადაიზრდება პირადული

გრძნობა და ტკივილი ზოგადადამიანურში და ყოფიერების, ცხოვრების აზრისა და დანიშნულების მწვავე პრობლემათა კვრეტით ხდება დატვირთული.



კითხვას, თუ რა სახის ფილოსოფიაა პოეტის კუთვნილება, შილერი ასე პასუხობს: „ესაა შემოქმედებითი ფილოსოფია, რომელიც თავისუფლების იდეიდან, მის რწმენიდან მომდინარეობს და აჩვენებს, რომ ადამიანის სული კარნახობს თავის კანონებს არსებულს და სამყარო არა არის რა, თუ არა მისი ხელოვნების ნაყოფი“. მიუხედავად ამ სიტყვების რომანტიკული სულისა, ზოგადად ჩვენც ასე აღვიქვამთ ოთარ ჭილაძის მხატვრულ სამყაროს.

მხატვრული სახე და სიტყვის სემანტიკა

მხატვრულ სახეთა სემანტიკა მკვიდრო კავშირშია პოეტური ენის ყველა დანარჩენ გამომსახველობით საშუალებასთან (რიტმული, ეფფონიური, კერძოდ, რითმული, სინტაქსური, მელოდიურ-ინტონაციური დონეები და კომპოზიციური წყობა). თითოეული მათგანი, შეაქვს რა თავისი სპეციფიკური წვლილი, ერთიანობაში უზრუნველყოფს ნაწარმოების მთლიან მხატვრულ-ესთეტიკურ ეფექტს. ამ აზრით, მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს რთულ სისტემას, ანუ ურთიერთდაკავშირებულ ქვესტრუქტურათა ერთობლიობას, რომლის თვისებებიც განსხვავებულია მის შემადგენელ ნაწილთა თვისებების უბრალო ჯამისაგან (საზოგადო, სისტემა არაადიტიურია). შემადგენელ სტრუქტურათა ურთიერთქმედება შეუძლებელს ხდის თითოეული მათგანის გამოყოფას თვით სისტემის დანგრევის გარეშე. აქედან გამომდინარე, მხატვრული ნაწარმოები (და საზოგადოდ, ხელოვნების ნაწარმოები არ შეიძლება ჩაითვალოს შინაარსისა და ფორმის უბრალო გაერთიანებად, კერძოდ კი, პოეტური ნაწარმოებები არ იქნება შინაარსის, საზომთა, რითმათა და ა. შ. მექანიკური ნაერთი: მისი, როგორც მთლიანის, მხატვრული ღირებულება გაცილებით აღემატება თითოეული ამ სტრუქტურის მახასიათებელთა ჯამს სწორედ მათი ურთიერთქმედების გამო. ამდენად, მხატვრულ ნაწარმოებთა კვლევის პროცესში ცალკეული შემადგენლის (სტრუქტურის) გამოყოფასა და ანალიზს აზრი აქვს მხოლოდ იმ შემთხვე-

ვაში, თუ კვლევის საბოლოო საფეხურზე კვლავ მოხდება მათი სინთეზირება ერთიან სისტემად (ცხადია, ზემოთქმულში ვგულისხმობთ თითოეული მხარის განხილვის საფუძველზე მთლიანი ნაწარმოების შეფასების არაკორექტულობას და არა მათ სათითაოდ გაანალიზებას, რაც აუცილებელი და მნიშვნელოვანი ეტაპია მათ სინთეზირებამდე).

სამწუხაროდ, ქართულ ლექსთმცოდნეობაში ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ გამოკვლევას, რომელშიც სრულყოფილად იყოს განხორციელებული ზემოაღნიშნული სქემა (გამოყოფა — თითოეულის ანალიზი — კვლავ გაერთიანება). ამის ძირითადი მიზეზია მისი მეორე საფეხურის განხორციელებასთან დაკავშირებული სიძნელები, რაც, ერთის მხრივ, შედეგია სტრუქტურულ-სისტემური ანალიზის მეთოდებისა და ტექნიკური ხერხების ნაწილობრივი ან სრული უგულებელოფისა, თუმც უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თვით ეს მეთოდები შედარებით ახალია და ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების სტადიაში იმყოფება (იხილეთ, მაგალითად, Лотман Ю. М., Лекции по структурной поэтике. Труды по знаковым системам. — Ученые записки Тартуского ун-та, вып. 160 (1964); вып. 181 (1965); вып. 198, 1967 და შემდგომი გამოცემები).

მიუხედავად იმისა, რომ ჯერჯერობით არა გვაქვს ასეთი სინთეზური კვლევის ნიმუში, მაინც შესაძლებელია დავასახელოთ რამდენიმე საინტერესო შედეგი და დაკვირვება ამ მიმართულებით, ცალკეულ ქვესტრუქტურათა დონეზე. ესაა ა. სილაგაძის მიერ დადგენილი ქართული ლექსის რიტმული სტრუქტურის მოდელი (ა. სილაგაძე, ლექსმცოდნეობითი ანალიზის პრინციპების შესახებ, თსუ გამომცემლობა, თბილისი, 1987); ცალკეულ სტროფთა დონეზე — ე. ჯაველიძის ცდა ევფონიურ და რიტმულ კონსტრუქციათა (და არა სტრუქტურათა!) დაკავშირებისა სემანტიკურ მხარესთან (ე. ჯაველიძე, შტუდიები: გალაკტიონის ერთი ლექსის ინტერპრეტაციისათვის — „სილაჟვარდე ანუ სილაში ვარდი“. თბილისი, 1985, გვ. 200—218).

სულ ახლახან ტექნიკურ მეცნიერებათა კანდიდატის, გურამ თევზაძის მიერ ჩატარდა „ლურჯა ცხენების“ ანალიზი სტრუქტურული დონეების გამოყოფის მიხედვით. შედეგი გაეცნო ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის ლექსთმცოდნეობის ჯგუფის სემინარს. მოხდა რიტმულ, რიტმულ და ევფონიურ სტრუქტურათა (და არა კონსტრუ-

ქციათა) სინთეზი ლექსის მხატვრულ, სემანტიკურ და კომპოზიციურ მხარეებთან. ამჟამად ჩვენ მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანზე ვამახვილებთ ყურადღებას, თუმცა ჩვენს შემდგომ მსჯელობაში მთლიანად ვეყრდნობით ზემოთდასახელებულ გამოკვლევის შედეგებს.

ტრიადაში: ავტორი, მხატვრული ტექსტი, მკითხველი — ჩანაფიქრის წარმოჩენა ან მკითხველში აღსაძვრელი ესთეტიკური ეფექტის წარმოქმნის პროცესის შესწავლა (რისი.სრული სახით მიღწევაც შეუძლებელია), ვერ დაასრულებს მეცნიერულ ანალიზს, თუ არ გამოიკვეთება მოცემული სისტემის ყოველი ელემენტი, არ დადგინდება მათ შორის კანონზომიერების წარმომქმნელი ობიექტური საწყისი, მისი ფუნქციონალური დატვირთვა. ამ პროცესში ტექსტი იხლიჩება უმარტივეს უჯრედებად. ეცლება მხატვრულობის მატარებელი საწყისი, რათა გაშიშვლებულ სიტყვათა ქაოსში წარმოჩნდეს მისი არასემანტიკური საშუალებანი. მხატვრული ანალიზის ახალი დონე კი ისევ აღადგენს ხელოვნურად განძარცულ პოეტურ სათქმელს. ანალიზი უკვე სხვა განზომილებაში გადაინაცვლებს.

ამასთან, როგორც აღვნიშნეთ, ლექსის კვლევის სემანტიკური მხარე გულისხმობს პოეტური ქმნილების რითმულ-რიტმული და მუსიკალურ-ეფეფონიური სტრუქტურების ორგანულ კავშირს სიტყვის სემანტიკურ არესთან, ლექსის კომპოზიციურ წყობასთან. საბოლოოდ სწორედ აქ ხდება ცალკეული დონეების გაერთიანება, სინთეზირება, ესთეტიკური ხატის სრული აღქმა.

პოეტური ქმნილების შინაარსობრივ-კომპოზიციურ მთლიანობაში მხატვრული სახის სტრუქტურის დადგენისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მეტაფორა. მხატვრულ ქსოვილში განფენილი მცხი ღირებულება განსაზღვრავს ლექსის აღქმის სპეციფიკურობას და რითმული, რიტმული თუ კომპოზიციური მოწესრიგებულობის ფონზე აძლიერებს სემანტიკური ველის ზემოქმედებას.

ამ თვალსაზრისით „ლურჯა ცხენების“ ანალიზი საკმაოდ მდიდარ მასალას იძლევა, მაგრამ აქ, როგორც მივეუთითეთ, მხოლოდ ერთ საკითხზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

გავიხსენოთ ლექსი:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩაბეალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამულამო მხარეში
არ ჩანდა შენაპირი; ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე.

მღუპარების გარეშე და სიცივის თარეშში,
სამუდამო მხარეში მხოლოდ სიმწუხარეა
ცეცხლი არ კრთის თვალბში, წვეხარ ცივ სამარეში,
წვეხარ ცივ სამარეში და არც სულს უხარია.

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები რბიან, მიიჩქარიან
სიზმარიან ჩვენებით — ჩემი ლურჯა ცხენებით
ჩემთან მოესვენებით! ყველანი აქ არიან!

იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება:
ცრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში;
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!
ყვავილნი არ არიან, არც შეება-სიზმარია!
ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები!

რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს,
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჭერებს
ვერაინ ვანუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიშკრებს!

მხოლოდ შექთა კამარა ვერაფერმა დაფარა:
მშრალ რიცხების ამარა უდაბნოში ღელდება!
შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო დღეები ჩნდება და ქვესკნელდება.

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყველით შენაჩვენებით,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

„ლურჯა ცხენების“ მეტაფორა დაპირისპირების პრინციპით იქმნება. ეს დაპირისპირება ატარებს როგორც აზრობრივ ხასიათს (ცნებათა შემოტანა და მათი უარყოფა), ასევე გარეგნულ მითითებას უარყოფითი ნაწილაკების გამოყენების გზით („არ“, „ვერ“). ავილოთ ლექსის პირველი ოთხი სტრიქონი:

როგორც ნისლის ნამქერი, ჩამავალ მზით ნაფერი,
ელვარებდა ნაპირი სამუდამო მხარეში!
არ ჩანდა შენაპირი, ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მღუპარების გარეშე.

მეტაფორაში „სამუდამო მხარეში“ აშკარად იგრძნობა წინააღმდეგობა „ჩამავალ მსით ნაფერ“ არესთან. ეს წინააღმდეგობა გაჩერებული და მოძრავი დროის ურთიერთპოლიციზაციით იქმნება. ამის შემდგომ პირდაპირ შემოდის უარყოფითი კონსტრუქციების შეცვლილი წინადადება რომელიც კიდევ უფრო აძლიერებს მარადიულობის, სივრცისა და დროის უსასღვროებასთან ზიარების განცდას, რასაც მკითხველი ლექსის დასაწყისიდანვე მოელის.

აზრობრივი ხატი „ცივი მღუმარებისა“ — დროის გაგების შემცველია, რადგან მღუმარება დროშია განფენილი, ხოლო „მიუსაფარი მღუმარება“ სივრცის გაგების მომცველია თავისი შინაარსობრივი არით.

ამდენად, გასაგებია, რომ მეტაფორის უარყოფითმა კონსტრუქციამ შემოიტანა ამ განზომილებათა უარყოფის ნიუანსი, ხაზი გაუსვა მათი ათვლის შესაძლებლობებს.

ლექსის მომდევნო ორი პქარი იმეორებს პირველ სტროფში შემოსული ცნებების შინაარსობრივ დატვირთვას, მაგრამ მხატვრული სიახლე ახალი მნიშვნელობის შემოტანით მიიღწევა. ესაა „სიმწუხარე“. იგი ისევ უარყოფითი კონსტრუქციით შემოდის და კვლავ მუდმივობის შეგრძნებას ბადებს, რითაც უპირისპირდება მომდევნო სტროფს:

ცეცხლი არ კრთის თვალეში (დრო), წევხარ ცივ სამარეში
(სივრცე),
წევხარ ცივ სამარხეში და არც სულს უხარია“ (სივრცე)

მხატვრული ხატი იქმნება არა სიტყვათა სემანტიკური დატვირთვის ცვალებადობის ხარჯზე, არამედ გაუცნობიერებელი განწყობის წარმოქმნით. ეს დამახასიათებელია მესამე სტროფისათვის.

ამ სტროფში დასრულებულია ექსპოზიციური ნაწილი და მოქმედების დასაწყისი თავის კულმინაციურ წერტილამდე (მე-5 სტროფი) მხატვრულ სახეთა არნახულ ფეიერვერკს ქმნის. ხატები ერთმანეთს საოცარი სისწრაფით ენაცვლება, რითაც კიდევ უფრო ძნელდება აღქმა, შემოდის სიმრავლის ცნება:

შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებით
უსულდგმულო ღღებები რბიან, მიიჩქარია!

„ღღებების სრბოლამ“ აქაც ადგილის, სივრცის კონკრეტული არე მოიცავს: „ყველანი აქ არიან“ და მივიღეთ: „სამუდამო მხარეში“ — „მე“, „ყველა“ დროის უსულდგმულო მდინარებას ემორჩილება. ამ

სტროფში პირველად შემოდის „ლურჯა ცხენები“, ჩნდება კონტურები კულმინაციისა, თუმცა ეს ჯერ კიდევ მინიშნებაა მხოლოდ.

თავისი პირდაპირი მნიშვნელობით ლურჯა ცხენები „სიმპარიანი ჩვენებაა“. იგი წარმოდგენითი ხატია, ფიქრის გაელევა, აზროვნების გადანაცვლების, გადატანის უნარია — ასეა იგი განცდილი ლექსის ლირიკული გმირის მიერ.

მე-4 სტროფი უკუაგდება ამ ახლად შემოსულ ცნებას, ეს ერთგვარი უკუსვლაა, რათა მომხადდეს სასურველი ეფექტი კულმინაციური სტროფისათვის, ისევ შეიქმნას შესაძლებლობა უკუგდება-დაპირისპირების ახალი სიმძლავრით შემოტანისა, თუმცა მე-4 სტროფში კვლავ დაცულია უარყოფითობის მინიშნება:

იჩქარიან წამები მე კი არ მენანება:
კრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

პირველსავე სტრიქონში ობიექტური მიზეზი სუბიექტის განწყობის წინააღმდეგ დგება: „იჩქარიან წამები“ (O), „მე კი არ მენანება“ (S).

უარყოფითი ნაწილაკი „არ“ გარეგნულ, მოჩვენებით კანონზომიერებას კი არ ქმნის, არამედ აძლიერებს ლექსის აზრობრივ დატვირთვას. ამ სტროფის ბოლო ორი სტრიქონი შინაგან წინააღმდეგობას განავრცობს „სამუდამო მხარესა“ და წუთისოფელს შორის, რადგან „სამუდამო მხარის“ დასახასიათებლად გამოყენებულია მიწიერი ცხოვრების ატრიბუტები, უარყოფითი ნიშნით.

არ ჩანდა შენაპირი, —
ვერ ვნახე ვერაფერი,
ცივ და მიუსაფარი მღუმარების გარეშე...
ცეცხლი არ კრთის თვალეში...
და არც სულს უხარია...
იჩქარიან წამები, მე კი არ მენანება;
კრემლით არ ინამება სამუდამო ბალიში.
გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება...

ბოლო შედარებას:

გაქრა ვნება-წამება, როგორც ღამის ზმანება,
ვით სულის ხმოვანება ლოცვის სიმხურვალეში.

შინაარსობრივი დატვირთვით რეალურ და მიღმურ სამყაროთა სინ-

თეზის შესაძლებლობა შემოაქვს; ლოცვის „სიმხურვალეში“ ამეტყველებული სული ექსტაზის წამიერებას, მალემსრბოლობას უკავშირდება. დგება ჟამი ჩვენებათა გამოფხიზლებისა, ირაციონალურის წვდომისა, „ლურჯა ცხენების“ სრბოლის განჭვრეტისა.

აი, ისიც:

ვით ცეცხლის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრგვინვა — გრიალთ ჭრიან ლურჯა ცხენები!
ყვავილნი აქ არიან, არც შვება სიზმარია!
ესლა კი სამარეა შენი განსასვენები!..

ეს ლექსის კულმინაციაა მე-3 სტროფში ნახსენები „ლურჯა ცხენები“ აქ იწყებენ ფუნქციონირებას.

აზრობრივი აღმასვლა, კულმინაცია კომპოზიციურადაც გადმოცემულია მე-5 სტროფით: ცნობიერებაში სწორედ აქედან იჭრება ლურჯა ცხენების დაუოკებელი, გიჟური სრბოლით ანთებული თვალების ელვარე ხატება, რომელიც შემდგომში უსასრულოდ გრძელდება: „სემანტიკური კულმინაცია მჭიდროდაა დაკავშირებული (სინთეზი!) ნაწარმოების როგორც რიტმულ, ასევე ევფონიურ დონეებთან. მართლაც, ეს ლექსის ერთადერთი სტროფია, რომელშიც სამ ტაქტში ერთმანეთს გვერდით რიტმულად განსხვავებული ორწევრედები დგანან, მაშინ, როდესაც ყველა დანარჩენი სტროფი მხოლოდ ერთ ასეთ ტაქტს შეიცავს (უკანასკნელის გარდა, რომელიც მთლიანად ერთ ორწევრედსა და მის ალტერნატივს აგებული); აქვე განიცდის გარდაქმნის ევფონიური სტრუქტურაც: შემოდის განსხვავებული რითმა (ხეტიალი — ტრიალი — გრიალით) და იცვლება შემდგომ სტროფების თვით რითმული სტრუქტურაც! ნაცვლად aaab aaab სქემისა, რაც წინა ოთხ სტროფშია განხორციელებული, მე-5 სტროფიდან დაწყებული ბოლომდე გვაქვს aaab cccb სტრუქტურული სქემა“ (გ. თევზაძე). ანალოგიური კავშირები დადგენილია მთლიანი ნაწარმოების განსხვავებულ სტრუქტურათა ყველა დონისათვის და არა მხოლოდ ცალკეული სტროფებისათვის.

ლექსის არქიტექტონიკა ჯერ არ იცვლება. ამ შემთხვევაშიც გრელდება უარყოფათა მოტივირება. ცხენთა ფლოქვების ცეცხლოვან მუსიკას უპირისპირდება: „ყვავილნი არ არიან, არც შვება სიზმარია“.

„ყვავილის“ ხმარება ამ კონტექსტში კონსტრასტული ელემენტის

შემოტანას ნიშნავს. იგი საკმაოდ მოულოდნელია. რაც შეეხება „სიზმ-
რით შვებას“, ეს მოტივი უკვე შემოსხენებულ მე-3 სტროფში ჩნდება,
ხოლო აქ ამ შვების მინიჭების უნარის დაკარგვაზეა მხოლოდ საუბა-
რი: „ეხლა კი სამარეა შენი განსასვენები“. იცვლება ლექსის განწყო-
ბა: თუ აქამდე სამუდამო მხარე მხოლოდ თვალით აღსაქმელ ობიექ-
ტურ გარემოს გამოხატავდა, ახლა იწყება ინტონაციის გადატანა „მე“-
ზე, სუბიექტზე.

რომელი სცნობს შენს სახეს, ან ვინ იტყვის შენს სახელს?
ვინ გაიგებს შენს ძახილს, ძახილს ვინ დაიჭერებს?
ვერაინ ვანუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიშერებს.

ეს ჰტროფი მხოლოდ გარეგნული თვალსაზრისით კი არ არის
სიახლე: დადებით-უარყოფით კონსტრუქციებს ენაცვლება კითხვითი
ფორმები და საკმაოდ აშკარა პასუხი მათზე „ვერაინ“...

ზდება სახეების ხელახალი გადააზრება: „ჩამავალ მზით ნათერი“
მხარე ვეღარ იგულებს დროის გაგებას. იგიც მუდმივობის, გაჩერებუ-
ლი ჟამის სიმბოლოდ იქცევა.

„სამუდამო მხარე“, „საოცრების უბედ“ გარდაისახა, გონება —
„ბნელ ხვეულებში“ ჩასახლებულ „ჩაძინებულ ქიშერებად“ („ბნელი
ხვეულები“, იგივეა, რაც, ფიქრში გახვეული ბნელი დერეფანი“).

თუ მომდევნო ორ ჰტრიქონს გავადევნებთ თვალს, შესაძლოა
„უსულდგმულო დღეების“ და მშრალ რიცხვების“ სინონიმურობა
ეჭვის ქვეშ არ დავაყენოთ. სიტყვაში „ღელდება“ ზმნა აღლულებული
კი არ ვიგულისხმობთ, არამედ „ქვესკნელდებას“ ვავლენით დამიწებუ-
ლი, ღელედ ქცეული შუქის კამარა შევიგრძნოთ (ის ადგილი, სადაც
იგი ემიჯნება თავის საყრდენს, ქვესკნელს, მიწას).

კულმინაციის შემდეგ, როგორც ვხედავთ, უარყოფითი კონსტრუ-
ქციები აღარ მეორდება. მაგრამ ეს არ უშლის ხელს ახალი ცნებების
შემოტანას და აი, ლექსის ბოლო სტროფში ვღებულობთ:

მხოლოდ ნისლის თარეშში, სამუდამო მხარეში,
ზევით თუ სამარეში, წყველით შენაჩვენებთ,
როგორც ზღვის ხეტიალი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრავინვა-გრიალით ქრიან ლურჯა ცხენები!

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ახლად შემოსული ცნება „ზევით“ უკვე
ახალი ჰიბრტყის (განზომილების) წინაშე გვაყენებს. თუ ვიგულისხ-
მებთ, რომ ამ ცნებაში შემოსულია ქვესკნელის ზემოთა სივრცე, სა-

აქაო, წუთისოფელი, მაშინ ლურჯა ცხენების დანიშნულება გაუხსნელი დარჩება. მიწიერი ყოფისათვის მათი ჩვეული ქროლვა მხოლოდ აზრის სრბოლას თუ შეიძლება დაედაროს. ამ შემთხვევაში კი აზრის, ე. ი. სულიერი ცხოვრების საბოლოო გზა ზუსტა სოფლისაკენ მიმავალი სვლაა.

ხომ არ არის გალაკტიონის „ზევით“ ადგილი, სადაც ლურჯა ცხენების გრგვინვა-გრიალი უკვე „ცეცხლის ხეტიალს“ კი არ ემსგავსება (სამარეში, ქვესკნელში), არამედ „ზღვის ხეტიალს“ ანუ ზენაართ სოფელი. გავიხსენოთ, რას ამბობდა თავად გალაკტიონი: „ორი მერანია“, მერანი აეთანდილის, მერანი ბარათაშვილის, ისინი სხვადასხვანი არიან. საქრო იყო მათი შეერთება და ეს მოვახერხებ მე. ჩემი მერანი შეთავსებაა ამ ორი სხვადასხვაობის. რუსთაველის რითმის დაცვა, ბარათაშვილის რითმის დაცვა, ბარათაშვილის რიტმის გამოყენება, აზრის გაღრმავება, აი „ლურჯა ცხენები“.

მაშ, სად ვეძიოთ „აზრის გაღრმავება“? საით მიიღტვიან ლურჯა ცხენები?

გალაკტიონმა დაიწყო იქ, სადამდეც მივიდა ბარათაშვილი, დროისა და სივრცის გზათა გასაყარზე, ზესტა სოფლისაკენ მიმავალ გზაზე. განუჭვრეტელის განჭვრეტის სურვილით ატაცებული ქართველი რომანტიკოსი სავალს უადვილებდა მის შემდგომ მოსულს. მის შემდეგ კი გალაკტიონი მოვიდა. ყოფიერების საიდუმლოების ამოცნობით შეპყრობილი დასტიროდა ბარათაშვილი კაცთა მოდგმას: „მაგრამ ვერ სცნობენ გლახ, მოკვდავნი, განგებას ციურს“... მერანის თავაწყვეტილმა ჯირითმა უკვდავების მიჯნასთან დასცა თავისი მხედარი, ხორციელი სამოსი შემოხსნა მას და გალაღებული სულიც მონატრებულ ბილიყებს აპყვა, მაგრამ სურვილი, კაცთა ყოფის საიდუმლო რომ ახსნილიყო, დარჩა. მოკვდავთათვის აქ, მიწაზე, უნდა გამხელილიყო, ვინ იცის, იქნებ ყველაზე მთავარი სათქმელი.

ლურჯა ცხენების „გრგვინვა — გრიალს“ უნდა გამოეფხიზლებინა სამყარო, რადგან უსასრულობის კარიბჭესთან ბარათაშვილის მერანი იწვა, გიჟურ სრბოლაში წაქცეული, მხედარდაკარგული; უსასრულობის კარიბჭესთან თავად აჩრდილი იდგა ბარათაშვილის, გაკვალული ბილიკის გასაგრძელებლად თავისი მოძმის მოლოდინში ერთი საუკუნის ლოდინით დაღლილი; უსასრულობის კარიბჭესთან კემშარიტების ძიების მწველი და მარადიული სურვილი იდგა, ამაო ცხოვრების ამოებათაგან ვნებათღელვილი.

და ისიც მოვიდა, „ვით ცეცხლის ხეტიალი“, დაუოკებელი სწრაფის, გამოფხიზლების ჭურვილით ატაცებული და მიაშურა „სამუდამო ნაპირს“; ჩამავალი მზის სხივებით ნაფერ მხარეს. მიაშურა, რათა „უსულდგმულო დღეების“ დაქვესკნელება შეეწყვიტა, სიმწუხარის უსასრულო თარეში შეეჩერებინა...

და მიხვდა გალაკტიონი: „ზევით თუ სამარეში, წყევით შენაჩვენები“ რომ არის ყოველივე. ორივეგან მხოლოდ ცივი მდუმარება რომ არის დასადგურებული. უსიცოცხლო დღეების ქარაგანი ვერაერთარ სულიერ სიმშვიდეს რომ ვერ აჩუქებს ცეცხლის კრთომას დაჩვეულ მოკვდავთა თვალებს; გამჭრალ გნება-წამებაში არავითარი მნიშვნელობა რომ არა აქვს „აქ“ ყოფნას, „ყველას“ ყოფნას. რომ მხოლოდ ლურჯა ცხენების თავაწყვეტილ ხეტიალს აქვს აზრი, რომ მხოლოდ მათ ხელეწიფებათ ჩვენებასავით უსწრაფესად გაიარონ „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეებითა“ აღვსილი უსულდგმულო დღეების ყოფა. განჰვრიტა გალაკტიონმა კაცთა მოდგმისათვის ასე ნანატრი უსასრულობის არსი და სანამ იქროლებენ მისი ლურჯა ცხენები, ფარდა ახდილი ექნება ამ საიდუმლოს. მაგრამ ღირს კი მოკვდავთა ფიქრების იქ დავანება, დასამარება, დაცლა სულსა?...

ამგვარად, მეტაფორის აგების თავისებურებამ ლექსის აზრობრივი, დასრულებული ხატის გასაღები შეგვძინა. მხატვრული სახის საბოლოო აღქმა სიტყვის სემანტიკის გათვალისწინებით გახდა შესაძლებელი.



მხატვრულ სახეთა სტრუქტურული კვლევის თვალსაზრისით უკვე შევეხეთ ოთარ ჭილაძის პოეტურ სამყაროს, სადაც სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთმიმართებათა დაღვენამ შესაძლებლობა მოგვცა წარმოგვედგინა. მისი ძირითადი მახასიათებლები, მაგრამ მხატვრული სახის სემანტიკამ თავისი შესაძლებლობანი სრული დატვირთვით შეიძლება გამოავლინოს მხოლოდ პოეტური ტექსტის დანარჩენ საშუალებებთან მიმართებაში. ვნახოთ, როგორ განხორციელდება ეს ერთი ლექსის ფარგლებში. საიდუმლოდ ვირჩევთ ოთარ ჭილაძის არც თუ გახმაურებულ, უსათაურო ლექსს:

სახურავეებზე,
 სახელურებზე,
 საფეხურებზე,
 ქვაფენილებზე —
 დაფენილია თოვლი და მთვარე,
 მთვარეში, თოვლში შრიალებს მტკვარი.
 და ისევ შენზე უნდა ვიფიქრო,
 უნდა ვიფიქრო და დაეჯერო,
 რაც დღეს არ მჭერა, რასაც ეს ქერი
 უკვე ამდენი ხანია უძლებს.
 მე მინდა: ერთხელ დაგკარგო უცებ
 და სხვანაირი გიპოვო მერე.
 მთვარეში, თოვლში შრიალებს მტკვარი.
 თეთრ ზეზე ჩიტებს დარჩათ ეყვანი...
 მე მინდა: შენი ფეხას ხმა კარებს
 მთვარეში, თოვლში არ მოეჩვენოს
 და გაიცინო, როგორც იცინი
 ნამდვილად, სადღაც: ფიქრში თუ ძილში.
 თორემ მე დღესაც ვეღარ ვიძინებ
 უცნაურ ეჭვით. უცნაურ შიშით.
 ქვაფენილებზე,
 საფეხურებზე,
 სახელურებზე,
 სახურავეებზე —
 დაფენილია თოვლი და მთვარე.

მართლაც, შინაარსობრივი ქსოვილი ამ ლექსისა საკმაოდ გამ-
 ჳვირვალეა. მიმართება „სულს გარეთ“ დარჩენილ გარემოსა და ში-
 ნგან დაეჭვება-მოლოდინს შორის დაბირისპირება-შეთანხმების
 ნაცნობ ჳიდილში განსხეულდება, ლექსის სტრიქონებად ჩამოიქნება,
 რიტმის კანონებს დამოორჩილება და რითმულ უჯრედთა სიმეტრია გა-
 ნუმეორებელ მუსიკას ააწყობს ჳგერებისას.

აღქმა ერთადერთია — გარკვეულ ესთეტიკურ, თუნდაც სუბიექ-
 ტურ გრძნობას აყოლილი.

და მაინც: დომინირებს ობიექტურ საწყისებზე დაფუძნებული ხატი..
 იგი სახეობრივი აზროვნების სპეციფიკურ კანონებს ემორჩილება.
 რეფერენციული კავშირები დარღვეულია. მახვილი სიტყვის სემან-
 ტიკურ დატვირთვაზე მოდის. მნიშვნელობათა მკვეთრი განახლება
 განსაზღვრავს მეტაფორის აგების პრინციპს და უკვე თავად ლექსი
 ხდება აზრობრივი ერთეულის მატარებელი ბირთვი, რომლის შემად-
 გენელ ელემენტებად გათიშვა თუ დაყოფა-დანაწევრება წარმოუდგე-

ნელრა. ეს მოჩვენებითი განუყოფლობა მხოლოდ იმის საბუთად გამოდგება, რომ სტრუქტურულად მოწესრიგებული, გარკვეული სისტემის მომცველი მთლიანობა მნიშვნელობის ცალსახა ინტერპრეტაციის საშუალებას უნდა იძლეოდეს. მაგრამ ფაქტია, რომ ეს, ასე არაა.

მხატვრული სახე არაა ჩაკეტილი. იგი სუბიექტის თანაზიარობას გულისხმობს და ამდენად მისი დამოკიდებულება ამ უკანასკნელთან აღსაქმელი ხატის მრავალმნიშვნელოვნებას ითვალისწინებს. ესეც აშკარაა.

განსახილველი ლექსის რიტმული აგებულება — 5/5 რითმის არაერთგვაროვან, მაგრამ მეტად საინტერესო სურათს ეთანხმება. რითმული წყობა ლექსის კომპოზიციური სქემის აღქმავეც ახდენს გარკვეულ ზემოქმედებას. კერძოდ, გრაფიკულ ნახაზში 25 გამოყოფილი სტრიქონი იმგვარად ნაწილდება, რომ იქმნება რითმული სქემის სიჭრელე. სტროფული სიმეტრია დარღვეულია, რითმათა წყობა საკმაოდ მრავალფეროვანი. იგი პოეტური მეტყველების კანონებს თითქოს სასაუბრო ენის პრინციპებს უქვემდებარებს. მაგრამ ეს მოჩვენებითია, რითმული სქემის არსებობა ფანტაზს ამ ექვს. ლექსის პირველი ხუთსტრიქონედი რომელიც სინამდვილეში სამი 5/5 მეტრული სქემით აწყობილი სტრიქონის მომცველია გამოეყოფა პოეტური ქმნილების სხეულს და მეორდება მის დასასრულს:

სახურავებზე,
სახელურებზე,
საფეხურებზე,
ქვაფენილებზე —
დაფენილია თოვლი და მთვარე.

ამ საწყისის ჩვენ ვლდებულობთ, როგორც მიკროერთეულს, რომლის სინტაქსური წყობაც შემდგენიარადაა განაწილებული: ადგილის გარემოება, შემასმენელი, ქვემდებარე, სემანტიკური არეების გადაფენა, ურთიერთკვეთა თითქმის გამორიცხულია; ადგილის გარემოებათა ცვლა — თანმიმდევრული (სვლა ზემოდან ქვემოთაა: სახურავი, სახელური, საფეხური, ქვაფენილი); უბრალო სასაუბრო სტილი დაცულია. იგი გამოხატვის სიმარტივეში დაფლულა და ამით უფრო გაძლიერებულია მისი მხატვრული აღქმა. და მაინც, რას უნდა მიგვანიშნებდეს ამ სტრიქონების (თითო სიტყვის) გრაფიკული გამოყოფა? აშკარაა: არჩვენის განსაკუთრებულობა ამ სიტყვათა ფუნქციონალური დატვირთვითაა გაპირობებული; ყველგან დაფენილია მიმქრალი ნათე-

ლი მთავარისა, თოვლის სითეთრისა, რომელიც სწორედ ღამის წყვდი-
ადში იჩენს თავს (ჩნდება კონტურები დაპირისპირების პირველი სა-
ფეხურისა).

ლექსის არქიტექტურულ ნახაზში კულმინაციას მაშინ ვაწყდე-
ბით, როცა დაპირისპირების მთავარი კომპონენტები (მიგნით — გა-
რეთ) მოულოდნელობის მძაფრ განცდას გადააწყდება. წმინდა ფორმი-
სეული თვალსაზრისით, რითმათა საერთო სიჭრელის ფონზე გაირით-
მება ორი მომყოლი სტრიქონი, მაგრამ იქამდე ერთი ხუთსტრიქონი-
ანი რგოლია გამოსაყოფი:

მთვარეში, თოვლში შრიალებს მტკვარი
და ისევ შენზე უნდა ვიფიქრო,
უნდა ვიფიქრო და დავიჭერო,
რაც დღეს არ მჭერა, რასაც ეს კერი
უკვე ამდენი ხანია უძღვებს.

აქაც ნათელია ურთიერთგამიჯნა: გარეთ — წესრიგი და პარპროზა
სუფევს. ბუნება შერწყმია ქალაქის გაქვავებულ ყოფას მხოლოდ
მდინარის „შრიალი“ აღიქმება ცოტა უჩვეულოდ და ეს მეტაფორა
თოვლის, როგორც დენოტატის შინაარსობრივ ველს მეტ დატვირთვას
სძენს. წარმმართველი ხდება ობიექტის (თოვლი) და მისი არსებობის
შეგრძნება (შრიალი). სტრიქონი ევფონიური მოწესრიგებულობისავე
სწრაფვას ააშკარავებს. „მოშრიალე“ მტკვარი სიტყვის შინაგან ფორ-
მასთან შეუსაბამობაშია და ცნება „შრიალი“ რაიმე ნიშნის მიხედვით
ამ ლექსში არც ერთ ობიექტთან არ გვაკავშირებს, გარდა „თოვლისა“.
მხატვრული სახის შექმნისას მისი დატვირთვა გაძლიერებულია, რად-
გან აღქმის პროცესში უფრო მეტ ხანს უნდა შეინარჩუნოს თავი.
პირველი ორი მიკროერთეული ერთმანეთისაგან გამიჯნულია:

1. ობიექტური გარემოს და სუბიექტური განწყობის ნიშნით,
2. დიალოგური დამოკიდებულების გამოხატვით „მიგნით — გა-
რეთ“-ს შორის, ხოლო მათი შეერთებისათვის გამოინახება შემდეგი
ქაშუალეზანი:

- 1) რიტმული სურათის უცვლელობა,
- 2) რითმის მოწესრიგებულობა გარდამავალ სტრიქონებთან,
- 3) ევფონიური კეთილზმოვანების მიღწევა.

გადასვლებისას ნარჩუნდება დასახელებული დაპირისპირების
ორივე კომპონენტი, ხოლო ლექსის მთლიანობის დაცვას გარანტია
მეორეხარისხოვანი ელემენტების ხარჯზე იქმნება. ისინი უნებურად

შეძლებენ ამ ფუნქციის შესასრულებლად გადაწონონ პოეტური ქმნა-
ლების სხვა საშუალებანი.

გადასვლის ამგვარი სურათი შესაძლებლობას ქმნის, რათა ერთი-
ანობა შინაარსობრივი და იდეური თვალსაზრისით არ დაირღვეს და
შენარჩუნდეს მხატვრული სახის სტრუქტურის მამოძრავებელი ბირ-
თი — სუბიექტ-ობიექტის ურთიერთგამჭოლი განწყობა. იწყება გამო-
კვეთა იმ კონტურებისა, რომელნიც ლექსის ბოლოს აღმქმელის მო-
ლოდინს ადასტურებენ. იგრძნობა, რომ ამ სულიერი განწყობის განმ-
ცდელი ამოფარებია რაღაცას. აშკარაა, არსებობს გარკვეული მიჯნა
იმას შორის, რასაც იგი ხედავს და რასაც თავად განიცდის; რაც იყო
ან უნდა იყოს და რაც ახლა არის; იმ ადგილებს შორის, სადაც თოვს
და სადაც თავადაა. ძალაუნებურად გრძნობს, რომ ფანჯრის შუშას
მიკვრია მზერა (თუმც იგი ნახსენები არაა). ამ აღსარების მერემეტ
სიმძაფრეს იძენს უკვე გათავისებული გრძნობა ლექსის ლირიკული
გმირისა და იმ სუბიექტისა, რომელიც თანდათან უნდა გაუცხოვდეს
და ნელ-ნელა დაეუფლოს ექვისა და შიშის განწყობა, რასაც დასახე-
ლებულ სტროფებში აძლიერებს შეგრძნება დროის კატეგორიათა
ცვლილებისა (მუდამ—ახლა, „ისევე უნდა ვიფიქრო“; დავიჯერო—რაც
არ მჭერა).

შემდეგი ოთხსტრიქონიანი ერთეული ფორმალურად თუ აზრობ-
რივად ორ ორტაეპედად შეიძლება დაიყოს:

„მე მინდა“ ერთხელ დაგაარგო უცებ
და სხვანაირი გიპოვო მერე.

მთვარეში, თოვლში შრილებს მტკვარი
თეთრ ხეზე ჩიტებს დარჩათ ეყვანი.

თვალშისაცემია აშკარად გატიხრული რითმული და აზრობრივი
ელემენტები. მეტაფორის მძლავრი შემოჭრა წყვეტს ლექსის ჩვეულ
მდინარებას. ამას ერთვის გარითმვის არჩეული წყობა. თუ პირველი
გადასვლის დროს არ მოხდა სემანტიკური ველის გაწყვეტა, ამ ორტა-
ეპედებს შორის სემანტიკური ხიდი ჩატეხილია. სუბიექტური განწყობა
ზრულად ემიჯნება გარემოს. იგი გამოყიდებული რჩება შემდგომი ნა-
კვეთის (6 სტრიქონი) დასაწყისით, რადგან ეს უკანასკნელი იმეორებს
წინამდებარე გამოყოფის პირველი სტრიქონის წყობას:

მე მინდა: შენი ფეხის ხმა კარებს
მთვარეში, თოვლში არ მოეჩვენოს

ღა გაიცინო, როგორც ცინი
სამდვილად, საბლაც: ფაქრში თუ ძილში,
თორემ მე დღესაც ველარ ვიძინებ
უცნაურ ეპეით, უცნაურ შიშით.

გონების თვალთ იხსნება მიჯნა. თუ ლირიკული გმირი სულ ცოტა ხნის წინ ოთახის გარეთ ჰქვრეტდა თავისი სულის საღებუნს, ახლა შიგნით აბრუნებს მზერას, რადგან კარების გახსნის მოლოდინშია.

ეს განწყობა ფრწყმის ლექსის კონდენციას. მეორდება დასაწყისი: თოვლია გარეთ. მხოლოდ მზერამ გადაინაცვლა და შეიცვალა დამკვირვებლის კუთხე. ათვლა ახლა პირიქით, ქვემოლან ზემოთ მიემართება: ქვაფენილებიდან საფეხურებზე, საფეხურებიდან — სახელურებზე, სახელურებიდან — სახურავებზე.

იკვრება წრე. ერთგვარი შინაარსობრივი მახვილით ნახმარი სიტყვები პირვანდელ მდუმარებაში აბრუნებს მკითხველს. მესამე და მეოთხე გადასვლა მიღწეულია სიმეტრიული განმეორადობის ხარჯზე („მე: მინდა“... „მე მინდა“; ლექსის დასაწყისი და დასასრული), სტრუქტურის ორივე მხარე ჩაიკეტა.

მეტაფორა მკვეთრად ემიჯნება მხატვრულ შედარებას. არსებულსა და არარსებულს შორის სწორხაზობრივი კავშირის გამოცვეთას და არღვია მისი ბუნებისთვის ეგზომ დამახასიათებელი გამოყოფა რეჟერენტისა კონცეპტისაგან. არ იგრძნობა მანძილი წარმოსახვასა და სინამდვილის აღქმას შორის. ამას სინტაქსის კანონების ჩაურევლობა იწვევს. მიზანი მიღწეულია: ლირიკული გმირის აღქმა გადაედო მკითხველს. გაიმარჯვა ლექსის განწყობამ.

რომელ საფეხურზე მოხდა მეტასახეთა წარმოქმნა? ამის მძლავრ ბიძგად გადაიქცა მეტაფორის ფუნქციონალური დეტირთვის შეცვლა. სწორედ მან მიიღო ის სახე, რომელშიც, ერთი მხრივ, განმეორდა ლექსის ოთხივე ნაწილი — დასაწყისი (I, II), დასასრული (IV, V) და კულმინაციური გამოყოფის გამდინარე სახე, თემა: „მთვარეში, თოვლში შრიალებს მტკვარი“. ის, რომ „თეთრ ხეზე ჩიტებს დარჩათ ეყვანი“, წინა მეტაფორისაგან გამოყოფილია. თუმცა შენარჩუნებულია სიათვის, თოვლის ხატი და რითმა. მაგრამ ბოლო წინადადება უკვე დიაფორაა, მეორე, დამატებითი სახე სემანტიკური სვლისა, რომელიც სხვა გზით მიემართება და ახალ მნიშვნელობას იძენს აშკარა დაპირისპირების შემოტანით“ (Улраит Р. Теория метафоры, М., 1990).

მეტაფორის დაპირისპირებამ ისევ აქ მიაღწია თავის კულ-

მინაციურ წერტილს (ერთი სახე მეორემ შეცვალა). სუბიექტის მონოლოგი და სიჩუმის მძაფრი განცდა, ბოლშაჩაევი და გარინდუღი საწყობო — ყველაფერი ეს აშკარად გამოიკვეთა — ლექსი გადატყდა. აზროვნებაში დაგროვილმა სახეთა სიმრავლემ მიიღწია მეტასახის წარმოქმნის ზღვარს. ახლა უკან დახევა უნდა მოხდეს, რათა მკითხველმა გაითავისოს დასაწყისი. ინტერესი აქ გამკვეთრებულია. ამიტომ, რომ IV ნაკვეთი ყველაზე მეტადაა დატვირთული ინფორმაციით. აწმყო-მომავლიდან აქ, IV გამოყოფაში, შემოდის წარსული დროის ვაგება, რომელიც ისევ აწმყოში გადაინაცვლებს.

დილოგურ ურთიერთობათა წარმოჩენა დასრულებულია. განმეორებული სტრიქონები ლექსის დასაწყისისა წარმოსახვის შესაძლებლობებს თავდაპირველ სინშვიდღში აბრუნებს. ლექსის აღქმისას მიღებული შთაბეჭდილებები მთლიანდება და ახლა სახეობრივ სიღრმეში მოქცეული ნეტასახეების გამოყოფა შეუძლებელი ხდება. ესაა სწორედ ის საფეხური, როდესაც ჩნდება უფრო მაღალ დონეზე გადასვლის შესაძლებლობა; როდესაც იკრიბება თითოეული ქვენსტრუქტურის მახასიათებლები და თვისებრივად ახალი განზომილება ცნობიერების ურთულეს პროცესებთან ზიარებისას მიიღწევა.

რეფერენციის პრობლემა ლიტერატურისმცოდნეობაში

1. რეფერენციის პრობლემა ემოტივიზმის ესთეტიკაში. კრიტიკის მეცნიერული ბუნების თაობაზე: XX საუკუნის დასაწყისიდან მსოფლიოს უდიდეს აღმოჩენათა; წილი ზუსტ მეცნიერებებზე მოდის. ჰუმანიტარულ დარგთა შიგნითაც ძლიერდება სწრაფვა სიზუსტისაკენ და ფილოსოფიისა და ლიტერატურის პრესტიჟის დასაცავად საჭირო ხდება მათი მეცნიერული ბუნების დასაბუთება. ნეოპოზიტივიზმის გავრცელება-გაბატონება კიდევ უფრო უწყობს ხელს ამ პროცესს. იგი საფუძველს უდებს ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ობიექტივაციას; ითვალისწინებს ცოდნის საზღვრებისა და მეცნიერული დისციპლინების მიჯნათა დადგენას, სხვადასხვა დარგებისათვის ზოგადი მეცნიერული მეთოდოლოგიის შემოტანას, შექმნას მეტაენისა, რომელიც ნიშანთა სისტემის უნივერსალურ ხასიათს ატარებს.

ამ ფონზე იწყებს აღმოცენებას ლინგვისტური ფილოსოფია (ნუ-

რი, აიერი, ვიტგენშტეინი), ლოგიკური პრაგმატიზმი (კუჰანი), ენის ანალიზის ფილოსოფია ფორმალური ლოგიკა (ჩორჩი, ტარსკი, ფრე-გე, რასელი) და ა. შ.

პროცესი, რომელიც ამ დარგთა შიგნით ახალი სახეობების გამო-ყოფასა თუ სხვა დარგების წარმოქმნას გულისხმობს, ჯერ კიდევ არაა დასრულებული. რაც შეეხება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებს, კვლევა ამ მიმართულებით მრავალი პოზიტიური მზარის მომცველია.

1923 წელს ჩარლზ ოგდენისა და აივორ ჩიჩარდის მიერ გამო-ქვეყნებული წიგნი „მნიშვნელობათა მნიშვნელობა“ ენაში გამოყოფს ემოტიურის, როგორც შეფასებით მსჯელობათა გრძნობადი გამოხატულების როლს და ემოტივიზმის ესთეტიკაც საბოლოოდ იმკვიდრებს მის სახელს¹.

ეს ესთეტიკა ემოტიურ მსჯელობათა ბუნების გარკვევას ემსახუ-რება, კერძოდ, ისეთი მსჯელობებისა, რომელნიც უშუალოდ მომდი-ნარეობს რაიმე შეგრძნებათაგან და გამოხატავს სუბიექტის ემოცი-ებს, გარე სამყაროსთან მის დამოკიდებულებას. ამასთან, ეს მსჯელო-ბანი გარკვეული ღირებულების მატარებელია — მათ მიეკუთვნება ფილოსოფიურ-ესთეტიკური, ეთიკურ-მორალური და შემფასებ-ლური ხასიათის ნებისმიერი მოსაზრება.

ემოტივიზმის, როგორც მიმართულების, ჩამოყალიბება ჩვენი სა-უკუნის პირველ ათწლეულებს უკავშირდება და არსებობას 50-იან წლებამდე აჯობებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ მისი იდეური კონ-ცეფციის განვითარება ამით წყდება, პირიქით, ამ ესთეტიკის გავლე-ნის ზღერო უფრო ფართოვდება და მის ბაზაზე დასავლეთ ევროპასა თუ ამერიკის შეერთებულ შტატებში თანამედროვე ჰუმანიტარული დარგები ვითარდება.

დღეს წარმოდგენილია გნოსეოლოგიის, აქსეოლოგიის, ეთიკის, ესთეტიკისა და ლიტმცოდნეობის საკითხების კვლევა იმ პრინ-ციპების გათვალისწინების გარეშე, რომელნიც თავის დროზე კვლევის ობიექტად აქცია ემოტივიზმის ესთეტიკამ.

უნდა გაიკვევს: რა ადგილი უჭირავს შეფასებით მსჯელობებს სამ-ყაროსთან ადამიანის მიმართებაში; რა აზრითაა შესაძლებელი მათი ქეშმარიტებისა თუ სიყალბის დადგენა და რა ფუნქციას შეასრულებენ ისინი შემეცნების მთლიან სისტემაში.

1. ემოტივიზმის ესთეტიკაზე მსჯელობისას იხ. [50, 48; 35]. -

პასუხს ამ კითხვებზე ემოტივიზმის ესთეტიკა მნიშვნელობათა თეორიის შიგნით ეძიებს.

ყოველ სიტყვას წინ უსწრებს მოქმედება ან მინიშნება იმ საგანზე, რომელსაც ის ასახელებს. ეს მომენტი იმ შემთხვევებსაც გულისხმობს, როდესაც სიტყვათა მნიშვნელობებს არ შეესაბამება სინამდვილეში რეალურად არსებული ობიექტი (მაგ., კენტავრი, მარტორქა და სხვ.) რეფერენციის პრობლემა მნიშვნელობის თეორიის მთავარ ღერძს წარმოადგენს. ენის ფუნქციის დადგენა აქ აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის ურთიერთობის განხილვის ფონზეა შესაძლებელი. ამასთან, მთავარი ხდება არა აზრისა და რეალობის, არამედ აზრისა და ენის ურთიერთდამოკიდებულების სკითხვების კვლევა.

ემოტივისტები (რიჩარდსი და ოგდენი) ამ ცნებას განმარტავენ არა როგორც მიმართებას აღმნიშვნელსა და ობიექტურად არსებულ საგანს შორის, არამედ გრძნობით მონაცემსა (ნიშანი) და ცნობიერებაში წარმოსახულ ხატს შორის, რომელიც ამ ურთიერთობათა პირვანდულ საფეხურზე წარმოიქმნება.

განსხვავება იმაშია, რომ მნიშვნელობა გამოიხატება არა ნიშნით, არამედ რეაქციით ამ ნიშანზე (პირსი, დიუი). ამ ამოსავალ დებულებათაგან გამომდინარე დასკვნა კი მათ ცოდნის სახის გასარკვევად სჭირდებათ.

ერთმანეთისაგან განირჩევა წინადადებათა ორი ტიპი: რეფერენტული (ე. ი ისეთი, რომელსაც რეფერენტი გააჩნია) და ემოტიური. იმისათვის, რომ ეს წინადადებანი განირჩეს, მათი აზრით, უნდა დაისვას კითხვა: ქეშმარიტია მოცემული მსჯელობა, თუ ყალბი.

პასუხი ამ კითხვებზე გარკვეულია: მეცნიერებაში გამოყენებულ სიტყვას (ნიშანს) უნდა გააჩნდეს საკუთარი რეფერენტი, რომელსაც აქვს უნარი ცდისეული გადამოწმებისა (ვერიფიკაციის შესაძლებლობა). ემოტიურია ნებისმიერი მსჯელობა, თუ მასში არაა მიმართება რეფერენტთან — შემოწმებას დაქვემდებარებულ ფაქტთან. ამიტომაც ასეთი ხასიათის მსჯელობანი (ჩვეულებრივ მორალური თუ ესთეტიკური ხასიათისა) ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და პოეზიის კუთვნილება. ასეთივე კრიტიკაც, რადგან ისიც არასიმბოლური სახის კვლევას მიეკუთვნება.

როცა გამოთქმაში გამოყენებულია ზემოთ დასახელებულ მხარეთაგან ორივე, მაშინ გასარკვევია, რომელი დომინირებს; პირველ

შემთხვევაში საქმე მეცნიერულ მსჯელობასთან გვაქვს, ხოლო მეორეში — შეფასებით, ე. ი. ემოტიურ მსჯელობასთან.

ღირებულების თეორიაში, როგორც ცნობილია, ემოტივიზმი განიცდის მნიშვნელობის თეორიის პრინციპების შესაბამის ზეგავლენას. შეფასებით მსჯელობათა როლი იმპულსების ორგანიზაციაში საქმად დიდია, — ასე მიაჩნიათ მათ, — რადგან ღირებულებითი მსჯელობანი ადამიანთა გარკვეულ კომუნიკაციას ემსახურება. სირთულე წარმოიშობა მაშინ, როცა ხდება მეცნიერული და შეფასებითი მსჯელობების აღრევა, რაც ყოველად დაუშვებელია. შემეცნებითი პროცესი აღიქმება, როგორც ასოციაციური კავშირი სტიმულსა და წარმოსახვაში ასახულ საგანს (კონტექსტის დარჩენილი ნაწილი) შორის. აღიქმება ე. წ. „მოლოდინი“, რომელიც სტიმულს გარკვეულ ობიექტთან აკავშირებს.

გამოდის, რომ შემეცნებითმა პროცესმა ორი პირობა მაინც უნდა შეასრულოს: 1) წარმოშვას სტიმული და 2) შექმნას ამ სტიმულზე სუბიექტის რეაგირების უნარი. ამ მეორე მომენტზე იქნება დამოკიდებული შემეცნებითა რეაქცია, თუ ემოტიური. სტიმულზე შესაბამისი ზუსტი პასუხი, რომელიც აფიქსირებს რეფერენტის არსებობას, წარმოშობს შემეცნებით მსჯელობას იმ ფაქტზე, რომლისკენაც ეს იმპულსი უბიძგებს. მაგრამ თუ სტიმულის მოქმედებისას რეაქცია იქნება არასწორხაზობრივი, ჩაიძირება გონების სიღრმეში, ჩაითრევს მეხსიერების მთელ რიგ უბნებსა და წარმოდგენებს, მაშინ ამგვარი რეაქცია არ მიგვიყვანს ფაქტის ახსნამდე. რეფერენტის პირდაპირი კავშირის ნაცვლად აქ გრძნობის გამომხატველ მსჯელობებს მივიღებთ: წარმოიქმნება ემოტიური მსჯელობა.

ოგდენი და რიჩარდსი ადრე უაწყოდდნენ ემოტიურ მსჯელობათა რეფერენტულ ბუნებას („მნიშვნელობათა მნიშვნელობა“), ხოლო წიგნში — „ლიტერატურული კრიტიკის პრინციპები“, შესაძლებლად თვლიან მის არსებობას. ემოტიური მსჯელობანი ასევე რეფერენტულია — ამბობენ ისინი, მხოლოდ აქ რეფერენტია შედარებით წმინდა სახისა და რთულია გადამოწმებისათვის. ამ დროს მთავარია არა საგნის შეფასება, არამედ — საკუთარი ემოციური ეფექტისა. ემოცია სუბიექტური განწყობის ნიშანია.

რატომ ხდება ეს? ზოგიერთი ავტორის აზრით, კრიტიკის მთავარი იარაღი სუგესტიაა. ხდება სუგესტირება ჩვენი და ყველა იმათი, ვისთვისაც განკუთვნილი იყო ეს მსჯელობა, რადგან, მათი აზრით,

ადამიანი, რომელსაც ჰგონია, რომ აღმოაჩინა სილამაზე რაიმე საგანში, შთაგონების გზით შეეცდება მის დამტკიცებას სხვებისთვისაც, ისინი შემდგომ, თავის მხრივ, ასევე აღმოაჩენენ ამ სილამაზეს, ე. ი. ემოციური მსჯელობანი ნსმენელში იმავე რეაქციას გამოიწვევენ, რასაც წეს მიაწვდიან. ამიტომაც, რომ მორალის სფერო ერთბაშად იკონონის მორჩილია [50].

როგორც აღვნიშნეთ, 20—30-იან წლებში დაყოფა „ლოგიკურად გაასრუბულ“ და „გაუზრებელ“ მსჯელობებად საკმაოდ მკაცრია (კარნაპი, რეიხენბახი, რასელი, ვიტგენშტეინი, აიერი). ესთეტიკური პრინციპიც ფაქტობრივ მონაცემებს იქვემდებარება და ქეშმარიტებასიყალბის კრიტიკიუმით ფასდება.

მხატვრული კრიტიკა, რომელიც მოიხრება მორალურ-ზნეობრივ თუ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ მოძღვრებათა ფონზე, მეცნიერული ცოდნისათვის აუცილებელ პირობებს ვერ აკმაყოფილებს. მაგალითად, აიერი წერს: „ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ არც ერთი მსჯელობა, რომელიც რეალობასთანაა კავშირში და არ ექვემდებარება ემპირიულ ცდას (ვერიფიკაცია), არ ჩაითვლება ერთი მნიშვნელობის მქონე მოსაზრებად“ და მის არამეცნიერულ ბუნებაზე მიგვითითებს. მრავალმნიშვნელობიანობა გამორიცხავს ცალსახა გაგებას. ამიტომ ამგვარი გამონათქვამები აღიქმება, როგორც მხოლოდ სუბიექტურ გრძნობათა, ემოციათა, სულის მოძრაობათა გამოხატვის ცდა. მორალური ხასიათის მსჯელობის დროს ყოველი ინდივიდი თავისუფალია, თუმცა მას აქვს შეფასების უნარი, რადგან თავის დამოკიდებულებას, საკუთარ ემოციას გამოხატავს და მაინც კამათი ასეთ მსჯელობებზე არ შეიძლება.

ემოციუიზმის საბოლოო მიზანი მის მიერ დამუშავებულ ესთეტიკურ-თეორიულ დებულებათა პრაქტიკული განხორციელებაა და ისინიც მთელ თავის იმედებს კრიტიკაზე ამყარებენ, რადგან სწორედ მისი საშუალებით უნდა დადგინდეს სასურველი კავშირი ადამიანთა ფსიქიკასთან (კრიტიკა „პრაქტიკული ესთეტიკა“ და მას ევალება მასობრივი კულტურის დონის ამაღლება), უნდა გაიზარდოს კავშირი საზოგადოებასა და მწერალს შორის, რათა ხალმა გაიგოს და გაითავისოს „მაღალი პოეზიის ნიმუშები“.

ხელოვნების ქმნილება საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის მართლაც წარმოშობს კონტაქტს, მაგრამ მათ შორის არის გამაშუალებელი რგოლიც. ესაა მხატვრული კრიტიკა, რომელიც წარმართავს მასების გემოვნებას და ამდენად, ხალხთან წარმოქმნილ ურთიერთო-

ბაში კრიტიკა განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს (თუმცა ცხოვრება ხშირად საპირისპიროს ამტკიცებს). დევიზი ასეთია: „მეტი კონტაქტი, მეტი ურთიერთგაგება“.

როგორ უნდა იმოქმედოს კრიტიკოსმა აღმქმელზე: შთაგონების (სუბესტია) თუ ჭეშმარიტების დასაბუთების გზით?

თუ გავითვალისწინებთ, რომ კრიტიკოსის მოსაზრებებში ყველა¹ ზე დიდი ადგილი შეფასებით მსჯელობებს უჭირავს და იგი სუბიექტის (ამ შემთხვევაში — კრიტიკოსის) ემოციებს გამოხატავს, მაშინ საეჭვოა, რაიმე ღირებულება ჰქონდეს კრიტიკოსის შეხედულებებს სამყაროს შემეცნების ერთიან პროცესზე.

კატეგორიული განცხადება, რომ მსჯელობა, რომელიც ჭეშმარიტი არაა, არ შეიძლება იქცეს მეცნიერული დავის საგნად, იწვევს ენის დაყოფას აღწერილობით და შეფასებით, ანუ კონსტრუქციულ და ემოტიურ ფორმებად. ეს ფაქტი თავისთავად გარკვეული თეორიული და პრაქტიკული შედეგების მომცემიცაა, მაგრამ, როგორც კრიტიკოსები შენიშნავენ, თვალშისაცემია თავად შემეცნებითი პროცესის ძლიერ ვიწრო გაგება, რადგან ყოველი გამონათქვამის ღირებულება ფაქტის არსებობით, მისი ცდისეული შემოწმებების გზით დადგინდება.

შემეცნებითი პროცესის სიღრმისეული წვდომა გულისხმობს ობიექტივაციას. ეს სიძნელეს უქმნის კრიტიკას, მაგრამ ამ მიმართულებით მაინც არაერთი პოზიტიური ნაბიჯია გადადგმული. ხშირ შემთხვევაში მიზნის შიღწევა შეუძლებელი ხდება, რადგან სრული განთავიშუფლება ემოტიური მსჯელობებისაგან კრიტიკას არ ძალუძს.

წინააღმდეგობა აშკარაა¹. მსჯელობათა ხასიათი სრულიად ვერ გამოირიცხავს ემოტიურ წინადადებათა ზვედრით წონას კრიტიკულ გამონათქვამში. მაგრამ ემოტიური მსჯელობანი ხომ არც ყალბია და არც ჭეშმარიტი. მაშასადამე გამოსავალი ისევ და ისევ ემოტიურ მსჯელობათა შიგნით უნდა გამოიხაზოს. ამ ამოცანის დაძლევა ემოტივისტთა ესთეტიკის მთავარი მამოძრავებელიცაა და მისი ყველაზე სუსტი წერტილიც.

¹ ემოტივისტთა მთავარი მიზანი კრიტიკის მეცნიერული ბუნების დასაბუთება და კვლევაა, მაგრამ ამოსავალი პრინციპები ამის დაშვებასაც კი გამოირიცხავს. იწყება მიჯნების დადება: კონსტრუქციულ ანუ მეცნიერულ კრიტიკას განასხვავებენ შემფასებლური კრიტიკისაგან. არიან ავტორები, რომლებიც გამოყოფენ კრიტიკის კიდევ მრავალ სახეობას, მაგრამ ძირითადად ერთმანეთისაგან ეს ორია გამოიხსნის.

წინააღმდეგობა გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს მხატვრული კრიტიკის როლის განსაზღვრისა და კვლევის ხერხების საშუალებათა არჩევის დროს. მისგან თავის დაღწევის ერთ საინტერესო ცდას წარმოადგენს პეპერის ესთეტიკური სისტემა, სადაც შედარებით სრულადაა გაშუქებული მხატვრული კრიტიკის საკითხები; ხელოვნების ნიმუში წარმოქმნის სტიმულების რიგს, რომელიც აღმქმელს უფორმდება, როგორც განცდა გარკვეული ესთეტიკური ღირებულების მიღების შემდგომ. ამიტომ მას აუცილებელ პირობად მიაჩნია შექმნას ეფექტებს მთელი სისტემა, რომლის დანიშნულებაა ადამიანის ყურადღების მაქსიმალური დაძაბვა და სტიმულის გამოწვევა (აღსაქმელ ობიექტთან აღმქმელის ადაპტაციის მომენტი უნდა გამოირიცხოს). ესაა ესთეტიკური ცდა, რომელიც იწვევს რეაქციას. ხდება ობიექტურ საშუალებათა რეალიზება (ფერი, ბგერა, ხაზი, ფორმა), მათი კომბინაციებისა და სივრცულ-დროული ორგანიზაციის მიხედვით. პეპერი ხვდება, რომ მის მიერ ამ თვალსაზრისით მოძიებული საშუალებანი მექანიკურ—ბიოლოგიურ ხასიათს ატარებს და საბოლოოდ აღიარებს მხატვრული ნაწარმოების იმგვარი მთლიანობის პრინციპს, რომელიც არაა მისი შემადგენელი ელემენტების ჯამი.

პოზიტივიზმის ზოგიერთი მოთხოვნა გარკვეულ ზეგავლენას ახდენს მხატვრული კრიტიკის როლის განსაზღვრისა და კვლევის ხერხების საშუალებათა არჩევის დროსაც.

მხატვრული ტექსტის ღირებულება განიზომება ადრესანტთან მიმართებაში, ტექსტისა და მკითხველის ურთიერთობის პროცესში და მის შემდგომ. მკითხველის გარეშე ტექსტი მოკლებულია მის მთავარ ფუნქციას— გადასცეს ინფორმაცია, აღძრას იმპულსები, ჩაითვალოს ესთეტიკურ ობიექტად.

ამ დროს მხატვრული კრიტიკის ზემოქმედებას თავისი მექანიზმი აქვს. რინარდისის აზრით, კომუნიკაცია, რომელიც ასოციაციურ კავშირთა განწყობას ემყარება, თითქმის ერთნაირად წარმართება იმ შემთხვევაშიც, როცა კომუნიკატორი და რეცივიენტი მსგავსი გამოცდილების მატარებელი, არიან. მაგრამ თუ მათი ინტელექტი მკვეთრად განსხვავებულია, მაშინ კომუნიკატორმა უნდა მონახოს საშუალება, კონტროლი გაუწიოს მკითხველის გამოცდილებასაც (წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი აღძრავს ნაწარმოებისათვის უცხო ასოციაციებს, რომელიც მისგან არ გამომდინარეობს). მხატვრულ ენაში ამ მხრივ მოძიებულია მის საშუალებანი, გარკვეული ჩარჩოს ფუნქციას

რომ ასრულებს. მათ რიჩარდსი „ტიპურ იმპულსებს“ უწოდებს. ისინი ვიზუალური ან სხვა სახის გარეგანი რეაქციების აღმოცენებას ემსახურებიან (რიტმი, ინტონაცია, რითმა) და მკითხველის რეაქციას გარკვეული მიმართულებით წარმართავენ. ამ საკითხების შესახებ მსჯელობა მეცნიერს კრიტიკისათვის აუცილებლად მიაჩნია, რადგან იგი საშუალებას ვეძღვეს გავარკვიოთ, თუ რა მხარე ემყარება ობიექტურ საფუძველს და რა არის ნაკლებობიექტური; სად ჭარბობს რეფერენტული მომენტი, ე. ი. უნარი რეფერენტული კავშირის დამყარებისა და სად არა. ყოველივე ამის გათვალისწინება, რიჩარდსის აზრით, აუცილებელია.

იმისათვის, რომ კრიტიკოსმა მიაღწიოს ობიექტურობას — სიზუსტეს, მას უნდა ახსოვდეს, რომ კრიტიკულ მსჯელობებში შესაძლოა გამოიყოს ორი ტიპი: პირველი დესკრიფციული (რეფერენტული) — მიმართული ნაწარმოების იმ კომპონენტებისაკენ, რომელიც ტექნიკურ, ფორმალურ ხასიათს ატარებს, მეცნიერული შესწავლისათვის გარკვეულ ობიექტურ საფუძველს ქმნის და მეორე — ემოტიური, საკუთრივ კრიტიკული, რომელიც შეიცავს გამონათქვამებს ღირებულებათა თაობაზე.

ამგვარად, კრიტიკის მიზანს წარმოადგენს ესთეტიკური ობიექტის მთლიანი სახის რეკონსტრუირება დამკვირვებლის თვალის, დეტალების არჩევანის, ასოციაციური კავშირების დადგენისა და იმპულსების დიფერენცირების მეშვეობით.

კრიტიკის შეფასების მთავარი კრიტერიუმში მკითხველის ფსიქოლოგიური დაკმაყოფილებაა, მაგრამ თუ დავუშვებთ, რომ კრიტიკოსის მსჯელობა მოკლებულია შემეცნებით ხასიათს, მაშინ შეუძლებელი იქნება ვილაპარაკოთ კრიტიკის მეცნიერულ ბუნებაზე.

ამგვარად, ემოტივისტებმა „გამოააშკარავეს“ კრიტიკის არამეცნიერული ბუნება და თვით შეეცადნენ მხატვრული კრიტიკის ახალი მეცნიერული თეორიის შექმნას.

ემოტივისტთა შეხედულებებს, მის დადებით და უარყოფით მხარეთა გათვალისწინებით, სხვა მიმართულებით ეწერა განვითარება. მათ, ეპოქის მოთხოვნების შესაბამისად, გარკვეული წვლილი შეიტანეს „ახალი კრიტიკის“ ჩამოყალიბებაში, რაც ახალი ეტაპის საწყისი გახდა თანამედროვე მხატვრულ კრიტიკაში.

„ახალი კრიტიკის“ ინგლისურ-ამერიკული თუ ფრანგული სკოლების წარმომადგენლებმა საბოლოოდ უარყვეს მხატვრული კრიტიკის

შემეცნებითი ღირებულება, ვინაიდან მხატვრული კრიტიკა თვალსაზრისით, ხოლო თვალსაზრისი არის სუბიექტური. იგი შესაძლოა მრავალმნიშვნელოვანიც იყოს და ამიტომ ცვალებადიც — დამოკიდებული ეპოქასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე. ასეთ დარგს კი არ შეიძლება ჰქონდეს მეცნიერული ღირებულება: ნაწარმოები თავისთავადია, ავტონომიური. ამიტომ მის კავშირს რეალობასთან არაერთგვაროვანი არა აქვს: „ესთეტიკური ფაქტი მხოლოდ ფორმაა, ფორმა და მეტი არაფერი“. — აცხადებს სპინგარნი. მაშ, რას აქვს იმის უფლება, რომ ეფუძნებოდეს ჰეგელიანობას? — მეცნიერებას, რომელიც შეისწავლის ლიტერატურას, — იტყვის როლან ბარტი. მართლაც, „ობიექტური კორელატივი“ ფუნქციონირებს მხოლოდ ენას გააჩნია. ამიტომ შესაძლოა, მხოლოდ იგი გახდეს შესწავლის ერთ-ერთი ობიექტი. ლიტერატურისმცოდნეობის ამოცანაა შექმნას ლიტერატურის მორფოლოგია, რომელიც ისეთსავე მყარ კანონებზე იქნება დაფუძნებული, როგორც გრამატიკა. იარსებებს მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ, აგებული მკაცრად განსაზღვრულ კანონებსა და ლოგიკურ წესებზე, რომლის მიზანიც უნივერსალურ ფორმათა შესწავლა იქნება.

სინამდვილე „აღნიშნულია“, ლიტერატურა — „აღმნიშვნელი“. მეცნიერება ლიტერატურის შესახებ კი სწორედ იმით განსხვავდება კრიტიკისაგან, რომ ეს უკანასკნელი აღმნიშვნელისათვის განსხვავებულ ალსანიშნებს ეძებს, მაშინ როცა საჭიროა ორიენტაციის აღება თვითონ აღმნიშვნელზე ანუ ნაწარმოებზე, მისი კანონზომიერებების კვლევაზე. ლიტერატურა ორგანიზებული ფორმაა და სწორედ ამ მიმართებით უნდა გახდეს შესწავლის ობიექტი: „კრიტიკა არ არის მეცნიერება. მეცნიერებამ უნდა განიხილოს (განსაჯოს) აზრები, კრიტიკა ქმნის მათ.“ — წერს რ. ბარტი წერილში „კრიტიკა და ჰეგელიანობა“.

რა თქმა უნდა, ამგვარი გაგება გამოიწვევს წმინდა ფორმის შესწავლას. თუ ტექსტის შიგნით ამოსავალი გახდება მხოლოდ ფორმისეული ფორმენტების მიმართებების ანალიზი და არა აზრისა, როგორც ფიქრობდა რ. ბარტი, ლიტერატორები უნდა დაემსგავსონ იმ ლინგვისტებს, რომლებიც სწავლობენ სიტყვათა მორფოლოგიას და არა მათ მნიშვნელობებს. ბარტის თეორიის გავლენით იქმნება არაერთი მეცნიერული დებულება. გრძელდება კვლევა ახალ-ახალი ასპექტებით, მონათესავე დარგებთან მჭიდრო ურთიერთობის შედეგად შემოდის ახა-

ლი მეცნიერულ მეთოდები. ეს თანამშრომლობა იმას იწვევს, რომ საკუთრივ ლიტერატურისმცოდნეობითი პრინციპები (რომელთაგან უამრავი საბოლოოდ დაუზუსტებელი აღმოჩნდა, რათა გატოლებოდა ზუსტ მეცნიერულ საფუძვლებზე დაფუძნებულ დისციპლინათა პრინციპებს) თითქოს კარგავს დამოუკიდებელ ხასიათს. დღეს ლიტერატურისმცოდნეობის დამხმარე დარგებად ითვლება: სემიოტიკა, კომუნიკაციის თეორია, სტრუქტურული პოეტიკა, ტექსტის თეორია. მათ შორის საერთო საფუძვლს ქმნის ტექსტის ანალიზის მეთოდთა სისტემა. ამ თვალსაზრისით, გამონაკლისს არც პოეტური სემანტიკა წარმოადგენს, რომელმაც შესაძლოა განმსაზღვრელი როლი შეასრულოს ლოგიკური სემანტიკის ზოგიერთი ისეთი საკითხის დამუშავებაში, რომელთა გათვალისწინებაც აუცილებელია.

2. რეფერენტის ცნების შემოტანა პოეზიაში: ფორმალურ ენათა სემანტიკურ გამოკვლევაში რეფერენტს განსაზღვრავენ, როგორც მსკელობის ობიექტის მიმართებას ნიშანთან. ამ აზრით, რეფერენტის გაგება დაკავშირებულია ჭეშმარიტების ფასთან და იგი (რეფერენტი) იგივეობრივია დენოტატისა [63].

პოეტურ მეტყველებაში ეს შესაბამისობა ირღვევა, რადგან სიტყვათა რეფერენტული კავშირები პოეტურ სახეში მათ დენოტატზე დამოკიდებული არ არის. ამიტომ ჭეშმარიტებითი ფასის დონეზე პოეტური სახის ობიექტურობაზე ორიენტაციის აღება, მეტი რამ არაფერი ვთქვათ, არაკორექტულია. ამის მიუხედავად, ლიტერატურისმცოდნეობაში არის ცდები რეფერენტის ცნების აღკვეთბელი მისადაგებისა პოეტურ ხატთან, რათა ხელოვნურად იქნეს გამართლებული ფორმულა: „ხელოვნება ცხოვრების სარკეა“. მხედველობაში გვაქვს ნ. ბალაშოვის გამოკვლევა: „რეფერენტის პრობლემა პოეზიის სემიოტიკაში“ [14].

აღნიშნული ნაშრომის ავტორი დიდ ადგილს უთმობს ილუსტრირებას ორი სქემისა, რომლებსაც ერთვის ვრცელი ახსნა-განმარტება. პირველი ნახაზი მაჩვენებელია „ჩვეულებრივი რეფერენტული კავშირისა“, ხოლო მეორე — „რეფერენტული კავშირისა პოეზიაში“. ეს უკანასკნელი პირველისაგან განსხვავებულია, რაც ჩამოყალიბებულია მეცნიერის შემდეგ განმარტებაში:

«Внутри эллипсоида поэтических означаемых вертикально направленные (к означаемому) связи настолько некрепко связаны и оплетаются взаимодействием, что «вертикаль» их верхнего, находившегося в этом эллипсоиде отрезка в

прямолинейном изменении «короче», чем дифференциальная связь обычной речи» (зв. 161) аб: «Разнонаправленное турбулентное взаимодействие означаютших на рис. 2 лишь частично и неполно передает «преломление» отражения, «вольностное» выразительным искусствам. Чтобы несколько полнее передать специфику выразительного искусства, следует на рис. 2 между вертикальными стволками и эллипсовидными вписать фигуру вроде схемы трубки призматического бинокля, преломление лучей в котором имело бы дополнительно такой характер, как в юбративном (не существующем в оптике) спектроскопе. Спектр выходящий от внешнего мира изображается не прямо, а, выражаясь крайне схематически, «дважды» преломляется в художественном изображении архитектора, мастера прикладного искусства, композитора (от части и у поэта). Спектр лучей, входящих в призматическую трубку такого «Бинокля», не соответствует линии к линии выходящему своему спектру. Отражение осуществляется не прямо, а посредством преобразования, при котором входящее и выходящее находится в отношении корреляции, а не юответствия. Поэтому, хотя музыка, архитектура понятны, действительны. имеют определенное содержание, трудно поддается точному описанию естественным языком (14, 161—162)».

ესოდენ ვრძელი ციტატის მონიშნა იმიტომ დაგვიკრდა, რომ თვალნათლევ გამოკვეთილიყო პრინციპული ხასიათის საკითხები. ცნება „რეფერენტი“ ბალაშოვთან უფრო ფართოდაა გააზრებული, ვიდრე ეს მიღებულია. კერძოდ, ამ ცნების შიგნით შემოტანილია ისეთი ობიექტები, რომელნიც თავისი ბუნებით ექსტენსიურნი არ არიან, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ „რეფერენტი“ ჩვეულებრივ „ობიექტის“ სინონიმად იხმარება, ადვილად დავარწმუნდებით, რომ აქ რადიც შეუსაბამობაა: სიტყვის ექსტენსიურმა მახასიათებლებმა არ შეიძლება არაექსტენსიური ობიექტები დაიტოს. მსგავსი მსჯელობა საკამათოა ლოგიკური თვალსაზრისით მაინც. მაგალითად, რა ჩაითვლება სიტყვა „ადამიანის“ რეფერენტად — ადამიანთა სიმრავლე (კლასი), თუ თვისება — „იყო ადამიანი“. ბალაშოვის მიხედვით, ორივე განმარტება მისაღებია. მაგრამ ეს რომ ერთი და იგივე არ არის, ამასი ადვილად დავარწმუნდებით: „ადამიანთა კლასი ემთხვევა კლასს — „უფროთნი და ორფუნნი“, მაგრამ თვისება — „იყო უფრო და ორფუნა“ განსხვავდება თვისებისაგან — „იყო ადამიანი“. ბუნებრივია, ისინი არ შეიძლება ერთდროულად შემოდიოდნენ ერთი და იმავე სიტყვის მოცულობაში, ე. ი. იყვნენ ერთი სიმრავლის ელემენტები. სა-

ზოგადოდ კი მიღებულია, რომ პირველი, ე. ი. კლასი „ადამიანი“ წარმოადგენს რეფერენტს სიტყვისა „ადამიანი“, ხოლო თვისება „იყო ადამიანი“, არის მისი შინაარსი.

რეფერენტის ცნების ბალაშოვისეული გააზრება შესაძლებელია გარკვეულწილად აიხსნას იმ ახალი განსაზღვრების მეოტანით, რომელსაც იწვევს სიტყვა „პოეტურის“ დამატება. მაგრამ ადვილად დავრწმუნდებით, რომ ეს ვერ იქნება მტკიცე არგუმენტი შემდგომი მსჯელობებისათვის: თუ ცნება „პოეტური რეფერენტი“, როგორც ზემოთ ვნახეთ, შეიცავს როგორც ქვეშარიტ რეფერენტებს, ე. ი. სიტყვის ექსტენსიურ მახასიათებლებს და ასევე იმათ, რაც არ არიან ექსტენსიურნი, ფაქტიურად წამოიღია ყოველგვარი ზღვარი და გამოდის, რომ მას (ამ ცნებას) არ შეუძლია შეასრულოს თავისი დანიშნულება სწორედ ამ უნივერსალური ხასიათის გამო. მაგრამ თუ იგი მხოლოდ ინტენსიური მახასიათებლების მომცემია, მაშინ ამ ცნების შემოტანა სრულიად ზედმეტი ყოფილა, რადგან უკვე არსებობს „კონცეპტის“ გაგება; ზოლო ტერმინი, რომლის შემოტანა ფაქტიურად ინფორმაციას არ იძლევა (გარდა ისეთი ტრუიზმისა, როგორცაა: „პოეტური რეფერენტი არის კონცეპტი“ და ა. შ.), უაზრობაა.

ეს გაურკვეველობა არ წარმოიქმნებოდა, რომ ნ. ბალაშოვს გრძელი განმარტებანი კი არ მოეცა სქემების სახით (რომელიც, საზოგადოდ, ფაქტის ილუსტრაციას ემსახურება და მოკლებულია მტკიცების ძალას), არამედ შემოეტანა ზუსტი დეფინიციები, რათა შესაძლებელი გამხდარიყო მსჯელობა ცნებების გამოყენებით.

ამასთან, წარმოსახვისათვის ნ. ბალაშოვს საუკეთესო შემთხვევაში გამოყოფილი აქვს ადგილი: „Двух-трех ступенчатых преломлениях эллипсоидов в спектре бинокля“. ავგარმა მიდგომამ შესაძლოა სრულიად შეცვალოს და დაამახინჯოს მხატვრული ქმნილების არსი.

ძნელი დასაშვებია, რომ საგანსა და სახელს შორის არსებულ ურთიერთმიმართებათა დონეზე სინამდვილესთან მხატვრული შემოქმედების კავშირის დამტკიცება შეეძლოთ, თუნდაც ეს კავშირები მათ შორის უამრავი კლანდელი ხაზისა და ელიპსოიდის საშუალებით გამოვხატოთ.

საკითხის გადაწყვეტის დროს მთავარი ის კი არ არის, რომ არსებული დაუპირისპირდეს არარსებულს, არამედ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ასახვისას იქმნება ისეთი სააზროვნო ხიდი, რომლისაგან

მთლიანად ხდება დამოკიდებული პოეტური ხატის ბუნება, მისი სინამდვილესთან მიმართების ხარჯზე.

რეფერენციული კავშირების ძიება, ამ ხატის გაოზიექტურების კდა წარმოუდგენელია და პოეტური სემანტიკისათვის დასაშვებია მხოლოდ კონცეპტუალურ დონეზე. წარმოსახვას სჭირდება არა მხოლოდ ნიშანი ან ნიშანთა ერთობლიობა, არამედ ის, რასაც ეს ნიშანი (ფრეგეს ტერმინოლოგიით) აღნიშნავს და გამოხატავს. ამ უკანასკნელს კი კონცეპტი ჰქვია.

მხატვრული სახის სინამდვილესთან ურთიერთობა საძიებელია არა ქვეშარიტებითი ფასის დადგენის დონეზე, არამედ — კონცეპტუალურის. სწორედ აქ ეზიჯნება ერთმანეთს მხატვრული და მეცნიერული სფეროები, რომელთაგან პირველს უნარი აქვს არა მხოლოდ აღწეროს ობიექტურად არსებული, არამედ წარმოსახოს. მართო შემოქმედს ძალუძს მისწვდეს ჯერ კიდევ გაუცნობიერებულ შრეებს, შინაგან პლასტებს და შექმნას სრულიად ახალი ხედვა. მას ხელუწიფება ასახოს ის, რაც არ ჩანს, გამოხატოს ის, რაც არ ითქმის, გვაერძნობინოს ის, რისი წვდომაც მხოლოდ აღქმით შეიძლება.

3. ახალი საზრისის ძიება: აქვს თუ არა პოეტურ სახეს მატერიალურ სამყაროსთან კავშირი? რა თქმა უნდა, აქვს. ამ შენთვევაში მთავარი ის კი არაა, რა სახისაა იგი, არამედ ის, რომ ეს კავშირი არსებობს.

ტექსტი ავტორისა და მკითხველის დიალოგის წარმართველია. იგი გამაშუალებელი რგოლია საწყისსა (მწერლისეული წარმოდგენა) და ბოლო (მიმღების წარმოდგენა) მიზნებს შორის, მაგრამ ამ პროცესში უხილავად მონაწილეობს კიდევ ერთი აუცილებელი წევრი. ესაა სინამდვილე, ირგვლივ არსებულ საგანთა მომცველი ობიექტური სამყარო. იგი საწყისი და საფუძველია ორივე სახის წარმოდგენისა (სხეანაირად ისინი — ავტორი და მკითხველი — ერთმანეთს ვერ გაუგებენ).

სინამდვილის დაახლოებით ერთნაირი აღქმის გარეშე შეუძლებელი გახდებოდა კომუნიკაციის პროცესის არსებობა (ტექსტსა და სუბიექტებს შორის რომ წარიმართება).

მხატვრული ტექსტი რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს, რომელთაგან მთავარია ის, რომ:

1. ტექსტი ინფორმაციის მატარებელია. მას აქვს საკუთარი საზრისი და იგი თვისებრივად განსხვავებულია მის შემადგენელ ელ-

მენტთა საზრისებისაგან (სხვადასხვა სიბრტყეებში: სიტყვის, წინადადების, ფრაზის, მიკროთემის, თავების და ა. შ. დონეზე).

2. იგი შედგება კონტექსტებისაგან (ვიწრო და ფართო მნიშვნელობებით). კონტექსტი კი მხატვრული სახის არსებობას განაპირობებს და მისი (კონტექსტის) ერთ-ერთი მთავარი ფუნქციაა მხატვრული სახის რეკონსტრუქცია.

ხელოვნების ნიმუშების ძირითადი ნიშანია წარმოქმნას ახალი საზრისი. ახალ საზრისს კი ხელოვნებაში ის თავისებურება ახასიათებს, რომ იგი თავისი შემადგენელი ნაწილების ჯამი არ არის და კონცეპტუალურ დონეზე მოიცავს ვარიანტულ შესაძლებლობათა თითქმის უსასრულო რაოდენობას.

ამდენად, უამოდის რომ ახალი საზრისი ცვლადი სიდიდეთა სწორედ ეს ცვლადი სიდიდეთა ესთეტიკური ღირებულებების მატარებელი.

რა იწვევს ახალი საზრისის ცვლადობას? რა თქმა უნდა, ის ცვლადი კომპონენტი, რომლისგანაც წარმოიშობა იგი. ესაა მხატვრული სახე.

ზემოთ აღნიშნული იყო, რომ მხატვრული სახე ყოველთვის ვერ იქნება თავისი თავის იდენტური, ეს მისი არსებობის წესია. დებულება სადავო არ გახდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მხატვრული გამოთქმა ყველაზე ხშირად სემანტიკური ფუნქციის გადანაცვლებით მიიღწევა, ე. ი. მაშინ, როცა ერთი ობიექტი გამოიხატება არა თავისი ჭეშმარიტი რეფერენტისათვის მისადაგებული სახელით (კავშირი აღსანიშნავია და აღმნიშვნელს შორის არაა პირდაპირი), არამედ ჩანაცვლებულია მეორე ობიექტის სახელით, იმ პირობით, რომ პირველის რეფერენტი მეორის რეფერენტთან რაიმე კავშირში უნდა იყოს და სემანტიკურად გავლეს მას, ან იყოს მისი სინონიმი.

დაუშვათ, გვაქვს ობიექტები	O	და	O ^I	(რეფერენტი),
	↓		↓	
მათი სახელები	N	და	N ^I	(სახელდება),
	↓		↓	
და კონცეპტები	K	და	K ^I	(წარმოდგენითი ხატები),

მათ შორის მყარდება სხვადასხვა ტიპის კავშირი, მაგრამ მხატვრულ სახეს ვღებულობთ მაშინ, როცა ობიექტების არსებობასთან ერთად აზროვნებაში შენარჩუნებულია მათი კონცეპტები, მაგრამ შეცვლი-

ლია სახელდება: ეს იწვევს კავშირთა გადანაცვლებას. O უკავშირდება K-ს, არა N-ის გავლით, არამედ N^I -ისა, და O^I — K^I -ს არა N-ს გავლით, არამედ N^I -ის.



მოკლედ რომ ვთქვათ, სახელდებების შენაცვლება ამრუდებს პირდაპირ კავშირს, რაც საზრის-წარმოდგენათა სემანტიკური ველის ცვლილებასაც იწვევს.

ამასთან, უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ჩვენს მიერ აღებული ორწევრადი მბეაღლითი უმარტივესია. მხატვრული სახე უფრო მრავალწევრიანია, შესაბამისად გაზრდილია მისი საზრისები, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო ზრდის მხატვრული სახის განსხვავებულ ინტერპრეტაციათა შესაძლებლობას¹.

ეს ანალიზი ადასტურებს იმას, რომ მხატვრული სახე დამოკიდებულია როგორც ადრესანტის წინასწარ მომზადებაზე და განწყობაზე, ასევე ობიექტურ საწყისებზე, სიტყვის გარეგნულ მხარესა და სიტყვათშეთანხმებაზე.

აქვე შეგვიძლია დავასკვნათ: პოეტური ფიგურის, როგორც სიმბოლოს (ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით) მხატვრული ფუნქცია იმაში მდგომარეობს, რომ მოგვცეს ადრე მოცემულ საზრისთან განსხვავებული საზრისი.

¹ იგივე ხდება თარგმანის დროს. ორივე ენაზე სიტყვის კონცეპტები და რეფერენტები იდენტური უნდა იყვნენ. მათ ობიექტურ ერთი აქვთ, სახელდება კი სხვადასხვაგვარი. რატომ არ გამოდის თარგმანი იდენტური?

თუ თარგმანით თითოეული სიტყვა ზუსტად გადადის მეორე ენაზე, მაგრამ არ ნარჩუნდება მისი საზრისი, მაშინ თარგმანი ყალბია. თუ სიტყვათა საზრისებს არ ვინარჩუნებთ, მაგრამ ნარჩუნდება მთელი წინადადების ან უფრო დიდი ნაწყვეტის საზრისი, მაშინ რა გარანტია გვაქვს, რომ ეს საზრისი სწორია?

იდენტური თარგმანი შეუძლებელია, რადგან კავშირი ობიექტსა და კონცეპტს შორის სხვადასხვა ენებზე მთლიანად ითიშება. იცვლება სახელდებაც და კონცეპტებიც. ორმხრივი ჩანაცვლება წვერებისა, რა თქმა უნდა, განსხვავებულ ვარიანტებს შექმნის. K არასდროს არ იქნება K' , რადგან წარმოდგენის სფერო სუბიექტურია. სუბიექტური კი მყარი არაა. ის თვითონაა ცვლადი, დამოკიდებული განწყობაზე, გონებრივ მომზადებაზე, ენობრივ ფორმებზე (ენის თავისებურებებზე, სინტაქსზე და ა. შ.).

მხატვრული სახე შასში შემავალ სიტყვათა რაოდენობაზეც არის დამოკიდებული: სიტყვის დონეზე იგი არ არსებობს. წარმოიქმნება კონტექსტის და წინადადების დონეზე (I საფეხური), სახეს იცვლის მიკროთემის დონეზე (II საფეხური), ტექსტის დონეზე კი მეტასახედ გადაიქცევა (III საფეხური).

მხატვრული სახე მხატვრული წარმოდგენაა. ეს კი სხვა არაფერია, თუ არა მხატვრულის გამოხატვა ე. ი. თვითონ წარმოდგენა კი არაა მხატვრული ან არამხატვრული (მექანიზმი ერთია), არამედ მხატვრულ სახეთაგან აღმოცენებული წარმოდგენა მხატვრული წარმოსახვის საშუალებას ქმნის. ეს უკანასკნელი თვისებრივად განსხვავდება პირდაპირი, რეფერენციული კავშირის მქონე წარმოდგენისაგან, რადგან იდენტური კი არაა ობიექტისა, რომელსაც ის ასახელებს; არც იმ ობიექტისა, რომელიც წარმოდგენას იწვევს, არც მხოლოდ მათი ჯამია, არამედ თვისებრივად განსხვავებული ისეთი სიდიდეა, რომელიც მხოლოდ სპეციფიკური სახის (ე. ი. მხატვრული) აღქმისაგან შეიძლება წარმოიშვას. მხოლოდ მხატვრულ წარმოსახვას შესწევს უნარი, რომ მის შემადგენელ ელემენტთა ჯამისაგან წარმოქმნას სრულიად ახალი თვისებრიობა (მაშინ როცა ლოგიკური წარმოდგენა პირდაპირ კავშირებს ეფუძნება და მისი აბსტრაქციაც რაოდენობრივ მხარეს გულისხმობს, მასზეა დაფუძნებული).

დასკვნის სახით კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ ხელოვნებას საქმე აქვს არა რეფერენტებთან, არამედ კონცეპტებთან. მხატვრული სახე არის კონცეპტი. იგი ახალი, იმ საზრის-წარმოდგენათაგან თვისებრივად განსხვავებული ერთეულია, რომელნიც მის შექმნაში მონაწილეობენ.

ხელოვნების დანიშნულება ამ ახალ საზრისთა წარმოქმნაა, მხატვრული კრიტიკისა — მათი ძიება. მეცნიერული, ლოგიკური მსჯელობანი მოვლენათა, საგანთა და მათ წარმოსახვათა შორის არსებულ პირდაპირ კავშირს ეძიებენ. მათი დანიშნულებაა ჰეშმარიტ საზრისთა პოვნა. მხატვრული სახეებით აზროვნება კი ახალი, განსხვავებული საზრისების ძიების უფრო რთული პროცესია და ამიტომაც თან ახლავს ესთეტიკური ტკობა. ამ ტკობის საიდუმლოება მხატვრული სახის ბუნებაში ძევს. სიტყვა მხატვრული სახის საშენი მასალაა. პროცესი აქ იწყება, მხატვრული სახის შექმნით სრულდება და ამ დინამიკური სტრუქტურის გამოვლენასაც გულისხმობს (მეილახი). შემოქმედებითი პროცესის თავისებურებაც მას ემყარება.

ცნობილია მოცარტის გამონათქვამი ხელოვნების სულის სიღრმეში წარმოქმნილ იმ უმაღლეს ნეტარებაზე, რომელიც წარმოიშობა დროის თითქმის გამოუთვლელ შუაღედში, როცა კომპოზიტორის გონებაში სასწაულებრივად, ერთიანად აყლერდება მთელი მუსიკალური თხზულება.

ესაა მხატვრული წარმოდგენა, რომელიც ერთიანი ხატის იდენტურია. ამასთან, ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ხელოვანის ხედვა (აღმქმელისეულისაგან განსხვავებით), პირუკუ მიმდინარე პროცესს წარმოადგენს. ერთბაშად წარმოიქმნება ახალი საზრისი, შემდგომ კი მისი სიმბოლოებში გადატანა, მისი გაობიექტურება ხდება. იწყება სახედდება იმ წარმოსახვისა, რომელიც წარმოდგენაში პირველად გამოკრთა.

გზა აღსანიშნიდან ნიშნამდე ახალი საზრისის ძიებას გულისხმობს. გზის ბოლო კი მშვენიერი ნათებაა, ის ესთეტიკური ტკობაა, რომელიც ახალი საზრისის მიღებით მიიღწევა.

ლიტერატურა

1. აბაშიძე გ. არჩილ ჯორჯაძის ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნაზრევიდან, კრ. ახალი ქართული ლიტერატურის საკითხები, წიგნი IV, თბ., 1973.
2. აბაშიძე კ. ეტიუდები, თბ., 1971.
3. აბაშიძე კ. ცხოვრება და ხელოვნება, თბ., 1971.
4. ამირეჯიბი ქ. დათა თუთაშხია, თბ., 1982.
5. ასათიანი გ. სამი საღამო დემნა შენგელაიასთან, ლიტ. საქართველო, 1971, 5 ნომერი.
6. ასათიანი გ. კრიტიკა, პოეზია და პროზა, 1977, № 2.
7. Асмус В. Эстетика русского символизма, კრებულში — Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968.
8. აფხაიძე შ. ახალ საზღვართან, ბახტრიონი, 1922—1923/ (იგლის-დეკემბერი).
9. აფხაიძე შ. ქართული პოეზიის პერსპექტივები, მეოცნეხე ნიამორება, 1919, № 1.
10. ბაქრაძე ა. „სანავარდო“ ანუ უწყალოების ტრაგედია, ცისკარი, 1968, № 3.
11. Барт Р. Избранные работы, М., 1989.
12. Бахтин М. М. Проблема текста, ВЛ, 1976, № 10.
13. Бахтин М. М. К эстетике слова, Контекст, 1973, М., 1974.
14. Балашов Н. И. О референтности в семиотике поэзии, Контекст 83, М., 1984.
15. Белый А. О смысле познания, М., 1922
16. Белый А. Мысль и язык, Философия языка А. А. Потебни, Логос, международный ежегодник по фил. культуре, 1910, кн. II.
17. Белый А. Символизм, книга статей, М., 1910.
18. Белый А. Петербург, М., 1935.
19. Белый А. Серебряный голубь, М., 1917.
20. Белый А. Письмо студента-естественника, Новый путь, 1903, № 1.
21. Белый А. Мастерство Гоголя, М., 1935.
22. Бехер Г. Философия сонета, М., 1972.
23. Брюсов В. О. Ключи тайн, ж. Весы, 1904, № 1.
24. Брюсов В. О. О речи рабской. В защиту поэзии, Апполон, 1910, № 9.
25. Брюсов В. О. В защиту от одной похвалы (открытое письмо Андрею Белому), Весы, 1905, № 5.
26. გაფრინდაშვილი ვ. Тетом antiquas, მეოცნეხე ნიამორები, 1921, № 5.
27. გაფრინდაშვილი ვ. სახელების მაგია, მეოცნეხე ნიამორები, 1921, № 6.
28. გაფრინდაშვილი, ვ. ორი სტიქია, ბახტრიონი, 1922, № 4.

29. გაფრინდაშვილი ვ. გამძლეობა პოეზიაში, რუბიკონი, 1923, № 8.
30. გაწერელია აკ. რჩეული ნაწერები, ტ. II, თბ., 1978.
31. განეჩილაძე გ. სულიერი გამოცდილების საშუაროში, თბ., 1976.
32. Г л а н ц М. М. Потебня о внутренней форме художественного образа, МГУ, 1974.
33. Г р у б е р Р. Работы Вагнера периода реакции, в кн., Р. Вагнер, избранные статьи, М., 1935.
34. ვასაძე თ. ლირიკული გმირი და ურბანისტული მსოფლგანცდა, სახეები და პრობლემები, თბ., 1985.
35. Дуденков В. Н. Эстетическая эволюция Ричардса ВФ, 1972, № 5.
36. Вагнер Р. Избранные работы, М., 1978.
37. იაშვილი პ. ჩვენი სეზონი, ბარიალი, 1920. № 1.
38. Иванов Вяч. По звездам, СПб, 1909.
39. Иванов - Разумник, Ал. Блок, А. Белый, М., 1919.
40. Якобсон Р., Поэзия грамматики и грамматика поэзии, Поэтика, М., 1961.
41. კლიაშვილი ს. გაღვივებული კონსერვატორი, ბახტრიონი, 1922 № 12.
42. Кожевникова К. М., Об аспектах связности в тексте, как в целом, Синтаксис текста, М., 1979.
43. Ланд З. В. Вступительный текст, Символисты, წიგნები—История эстетики, памятники мировой эстетической мысли, Т. VII, первый полутом, Русская эстетика, XIX, М., 1962.
44. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., 1973.
45. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры, М., 1972.
46. Машбиц - Веров И. М., Русский символизм и путь А. Блока, Куйбышев, 1969.
47. Moreas Ж. Манифест символизма, Figaro, 1886, 19.IX, см. КЛЭ, М., 1966.
48. Хилл Т. Современные теории познания, М., 1965.
49. Жирмунский Б. Н. Теория стиха, М., 1975.
50. Прозерский В. В., Критический очерк эстетики эмотивизма, М., 1983.
51. რობაქიძე გრ. სიტყვის როლი, მეოცნებე ნიმუშები, 1922 № 8.
52. რობაქიძე გრ. ქართული პროზისათვის, ბახტრიონი, 1922, № 10.
53. Обломневский А. Д. Французский символизм, М., 1973.
54. Реферовская Е. А. Лингвистические исследования структуры текста, Т., 1983.
55. Соловьев Вл. Первый шаг к положительной эстетике, собр. соч. В. С. Соловьева, изд. 2-е, т. VII, СПб, 1912.
56. ტაბიძე ტ. ცისფერი ყანწები, ე. ცისფერი ყანწები, 1916, № 2.
57. ტაბიძე ტ. ირონია და ცინიზმი, მეოცნებე ნიმუშები, 1923, № 9.
58. ტაბიძე ტ. მანიფესტი აზიას, ბარიალი, 1920, № 1.

59. Трощина Н. И. Семантический аспект стилистической структуры поэтического текста, Семантика, Коммуникация, стиль, М., 1983.
60. იმედაშვილი კ. მონოლოგები და დიალოგები, თბ., 1982.
61. Успенский Б. А. Поэтика композиции, М., 1970.
62. Уайльд О., Упадок лжи, собр. соч., СПб, 1912, т. V.
63. Frege, On Sense and Reference, in: Tvanstations From the Philosophical Writings of G. Frege, ed-s P. Ceach, M. Black, Basil Blakwall, Oxford, 1952.
64. შენგელაია დ. ტფილისი, მნათობი, თბ., 1927, № 1.
65. შენგელაია დ. სანაყარდო, თხზ. 2 ტომად, თბ., 1960.
66. ჭილაძე ო. ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან, თბ., 1972.
67. ცირეკიძე ს. პარალელები, მეოცნებე ნიამორები, 1921, № 5.
68. ცირეკიძე ს. პოეზიის ნაპირები, მეოცნებე ნიამორები, 1920, № 2—3.
69. ცირეკიძე ს. ორსახიანი იანუსი, მშვილდოსანი, 1921. № 5.
70. ცირეკიძე ს. რითმა პროზაში, ბახტრიონი, 1923.
71. ცირეკიძე ს. მინიატურა, მეოცნებე ნიამორები, 1919, № 1.
72. ჭორჭაძე ა. თხზულებანი, წიგნი III, ტფ., 1911.
73. ჭოხონელიძე გ. მეტაფორის პრობლემა მაქს ბენზეს ესთეტიკურ თეორიაში, იხ. ესთეტიკური იდეალი და მხატვრული გამოსახვის ფორმები., თბ., 1985.
74. ჭორჭაძე ძირითადი მოტივები ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკისა, 1912, იხ.: გ. აბაშიძე, ნაშრომი ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკის შესახებ. კრ-ში: ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან.
75. მითოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 1972.

შინაარსი

სიმბოლოს გაგებიდან — ესთეტიკურ პრინციპებამდე	3
მხატვრული ძიებანი ქართულ სიმბოლისტურ პროზაში	39
„დათა თუთაშხიას“ კომპოზიციის ერთი თავისებურება	54
მხატვრული სახე და იდეა (ო. ჭილაძის „ყოველმან ჩემმან მპოენელმან“)	72
ლექსის სემანტიკურ ველში მხატვრული სახის სტრუქტურის გამოყოფის ერთი მაგალითი (ო. ჭილაძის პოეზიის მიხედვით)	87
მხატვრული სახე და სიტყვის სემანტიკა	100
რეფერენციის პრობლემა ლიტერატურისმცოდნეობაში	115
ლიტერატურა	132

ტინანო დავიდოვნი ტევზაძე

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
(на грузинском языке)

ТБИЛИСИ
«МЕЦНИЕРЕБА»
1992

დაიბეჭდა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის
სამეცნიერო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

სბ .4659

გამომცემლობის რედაქტორი ნ. დარბაიხელი
მხატვარი გ. ლომიძე
მხატვრული რედაქტორი თ. ჭაყელი
ტექნიკური რედაქტორი ქ. ლილუაშვილი
კორექტორი გ. გრძელიშვილი
გამომშვები ი. სახვაძე

გადაეცა წარმოებას 9.5.1991; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19.11.1991;
ქალაქის ზომა 60×84¹/₁₆; ქალაქი № 2; ბეჭდვა მაღალი;
გარნიტურა ვენური; პირობითი საბეჭდი თაბახი 7,91;
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6.96;

ტირაჟი 500;

შეკვეთა № 1303;

ფასი 3 მან.

გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ. 19
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქართველოს მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ. 19
Типография АН Грузии, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19