

ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ქართული ფილოლოგიის დეპარტამენტი

ნინო ღაღანიძე

პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია XIX საუკუნის
ქართულ რეალისტურ პროზაში

ფილოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის დოქტორი,
ასოც. პროფესორი: +ელგუჯა მაკარაძე

ბათუმი

2022

სარჩევი

შესავალი	5
თავი I. პორტრეტის მხატვრულ-ესთეტიკური ბუნება.....	11
1.1. პორტრეტი, ფსიქოლოგიური პორტრეტი.....	11
1.2. რეალიზმის გენეზისი და თავისებურებანი.....	18
1.3. მწერლის პორტრეტი	28
1.4. ნაწარმოების ესთეტიკურობა.....	32
1.5. პორტრეტის ფუნქცია, ავტოპორტრეტი.....	33
1.6. მხატვრული სახე.....	42
თავი II. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია რეალიზმამდელ ქართულ მხატვრულ პროზაში	46
2.1. ადამიანის არსი და დანიშნულება შუასაუკუნეების ლიტერატურაში...	46
2.2. პორტრეტის ელემენტები ჰაგიოგრაფიაში	50
2.3. საერო მწერლობის აღმოცენება და განვითარება	53
თავი III. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია 50-იანი წლების ქართულ რეალისტურ პროზაში	62
3.1. პორტრეტი 50-იანელების რეალისტურ პროზაში	62
3.2. 40-50- იანელების ქართულ პროზაში ასახული „ახალი ადამიანი“....	64
ა. დანიელ ჭონქაძე	64
ბ. გიორგი ერისთავი	75
გ. ლავრენტი არდაზიანი	83
თავი IV. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია ქართველ 60-იანელთა პროზაში	
4.1. ენის გახალხურებისა და დიალოგის ფუნქცია პორტრეტის შექმნაში	94
4.2. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია ილია ჭავჭავაძის პროზაში.....	104
ა. „გლახის ნაამბობი“;	104
ბ. „მგზავრის წერილები“	107
გ. „სარჩობელაზედ“	108
დ. „ოთარაანთ ქვრივი“	110

4.3. გროტესკული პორტრეტები ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებაში	112
4.4. „ხალხის გროვა“	118
4.5. პერსონაჟი ბრბო'	119
4.6. სახე იდიოტი';	122
4.7. პორტრეტი აკაკის პროზაში.	127
თავი V. პორტრეტი ალექსანდრე ყაზბეგის მხატვრულ პროზაში	134
5.1. ალექსანდრე ყაზბეგის პროზა არავერბალური სემიოტიკის კრილში	
.....	134
ა. „ელგუჯა“;	134
ბ. „მამის მკვლელი“;	148
გ. „ელისო“;	150
დ. „ხევისბერი გოჩა“;	151
5.2. ანტიკური ტრაგედიის გამოძახილი ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებაში.	
.....	153
დასკვნები	160
გამოყენებული ლიტერატურა	166

შესავალი

ლიტერატურა მხატვრულ-გამომსახველობითი სახეებით აზროვნება, მისი მთავარი ობიექტი კი – ადამიანია. ამ ბანალურ ჭეშმარიტებას დღეს თან ერთვის კომპარატივისტიკის განსჯა ლიტერატურის უნივერსალურობაზე. მსოფლიო ლიტერატურის უმთავრესი თემა სწორედ ადამიანია. მას შემდეგ, რაც ლიტერატურამ პროტოტიპი გადააქცია ტიპად, დაიწყო მისი ლიტერატურული ოდისეა. ასეა მითოლოგიისა და ფოლკლორის ეპოქიდან მოყოლებული დღემდე.

ლიტერატურამ ანტიკური ხანიდან პოსტმოდერნიზმამდე გრძელი გზა გამოიარა: იცვლებოდა ლიტერატურული მიმდინარეობები, ისინი ჟანრობრივად მრავალფეროვნდებოდა და რთულდებოდა, მხატვრული ხერხები იხვეწებოდა და ყოველივე ეს ისევ ადამიანის, პერსონაჟის, ტიპის შექმნასა და წარმოჩენას ემსახურებოდა. ტიპისა და გარემოს ურთიერთქმედება მუდამ აღძრავდა ინტერესს.

ჩვენი საკვლევი თემაა პორტრეტი მე-19 საუკუნის ქართულ რეალისტურ პროზაში. მეტად საინტერესოა გზა, რომელიც პორტრეტის გავითარებამ აქამდე გამოიარა. წინამდებარე ნაშრომში განხილულია პორტრეტის, სახის, ტიპის განვითარების ეტაპები, რომელი ეპოქა რა მოთხოვნის წინაშე აყენებდა და რა ფუნქციას აკისრებდა მას; რომელ ხერხებსა და საშუალებებს იყენებდნენ მის შესაქმნელად; როგორი იყო პორტრეტის იდეალი და ზოგადად რას ეწოდებოდა იდეალური პორტრეტი. დისერტაციაში მსჯელობაა, როგორი პორტრეტი პასუხობს თანამედროვეობის მოთხოვნებს, რომელი ინარჩუნებს მკითხველის ცხოველ ინტერესს და რა ხერხებით უნდა ვიკვლიოთ ის.

რეალიზმი ადამიანს გვიხატავს ისეთად, როგორიც არის ის სინამდვილეში, ამიტომაც განსაკუთრებულ მეცნიერულ ინტერესს სწორედ მე-19 საუკუნის ლიტერატურა აღძრავს. პირველ რიგში შევჩერდებით ჰაგიოგრაფიაზე, რომელიც ადამიანის სულის მიმოხრას აკვირდება და მისი უკვდავყოფის გზას აღწერს. საგმირო ეპოსი მთლიანად კარგავს ჰაგიოგრაფიის ხაზს და სულიერი მხარის საჩვენებლად ხშირად მითოსს ესესხება. რენესანსი პროზით არა, მაგრამ საინტერესო ტიპებით ნამდვილად ამდიდრებს ლიტერატურის საგანძურს, ამიტომ მას გვერდს ვერ ავუვლით.

რეალიზმი ასახავს ტიპს ტიპურ გარემოში და ამიტომაც საკვლევად ყველაზე საინტერესო. საინტერესოა თავად რეალიზმში პორტრეტის განვითარების ეტაპებზე დაკვირვებაც.

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი აღნიშნულ საკითხზე უკვე არსებულ კვლევათა წარმოჩენის და ჩვენი დაკვირვების შედეგთა თავმოყრის მოკრძალებული მცდელობაა.

თემის აქტუალურობა

ქართული კლასიკა, რომლის ცალკეულ ნიმუშზე დაყრდნობით პორტრეტს მიმოვიხილავთ, არაერთგზის უკვლევიან ლიტერატურათმცოდნეობის კორიფეებს. ყველა მკვლევარი თანამედროვეობის გადასახედიდან შეისწავლის ტექსტს, რომლის კლასიკურობაც იმით განისაზღვრება, რამდენად რჩება მოთხოვნის სიმაღლეზე. კონკრეტულად პორტრეტის საკითხს პირველად მკვლევარი ბეჟან ბარდაველიძე შეეხო. მას შემდეგ ამ მეტად მნიშვნელოვან საკითხს მხოლოდ რამდენიმე კვლევა მიეძღვნა.

თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობა კლასიკურთან ერთად ახალ, კომპარატივისტულ, სემიოტიკურ და სხვა მიდგომებს აყალიბებს და, ვფიქრობთ, კვლევის სწორედ ამ ხაზით წარმართვაა ყველაზე საინტერესო. მნიშვნელოვანია შედეგთა ტაქსონომირება, თუ რომელი მწერალი, ნაწარმოები, ან პერსონაჟი და რა ხარისხით პასუხობს მოთხოვნებს. ქართულ პროზაში პორტრეტი, განსაკუთრებით კი მისი სემიოტიკური მხარე, ნაკლებადაა შესწავლილი. ჩვენ ვცადეთ, მცირედი წვლილი შეგვეტანა აღნიშნული საკითხის შესწავლაში.

მიზნები და ამოცანები

როგორც აღვნიშნეთ, ადამიანი ყოველთვის იყო ლიტერატურის ინტერესის მთავარი საგანი. რეალიზმმა ტიპის ყველაზე ადამიანური სახე წარმოაჩინა. ჩვენი უმთავრესი მიზანია ამ საკითხის, პროცესის, სისტემატიზებული შესწავლა. ასევე მიზნად გვაქვს, განვიხილოთ რეალიზმის გენეზისი, მისი ესთეტიკა და ღირებულებანი.

ეს მიზნები დღის წესრიგში აყენებს კვლევის კონკრეტული მეთოდოლოგიის შექმნის აუცილებლობას; ამის შემდეგ მიზნად გვაქვს ასევე შედეგების სისტემატიზება და გარკვევა, იძლევა თუ არა განხილული კლასიკა თანამედროვე კრიტერიუმებით მიდგომის, ახლებურად ინტერპრეტირების საშუალებას. პორტრეტი დროსა და სივრცეში ცვალებადია, ამდენად, მისი ევოლუცია არა თუ დროში, არამედ ერთი ტექსტის სივრცითი მეტამორფოზის ფონზე ტიპის ხასიათის ცვლილებასა და, შესაბამისად, პორტრეტის პლასტიკურობის სურათსაც კი გვამღწევს.

კვლევის მეთოდოლოგია

კომპარატივისტული მიდგომა დღეს ნებისმიერი საკითხის კვლევისას უალტერნატივოა. თავად ტერმინის ზუსტ დეფინიციაზე მსჯელობისას ა. მარინო შენიშნავს, რომ ამ საკითხს ჯერ კიდევ აზუსტებენ და ეს იქითკენ მიდის, რომ როგორმე მოიცვას ყველა ის მიმართულება, რომლებსაც გულისხმობს და მარტო შედარებითობის პრინციპად არ მოიაზრებოდეს.

კვლევის ახალი მეთოდოლოგიის შემუშავების საკითხებზე მსჯელობისას ა. მარინო წერს: „პოეტიკა,“ ანუ ლიტერატურის (ნამდვილი) კომპარატივისტული თეორია მოითხოვს ათვლის ახალ წერტილს, კარგად მორგებული, სრულიად განახლებული განსაზღვრების მქონე ახალ საფუძველს, რომელიც უპასუხებს სამმაგ ამოცანას: 1) „უნივერსალური“ ლიტერატურის განსაზღვრება უნდა იყოს რეალური, ის უნდა იყოს „უნივერსალური ლიტერატურის“ კარგად დასაბუთებული კონცეფცია; 2) კომპარატივიზმი უნდა განვასხვაოთ შედარების ექსკლუზიური იდეისგან და დავაკავშიროთ (გავუთანაბროთ კიდევ) „უნივერსალური ლიტერატურის“ სისტემურ შესწავლას, რომელიც, მოკლედ რომ ვთქვათ, უბრალოდ, ლიტერატურაა; 3) ამ მიზნით უნდა მოვიძიოთ „უნივერსალური ლიტერატურის“ ადრეული განსაზღვრებები, იმ ელემენტების ერთობლიობა, რომელიც წინ უსწრებს ლიტერატურის გლობალურ გაგებას (ისტორიულს, მორფოლოგიურს და, საბოლოოდ, თეორიულს); ეს ელემენტები ხომ ერთი მიმართულებით მოძრაობენ „უნივერსალური ლიტერატურისკენ“...(მარინო, 2010: 30).

„უნივერსალური ლიტერატურა“ – ერთი და განუყოფელი, როგორც (ლოგიკური) კონცეფცია, შედგება ლიტერატურების ერთობლიობისგან, ანუ „ჯამისაგან“ გამონაკლისის გარეშე. ეს თვალსაზრისი, რომელიც მთელი მსოფლიოს ლიტერატურას ერთ მთლიანობად განიხილავს, გადაჭრით ემიჯნება ლიტერატურის ისტორიულ და პოზიტივისტურ პერსპექტივას (იქვე, 32-33). აბსოლუტურად ვეთანხმებით მკვლევარს, რომ წინარე მეთოდის სრულად იგნორირება არასწორია და მათი გამოყენება აუცილებელიც კია; განხილული ლიტერატურული მოვლენის წაკითხვის კვლევის ფორმა მით უფრო დამაკმაყოფილებელია, რაც უფრო ფართო შედეგს იძლევა მისი გაგება-დალაგებისთვის.

ჩვენ ამჯერად კომპარატივისტული მიდგომის შედარებითობის პრინციპს მივმართეთ. ამავდროულად, გამოვიყენეთ კვლევის ევრისტიკული და ჰერმენევტული მეთოდები, რომლებიც კომპარატივისტულთან ერთად მეტად ნაყოფიერ შედეგს იძლევა. ფაქტების მისათითებლად და ასახსნელად გამოვიყენეთ ფორმალური მეთოდი, რამაც მოამზადა ისინი შემდგომი კვლევისთვის.

ჰიპოთეზირების მეთოდს მივმართეთ ინვარიანტული განხილვით ნაწარმოების ჭეშმარიტი იდეის დასადგენად, სადაც ინვარიანტული გამორიცხვა არა ლოგიკური, არამედ ფაქტობრივი ანალიზის საფუძველზე შესრულდა.

ინდუქცია-დედუქციისა და ანალიზ-სინთეზის კლასიკა მოდერნიზებული კომპარატივისტული მიდგომით შეუცვლელია. მათი გამოყენებით კვლევა განზოგადდა „უნივერსალური ლიტერატურის“ კომპონენტებად დაშლიდან შედეგთა ტაქსონომირებამდე. როგორც ა. მარინო შენიშნავს: „სინთეზის გარეშე ანალიზი ბრმაა და ანალიზის გარეშე – სინთეზი ცარიელი“ (მარინო, 2010:166).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ტიპოლოგიის მეთოდი. ლიტერატურის ყველა განზომილება (ფორმალური/ისტორიული) მოითხოვს ტიპოლოგიურ ანალიზს და მასვე ემორჩილება. მოდელირებისა და სტრუქტურირების მეთოდმა კი მეტი კონკრეტულობისა და ნათელი დასკვნების ტაქსონომირების საშუალება მოგვცა.

მაშასადამე, შეიძლება ითქვას, რომ ერთგვარი ჰიბრიდული, სინთეზური მეთოდოლოგია დაგვცხმარა დასახული მიზნების მეტ-ნაკლებად მიღწევაში.

კვლევის თეორიული ღირებულება და სამეცნიერო სიახლე

წარმოდგენილი ნაშრომი ჰაგიოგრაფიიდან რეალიზმის ჩათვლით პორტრეტის ელემენტების დაძეგნისა და ქრონოლოგიურად წარმოდგენის პირველი მცდელობაა. კომპარატივისტული მიდგომის გამოყენებით კვლევის ერთგვარი სინთეზური მეთოდოლოგიის შემუშავება და ნაშრომის მასზე გაწყობა მის ძლიერ მხარედ მიგვაჩნია.

სემიოტიკური დისციპლინების ყველაზე ახალი სამეცნიერო ინსტრუმენტებით პორტრეტის, როგორც ლიტერატურული ხერხის, კვლევა და შედეგთა ახლებური სისტემით სტრუქტურირება მთავარ სამეცნიერო სიახლედ უნდა ჩაითვალოს. სიახლეა ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობების სემიოტიკური ანალიზი.

საკითხის შესწავლის მდგომარეობა

პორტრეტი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში სათანადოდ დამუშავებული და შესწავლილი არ არის. პირველი სამეცნიერო კვლევა აკაკი კენჭოშვილმა გამოაქვეყნა 1962 წელს სახელწოდებით „ილია ჭავჭავაძე: მხატვრული შემოქმედების საკითხები“ გ. აბზიანიძის რედაქტორობით. ეს ნაშრომი ნაწილობრივ ეხება პორტრეტის თემას. კონკრეტულად პორტრეტის პირველ მკვლევრად სამართლიანად ჩაითვლება ბეჟან ბარდაველიძე, მას ეკუთვნის სადისერტაციო ნაშრომი სახელწოდებით „მხატვრული პორტრეტი ილია ჭავჭავაძის პროზაში“ (მიხეილ ზანდუკელის ხელმძღვანელობით), ხოლო უფრო მასშტაბური კვლევა 1967 წელს გამოსცა წიგნად სახელწოდებით „პერსონაჟის ხატვის პრინციპი ქართულ რეალისტურ პროზაში (XIX საუკუნე)“ (რედაქტორი ს. ხუციშვილი). მანვე 1977 წელს „ლიტერატურულ ნარკვევებში“ გამოაქვეყნა სტატია სახელწოდებით „პორტრეტი ილია ჭავჭავაძის პროზაში.“ ასევე იკვლია დავით კლდიაშვილის პროზაც. 2012 წელს „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალში“ (რედაქტორი ირმა რატიანი) დაიბეჭდა თენგიზ კიკაჩიშვილის სტატია „პორტრეტი.“

უნდა შევნიშნოთ, რომ შესწავლის ობიექტთაგან დომინანტური ილია ჭავჭავაძეა, რადგან მის სახელს უკავშირდება პორტრეტის, როგორც ხერხის, პროზის,

როგორც გამოხატვის მასშტაბური შესაძლებლობების მქონე არეალის და რეალიზმის კონცეპტების სრულყოფილი დამუშავება და დამკვიდრება მე-19 საუკუნეში.

ილიას შემოქმედების ერთ-ერთი უპირველესი კვლევაა მ. ნასიძის „ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფია და მისი მოღვაწეობა,“ გამოცემული 1910 წელს. ნაშრომი საინტერესოა არამარტო სიძველის, არამედ ილიას თანადროულობის გამოც. გარდა ამისა, ის შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ახალი ჟანრის, ლიტერატურული პორტრეტის, ერთ-ერთ პირველნიმუშად. მე-19 საუკუნის რუსეთში უკვე აქტიურად განიხილავდნენ აღნიშნულ საკითხს, მაშასადამე, ამ პერიოდის ქართველ მოღვაწეთათვისაც არ იქნებოდა უცხო და ინტერესმოკლებული. მას დღემდე არ დაუკარგავს აქტუალობა. წინამდებარე შრომით მიხეილ ნასიძე, მართალია, ლიტერატურული პორტრეტის ჟანრის ფუძემდებლად ვერა, მაგრამ გზამკვლევად ნამდვილად შეიძლება მივიჩნიოთ.

თავი I. პორტრეტის მხატვრულ-ესთეტიკური ბუნება

1.1. პორტრეტი. ფსიქოლოგიური პორტრეტი.

„მანამ იარსებებს პორტრეტი, სანამ იარსებებს ნატურა.“

თ. კიკაჩიშვილი

„შემოქმედმა უნდა იპოვოს მთავარი იდეა გმირის ფიზიონომიისა“

თ. დოსტოევსკი

ტერმინი „პორტრეტი“ მომდინარეობს ფრანგული სიტყვიდან port-raït>portraire „გამოსახვა“ და მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედი პირის გარეგნობის, ამასთანავე სულიერი სამყაროს წარმოსახვას გულისხმობს, რაც ტიპის ხასიათის, მხატვრული სახის შექმნის აუცილებელი ელემენტია. პორტრეტი პერსონაჟის არსის შესაბამისად იქმნება და გვიჩვენებს მწერლის დამოკიდებულებას მისდამი. მასში ასახულია პიროვნების ეროვნული, სოციალური, საზოგადოებრივი თუ ინდივიდუალური ნიშნები.

ლიტერატურაში პორტრეტის ხატვის სხვადასხვა მეთოდი არსებობს. ერთი მას მხოლოდ ვიზუალური ხატის გადმოცემას უწოდებენ, სხვანი ფსიქოლოგიურ პორტრეტებზე საუბრობენ. ვფიქრობთ, პირველი მეორესაც აუცილებლად გულისხმობს და მოიცავს თავის თავში. თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობას აინტერესებს გმირის სინთეზური, კომპლექსური სახე. ყველაზე მეტად კი პორტრეტი სემიოტიკური რაკურსითაა საინტერესო.

პორტრეტი შეიძლება იყოს დინამიკური ან სტატიკური, ლოკალიზებული ან ლაიტმოტივური, მაიდეალიზებული ან გროტესკული. გამოყოფენ აღწერილობით პორტრეტს, ანუ პორტრეტ-შთაბეჭდილებასაც.

პორტრეტი გულისხმობს არამარტო პერსონაჟის გარეგნულ აღწერას, არამედ ყოველივე იმას, რაც ფორმირებულია სოციალური გარემოს თუ კულტურის გავლენით და პერსონაჟის ინდივიდუალიზაციის მაპროვოცირებელი გამხდარა.

რეალიზმის პორტრეტიც რეალური და ტიპურია, მაგრამ გამონაკლისია გროტესკული პორტრეტი. ამ შემთხვევაში მონაცემი იცვლება. გროტესკულ პორტრეტს შეიძლება ფენტეზური ელფერიც კი დაჰკრავდეს.

პირველი და უმთავრესი სოციალური პორტრეტი იყო. იგი ხატავდა ტიპს, რომელიც ქართულ რეალობაში გამოჩნდა რეალიზმის საწყისებთან. ესენი იყვნენ: დაბნეული და ღარიბი არისტოკრატი, რომელიც ახალ დროს ვერ ეგუება; ან მოტყუებული გლეხი, მედროვეები და სხვა. ირიბი პორტრეტები ძირითადად მოკლე ჩანახატებით იქნება. ის ან „ტურტლიანი ლამაზისეულია“, ან „ამბრის სურნელით აქოთებული ეზო“, როგორც „ძველი ჩინოვნიკის გული“, რომელიც თავისი პატრონის პორტრეტის შექმნას ირიბად ემსახურება.

ერთი და იგივე ტიპი სხვადასხვა გარემოში სხვადასხვაგვარად აღიქმება. უფრო მეტიც, ერთსა და იმავე საზოგადოებრივ წრეს მიკუთვნებული ორი პორტრეტი როგორც ერთსა და იმავე მწერალთან, ისე სხვადასხვა ავტორთან იმის მიხედვით განსხვავდება, კონკრეტულ შემთხვევაში რა დამოკიდებულება აქვს ავტორს კონკრეტულ გარემოსთან. მე-19 საუკუნის გლეხთა გალერეა ამის ნათელი მაგალითია, მაგრამ უფრო საინტერესოა გარემოში ცვლილება გიორგისა, იმავე სოფელში, იმავე მწერალთან, მაგრამ კესოს სახლში. ამ სხვაობას დინამიკური პორტრეტი გადმოსცემს.

სხვაობას მარტო შინაარსობრივი ცვლილება არ იწვევს. სხვადასხვა ჟანრი განსხვავებულ მხატვრულ სტილს და მიმართულებას მოითხოვს, ამდენად, პორტრეტის მეტამორფოზის დინამიკა თუ ინდივიდუალიზაციისკენ ისწრაფვის, მაშინ განვითარება სწორია.

ხალხურ სიტყვიერებაში, შუა საუკუნეებისა და ანტიკურ ლიტერატურაში ინდივიდუალიზმი მკრთალად იყო გამოხატული. პორტრეტული ხასიათები ან საერთოდ არ იყო, ან გადატვირთული იყო ეპითეტებით, ჰიპერბოლებით და გამოხატული მეტაფორებით, თუმცა ფასდაუდებელი სამსახური გაუწია საგმირო-სარაინდო ეპოსის განვითარებას, სადაც პორტრეტი და მხატვრული სახე არაა, მაგრამ ტიპი სქოლასტიკისგან თავისუფალია, რაც პროგრესად უნდა ჩაითვალოს.

რომანტიზმში პორტრეტი პორტრეტული ელემენტებით ღარიბი, სტატიკური და ერთჯერადი იყო. აღორძინების ეპოქიდან მე-19 საუკუნის შუა წლებამდე დომინირებდა სტატიკური ექსპოზიციური პორტრეტი, რომელიც გამოხატავდა სახის

ნაკვთებს, სამოსის თავისებურებებს, ფიგურას, ცალკეულ ჟესტს და გარეგნობის სხვა მახასიათებლებს. აღწერდა რა გმირის გარეგნობას ნაწარმოების დასაწყისშივე, როგორც წესი, ავტორი მას აღარ უბრუნდებოდა.

ფსიქოლოგიური პორტრეტი მხატვრული სახის უმთავრესი დეტალია, რომელიც, თავის მხრივ მეტაფორებით, ეპითეტებით, ჰიპერბოლებით, პარალელიზმებით და სხვ. გამოხატავს სათქმელს და ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ლიტერატურაში, როგორც ცნებას, მსჯელობას და დასკვნას თეორიულ შემეცნებაში.

ლიტერატურის არსებობის უპირველესი ნიშანი აზრის მხატვრული სახეებით გამოხატვა, ანუ მხატვრული სახეებით აზროვნებაა, სიტყვა კი, როგორც ილია იტყოდა, „გარეგანი სამოსელია აზრისა“. მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრულ-სახეობრივ აზროვნებაში ავლენს ნიჭიერების ხარისხს, რითაც სრულიად ახლებურად წარმოაჩენს სინამდვილეს. ასეთ დროს მწერლის მიერ ასახულ ობიექტურ სინამდვილეს არა საგნობრივი, არამედ სახეობრივი მნიშვნელობა და ღირებულება აქვს.

სახეობრიობა მხატვრული ენის თვისებაა, რომლის საშუალებითაც იმნება ნაწარმოების ერთიანი ქსოვილი. არისტოტელეს მითითებით, მხატვრული ასახვა განზოგადებას, შესაძლებელი კი სინამდვილის წარმოსახვას გულისხმობს. მწერალი ქმნის მხატვრულ სახეს, ინდივიდუალურ ტიპს, რომელიც კონკრეტულია, მაგრამ ამავედროულად, განზოგადებულიც.

რეალიზმში პორტრეტის საფუძველია კონკრეტული ადამიანის სახის უკვდავყოფა, ხოლო ძირითადი კრიტერიუმი – გამოსახულების მსგავსება ორიგინალთან, მისი სულიერი არსის სწორად გახსნა და ინდივიდუალური ნიშნების წარმოჩენა; თუმცა უმთავრეს მოთხოვნად ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის შენარჩუნება რჩებოდა. ყველაზე „უბრალოც“ მიწიერი გაგებით ადამიანია ღვთისთვის, ადამის არსის მატარებელია, რაც ღვთისადმი ხატებასა და მსგავსებას გულისხმობს. ამდენად, სიტყვა „ადამიანი“ კონცეპტია, რომელიც მთელ საღვთო საიდუმლო გნოსტიციზმს მოიცავს. მაშასადამე, არ არსებობს „უბრალო“, „გლახა“ ადამიანი. ჩნდება ეპოქალური კითხვა – კაცია, ადამიანია?!

ილია შენიშნავს: „რამოდენადაც მწერალის შემოქმედების ძალა სწვდება ამ ზოგად-კაცობრიობის ტიპსა, იმოდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა. თქმა არ უნდა, რომ ერი, რომელსაც ეკუთვნის ამისთანა მწერალი, თავისი სამკაულით აკაზმინებს, თავის საფერავით აფერვინებს პოეტს ყოველს ხატს, ყოველს ნამოქმედარს შემოქმედობისას, მაგრამ ეგ მარტო სამკაულია, ფერია და არა იგი შინაგანი ბუნება ხატისა, რომელიც ამ შეთხვევაში ზოგადია და არა კერძო და რომელიც მარტო თავის საკუთარს კანონებს ექვემდებარება“ (ჭავჭავაძე, 1941: 62).

პორტრეტული ჟანრის საწყისი ცალსახად სახვითი ხელოვნების წიაღში იძებნება. თუ ფართო მნიშვნელობით ვისაუბრებთ პორტრეტზე, ანუ ჩავთვლით, რომ ადამიანის ნებისმიერი გამოსახულება სემიოტიკური ნიშნების საშუალებით მასზე საკმაო ინფორმაციას გვაწვდის, მაშინ უძველესი გამოქვაბულის მხატვრობა, მამონტზე მონადირეები და ტეშირ-ტაშელი ბიჭი, სწორედ პორტრეტის ნიმუშებად უნდა მივიჩნიოთ. ჩვეულებრივ კი უშუალოდ ადამიანის სახის იდენტიფიცირებისთვის შექმნილი პორტრეტები, რომლებიც დღევანდელი მაიდენტიფიცირებელი ფოტოსურათის ფუნქციასაც კი ითავსებდნენ, ძველი ეგვიპტის სახვით ხელოვნებაში გვხვდება. აქვე ეძებენ კიდევ ფსიქოლოგიური პორტრეტის სათავესაც. მაგალითად, ფარაონისა და მისი ძიძის ცნობილი ფრესკა ხმით დადაბებს მათ შორის არსებულ განსაკუთრებულ ემოციურ კავშირს.

ნატურის ზუსტ, იდენტურ პორტრეტს ძველი ეგვიპტელები დაფაზე ხატავდნენ, მიცვალებულის შიდა სასახლეზე აკრავდნენ; მიიჩნეოდა, რომ ამით მიწიერი სახე უნარჩუნდებოდა ადამიანს იმქვეყნიურ ცხოვრებაში დასამკვიდრებლად, ამიტომ ფსიქოლოგიური ნიშნებიც, შინაგანი მიმოხრა ადამიანისა, ნაწილობრივ მაინც უნდა ასახულიყო მასზე. მათ ფაიუმის პორტრეტები ეწოდებოდა.

რომმა შექმნა მოძრავი და კომპოზიციური ქანდაკების კულტი, მეტად აქტუალური გახდა პორტრეტული ბიუსტები. დოგმატური და საეკლესიო კანონებით შებოჭილი შუა საუკუნეების პორტრეტისტები პიროვნებათა ინდივიდუალური ხასიათის გადმოცემას იშვიათად მიმართავდნენ როგორც მხატვრობაში, ისე ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში, თუმცა და ვინჩისა და რაფაელის ფრესკული

პორტრეტების დოგმატურ სტანდარტად აღქმა, ალბათ, ყველაზე მოუმზადებელ მნახველსაც კი გაუჭირდება.

შუა საუკუნეებში საეკლესიო არქიტექტურულ-მხატვრული ანსამბლის კედლებიდან ფრესკულმა პორტრეტებმა წარჩინებულთა პალატების კედლებზეც გადაინაცვლა. პორტრეტული ხელოვნება მაღალ დონეზე იდგა ფეოდალური ეპოქის საქართველოში. პორტრეტებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ვარძიის, ბეთანიის, ატენისა და სხვა კედლის მხატვრობებში.

მიიჩნევა, რომ ლიტერატურაში პორტრეტული ხელოვნება ფართოდ განვითარდა აღორძინების პერიოდში. ამ რენესანსულმა ჰუმანისტურმა შეხედულებებმა ახალი მნიშვნელობა შესძინა პიროვნების არსს, რითაც შეასუსტა წინა პერიოდის დოგმები. ეს მსჯელობა სცილდებოდა მართლმადიდებლური ხედვის პრინციპებს და ისტორიას, ადამიანის პიროვნულობა მუდამ ღვთაებრივ საწყისთან იგივდებოდა, თუმცა იდეალი, ამქვეყნიური დანიშნულებისა და მისიონერული ფუნქციის გააზრება უდავოდ მოქცეული იყო კონკრეტულ ჩარჩოებში. მთავარი ფასეულობა, პიროვნული თავისუფლება, პირიქით, უმთავრეს მოთხოვნად რჩებოდა ეკლესიის წიაღში მყოფისთვის. პორტრეტს რენესანსმა მნიშვნელოვანი კომპონენტი დაამატა. ესაა ფონი. ფონი კლასიკოსებთან დამოუკიდებელი ჰერმენევტიკული ტექსტია, რომელიც არანაკლებ მეტყველია, მაგრამ, ამავდროულად პორტრეტის გამოკვეთაზეა ორიენტირებული. საკმარისია ვიხილოთ მიქელანჯელო, ლეონარდო, რაფაელი, თუმცა მათი ტილოები ეპიკურობითა და გრანდიოზულობით „ვეფხისტყაოსანს“ ვერ შეედრება. ლიტერატურა ფონს ყოველთვის საყურადღებოდეტადად თვლიდა, მაგრამ ის მხატვრული მნიშვნელობით განსაკუთრებით რეალიზმმა დატვირთა. მათი ფონი ცალკე ნაწარმოებად აღიქმება და არანაკლებ საინტერესო პორტრეტულ ხელოვნებასთან გვაქვს საქმე.

ლიტერატურაში პორტრეტის ელემენტებს ვხვდებით ჰომეროსის „ილიადაში“, ფირდოუსის „შაჰ-ნამეში“. ფსიქოლოგიური პორტრეტიზაცია ახასიათებს იტალიურ, ინგლისურ, ესპანურ შუა საუკუნეების და შემდეგ რენესანსის ლიტერატურულ ნაწარმოებებს.

სენტიმენტალიზმის მწერალთა პორტრეტები უფრო რეფლექსურია, ისინი შეიძლება მოვიაზროთ ფსიქოლოგიური პორტრეტის წინამორბედად, თუმცა მისი მხატვრული ხარისხი და დატვირთვა მწირია და ემოციის, განცდის გადმოცემით შემოიფარგლება.

რომანტიზმისა თუ რეალიზმის ეპოქაში ლიტერატურული გმირი მკვეთრად გამოირჩევა თავისი წრის წევრებისაგანაც კი. პორტრეტის ინდივიდუალური ნიშნების ხატვისას მათში ავტორის დამოკიდებულება და დიდწილად თავადაც ირეკლება.

სწორედ ეს ტენდენცია აახლოებს ლიტერატურულ რეალიზმის პორტრეტს სახვით, ფერწერულ პორტრეტთან, სადაც ფიგურის ცენტრალურობას ფონი და ფონური სივრცის შრეების რაგვარობა განსაზღვრავს. მაგ. ოთარაანთ ქვრივი ყველაზე მკვეთრად წარმოჩნდება სოსია მეწისქვილის ფონზე. ამაზე ცოტა ქვემოთ ვისაუბრებთ.

მკვლევარი ბ. ბარდაველიძე გამოყოფს პორტრეტის შემადგენელ კომპონენტებს:

1. მეტყველი სახელები/მოლაპარაკე გვარები;
2. პერსონაჟის ასაკი;
3. გარეგნობა;
4. პირისახის ანალიზი;
5. ჟესტი და პოზა (ბარდაველიძე, 1967).

ეს მეტად საინტერესო კლასიფიკაციაა სათანადო მაგალითებით განხილული და გამყარებული, მით უფრო იმ დროს, როცა სემიოტიკა, როგორც მეცნიერება, არ არსებობდა.

პორტრეტის შექმნის პროცესს ჟანრი თავის კანონებს კარნახობს. მოცემული სქემა მოდიფიცირდა ილიასთან. ის არ იყენებს მოლაპარაკე გვარებს, მაგრამ სახელების ფუნქციური დატვირთვა პერსონაჟის სტატუსზე კონკრეტულ მითითებას გვაძლევს.

რომანი თავისი არსით უძველესია და ის ერთ დღეს არ აღმოცენებულა პორტრეტთა, სიუჟეტთა და მხატვრულ საშუალებათა მრავალფეროვნებით ანუ ყველა იმ ნიშნით, რომლებითაც ხასიათდება ე.წ. „თანამედროვე რომანი“.

თანამედროვე ლიტერატურაში რეინკარნირებული რენესანსული, შუასაუკუნეობრივი, პორტრეტები, ვფიქრობთ, უმბერტო ეკომ შემოიტანა, რაც, თავის მხრივ, სათანადო ყურადღებას იმსახურებს. სემიოტიკური ელემენტებით პერსონაჟის ხატვის სისტემაზე ალექსანდრე ყაზბეგთან ვისაუბრებთ, რაკი ყველა სემიოტიკური კომპონენტი სწორედ მასთან გვხვდება.

თანდათან პორტრეტი რომანტიზმის დრამატიზმს უახლოვდება. ის იწყებს გარემოში ჯერ კიდევ შეუმჩნეველი დინებების სიმძაფრის ასახვას. კლასიციზმი მუდამ ელიტური სახეებით ინტერესდებოდა, გამოსახავდა არისტოკრატias პრივილეგირებულ მდგომარეობაში. ხალხის უმძიმესი ყოფა ამზადებდა ნიადაგს წინააღმდეგობებისთვის და ელიტისკენ მიმართული ეს ნაკადი იყო მიზეზი და სათავე ხალხის პროტესტისა, როელიც მის აღსასრულს აახლოებდა.

ლიტერატურაში შემოდის რეალიზმის საყვარელი პერსონაჟი – ხალხი, თუმცა ამ პერიოდში ეს ჯერ კიდევ მასაა და არა ინდივიდი, კონკრეტული, როგორც მიკროკოსმოსი. სიმდიდრის გამომსახველი დეტალებისა და მასში მონებივრე არისტოკრატის ნაცვლად ნელ-ნელა ჩნდება ყოფითი ადამიანი, რომელმაც ჯერ ფონურ, შრეობრივ სიბრტყეებში ჰპოვა ადგილი, შემდეგ კი თავად იქცა ცენტრალურ ფიგურად.

რუსეთში პორტრეტული ჟანრისადმი განსაკუთრებულმა ინტერესმა, რასაკვირველია, ჩვენზეც იქონია გავლენა. კონკრეტული გამოძახილი კი ილიას „მგზავრის წერილებში“ გვხვდება, როცა ის საუბრობს რუსი მხატვრების ნახატებში ასახულ „იამშიკის“ სახეზე. აშკარაა, ის მხატვართა შთაგონების წყარო იმიტომ გამხდარა, რომ რეალიზმმა შეუკვეთა ყველაზე სოციალური ტიპი. ეს ჟანრი დღემდე არ კარგავს თავის აქტუალობას და სანამ იარსებებს ნატურა, იარსებებს პორტრეტიც. რეალიზმმა, განსაკუთრებით ლიტერატურაში, სხვაგვარად დატვირთა პორტრეტი.

1.2. რეალიზმის გენეზისი და თავისებურებანი

რეალიზმი, როგორც ლიტერატურული მიმდინარეობა, XIX საუკუნის 30-იან წლებში ყალიბდება, მთელი ამ საუკუნის განმავლობაში ვითარდება და მომდევნო

საუკუნეშიც გადადის. ტერმინი „რეალიზმი“ მომდინარეობს ლათინური სიტყვიდან *realis*, რომელიც საგნობრივს, ნამდვილს ნიშნავს. რეალობის, სინამდვილის ასახვა ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის საპროგრამო მოთხოვნაა. რეალისტური უნდა ყოფილიყო თვით პორტრეტიც. ტენდენცია–„ტიპი ტიპურ გარემოში“ სწორედ ადამიანს ეძებს.

ლიდია გინზბურგი შენიშნავს: „მე-19 საუკუნეში რეალიზმი ჩაისახა ისტორიოგრაფიის აღზევების წლებში და ზუსტი მეცნიერებების პარალელურად ვითარდებოდა. რეალიზმი, როგორც კონკრეტული სინამდვილის გამომხატველი მიმდინარეობა, მისივე განმაპირობებელი მიზეზებით (სოციალურით და ისტორიულით) არც მშვენიერის განსაკუთრებულ სფეროს, არც საგანგებო, მხატვრულ სამეცყველო გარემოს არ საჭიროებდა. ასეთი ნიადაგის არსებობა ფილოსოფიურ აზრს კარგავდა, რითიც წაიშლებოდა გადაულახავი საზღვარი ნატიფ ლიტერატურასა და სიტყვიერების სხვა სახეობებს შორის. ამ საზღვრების რღვევაზე ჯერ კიდევ 1820 წელს საუბრობდა ჰეგელი „ესთეტიკაში“ ხელოვნების სახეობების კლასიფიცირებისას. ის ხაზს უსვამდა პოეზიის პრინციპულ განსხვავებას ხელოვნებისგან. პოეზიის მასალაა სიტყვა არა ფონეტიკური, არამედ აზრობრივი მნიშვნელობით. ის მოითხოვდა, რომ პოეზიას ჰქონოდა საკუთარი პოეტიკური სახე და განსაკუთრებული ენა, რათა დაცული ყოფილიყო მეცნიერულ ენაზე ან „პროზაიკულ“ განსჯაზე ალაპარაკებისგან. ლ. გინზბურგი შენიშნავს, რომ „რაც ჰეგელს ლიტერატურის დაღუპვად მიაჩნდა, მას ორი-სამი ათწლეულის შემდეგ ახალი ესთეტიკის მთავარ გამომსახველობით ფორმად, ჟანრად ვიხილავთ“ (გინზბურგი, 1977: 8).

რეალიზმის ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანი არა მარტო სინამდვილის ასახვა, არამედ მისი გაანალიზება, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის ძიებაა. სწორედ ამ ანალიტიკური ბუნების გამო უწოდებენ XIX საუკუნეს „კრიტიკულს“. სინამდვილეს ქმნის ადამიანი. მაშასადამე, ტიპი ქმნის ტიპურ გარემოს და მასში „რეალიზდება“ (ან ვერა): სწორედ ესაა ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესის საგანი.

თვითრეალიზებისთვის ადამიანს რამდენიმე საფეხურის გავლა სჭირდება. აბრაამ მასლოუს მიხედვით, ეს ასე გამოიყურება: ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დონე, უსაფრთხოების განცდა, სიყვარული /მიკუთვნებულობა, აღიარება, თვითრეალიზაცია (Маслоу, 2019). თუ რომელიმე საფეხური სრულად ვერ განხორციელდა, ადამიანი ვერ შეძლებს თვითრეალიზაციას. თითოეულ „დაკარგულ“ ადამიანს რომელიმე ეტაპზე უმტყუნა ბედმა. პრობლემის ძებნაც აქედან უნდა დავიწყოთ.

რეალისტები აღნიშნავდნენ, რომ ადამიანს თავადაც შეუძლია აქტიური ზემოქმედება მოახდინოს გარემოზე. ადამიანზე დაკვირვება, გარემო პირობების შესწავლა და გამოსავლის ძებნა XIX საუკუნის რეალისტური მწერლობის არსებითი ნიშან-თვისებაა. კრიტიკული რეალიზმი გვიჩვენებს, თუ როგორ იმსგავსებს ადამიანი გარემოს, ბოროტების სათავედ კი საზოგადოების სოციალურ წყობას მიიჩნევს, რომელიც ასევე ადამიანის მიერაა შექმნილი და გამოსავალს ადამიანის პირად თვისებაში, თავადის კეთილშობილებაში, გლეხის პატიოსნებაში, ინტელიგენტის უანგარობაში ხედავს, თუმცა ჰუმანიზმის ამ დონეს მსოფლიო რეალიზმმა გვიან მიაღწია.

საზოგადოებრივი ჰარმონიის დამყარება, კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენელთა აზრით, მისი თითოეული წევრის ნება-სურვილსა და მისწრაფებაზეა დამოკიდებული, თუმცა სამყაროს მხოლოდ ერთი ან ორი განსაკუთრებული პიროვნება ვერ გარდაქმნის. საზოგადოების კავშირ-ურთიერთობების წრე პიროვნებამ უნდა გაარღვიოს, გარდაქმნას, თუ ის ამალღდება გარემოზეც და ადამიანებზეც. ასეთი პიროვნება გმირია და ის, როგორც წესი, იღუპება.

როგორ უნდა წარმოიშვას „გარემოზე ამალღებული“ პიროვნება? კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებმა უმთავრესი როლი ადამიანის ზნეობრივ აღზრდას დააკისრეს. ზნეობრივ აღზრდელად კი XIX საუკუნის ბევრ გამოჩენილ რეალისტ მწერალს არამარტო საქართველოში, უცხოურ ლიტერატურაშიც რელიგია ესახებოდა. ევროპული ტენდენციის საყრდენად თომა აქვინელის შრომები გამოდგება, ბიზანტიური სკოლის ნიმუშად კი – ნეტარი ავგუსტინე და სხვა მრავალი.

მე-19 საუკუნეს, ქართული კრიტიკული რეალიზმის ეპოქას, დასავლეთ ევროპასა და რუსეთში მიმდინარე პროცესებში აქტიურად ჩართვისასაც კი ელოდება ცალსახად ინდივიდუალური განვითარება და ხელწერა. თუკი რეალიზმი ხელოვნებაში ადამიანის, როგორც ასეთის, თვითგამორკვევის და სამყაროში თავისი ადგილის განსაზღვრის მისიას იღებს, ქართულ რეალობაში კიდევ უფრო გამძაფრებულია ეს პრობლემა სახელმწიფოებრიობის გაუქმების, დამოუკიდებლობის დაკარგვის, უცხო სახელმწიფოს გუბერნიად ქცევის და თანმხვედრი პრობლემების ფონზე.

რეალიზმმა მსოფლიო ლიტერატურაში სათავე დაუდო ახალ კონცეპტებს და მათი ხორცშესხმის მხატვრულ ხერხებს. მათგან უმთავრესი, ეროვნული თვითმყოფადობა, როგორც აღვნიშნეთ, ყველაზე მწვავედ ჩვენში დაისვა, სხვაგან ის შეიძლებოდა ანტიკლასობრივი და ანტიკოლონიური კონცეპტებით ჩაგვენაცვლებინა. გარემოებათა მიუხედავად, რეალიზმის მთავარ საერთო კონცეპტად რჩება ახალი ადამიანის ფორმირება რეალურ გარემოში და მისი გამოსახვის ფორმები ლიტერატურაში.

საწყის ეტაპზე ვხედავთ პერსონაჟებს, რომლებიც რეალიზმს არ მოსწონს, მაგრამ ალტერნატიულს ანუ იდეალს, როგორც მიჩვეული იყო კლასიციზმის მკითხველი, ჯერ ვერ სთავაზობს. ჯერ მას ბრძოლა უწევს პოეზიასთან, რომ დაამკვიდროს პროზა, კონკრეტულად კი, რომანი (რომელიც რომანტიკოსებსაც მოსწონდათ, მაგრამ სხვა განზომილებით), ნოველა, მოთხრობა, ესე და სხვა. ამ უკანასკნელთა ლ. გინზბურგი „შუალედურ ლიტერატურას“ უწოდებს. მოგვიანებით რუსული ლიტერატურათმცოდნეობა მათ ბელეტრისტიკად მოიხსენიებს.

პროზა, როგორც ჟანრი, ფართო გასაქანს იძლეოდა, მასში ადამიანის გასააქტიურებლად პორტრეტი, ტიპი, სახე, ხასიათი სწორედ პროზაში გაიშლებოდა უფრო მასშტაბურად. ამიტომ იქცა პროზა, როგორც ი. ბორევი იტყოდა, „ღვთაებრივი კომედიის“ „ადამიანურ კომედიად“ ქცევის არეალად“ (ბორევი, 1986:313).

რეალისტური პროზის წინაპირობაზე ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ, ხოლო იდეური დაბადება სტანდარტულად ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუასა და პანტაგრუელის“ შექმნიდან ითვლება. რეალისტური სიმწვავისა და სატირის ყველა ნიშანი რაბლესთან

გვხვდება. მართალია, ის, როგორც მეთოდი, ჯერ არ განიხილება, მაგრამ ნიადაგი უთუოდ შეამზადა თუნდაც მკითხველთა მიმღებლობის გასაზომად და სხვა.

დაეყრდნო რა კრიტიკული რეალიზმი ისეთ ლიტერატურულ ჟანრებს, როგორებიცაა: რომანი, მოთხრობა, მოგვიანებით პოემა და სხვა, თავდაპირველად იყენებდა სატირას, იუმორს, გროტესკსა და ირონიას მწერლის პოზიციის გამოხატვის საშუალებად, თუმცა აღმოჩნდა, რომ ადამიანი ყველა დროსა და ყველა სივრცეში ტრაგიკულია. ვფიქრობთ, კრიტიკა, სატირა, გროტესკი იქნებ კიდევ იძლევა ხასიათის სიღრმისეულად გააზრების საშუალებას, თუმცა მათი არსებობა უკვე მიანიშნებს პიროვნების ტრაგედიაზე, რომელიც ან რეალურად არსებობს მასში, როგორც ნაკლოვანება, ან ეს მისთვის შეუთავსებელი გარემოსმიერი სტიგმატიზებაა.

მე-19 საუკუნეში გაჩნდა ახალი სოციალური ფენა – ბურჟუაზია თავისი მკაცრი იდეალით, კაპიტალით, რომელმაც სწორად იწყო განვითარება, შესაბამისად, დაუპირისპირდა ფეოდალურ სისტემას და საზოგადოებაში დაიწყო რეალური ბრძოლა ძალთა და ძალაუფლებათა გადასანაწილებლად. საზოგადოებრივ იერარქიაში მაღალ საფეხურზე ყოფნის უმთავრესი განმაპირობებელი ფაქტორი – მემკვიდრეობითობა არავითარ მნიშვნელობას აღარ წარმოადგენდა ბურჟუასათვის, მისთვის საკმარისი იყო ფინანსური სიმყარე, მიუხედავად იმისა, თუ რა გზით ჰქონდა მოპოვებული ქონება. ბალზაკის „მევახშე“ ნესტიან, უწმინდურ სარდაფში მევახშეობით მოგროვებული ფულით შეძენილი ჭეშმარიტად მშვენიერი ცხოვრების პირობების კლასიკური მაგალითია. ფრანგული მასშტაბებით ვერა, მაგრამ პიროვნული და მხატვრული პარალელით მასთან ახლოა ფეხშიშველა, მიწურში მცხოვრები, საბრალო ღატაკი სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი. ის საინტერესოა უკვე იმ ეტაპზე, როცა ქილები სავსე აქვს ფულით და ჯერ კონკრეტული დანიშნულება ვერ მიუცია მათთვის, მოგვიანებით კი ძვირფას სასახლესა და თეატრის ლოჟაში წარმოდგება მისი დინამიკური პორტრეტი. აქ თავმოყრილ ნიშანთა სიმრავლე ზნეობრივ ასპექტზე აფიქრებს მკითხველს. ცალსახად უნდა ვთქვათ, რომ მხატვრული სახე შედგა.

ქართულ რეალობაში ბურჟუა იმ მასშტაბებით, რომლებსაც ეს ტერმინი გულისხმობდა დასავლეთ-ევროპულ ლიტერატურაში, ვერ შედგა, ჩვენთან ძირითადად „დახლიდარი“ ან კიდევ „მედუქნე“ ჩანს.

ირმა რატიანი სტატიაში „რეალიზმის ლიტერატურული მოდელი ქართულ მწერლობაში“ სვამს საკითხს „ბურჟუა არ იყო გმირი, არამედ უფრო-ანტიგმირი, რომელმაც ცალკეულ შემთხვევებში დადებითი ინტერპრეტაცია შეიძინა“ (რატიანი, 2017:34). ვფიქრობთ, რეალიზმი სწორედ ამ მთავარი კომპონენტისგან თავისუფალი ხედვას, ის პერსონაჟებს გმირებად და ანტიგმირებად არ ყოფს, თუ მის ჰუმანისტურ ნაწილს ჩავუღრმავდებით, რომ ადამიანი ყველაზე დაცემული გამოვლინებებითაც ტრაგიკულია, მაშინ მისი კლასიფიცირება გმირად და ანტიგმირად კლიშესთან მიახლოების მცდელობად განიხილება.

„მგზავრის წერილებში“ ილია თავის პერსონაჟს იხსენიებს „სომხის სოვდაგრის დახლიდარად“, ხოლო ლელთ ღუნია საუბარში გულისტკივილით ამბობს, რომ სავაჭრო სფერო მთლად არაქართველთა ხელშია. მოგვიანებით ამ საკითხს ილია გაშლის, უნიათობაში ისევ ქართველებს ამხელს, თუმცა რამდენად დაგვეხმარა მისი კრიტიკა და სხვა უამრავი პუბლიცისტური ნაშრომი უშუალოდ ეკონომიკური და ფინანსური საკითხების შესწავლა-ათვისებაში, არ ვიცით, რადგან ისტორიის მსვლელობა მალევე რადიკალურად შეიცვალა, ბოლშევიკურმა ფრთამ ახალ რელსებზე გადაიყვანა ქვეყანა. ჩვენში ვერც ბურჟუაზიულმა და ვერც „ხალხოსნურმა“ იდეოლოგიამ სწორედ ბოლშევიზმის გამო ვერ მოასწრო დამკვიდრება. მოლოდინი დაახლოებით ისეთივე ეკონომიკური სურათისა იყო, როგორსაც დღევანდელ ევროპაში ვხედავთ, სადაც მარქსის „კაპიტალი“ კვლავ სახელმძღვანელოდ რჩება, თუმცა ბოლშევიკური სოციალიზმის ცენტრალიზების პრინციპი ადამიანს, როგორც ინდივიდს, უსპობს არამარტო ფინანსურ, არამედ იდეოლოგიურ და პიროვნულ ინდივიდუალურობასაც კი.

კრიტიკის შემდეგ რეალიზმს სავარაუდოდ „სასურველი“ ტიპის ერთგვარი მოდელი უნდა მოეცა. ევროპული ლიტერატურა ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, ერთი ნაბიჯით ჩამორჩა დოსტოევსკის, რომელმაც შექმნა სახე „იდიოტი“, ბოლომდე

ამოუხსნელი და გარდამავალი იდეალურსა და რეალურს შორის. რუსულმა რეალიზმმა ბოროტების გამოსავლად გაკეთილშობილების მცდელობა მიიჩნია პიროვნების სრულყოფის მოწოდებით. ევროპულ რეალიზმში გამოკვეთილი პასუხი ამ კითხვაზე არ ჩანს.

რეალისტური მოთხოვნისა და რომანის პარალელურად პოეტური ჟანრებიდან აქტიურდება პოემა, სადაც ცოტა ნაკლებად ვიდრე პროზაში, მაგრამ მაინც, ფაქტობრივად იკვეთება თავად ავტორი. მ. ბახტინზე დაყრდნობით ირმა რატიანი ბალზაკს, დიკენსს, ტოლსტოის, დოსტოევსკის, ილია, აკაკის, ყაზბეგს და ვაჟას თავიანთ ეპოქაზე მიყურადებულ ავტორებს უწოდებს და შენიშნავს, რომ „მათი შემოქმედების მეტაფორად უფრო „ინტელექტუალური მგრძნობელობა“ შეიძლება დასახელდეს, ვიდრე – „მგრძნობიარე ინტელექტი“ (რატიანი, 2017:37).

რეალიზმის მკვეთრი მახასიათებელია მკითხველის აქტიური ჩართვა პროცესში, ილიას შემოქმედება ამის ნათელი მაგალითია, სადაც ის პირდაპირ, მეორე პირში მიმართავს და არაერთგზის იმოწმებს მას.

ილიასთან ქართული კრიტიკული რეალიზმის მნიშვნელოვანი საკითხია რუსეთის სახე ლამის იდენტიფიცირებული „ოყრაყული შესახედაობის იამშჩიკსა“ და მის „ტვინის გამომლაყებელ“ პოვოსკასთან. რუსეთი აკაკის „ჩემს თავგადასავალში“ განათლების მიღების ადგილია, რომელსაც ევროპული ცივილიზაციის შტრიხების პრეტენზია აქვს, თუმცა ქართველისთვის ეს მიუღებელი და გაუგებარი პროქსემიკაა, „თერგდალეულობა“ კი – სტიგმა.

ირმა რატიანი ქართულ რეალიზმს ლოკალური პრობლემის – ქვეყნის პოლიტიკური დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის თემატიკის გააქტიურების გამო „მსოფლიო რეალიზმის საკმაოდ სპეციფიკურ ფრთას“ უწოდებს. პოლიტიკური დამოუკიდებლობისა და ეროვნული იდენტიფიცირების საკითხი ორმოცდაათი-ანელებში ნაკლებად გვხვდება, ამ საკითხს ილია ჭავჭავაძე ააქტიურებს, იმავე თემას, რასაკვირველია, აქტიურად ემსახურება აკაკი წერეთელიც, მაგრამ პროზის სიმცირის გამო მასზე ნაკლებს ვსაუბრობთ, თუმცა საკითხი რომ სამოციანელების შემდეგაც

მწვავე რჩება, ამას ნიკო ნიკოლაძის კრიტიკული წერილებიდანაც ვიგებთ, რომელსაც ის ილია ჭავჭავაძეს არც მეტი, არც ნაკლები, პასიურობის გამო აკრიტიკებს.

1873 წლის ჟურნალ „კრებულის“ მე-5-6 ნომრებში (ზანდუკელი, 1976: 278) ნიკო ნიკოლაძე მაღალ შეფასებას აძლევს ილიას მოღვაწეობას და საზოგადოებაზე გავლენასაც უწონებს, თუმცა 1880 წლის 4 იანვრის „ობზორის“ ნომერში წერდა, რომ: „ქართული ლიტერატურის ახლანდელი წარმომადგენელნი: უფ. ჭავჭავაძე და ს. მესხი თავის დროს ჩამორჩნენ. ისინი ქართველი საზოგადოების თანადროულობის, საჭიროებისა და მოთხოვნილებებისაგან შორს დგანან. ჩემის შეხედულებით, ამის საუკეთესო დამადასტურებელია თავად ჭავჭავაძის გამოცემებში სიმრავლე წერილებისა და ბელეტრისტულ ნაწარმოებთა, აქამდე, რომ ბატონყმობის წინააღმდეგ იბრძვიან და ჩვენი ცხოვრების სარქივო საკითხებს ეხებიან. უახლოეს დღიურს საარსებო საკითხებს, სამწუხაროდ, იშვიათად, რომ გამოცემებში ოდესმე ეხებოდენ და თუ ეხებიან, უგერგილო და უვიცი ხელით, „სხვისი ხმით“ (ობზორ 1880 4 იანვარი) (ზანდუკელი, 1976: 275). აქ ძირითადად ის გულისხმობს ჯერ კიდევ პრივილეგირებულ თავადაზნაურთა ინტერესების ხელშეუხებლობას და კონკრეტულად ილია ჭავჭავაძის მიერ სათავადაზნაურო ბანკის მმართველობას, სადაც ლოგიკურია, რომ ილიას გარკვეული, დიპლომატიური ქმედებები სჭირდებოდა. მას სურდა, ილიას კალმის სიმწვავე კვლავ ეგრძნო ისეთ საკითხებში, როგორებიც იყო: „ყმის საბოლოო გათავისუფლება, განთავისუფლებული გლეხის მოწყობა-დაბინავება, გლეხთა გამოღვიძება-გათვითცნობიერება, შრომისა და მშრომელის მდგომარეობა-განთავისუფლება, ახალი უკეთესი ცხოვრებისაკენ ლტოლვა-ძიება, განმათავისუფლებელი მოძრაობისადმი თანაგრძნობა-ხელის შეწყობა“ (იქვე, 276). ამ მსჯელობაში მას არ ეთანხმება მიხეილ ზანდუკელი, თუმცა ჩვენთვის საყურადღებო სხვა კომპონენტია: სამოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარშიც ეროვნულ-სოციალური საკითხი მწვავე და გადაუჭრელია, მხატვრული ლიტერატურა კი – პასიური.

რეალურად უნდა ვაღიაროთ, რომ ეროვნული თვითმყოფადობის იდეა სოციალურ-პოლიტიკურ პრობლემებს ჩრდილავს. ილიას ნაშრომების გვერდით აქ

უმნიშვნელოვანეს მოვლენად აკაკის „თორნიკე ერისთავი“ ჩნდება, მაგრამ ის ჩვენი კვლევის სფეროს ამჯერად სცდება, რადგან პოეტური ნიმუშია და არა პროზაული.

ქართული რეალიზმის საინტერესო ხაზი რეგიონულ საკითხებზე მინიშნებასაც მოიცავს. ილიასთან გულისტკივილი ჩანს: დამაჯერებლად გაიჟღერებს, თუ იტყვის, რომ სომეხია სოვდაგარი, ის კი მხოლოდ მისი დახლიდარია. აკაკისთან „გამზრდელი“ ყაზარდოელია. მისთვის ეს სენსიტიური საკითხია, რწმენის ხსენების გარეშე ჰაჯიუსუფი ზნეობის, მორალის და ღირსების მეტრადაა წარმოდგენილი. ვაჟა-ფშაველა „კოსმოპოლიტიზმსა და პატრიოტიზმში“ ყველა ჩარჩოს რომ არ გასცდენოდა, მუცალისა და ჯოყოლას დამოკიდებულებაც ჰუმანიზმის მწვერვალად ჩაითვლებოდა. აკაკი წერეთლის „შამილის სიზმარი“ მისდამი პატივისცემის გამოხატულების სიმბოლოა. ამ მაგალითებზე ვრცლად საუბრობს ირმა რატიანი და ასკვნის, რომ ანტიკოლონიური მოძრაობის ისტორიულად გამომუშავებულ საარწმუნოებრივ სტრატეგიას ეროვნული სტრატეგია ჩაანაცვლებს (რატიანი, 2017 :39). პროზაული ნიმუშებიდან განსაკუთრებით აქტუალურია ალექსადრე ყაზბეგის მოთხრობები. კავკასიის ხალხთა ერთობა საერთო მტრის, რუსეთის, წინააღმდეგ პრინციპულად მნიშვნელოვანი საკითხია, რომელსაც ეპოქის შესაფერისი ტრაგიზმის ელფერი დაჰკრავს.

ილიასთან სოციალური პრობლემა ეროვნული თვითმყოფადობის ნაწილად აღიქმება. ლუარსაბს როდი ვერჩით, „ჩვენ პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენს საზოგადო ჭირზედა ვწერთ.“ სწორედ ამიტომ პასუხი კითხვაზე, როგორია თითქმის ეროვნულ ტრაგედიად ქცეული ტიპი, არ არის საკმარისი; საჭიროა, პასუხი კითხვაზე, ვისით უნდა ჩანაცვლდეს ის. ბევრი მეცნიერი ამ პასუხს ქართველ ხალხოსნებთან ეძებდა, რომლებიც ევროპულ მეცნიერებასა და კულტურასთან დაახლოებას ესწრაფოდნენ. ხალხოსნური ფრთის განსაკუთრებულმა აგრესიამ რელიგიური ფასეულობებისადმი, რომელიც კარგა ხანია ეროვნული თვითმყოფადობის ნაწილად იქცა და რელიგიურ ჩარჩოებს გასცდა, ახალი, განსხვავებული, ეგრეთ წოდებული „გვიანი რეალიზმის ესთეტიკა“ ჩამოაყალიბა. მას მალე წამოეშველა შოპენჰაუერის, კირკეგორისა და ნიცშეს ფილოსოფიები, რომლებიც უდავოდ საინტერესო და მნიშვნელოვანი ეტაპია

ქვეყნის აზროვნებისა და არსებობის ისტორიაში, მაგრამ ამჯერად ჩვენი ინტერესის სფეროს სცდება, რადგან მასში ახალი პორტრეტი, უფრო სწორად კი პორტრეტის ახალი სახეობა ან ინსტრუმენტი არ შექმნილა.

გენდერის თემის გააქტიურება, ჰომოფობიური პერსონაჟის მოახლოება, ექიმ ფრანკეშტაინის სამეცნიერო მოქმედების გაურკვეველი შედეგის წინასწარ-მეტყველება და მრავალი სხვა ახალი და საინტერესო სახე, რომელიც მეცნიერულ და ტექნიკურ პროგრესთან ერთად დაიბადა, უაღრესად მნიშვნელოვანი და საყურადღებოა, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით პორტრეტი კვლავ მე-19 საუკუნეში შეძენილ კონტურებს ინარჩუნებს. მამოძრავებელ წერტილად ყველა ამ სახისთვის კვლავ ადამიანი და სამყარო რჩებოდა და თავბრუდამხვევ ინფორმაციულ სიახლეში ფორმებისთვის ქართულ სივრცეში არაფერი შეცვლილა.

ფილოსოფიურ-ლიტერატურული ხაზი შექმნა ვაჟა-ფშაველამ და მისმა ფენომენმა მსოფლიო დიაპაზონი მოიცვა, იქცა რა თავისი არქეტიპების გაღერებით ახალი საუკუნის მაპროვოცირებელ წინამორბედად, გენიოსმა შემოქმედების აკორდად მეოცე საუკუნე მოირგო.

ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა ქართული მწერლობა არამარტო იდეურად, ენობრივად და ჟანრობრივად განაახლეს.

აკ. კენჭოშვილი შენიშნავს: „ილია არის თანამედროვე ტიპის ქართული პროზის კლასიკური ტრადიციების ფუძემდებელი. ახალი აღორძინების მაუწყებელია ქართულ მხატვრულ პროზაში ილიას ცნობილი ბელეტრისტული ქმნილებანი: „კაცია-ადამიანი?“, „გლახის ნაამბობი“, „მგზავრის წერილები“, „სარჩობელაზედ“, „ოთარაანთ ქვრივი“. მათ ღირსებას ის კი არ განსაზღვრავს, რომ ისინი მხატვრული პროზის ჟანრს ეკუთვნიან, არამედ ის, რომ იდეალისა და ფორმის შესაბამისობის განსახიერებას წარმოადგენენ.

სამართლიანად შენიშნავს მკვლევარი, რომ ილიას ქართველმა ე. წ. 50-იანელებმა მნიშვნელოვნად შეუმზადეს ნიადაგი. განსაკუთრებულია გიორგი ერისთავის ღვაწლი.

„ერთმანეთის პარალელურად იქმნებიან ქართული სოციალური პროზის ნიმუშები „კაცია-ადამიანი?!“, „გლახის ნაამბობი“, „სურამის ციხე“, „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, მაგრამ მხატვრულ პროზას დიდი ხელოვნების მზაობა და ძალა თავის თანამედროვეთა შორის ყველაზე ძლიერად ილიამ მიანიჭა, ახალი დიდი აუდიტორია მოუპოვა. მანვე მნიშვნელოვნად განაპირობა ნიჭიერ ქართველ პროზაიკოსთა მთელი წყების გამოსვლა 70-80-იან და 90-იან წლებში“–წერს აკ. კენჭოშვილი (კენჭოშვილი, 1962: 135).

ქართულმა რეალიზმმა, როგორც ჩამოყალიბებულმა, შემდგარმა ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, განსაკუთრებული ფუნქცია დააკისრა პორტრეტს, როგორც მხატვრულ ხერხს. მას აინტერესებდა რეალური, ზუსტი, თითქმის ნატურალისტურთან მიახლოებული ადამიანი. შესაბამისად, რეალიზმმა განავითარა პორტრეტი, როგორც ტროპულ-მხატვრული მეტყველების მწვერვალი, რომლის სამსახურში დგას სხვა ხერხები და საშუალებები. მხატვრულ ფუნქციდ კი მას ტიპის, ხასიათის, მხატვრული სახის შექმნა დაეკისრა.

მკვლევრის დაკვირვებით, „რეალიზმი გულისხმობს იმის დასრულებულად მოცემასაც, რაც ახლა იბადება. მას ზრდის გარკვეული შესაძლებლობა გააჩნია. ტიპურად მიიჩნევა არამარტო იმის გამოხატულება ხელოვნებაში, რაც ყველაზე გავრცელებულია ცხოვრებაში, არამედ ისიც, რაც ჯერ კიდევ არ ქცეულა საყოველთაო მოვლენად, მაგრამ ისტორიული აუცილებლობით ასეთად იქცევა. რაც უფრო დიდი რეალისტია მწერალი, მით უფრო ღრმად ჩასწვდება იგი ცხოვრების განვითარების არსს და ეპოქის ტენდენციებს“ (კენჭოშვილი, 1962: 151).

ამჯერად ჩვენ ილიას პროზის რამდენიმე ნიმუშზე შევჩერდებით. ესენია: „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი“, „სარჩობელაზედ“ და „ოთარაანთ ქვრივი“. ისინი მრავალფეროვან და საინტერესო პორტრეტულ გალერეას ქმნიან მკითხველისთვის.

მიიჩნევენ, რომ ადამიანმა თ. დოსტოევსკის ხუთივე საუკეთესო რომანი ერთად უნდა წაიკითხოს, პერსონაჟები საერთო დიდი სხეულის ნაწილები არიან და ერთად მათი გენიალურობა სრულად იშლება. იგივე შეიძლება ითქვას ილიას ზემოთ

დასახელებულ ნაწარმოებებზეც. მისივე თანამედროვე მკვლევარი მ. ნასიძე წერს: „ილია ჭავჭავაძე, როგორც ბელეტრისტი, ავიდა ხელოვნების იმ სიმაღლეზედ, რომელზედაც იდგნენ პირველი მისი მასწავლებლები: გოგოლი, ტურგენევი, ნეკრასოვი, პუშკინი, ლერმონტოვი. არც ერთს მათგანს ჭავჭავაძემ არ მიჰბაძა და თვალზე ახვეული არ გაჰყვა, მაგრამ ყოვლის მათგანის კარგი კი მიიღო და განახორციელა ქართულ ნიადაგზედ. იუმორი მისი ნაწერებისა... მოგაგონებენ ნიკოლოზ ვასილის-ძე გოგოლს, ჰუმანიზმი და სოციალური მისწრაფებანი მისის ნაწერებისა გაგახსენებენ დაუვიწყარს ნეკრასოვს. ის ალერსი და სიყვარული, რომლითაც ეპყრობა ჭავჭავაძე ყოველ თავის გმირს, პოეტური გარემოცულობა გმირებისა გაგონებენ ტურგენევს. თ. ი. ჭავჭავაძე ბელეტრისტი მომხიბლავია მკითხველისა: ავიწყებს მას თავის თავს, გაიტაცებს მის ფიქრს გონებას იმ სფეროში, იმ ცხოვრებაში, რომელსაც ის ხატავს“ (ნასიძე, 1910: 41).

ტიპისა და ტიპიურობის საკითხი ილია ჭავჭავაძის მხატვრულ პოემაში დეტალურად შეისწავლა აკ. კენჭოშვილმა. ასევე განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ბეჟან ბარდაველიძის შრომები აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით და მათ მოგვიანებით დავუბრუნდებით.

ყურადღების ღირსად მიმაჩნია ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი. ყველა პერსონაჟს ემატება ერთი – თავად ავტორი და მისი პორტრეტი არანაკლებად საყურადღებოა.

1.3. მწერლის პორტრეტი

კარლ იუნგი წერდა: „ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი ფსიქოლოგის მიდგომა და ლიტერატურის კრიტიკოსის მიდგომას შორის ფუნდამენტური განსხვავებაა. ამას ამ უკანასკნელისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა და ღირებულება აქვს, აბსოლუტურად უმნიშვნელოა პირველისთვის “ (იუნგი, 2013 : 73). ვფიქრობთ, ლიტერატურის კრიტიკოსს უნდა აინტერესებდეს ორივე ნაწილი. ემპირიული მასალების შესწავლისას ბევრგან შეგვხვდა საპირისპირო, სტერეოტიპული მიდგომა, რომელსაც პრინციპულად არ ვეთანხმებით. ფორმას, მხატვრული საშუალებების

არჩევანს და იდეის მხატვრულ რეალიზებას პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური სახეების რაგვარობა განსაზღვრავს.

გენიოსები პერსონაჟს დამოუკიდებელ, რეალურად მოქმედ პირად აღიქვამენ. ლ. ტოლსტოის დღიურებში ვკითხულობთ, თუ როგორი დაუმორჩილებელი, დამოუკიდებელი არსებაა პერსონაჟი. ერთგან ის წერს: „როგორი ჯიუტია ეს ანა, ვერაფრით დავაბინავე იმ ნომერში, რომელიც მსურდა“, სხვაგან კი წერს: „ეს რა მიყო ანა კარენინამ, თავი მომაკვლევენაო“. გენიოსები ქმნიან გენიალურ პერსონაჟებს და მათი ტყვეები ხდებიან.

ანგარიშგასაწევია ზ. ფროიდის მოსაზრებაც. სამართლიანად აღნიშნავს ლევან ბრეგაძე, რომ მან არსებითად სხვა სიტყვებით, ახლებური ტერმინოლოგიით აღწერა ის მოვლენა, რომელსაც არისტოტელე კათარზისს უწოდებს. ფროიდი კათარზისს ნევროზებისაგან გათავისუფლებად განიხილავს. მისი თეორიის მიხედვით ჯერ ავტორი თავისუფლდება ნევროზებისგან მათი მხატვრულ სახეებად გარდაქმნის მეშვეობით, ხოლო შემდეგ მკითხველი, რომელიც ამ მხატვრულ სახეებს ეზიარება, თავის მეს გააიგივებს ნაწარმოების პერსონაჟებთან, მათთან ერთად დაიტანჯება და გაიხარებს.

ნაწარმოების, როგორც კომპოზიციურად გამართული პროექტისთვის, პორტრეტთა მთელი გალერეაა საჭირო, რომელთათვისაც ფონი მნიშვნელოვანია.

ყველა ნაწარმოებში იკითხება თავად ავტორი, მაგალითად, ილიას პირდაპირ მსგავსებაზე თვით ოთარაანთ ქვრივთან ი. მანსვეტაშვილი საუბრობს.

კარლ იუნგის მიერ დამუშავებული საკითხები „კოლექტიური არაცნობიერი“, განაწყენებული „ინდივიდუალური არაცნობიერისგან“ და „არქეტიპები“, ლიტერატურის ძირითადი საყრდენებია. რაკი „კოლექტიური არაცნობიერი“ ინდივიდუალური ფსიქიკის საფუძველია და განსაზღვრავს გენეტიკურად შემორჩენილი შინაგანი, გაუცნობიერებელი ინფორმაციით აღქმას, სათანადო ქცევას, ანუ ტიპურ რეაქციას სისტემას, რაც მას ჩვენი ყურადღების უმთავრეს მონაცემად აქცევს. ამ მსჯელობიდან აშკარად ჩანს, რომ „კოლექტიური არაცნობიერი არის ადამიანში კაცობრიობის გაჩენის დღიდან შემონახული გენეტიკურად

ჩამოყალიბებული მასალა და, რაც მთავარია, ის საერთოა ყველა ინდივიდში. სწორედ აქედან იწყება სირთულე, როცა ტიპი გასცდება კოლექტიური არაცნობიერის“ მემკვიდრეობას და იძენს ინდივიდუალიზმს. ლიტერატურის სირთულეც ალბათ სწორედ ეს ეტაპია.

იუნგმა, დაესესხა რა ნეტარ ავგუსტინეს ტერმინ „არქეტიპებს,“ ისინი მნიშვნელობით მიუახლოვა „კოლექტიური არაცნობიერის ფენომენს. თავად წმიდა მამა არქეტიპს უწოდებს რაიმეს პირველსახეს, საწყისს, ამოსავალს, ანუ „წინარე“ ტიპს. რომელიც პირდაპირ ღმერთის არსზე და ადამიანი შექმნის არსზე მიუთითებს. პირველხატის, ანუ არქეტიპისადმი მსგავსებას თავიდანვე აკონკრეტებს; „თქვა ღმერთმა, ვქმნეთ კაცი ხატად და მსგავსად ჩვენდა“ და ასე შეიქმნა პირველი არსობრივი პორტრეტი ადამიანისა, რომლის არქეტიპიც თავად პირველხატი ღმერთია.

მხატვრულ ლიტერატურაში, როგორც სიტყვიერ ხელოვნებაში, პორტრეტი წარმოადგენს დახასიათების ერთ-ერთ საშუალებას, რომელიც იხმარება კომპოზიციურ მთლიანობაში სხვა მსგავს საშუალებებთან ერთად ვგულისხმობთ პერსონაჟთა მოქმედების გაშლას სიუჟეტში მათ აზრებისა და განწყობილებების აღწერას, მოქმედ პირთა დიალოგებს, ვითარება-მდგომარეობის დახასიათებას და სხვა. სწორედ ასეთი თავისებური სისტემის შექმნით და გამოყენებით ყალიბდება მხატვრული სახე, ხოლო პორტრეტი ამ მხატვრული სახის ერთ-ერთ ორგანულ მხარედ წარმოდგება. ამგვარად, მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმდება პორტრეტი, რომელსაც ყოველი მწერალი საკუთარი შინაგანი ხედვის მიხედვით ასხამს ხორცს.

ყოველი მწერალი ცდილობს თავისებურად დახატოს ახალი ტიპი, რაც ადვილად არ მიიღწევა: თავს იჩენს შაბლონი, სტერეოტიპი, რომელიც ყოველთვის ოსტატობის უკმარისობით როდია გამოწვეული. ამას ხელოვნებისა და კულტურის განვითარების გარკვეული სპეციფიკურობა განაპირობებს. ამგვარი პროცესები მე-20 საუკუნეში განსაკუთრებით იკვეთება. ყალიბდება პორტრეტული დახასიათების სხვადასხვა: ირონიულ-სატირული, გროტესკული, იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული,

ხაზგასმით დეტალიზებული, არა ალაგ-ალაგ პასაჟებში გაბნეული, არამედ ფუნდამენტურ-აქცენტირებულად ფსიქოლოგიური ტიპი.

მ. ბახტინი ხუთ პუნქტად აყალიბებს რომანის ბაზისურ ელემენტებს, სადაც მეხუთე „პერსონაჟთა სტილისტურად ინდივიდუალიზებული თხრობაა“. ის საუბრობს „პოლიფონიურ რომანზე“ და მიჯნავს მას „ჰომოფონიური რომანისგან“. პოლიფონიურ რომანში პერსონაჟთა დიალოგური დისკურსები ჟღერს, როცა, მისი თქმით, ჰომოფონიურ რომანში ავტორის ხმა დიქტატორულია. ის უფრო შორს მიდის მსჯელობისას და მიიჩნევს, რომ პერსონაჟის ხმა მთლიანად უნდა გათავისუფლდეს ავტორის ხმის დიქტატისგან. მკვეთრი ზღვრის გავლება უდავოდ ძნელია, რადგან პერსონაჟს, ისევე როგორც მის საარსებო გარემოს, ავტორი ქმნის. ისევე დავესესხები ლევ ტოლსტოის, რომელიც „ანა კარენინაზე“ მუშაობის პარალელურად დღიურებს წერდა, სადაც საუბრობდა ანაზე, როგორც რეალურ, ცოცხალ, ურჩ პიროვნებაზე, რომელიც მუდმივად პრობლემებს უქმნიდა ავტორს.

ცალსახაა, რომ რამდენადაც დამოუკიდებელი არ უნდა იყოს პერსონაჟი, მის უკან ავტორი ყოველთვის მოიაზრება, მაგრამ სწორედ მისი ოსტატობა განსაზღვრავს, თუ რამდენად იქნება დამოუკიდებელი მისი პერსონაჟი, რომელიც თავის მხრივ მოითხოვს სიუჟეტის დისკურსის სათანადო განვითარებას. მაშასადამე, დამოუკიდებელი პერსონაჟი, თავისუფალი ლიტერატურული ტიპი მთავარი მონაპოვარი და მობინადრეა ლიტერატურისა, განსაკუთრებით კი რომანისა, რომლის კლასიკური სახეც რეალიზმში ჩამოაყალიბდა.

ლიტერატურის გრადაცია, მოდერნიზაცია, თუ ნებისმიერი ტრანსფორმაცია მუდმივი პროცესია. მასზე დაკვირვება ასევე თანამდევი შეუჩერებელი პროცესია, რომელიც ცხადად გვაჩვენებს, რომ ყველა დროის ლიტერატურას ჰყავს ტიპი, გმირი, რომელიც განსაზღვრავს მის რაგვარობას. გმირი ამოძრავებს ლიტერატურას და აიძულებს, მუდმივად იმუშაოს სწორედ მასზე, თუმცა მე-19 საუკუნემ შექმნა ყველაზე ახლობელი, ყველაზე ცოცხალი, მიწიერი და მოკვდავი, ყველაზე ადამიანური, მართალი გმირები და მოიტანა ახლოს, სულ ახლოს მკითხველთან.

პასუხი უნდა გაეცეს კითხვებს: - ავტორმა რა ხერხებს მიმართა ამისთვის? -რა ეტაპების გავლა დასჭირდა მას?

1.4. ნაწარმოების ესთეტიკურობა

ესთეტიკა მშვენიერების ასპექტის ძიებას გულისხმობს ყველა თავისი შემადგენელი კრიტერიუმით: იქნება ეს ლამაზი, ამაღლებული, გმირული თუ სხვა. ქვეცნობიერში ესთეტიკურობისა და დახვეწილობის ხარისხის ძიებისას ეს მოთხოვნები აქვს მკითხველს. როგორც ლევან ბრეგაძე შენიშნავს, მკითხველი შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილეა, როგორც ის, ვისთვისაც ჩაიდო კონკრეტული კოდი, რომელიც მისი აღმოსაჩენია, ხოლო აღმოჩენა უკვე ესთეტიკური კატეგორიაა და უდიდეს ტკბობას ანიჭებს მას.

ლიტერატურული ნაწარმოები ყველაზე მეტად აღვივებს და ავითარებს ფანტაზიას, წარმოსახვის დიდ უნარს მოითხოვს და მკითხველისგან წინასწარ მზაობას და მუდმივ ზრდას ელოდება. რაც მეტად დახვეწილი და დიალოგური ტიპები ჰყავს მას, მით უფრო რთული და მრავალშრიანი კოდის მატარებელია იგი, თუმცა რეალიზმმა ნაწარმოების ესთეტიკა ყველაზე რეალურ საკითხებს დაუკავშირა. დაჩაგრულ ადამიანი— **ზუსტი და ადამიანური ტიპი** აღიარა და ამით პიროვნულობის განცდა გაუმძაფრა. სწორედ ამ ესთეტიკურ დატვირთვას უნდა ესწრაფოდეს ლიტერატურა, აქციოს ადამიანი თავისი თავის აღმომჩენად.

ლიტერატურული კრიტიკა შემდგომი დროის მონაპოვარია. საზოგადოებრივი ინსტრუმენტები, სტანდარტები უკვე მისი საქმეა. მანამდე კი მ. ბახტინისეულ პოლიფონიურ ლიტერატურაში ჩნდება ყველზე კონკრეტული მხატვრული ხერხი, პორტრეტი, რომელიც რეალიზმმა ყველაზე ეფექტიან საყრდენად აქცია. გაჩნდა პორტრეტის ესთეტიკა.

მკითხველის აზრის სრულად დაპყრობა შეუძლია მწერალს, რომელიც ახლობელია, და მისთვის ადამიანური ყველაფერი ნაცნობი და გასაგებია. ცხოვრება მ. ბახტინის თქმით, „ერთი დიდი კარნავალია და ჩვენც ფერხულში ნებით თუ უნებლიეთ ჩართული მასში ვეძებთ სამკვიდროს“ (ბახტინი, 1986).

ლიტერატურის ფსიქოლოგია ამუშავებს ლიტერატურათმცოდნეობის კითხვებს ლიტერატურულ ნაწარმოებთან დაკავშირებით, მისი შექმნისა და რეცეფციის პროცესს სხვადასხვა ფსიქოლოგიური თეორიის, მეთოდის და კონცეფციის მიმართ. ლიტერატურის ფსიქოლოგიის რამდენიმე განსხვავებული ძირითადი შტო გვხვდება. ფსიქონალიტიკური ლიტმცოდნეობა ფროიდს და ლაკანს ეყრდნობა. გვხვდება ემპირიულად მომუშავე ფსიქოლოგიური მოსაზრებები, რომელთა მიზანია, ფსიქოლოგიური გამოვლინებები ლიტერატურის შესახებ, მისი შექმნისა და მისი გავლენა ემპირიულად გადაამოწმოს და ამით განსაზღვრულ საფეხურამდე წინასწარ გამოთვალოს მისი ზეგავლენა. 1960-იანი წლებიდან ემპირიული ფსიქოლოგია დაკავებულია ლიტერატურის ფსიქონალიტიკურ კონტექსტში შესწავლით. სემიოტიკაში სწორედ შინაგანი კაცის ფსიქოლოგიური მიმოხრა აისახება.

ამ მეთოდოლოგიათა მიხედვით, მრავალფეროვნების გამოკვლევა განსაზღვრავს შემოქმედის თვისებებს, მისი შემოქმედებითი პროცესის მიმდინარეობას და ასევე ლიტერატურული პროდუქტისას. სანამ შემოქმედებითობა ადამიანის პოტენციურ უნარად არ აღიარეს, ამ პროცესს ფსიქოზებად ან ნევროზებად მიიჩნევდნენ. ეს კავშირი ემპირიულად არ დამტკიცდა. ემპირიული ესთეტიკიდან გამომდინარე, „შემოქმედება არის არა აბსოლუტური, არამედ სუბიექტური, ისტორიულად შეფარდებითი სიდიდე“ (ვისი სიტყვებია .

1.5. პორტრეტის ფუნქცია. ავტოპორტრეტი

პორტრეტი კულტურული ფენომენია. პორტრეტული გამოსახულების თავისებური ფორმები და ნიმუშები არქაული პერიოდიდან ჯერ კიდევ გამოქვაბულის კედლის მხატვრობაში გვხვდება. ხელოვნებაში იკონოგრაფიაც სამართლიანად მიიჩნევა პორტრეტული გამოსახულების განვითარების განსაკუთრებულ ეტაპად. მათზე დაკვირვებით არარეალისტური სიზუსტით, მაგრამ მაინც შესაძლებელია ეთნიკური წარმომავლობის სოციალური ფენის კუთვნილების, ხასიათის შტრიხების ან მოღვაწეობის ფორმის შესახებ მინიშნებების ამოკითხვა. იკონოგრაფიაში ფიზიკურ მხარეში იკითხება გამოსახვის ობიექტის სულიერი მხარეც, რაც შეგვიძლია პორტრეტის ელემენტების შემცველად მივიჩნიოთ. თუკი

ჩვენი მიზანი მნახველისთვის პიროვნების გაცნობაა, იკონოგრაფია ნიშან-სიმბოლოების გამოყენებით ამას ახერხებს. შეიძლება ითქვას, რომ იკონოგრაფიულ პორტრეტს გააჩნია თავისი მხატვრული ენა, რომლის ანალიზიც ისევ და ისევ სემიოტიკამდე მიგვიყვანს. აგეოგრაფიული მწერლობაც რეალისტური კომპონენტების შემცველია. მაგ. ასეთია ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების კონკრეტული სივრცე, კონკრეტული რეალური ადამიანის ქმედებების განხორციელება მკაცრად და დამოკიდებული კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ პიროვნებებზე. ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებები შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც ბიოგრაფიული პორტრეტის, როგორც ჟანრის, წინამორბედი. არანაკლებ მნიშვნელოვანია მწერლის ფაქტორი და მისი ფსიქოემოციური ანარეკლი ნაწარმოებში მთლიანად, კონკრეტულად კი პორტრეტში. ამ გავლენას ცხადყოფს ერთსა და იმავე ისტორიულ პიროვნებაზე სხვადასხვა ავტორის მიერ შექმნილ ტექსტებში პერსონაჟის, გმირის პორტრეტებში გაჩენილი სხვაობები. მომდევნო პერიოდის ლიტერატურას მხოლოდ გმირის პორტრეტი აინტერესებს, ამიტომ ის ხშირად მეტაფორიზებული და ჰიპერბოლიზებულია. ეს მოვლენა უცხო არ იყო არც მანამდელი ლიტერატურისთვის. სიმონ ყაუხჩიშვილი ნაშრომში „ანტიკური ლიტერატურის ისტორია“ ასახელებს ცნობილ ბერძენ გმირთა თავგადასავლების დაკარგულ, ჩვენამდე მოუღწეველ ვერსიებს, რის მიზეზადაც მიიჩნევს მკითხველში მათ არაპოპულარობას, რადგან უძლეველი გმირები მეტად ადამიანური სისუსტეებით წარმოჩენილან მასში. აგამემნონს, ნესტორსა და მენელაოსს ტროას ომში თანადგომა უთხოვიათ დანარჩენი მეფეებისა და გმირებისთვის, მათ შორის იყო აქილევსი, რომლის ბევრი გმირობა უკვე ცნობილი იყო, მაგრამ თეტიდას, აქილევსის დედას, კარგად ახსოვდა ნაწინასწარმეტყველვეი, რომ მისი გმირი შვილი ბოლოს ომში დაიღუპებოდა. ის გაუხიზნავს შორეულ კუნძულზე, „სადაც პირტიტველი აქილევსი, ქალად გადაცმული, თავის ბიძაშვილ გოგოებთან იმალებოდა. ბერძნებმა აქილევსი მაინც იპოვეს, ამხილეს მისი თაღლითობა და თან წაიყვანეს ომში“. ამ ბრძოლაში აქილევსმა ბევრი გმირობა ჩაიდინა. პოემა საზოგადოებამ არ მიიღო. გმირის ადამიანური სახე მათთვის შეურაცხმყოფელიც კი იყო. ს. ყაუხჩიშვილი ასევე

ახსენებს სხვა დაკარგულ პოემას, რომელშიც „მოთხრობილი იყო ოდისეოსის ანალოგიური საქციელი“ (ყაუხჩიშვილი, 1971:6). პლატონი „სახელმწიფოში“ დეტალურად მსჯელობს, რა ევალეობადა მწერალს. მისი ცენზურა საკმაოდ მკაცრია და ზოგ შემთხვევაში გაუმართლებელიც, მაგრამ ზემოთ დასახელებული მაგალითები ამ ცენზურის შედეგი არ არის; ის ყველაზე ობიექტურმა შემფასებელმა – ხალხმა არ მიიღო. ზემოთქმული კიდევ იმის მაგალითია, რომ პორტრეტი ცვალებადია აღწერის ობიექტის მოდელის, ინტერესის, საჭიროების და სხვ. კრიტერიუმების შესაბამისად, თუმცა უცვლელი რჩება ძირითადი კომპონენტები: გარეგნობა, სოციალური მდგომარეობა, ფსიქოლოგიური და სულიერი მხარეები და მათი ფუნქციები.

მაშასადამე, ყველა დროში საზოგადოებრივი იყო მხატვრული მოვლენის სარგებელი საზოგადოების წინსვლისთვის.

პორტრეტს ახასიათებს მეტად მნიშვნელოვანი რამ, მისი გაზვიადება შეუძლებელია. ასეთ შემთხვევაში გროტესკულ ელემენტებს იძენს და რეალისტურ სახეს კარგავს. პარადოქსია, რომსწორედ რეალიზმი მიმართავს ყველაზე ხშირად მას, რადგან გმირის ინდივიდუალიზების საშუალებას უდაოდ იძლევა. პორტრეტი არ არის მხოლოდ ადამიანის გარეგანი მახასიათებლების რეპროდუქცია. მხატვრულ ფუნქციას ამ ტიპის აღწერა მხოლოდ მაშინ იძენს, როცა გამოკვეთს განსაკუთრებულსა და უნიკალურს. იმისთვის, რომ სრულყოფილად გადმოეცა ილიას თავისი პერსონაჟების ინდივიდუალობა, ტიპებად აქცევს მათ. შემდეგ კი მხატვრულ სახედ განზოგადებაზე მეტად უზრუნია. როგორც ბ. ბარდაველიძე აღნიშნავს, ილიას პირადი ბიბლიოთეკის შესწავლისას უნახავთ ბევრი პროფესიონალური, დეტალურად დამუშავებული ფსიქოლოგიური ლიტერატურა (ბარდაველიძე, 1967). მიუხედავად იმისა, რომ მისი პერსონაჟების უმეტესობას რეალური პროტოტიპები ჰყავდათ, მათი მხატვრული სახეების სრულყოფილება ღრმა მეცნიერული ცოდნით, მაღალმხატვრული ოსტატობითაა მიღწეული.

მხატვრები, განსაკუთრებით კი პორტრეტისტები, დეტალურად შეისწავლიან ადამიანის ანატომიას. ასევეა, მწერალიც. ასე რომ, პიროვნების გააზრების

მეცნიერული მეთოდები განაპირობებს სხვადასხვა მიდგომას ანთროპოლოგიისადმი და, ამავდროულად, პორტრეტის ევოლუციასაც, სოციალური, ესთეტიკური, ეთიკური, ფილოსოფიური და სხვა კულტუროლოგიური სივრცის ცვლილების შესაბამისად.

ადამიანის თვითდამკვიდრების პრობლემა ყველა ეპოქაში განსაკუთრებული სიმწვავით იდგა. ერთი მხრივ არსებობენ ადამიანები, რომლებიც ეპოქის იდეალს წარმოადგენენ და ეს იდეალი ყოველთვის ამაღლებული არ არის, მეორე მხრივ ადამიანები, რომლებიც შორს არიან ეპოქისგან და სწორედ ამით ხდებიან საინტერესო. შესაბამისად, პორტრეტის ინტერესის ობექტად იქცევა მსხვერპლიც და მტარვალიც („შ უ შ ა ნ ი კ ი ს წ ა მ ე ბ ა“) გმირიც და ანტიგმირიც, თუმცა რეალიზმმა ეს მიდგომა შეცვალა. ჰოლისტური გააზრება პორტრეტისა ნათლად ხსნის მის არსს და მხატვრულ ფუნქციას, რაკი მთელი მეტია მის ნაწილთა ჯამზე. მაშასადამე, პორტრეტის შემადგენელი ნაწილების ჯამი იძლევა უფრო მეტს, ვიდრე უბრალოდ გამოსახულება, აღწერა.

მართალია, პორტრეტს განსაზღვრავს ეპოქა, რეალობა, მაგრამ სამართლიანად შენიშნავდა მ. ბახტინი, რომ შეუძლებელია, ახსნა ნაწარმოები მხოლოდ მისი თანადროულობის გადასახედიდან, რადგან მასში ავტორი ქმნის დაკრისტალებულ სამყაროს, მთელი კულტურის ისტორიის და აღქმის თავისებურებიდან გამომდინარე, რამაც ჩამოაყალიბა მისი საბოლოო მსოფლმხედველობა. ნაშრომში მ. ბახტინი ააქტიურებს ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხს: „მე“ და „სხვა“. სხვა ადამიანის შეცნობა ეს უპირველესად არის დიალოგი. პორტრეტის დიალოგურობა ნათელია. ის როგორც პორტრეტირებული პიროვნების, ისე ავტორის გახსნის საშუალებას იძლევა. მიიჩნევს, რომ დიალოგი დაკარგულია პორტრეტში, რომელშიც გმირი გამოსახულია პროფილში, თუმცა, ძლიერი ავტორის ხელში ესეც მიზანმიმართული სვლაა. აქვე გავიხსენოთ ილიას აქცენტი: „მე ხშირია, ჩვენ – ცოტა.“

მოსე კაგანი შენიშნავს, რომ ყველაფერი, რაც ადამიანში გაუხსნელი და გამოუკვლეველია, ცოდნის სხვა სფეროს მიერ ხელოვნებაშია დალექილი, როგორც ისტორია ადამიანისა საერთოდ. ნაშრომში „კულტურის ფილოსოფია“ ის საუბრობს

ხელოვნებაზე, როგორც სარკეზე, რომელშიც აისახება ამოუცნობი მხარეები საკითხებისა: ადამიანის ცხოვრების აზრი, სიკვდილისა და უკვდავების პრობლემები და სხვა. ის შენიშნავს, რომ ხელოვნება მხატვრულ-სახეობრივი ადამიანთმცოდნეობაა (Каган,199). ამ და 17 სხვა მონოგრაფიის ავტორის ეს არგუმენტი გახდა პორტრეტის ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში შესწავლის საფუძველი (<https://livelib.ru>author>17>).

საყურადღებოა ავტოპორტრეტის ფენომენი, რომლის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ ნამწყემსარის მოგონება. ავტოპორტრეტი საინტერესოა რამდენიმე კონტექსტში: ავტორის მიზანი თვითშემეცნება იყო თუ მკითხველისთვის საკუთარი ტიპის წარდგენა? როგორია მისი მხატვრული ფუნქცია, რა თავისებურებები შემოაქვს ბელეტრისტიკაში; არის თუ არა ავტორის თვითრეალიზების მცდელობა; რამდენად რეალისტურია და ობიექტური ავტორის მიერ საკუთარი თავის, როგორც ბელეტრისტული პერსონაჟის, ხედვა?

პორტრეტის, როგორც პიროვნების მთლიანობის გააზრების და ტიპიზაციის მხატვრულ სახედ განზოგადების კონცეპტის, გასაგებად ინტერდისციპლინური მიდგომაა საჭირო. ისტორია, ფილოსოფია, ფსიქოლოგია, ესთეტიკა, სოციოლოგია – ყველა ეს მეცნიერება სხვადასხვა კუთხით შეისწავლის ადამიანს. თუ დავეთანხმებით ზ. ფროიდის შეხედულებას ხელოვნების ნაწარმოების განცდით ნევროზებისაგან გათავისუფლების შესახებ, მაშინ იგი თერაპიულ ფუნქციასაც ითავსებს.

თ. კიკაჩიშვილის აზრით პორტრეტის შექმნისას არსებობს საფრთხე, თავი იჩინოს შაბლონმა, სტერეოტიპმა. გარეგნული მხარის აღწერისას განსაკუთრებით რთულდება სიახლის შექმნა (კიკაჩიშვილი, 2012: 107).

პორტრეტის საშველად აქტიურდება პერსონაჟთა მოქმედების გაშლა სიუჟეტში, სადაც ყველა ინდივიდი განსხვავებულად მოქმედებს, თუმცა აქაც არსებობს საფრთხე, რომ პერსონაჟის მოქმედება შესაბამისი იყოს და გამომდინარეობდეს მისი პორტრეტული სახიდან. რაკი პორტრეტის ერთ-ერთი ფუნქცია პერსონაჟის დახასიათებაა და აქტიურად მონაწილეობს კომპოზიციური ხაზის განვითარებაში,

მცირედი უზუსტობაც კი შესამჩნევია. პერსონაჟის ლოგიკური მოქმედება მხატვრულად გააზრებული, მიზანმიმართული ქცევა უნდა იყოს.

სრულყოფილი სახე რომ მივიღოთ, პერსონაჟის ვიზუალური სახის გარდა, მასში უნდა იკითხებოდეს მისი მსოფლხედველობა: ზნეობრივი ღირებულებები და ხასიათი. თ. კიკაჩიშვილი პორტრეტიზაციის საინტერესო ფორმულირებას გვამღევს: „ერთში შეუზღუდავად თავისუფალია შემოქმედი – პერსონაჟის ყოველგვარ ცხოვრებისეულ პერიპეტიებს იგი თარგმნის ესთეტიკურ ენაზე ...“ (კიკაჩიშვილი, 2012: 110).

ხასიათი და ტიპი მკვეთრად უნდა გაიმიჯნოს ერთმანეთისგან. „ყოველი პერსონაჟი არ არის ხასიათი, ყველა ხასიათი კი პერსონაჟია. ამდენად, ხასიათი უფრო „პლასტიკურია,“ ტიპი კი ბევრად უფრო ხისტი, მკაცრად განსაზღვრული. ასეც ფორმულირდება: ფსიქოლოგიური ტიპი, სოციალური ტიპი, ეროვნული ტიპი და სხვ. „ტიპი კონკრეტულში, გარკვეული შინაარსით დავარქვათ ყოველდღიურობაში, ემიებს ზოგად საკაცობრიოს მნიშვნელობას, რითაც განსაკუთრებული და ხანგრძლივი (უფრო ალბათ მუდმივი) აქტუალურობით იტვირთება (იქვე, 113). აქ მკვლევარი სქოლიოში აკეთებს საინტერესო შენიშვნას: „ტიპი შეიძლება იყოს მოთავსებული ტიპურ გარემოში, თუმცა, შესაძლებელია, რომ იყოს ტიპური გარემო და არ იყოს ტიპი.“ შესაბამისად, ტიპის მხატვრული ფუნქცია უდიდესია. იგი პიროვნების ინდივიდუალურობას უსვამს ხაზს.

პერსონაჟი ცენტრალური ფიგურაა, ე.წ. მეორეხარისხარისხოვანიც რომ იყოს, ნაწარმოების აგებაში მონაწილეობს და ამდენად შეუცვლელია. თუ მისი ჩანაცვლება შესაძლებელია, ის არაა ტიპი. ამდენად, პერსონაჟის ტიპურობა უმნიშვნელოვანესია.

რომაული კომპოზიციური პორტრეტის ანალოგად ლიტერატურაში შეიძლება მივიჩნიოთ პერსონაჟი, ხალხი. ხალხს, როგორც მასობრივ ფონს, მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს, რადგან ის ჯერ კიდევ არ არის ტიპი. საჭიროა გაიმიჯნოს: ნაწარმოებში მოქმედ გმირად შემოსული ხალხი მოგვევლინება ბრბოდ თუ საზოგადოებად? რა როლს ითამაშებს ის კომპოზიციურ ჩანაფიქრში და ნაწარმოების იდეის გახსნაში? იქნება წამყვანი ფიგურა თუ ფონი პერსონაჟისა? ზუსტად სახვით

ხელოვნებაში დაკისრებული ფუნქცია გადმოჰყვა ფონს ლიტერატურაშიც? ერთი და იგივე ფიგურა სხვადასხვა ფონზე სხვადასხვაგვარად აღიქმება. მაგალითად, ოთარაანთ ქვრივის გიორგი მშობლიურ ჭერქვეშ და სასახლეში სრულიად სხვადასხვაგვარია. მშობლიური გარემო, როგორც ფონი, მას თავდაჯერებულ, ძლიერ, შეუდრეკელ ჭაბუკად გვაცნობს. სასახლის ფონზე დაბნეული, გაუბედავი, თავის თავში ჩაკეტილი სახეა და პირველი ნაწილი რომ არა, მასში მეამბოხე ვაჟკაცის ცნობა გაგვიჭირდებოდა.

პორტრეტული ფუნქცია შეიძლება დაეკისროს პეიზაჟს, ინტერიერს, საყოფაცხოვრებო გარემოს, რაიმე კულტურულ-ისტორიულ ძეგლს და სხვა. ასევე, ის შეიძლება სხვა პორტრეტის გახსნას ემსახურობდეს, როგორც შთაბეჭდილებითი პორტრეტი. „პეიზაჟის ხატებსა და სახეებშია გადატეხილი არც თუ იშვიათად ადამიანური ხასიათები. ბუნების წიაღში მის ფონზე ხდება ხშირად ყველაზე შეუცდომლად შესაძლებელი ადამიანის რაობის ამოცნობა. პეიზაჟი სარკეა ადამიანის სულისა“ (კიკაჩიშვილი, 2021).

ლიტერატურაში პერსონაჟის პორტრეტი მხატვრული სახის ნაწილია და ის დამოუკიდებელ ჟანრად არ განიხილება. სანამ უშუალოდ ამ საკითხს შევხებით, ყურადღება დავუთმოთ ლიდია გინზბურგს, რომელიც ნაშრომში „ფსიქოლოგიური პროზის შესახებ“ საინტერესო თეორიას ავითარებს. აქ ის რეალისტური პროზის წინამორბედად მემუარისტის მოაზრების შესახებ და ამ გრადაციისას გმირის ფორმირების საინტერესო ეტაპებზე საუბრობს. „მე-19 საუკუნის ლიტერატურა დამოუკიდებლად იაზრებს დოკუმენტალისტიკის, როგორც ჟანრის, ესთეტიკურ შესაძლებლობებს. სტიქიურად ეს შესაძლებლობები ადრეც არსებობდა. წინა ეპოქებში ისტორიოგრაფია ასრულებდა თავის განსაკუთრებულ ფუნქციას, ნაწილობრივ ჩაენაცვლებინა მხატვრული პროზა, ასეთი იყო მისი როლი ანტიკურ ეპოქაში, ასევე აღორძინების დროს. მე-17 საუკუნის საფრანგეთში ამ ფუნქციას ასრულებდა მემუარები და სხვა შუალედური ჟანრები. მიიჩნევა კიდევ ამ პერიოდის საფრანგეთი მემუარისტის სამშობლოდ. მე-17 საუკუნის ადამიანებისთვის მემუარები ისტორიაა. კლასიციზმის ესთეტიკა ხელოვნების ენად მხოლოდ პოეტურ

ენას მიიჩნევდა (გამონაკლისს უშვებდნენ მხოლოდ კომედიებისთვის). კლასიციზმი უარს ამბობდა რომანის აღიარებაზე, თუმცა ესთეტიკური იერარქიის მიღმა არსებობდა რომანებიც, მაგრამ მათთვის უფრო მნიშვნელოვანია შუალედური პროზა: მემუარები, წერილები, „პორტრეტები“, „ხასიათები“. მაღალი პოეზიის იდეალური სამყაროსგან განსხვავებით, ეს იყო კონკრეტული და ფხიზელი სამყარო. აქ ადამიანის ეპოქალური გაგება აწყდებოდა ისეთ მხარეებს, როგორებიც იყო ერთი მხრივ კლასიკური ტრაგედიისა და კომედიის სიმძაფრე, მეორე მხრივ, ყოფითი თვითშემეცნება და გარე სამყაროს შეცნობა“ (Гинзбург, 1977:8-9). შემდგომში ხშირად მწვავდებოდა ინტერესი დოკუმენტური ლიტერატურისადმი, რაც შეიძლება რეალისტური ხედვის მოახლოების ერთგვარ მინიშნებად მივიჩნიოთ, რადგან სწორედ ამ ტიპის ლიტერატურა იჭრებოდა უფრო ღრმად სულიერ ცხოვრებაში და უფრო მეტად ინტერესდებოდა ადამიანით. ლ. გინზბურგი მაგალითისთვის ერთმანეთს უპირისპირებს რუსოს „ახალ ელოიზას.“ მას, მე-18 საუკუნეში შექმნილს და მე-19 საუკუნეში უკვე მოძველებულს, რუსოსავე „აღსარებას“ და მე-19-მე-20 საუკუნეების მარად ცოცხალ და აღსაფრთოვანებელ ანალიტიკურ პროზას უწოდებს.

ადამიანების ბედი, რომელსაც აღწერს ისტორიკოსი და მემუარისტი, არასდროს ირევა გამოგონილსა და რეალურ სამყაროში, თუნდაც ფაქტობრივი სიზუსტით გადმოცემული არ იყოს. აქ მოიაზრება მწერლის სუბიექტური ფაქტორი, რაც უნდა ზუსტად გადმოსცეს სახელები თარიღები და ასე შემდეგ, გარემოების და მოქმედების შერჩევა, შეფასება, შეხედულება მწერლისა ინდივიდუალურია და ნაწილობრივ სუბიექტურიც. თვით ავტობიოგრაფიის წერისასაც კი მწერალი ვერ იქნება თავისუფალი ისეთი მხატვრული ხიზლისგან, როგორიცაა დინამიზმის მართვა ტექსტში, პრობლემის შელამაზება და სხვა.

„მხატვრული სახე ყოველთვის სიმბოლურია, პრეზენტაბელურია, გადმოსცემს ადამიანურ გამოცდილებას, სოციალურ სტატუსს, ფსიქოლოგიას. ავტორი ქმნის ნიშნებს აზრის განხორციელებისთვის და შეუძლებელია მათი დაშორება იდეის დაურღვევლად, მემუარისტი სხვა გზას მიმართავს, მას არ შეუძლია, შექმნას გარემოება და გამოიგონოს საგნები, რომლებიც უფრო შესაფერისი იქნებოდა

მისთვის. მას მიცემული აქვს მოვლენების მზა მონაცემი და ვალდებულია მასში გახსნას ისტორიული, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური, ლიტერატურული ენერგიების განზოგადება. ის აგებს გზას ფაქტიდან მის მნიშვნელობამდე, ამ შემთხვევაში ცოცხლდება ფაქტში ესთეტიკური ცხოვრება. ის იქცევა ფორმად, სახედ, იდეის წარმომადგენლად. შესაბამისად, რომანისტი და მემუარისტი იწყებენ სხვადასხვა დაბოლოებიდან და სადღაც გზად ხვდებიან აზრისა და მოვლენის ერთიანობას“(გინზბურგი, 1977:12).

ლ. გინზბურგი წერილებს, დღიურებს, აღსარებებს მოიხსენიებს „ადამიანურ დოკუმენტებად,“ რომლებშიც მეტ-ნაკლებად არსებობს ესთეტიკური საწყისი. მათში მოქმედებები ხშირად დაუსრულებელია, მაგრამ რეალობა და მხატვრული სახე ყოველთვის მოცემულია. ამით მემუარისტიკა უახლოვდება რომანს. ორივეს აინტერესებს გარემოში განვითარებული ხასიათი, რომელიც აღწერს მის მოქმედებას რეალობაში და უღრმავდება შინაგან პროცესებს. როგორც კი მსგავსი სტრუქტურის ქმნილება დაიმატებს ერთ კომპონენტს, გახდება გათვლილი ფართო მკითხველზე, ის უკვე შლის ზღვარს, რომელზეც ვსაუბრობდით.

იპოლიტ ტენი „ხელოვნების ფილოსოფიაში“ საუბრობს, რომ ლიტერატურა ირეკლავდა, შეიმეცნებდა და ბაძავდა ეპოქის ხასიათს. ერთგან ის იმოწმებს გოეთეს: „გაივსეთ თქვენი გონება და გული, რაგინდ ფართოც უნდა ჰქონდეთ, თქვენი საუკუნის იდეებით და გრძნობებით და ხელოვნების ნაწარმოებიც გაჩნდება“ (ტენი, 1990: 72).

რომანტიზმის მიერ ყოფის დემონიზება, დევნილი და ტრაგიკული იდეალური გმირის ასოციალურობა გადაიხედა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში და ლიტერატურაში გადამწყვეტი აღმოჩნდა რეალისტური და ფსიქოლოგიური მეთოდის დასამტკიცებლად. ლიტერატურა აღარ ქმნის ცხოვრებისეულ პროცესებს, არამედ შეისწავლის მათ. სწორედ ამან შეაძლებინა რეალიზმს, არ მიეზაბა კლასიკური ანტიკური კომედიისა და სატირისთვის, რადგან ძველი გმირები იმდენად შეუთავსებელი აღმოჩნდნენ ახალ რეალურ გარემოსთან, რომ თავისთავად შეიცავდნენ კომიკურ ელემენტებს.

ანტიკური ფენომენი იმდენად დიდია, რომ სრულად გვერდის ავლა ისედაც შეუძლებელი იქნებოდა; შესაბამისად, მთავარი პრინციპი შენარჩუნებულია: სიცილს იწვევს მოულოდნელობა. ამდენად, საგანძურით სავსე ქოთნების მფლობელი ფეხშიშველა მიკირტუმი ისევე სასაცილოა, როგორც შემოსილი დიდებული, რომელიც უფულოა, მხოლოდ ბიზნესიდეებითაა აღჭურვილი და მიკირტუმის დაცინვის ობიექტადაა ქცეული.

1.6. მხატვრული სახე

მხატვრულის სახის შექმნის საკითხი ლიტერატურათმცოდნეობის აქტუალური საკითხია. „მხატვრული სახე მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკური კატეგორიაა, სამყაროს ახსნისა და გათავისების ფორმა“ (ლომძე, 2012:134). მასზე მსჯელობებს ვხვდებით ჯერ კიდევ პლატონთან. ის მხატვრულ გამოსახულებას მიზამვად მიიჩნევდა და ასაბუთებდა, რომ შეუძლებელია არსის გადმოცემა, „რა ამოცანას ისახავს მხატვრობა ყველა ცალკეულ შემთხვევაში: ცდილობს ისე მიზამოს საგანს, როგორც ის არის სინამდვილეში, თუ ისე, როგორც ის გვეჩვენება? ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხატვრობა ლანდების მიზამვაა თუ სინამდვილის? მაშასადამე, მიზამველობითი ხელოვნება შორსაა სინამდვილისგან. ჩემი აზრით, ამიტომაც შეუძლია ასახოს ყველაფერი, რაც გნებავთ, სულ ოდნავ რომ ეხება ამა თუ იმ საგანს, რის შედეგადაც ლანდები იბადებიან“ (პლატონი, 343). ამ მსჯელობის მიხედვით უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია პორტრეტს დაეკისრა, რადგან მხატვრული სახე, როგორც რთული კომპოზიციური მოვლენა, მასშტაბურობას აღწევს კონკრეტული სახის (რომლის შექმნის მთავარი ხერხი სწორედ პორტრეტია), ინდივიდუალიზებისა და ტიპურობის არსის განზოგადებით.

ჰეგელი მხატვრულ სახეს ესთეტიკის კატეგორიად მოიაზრებს, რომელიც საგნის კონკრეტულ არსს წარმოაჩენს. დღესაც ესთეტიკა მიჰყვება მის კვალს და მხატვრულ სახეს განიხილავს, როგორც აზროვნების ფორმას ხელოვნებაში. სფინქსის სახის მაგალითზე ი. ბორევი წერს: „სახეში ერთი საგანი იხსნება სხვა საგნით, უპირისპირდება ერთმანეთს ორი (ან მეტი) თანაბრად თავისთავადი მოვლენა. ეს არის მხატვრული აზრის არსი: მას გარედან კი არ ახვევენ თავს სამყაროს საგნებს,

არამედ იგი ორგანულად გამომდინარეობს მათი შეპირისპირებიდან, მათი ურთიერთქმედებიდან. ერთმანეთისგან დაცილებული არსებების შეპირისპირება მოულოდნელად იძლევა ახალ ცოდნას“ (ბორევი, 1986:211).

ესთეტიკის მიხედვით მხატვრული სახე რამდენიმე კომპონენტს აერთიანებს: **თვითმოძრაობა:** თუკი ერთხელ დიდოსტატის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე ამოძრავდება, მისი თვითმოძრაობა უმართავი ხდება. ამავე აზრს ავითარებს მსჯელობაში ილია ჭავჭავაძე: „რამოდენადაც მწერალის შემოქმედების ძალა სწვდება ამ ზოგად-კაცობრიობის ტიპსა, იმოდენად მწერალი დიდია, იმოდენად მსოფლიოა. თქმა არ უნდა, რომ ერი, რომელსაც ეკუთვნის ამისთანა მწერალი, თავისი სამკაულით აკაზმინებს, თავის საფერავით აფერვინებს პოეტს ყოველს ხატს, ყოველს ნამოქმედარს შემოქმედობისას, მაგრამ ეგ მარტო სამკაულია, ფერია და არა იგი შინაგანი ბუნება ხატისა, რომელიც ამ შეთხვევაში ზოგადია და არა კერძო, და რომელიც მარტო თავის საკუთარს კანონებს ექვემდებარება“ (ჭავჭავაძე, 1941: 62).

მრავალპლანიანობა და ბოლომდე უთქმელობა: გარდა იმისა, რომ მხატვრული სახე სტრუქტურულად რთული ფენომენია, გააზრებისა და აღქმის მრავალ-ფეროვნებითაც გამოირჩევა. ის ყოველთვის ახლებურად გაიაზრება ახალ ეპოქაში. მკითხველი თავისუფალია მხატვრული სახის გააზრებაში. მისი ხასიათის სირთულე მრავალმხრივი დასკვნის საშუალებას აძლევს მას. ამ თავისუფალი შემეცნების ნაკადებისთვის მიმართულების მიცემა მწერლის ოსტატობაზეა დამოკიდებული. აქ მწერლისთვის უკიდევანო შესაძლებლობებს იძლევა სემიოტიკური მეცნიერებები. მკითხველის ჩართვა და თანამონაწილეობის პროცესის მართვა ნიშანთა სისტემებით უძველესი ხერხია ხელოვნებაში. ის პორტრეტის სრულყოფისთვის რეალიზმმა ახლებურად დატვირთა.

ინდივიდუალიზებული განზოგადება. ტიპიზაცია: თუკი დავეთანხმებით მსჯელობას, რომ ტიპიზაცია არის მხატვრული განზოგადება ინდივიდუალიზაციის საშუალებით, მაშინ ნათელია მხატვრული სახის სიძლიერე. ამ საკითხებს ილია ჭავჭავაძეც შეეხო სტატიაში „აკაკი და „ვეფხისტყაოსანი“ და მიუთითა საფრთხეზე, რომელიც მწერლის კრახის მიზეზი შეიძლება გახდეს ტიპზე მუშაობისას: „ზოგადი

სახე ადამიანისა, რამოდენადაც უფრო წვრილზედ დახურდავებული იქნება, მაგალითებრ, ზოგადი – კაცი რომელსამე ერის კაცად, ერის რომელისამე თემის კაცად, თემის კაცი რომელისამე გვარეულობის კაცად, გვარეულობის კაცი ოჯახის კაცად, ოჯახის კაცი ივანედ, ფრიდონად და მეგრვე სხვა, იმოდენად შემოქმედობა მწერალისა მაღლიდამ დაბლა ჩამოდის, იმოდენად მწერალი ნიჭ-ნაკლებია და დაქვეითებული“ (ჭავჭავაძე, 1941: 66).

ილიასეულ ფრაზას–„ზოგადი სახის დახურდავებას“ მკვლევარი აკ. კენჭოშვილი „ტიპის პორტრეტად დახურდავებასთან“ აიგივებს (კენჭოშვილი, 1962: 85). უფლებას ვიტოვებთ, არ დავეთანხმოთ მას. ტიპი ზოგადი, მასშტაბური სახეა და ის ყველაზე სრულყოფილად პორტრეტის საშუალებით იქმნება. თავისი საწყისით ყოველი ტიპი არის კონკრეტული სახე, რომლის გადმოცემის, აგების ინსტრუმენტიცაა პორტრეტი. დახურდავება აკნინებს მათი ურთიერთმიმართების არსს, მაშინაც კი თუკი „დახურდავებაში“ კომპონენტებად დაშლას მოვიაზრებთ. ვფიქრობთ, „დახურდავების“ ეტაპების პირუკუ განვითარება ტიპის შექმნის ხერხია და განზოგადების შემდგომ მას ცალსახად უნდა ახლდეს მკვეთრად ინდივიდუალური მახასიათებლები.

ორიგინალობა: მხატვრული სახის შექმნა რთული პროცესია. მხატვრულ სახეებს მხოლოდ დიდოსტატებთან ვხვდებით. მიუხედავად ოსტატის მიზანმიმართული მცდელობისა, გამოკვეთოს მკვეთრად ინდივიდუალური პასაჟები, ის ნებისთ თუ უნებლიეთ, პირად გამოცდილებაზე დაყრდნობით აგებს მას. ერთგვარი მწერლისეული არქეტიპი მუდამ მოჩანს, იკითხება ქმნილებაში, რაც განუმეორებელს და ცნობადს ხდის მწერლის ხელწერას. მაშასადამე, მხატვრული სახე ორმაგი ორიგინალობის მატარებელია: ტიპისა და მწერლისა. ამდენად, „მხატვრული სამყარო და მხატვრის პიროვნება მხატვრული სახის საშენი მასალაა“ (ბორევი, 1986).

მაშასადამე, პორტრეტი ლიტერატურამ სახვითი ხელოვნებისგან ისესხა. ლიტერატურული პორტრეტი სახვითთან შედარებით დინამიკურია და განვითარების შემთხვევაში თვალყურის მიდევნების შესაძლებლობას იძლევა. ლიტერატურული პორტრეტი შესაძლებელია, საერთოდ არ შეიცავდეს სახეს. მისი

შედარებით სუსტი მხარეა მკითხველის მზაობაზე დამოკიდებულება. ფუნქცია ტიპის, ხასიათის, მხატვრული სახის შექმნაში მონაწილეობაა. პორტრეტი შეიძლება არსებობდეს განყენებულადაც, როგორც კონსტატაცია (ნაკლები მხატვრული ღირებულების, მაგრამ ფუნქციური). იგი ცვალებადია დროის მოთხოვნათა შესაბამისად.

ყველაზე გავრცელებული და მნიშვნელოვანი ფსიქოლოგიური პორტრეტია. არსებობს შთაბეჭდილებითი, დინამიკური, სტატიკური, ავტოპორტრეტი და სხვა. პორტრეტები. განსაკუთრებით საინტერესოა პორტრეტის სემიოტიკური მხარე. მე-19 საუკუნის პორტრეტი რეალისტურია. კრიტიკულმა რეალიზმმა მოიტანა სატირული, გროტესკული, სემიოტიკური პორტრეტები. პორტრეტის შექმნის ინსტრუმენტებია: აღწერა, კინეზი, დიალოგში გახსნა, ჰაპტიკურ სივრცეში არეკვლა. სხვა დანარჩენი გმირის მეშვეობით გადმოიცემა. პორტრეტის ხატვისას ავტორის დამოკიდებულება და თავად ავტორიც კი ირეკლება.

ყველაზე საინტერესოა ერთი და იგივე ტიპი სხვადასხვა გარემოში. ასე მიიღება დინამიკური პორტრეტი. ეს განვითარება სწორია, თუ ტიპის ინდივიდუალიზაციას ემსახურება. მხატვრული სახე სტრუქტურულად რთული ფენომენია, ის გააზრებისა და აღქმის მრავალფეროვნებითაც გამოირჩევა და ესთეტიკის ყურადღების საგანია.

თავი II. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია რეალიზმამდელ ქართულ პროზაში

2.1. ადამიანის არსი და დანიშნულება შუა საუკუნეების ლიტერატურაში

თქვა ღმერთმა:,, ვქმნეთ კაცი ხატად და მსგავსად ჩვენდა“

და იქმნა ასე!

დამრღვევნი „ემსგავსნეს მხეცსა და პირუტყვს ველისას“

ლიტერატურის საგანია, იკვლიოს ადამიანი, როგორც კონცეპტი, ონტოლოგიური ქმნილება. მისთვის მნიშვნელოვანია მისი არსის და დანიშნულების ზუსტად გამოკვეთა. ღვთის ხატად და მსგავსად შექმნილი ადამიანი ან მოძალადეა ან მსხვერპლი, ან ქომაგი; ხან ბედნიერია, ხან – უბედური, პილიგრიმია ცხოვრებისეულ კარნავალში და ყველაფრის მიზეზი თავადაა სხვადასხვა გამოვლინებით. ლიტერატურა ბაძვის ხელოვნებაა.

ავტორის სათქმელისა და პერსონაჟის არსში ჩასაწვდომად მათი მსოფლხედ-ველობის და კოსმოგონიური ხედვის ცოდნა აუცილებელია. ჰაგიოგრაფიიდან 60-იანების რეალიზმის ჩათვლით ქრისტიანული მსოფლმხედველობაა ლიტერატურის გასაღები.

ადამიანი, რომელიც ამქვეყნად, თავდაპირველად სამოთხეში გაჩნდა, უკვე ფლობდა ყველაზე ფასეულს – არჩევანის თავისუფლებას. მას თავად უნდა გადაეწყვიტა, დარჩებოდა უკვდავებასა და ნეტარებაში, თუ „კეთილისა და ბოროტის“ შეცნობის სწრაფვით ცხოვრების ორომტრიალში გადაეშვებოდა. მან მეორე არჩია და დღემდე პილიგრიმობს. ის კვლავ დაკარგული სამოთხის ძიებაშია. ლიტერატურული ალუზიებით გადმოცემული ეს ონტოლოგია უფრო ღრმა განხილვას საჭიროებს.

ადამიანის არსს, დანიშნულებას, ურთიერთობას ღმერთსა და სამყაროსთან თეოლოგიურ ჭრილში უნდა შევხედოთ. თავად თეოლოგია ანუ ღვთისმეტყველება არის მოძღვრება ღმერთის შესახებ. იგი არსებობდა ქრისტიანობამდეც. მაგალითად,

ანტიკურ სამყაროში თეოლოგებს სამყაროს წარმოშობის საკითხებით დაინტერესებულ მკვლევრებს უწოდებდნენ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ისინი კოსმოგონიის საკითხებით იყვნენ დაკავებულნი, ხოლო თუ იკვლევდნენ ღმერთებს, მაშინ – მითოლოგიით. უძველესი ფილოსოფოსები საგნებს განიხილავდნენ თავისთავად, როგორც ასეთს. პლატონიც, ღრმად ეხება რა მითოლოგიურ საკითხებს, ღვთისმეტყველებას უწოდებს მას. ბერძნული ფილოსოფიის ნაყოფმა, სტოიციზმმა, განსაზღვრა ღმრთისმეტყველების დღევანდელი მნიშვნელობა. დღესდღეობით ღმრთისმეტყველება განიმარტება, როგორც სწავლება ღმერთის ბუნებისა და არსის შესახებ; ხოლო ქრისტიანული სწავლების მიხედვით ადამიანთმცოდნეობას ანთროპოლოგია ეწოდება, თუმცა თეოლოგიური ხედვა საზომია ადამიანზე მსჯელობისას (ადამიანის თეოლოგიური ხედვის პირდაპირი, თუ პირობითად ირიბი მაგალითია მოძღვართა სახეები ილიასთან „მგზავრის წერილები“, ყაზბეგთან – „მოძღვარი“; დ. ჭონქაძესთან – სურამის ციხე“ და სხვა).

ღმრთისმეტყველების წყაროები და მისი საფუძველია წმინდა წერილი, წმინდა გარდამოცემა და სწავლება იერარქიის შესახებ, ისე როგორც იგი განსაზღვრულია მსოფლიო კრებებისა და წმიდა მამათა მიერ: „ღვთისმეტყველება არის მოწმობა არა ჩემი ნიჭისაგან, არამედ იმ სისავსისაგან, რომელშიც მე მონათლული ვარ, ამიტომ ყოველი ქრისტიანი რაღაც ზომით ღვთისმეტყველია, ღმერთისა და ქვეყნიერების წინაშე იესო ქრისტეს მოწმეა, რომელიც აღიარებს, რომ ქრისტე არის ძე ღვთისა“ (შემეძანი, 2014: 42). მხატვრული პერიფრაზირება ზემოთქმულისა გვხვდება „სურამის ციხეში“, როცა ოსმან ადამ, რომელმაც შეინანა რჯულის შეცვლა, კვლავ აღიარა მართლმადიდებლობა, რის გამოც სტამბულის მოედანზე ის სასტიკი წამებით მოკლეს. მაშასადამე, ის ახალმოწამეა, ამ ქცევის ღვთისმეტყველება ყურადღების მიღმა რჩება დურმიშხანის სახის სიმძაფრის გამო, როცა მან სულის სავედრებელი თანხა დანიშნულებისამებრ არ გამოიყენა.

როგორ შეინარჩუნებს ადამიანი ხატებას? მიტროპოლიტი იოანე ზიზულასი წერს: „ვერც ეკლესიოლოგიური და ვერც ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით „ღვთის ხატად ვერ ვიწოდებით, თუ არ გავერთიანდებით მამის თავდაპირველ და

ერთადერთ ჭეშმარიტ სახეში (ზიზულასი, 2021: 19). ეს მიანიშნებს შემდეგზე: ა) სხვასთან თანაზიარება **ჯვარცმის** გამოცდილებას მოითხოვს. ვიდრე საკუთარ ნებას მსხვერპლად არ გავიღებთ და მას სხვის ნებას არ დავუმორჩილებთ, სამების თანაზიარებას და სხვადაყოფნას ისტორიაში ჯეროვნად ვერ ავსახავთ.“ აქ მოჰყავს ძე ღვითასას მაგალითი, რომელიც **სხვასთან** – საკუთარ ქმნილებასთან შესახვედრად **კენოზისის** (საღმრთო დაცარიელება) მეშვეობით აღდგა. „კენოტიკური“ ერთადერთია, რომელიც ქრისტიანს თანაზიარებაში წაადგება, ღმერთი იქნება ეს სხვა თუ მოყვასი. ალექსანდრე ყაზბეგის „მოდღარი“, რომელიც მაცხოვრის, იმავე თვითშეწირვის გზას გადის, მოყვასის ნაცვლად „საღმრთო დაცარიელების“ მაგალითია; ბ) სხვისადმი ამგვარი „კენოტიკური“ მიდგომა არანაირად არ განსაზღვრავს თანაზიარებას ნიშნით, რომელიც მას შეიძლება ჰქონდეს ან არ ჰქონდეს. ქრისტემ ცოდვილის მიღებით, როგორც ზემოთ იყო აღწერილი, სამების მოდელი თანაზიარებას მიუსადაგა: სხვა უნდა განისაზღვროს თავისი თვისებებით, იმ აშკარა ფაქტით, რომ ის არსებობს და თავისთავადია. სწორედ ამას მოითხოვს თანაზიარებისა და სხვადაყოფნის ქრისტოლოგიური მოდელი (მოდღარის მიერ შეფარებული მაყვალა, ალექსანდრე ყაზბეგის „მოდღარი“).

თეოლოგია და საეკლესიო ცხოვრება ითვალისწინებს ადამიანის შესახებ გარკვეულ კონცეფციას. სხვაგვარად ეს ასე ჟღერს– პიროვნულობა თავისუფლებაა. პიროვნებად ყოფნა არამხოლოდ განსხვავებულ თვისებებს, არამედ თავისთავადობას ნიშნავს. „ეს გულისხმობს, რომ პიროვნება ნორმებს და სტეროტიპებს არ ექვემდებარება; პიროვნების უნიკალურობა აბსოლუტურია. საბოლოო ჯამში იქამდე მივდივართ, რომ ამ სიტყვის ჭეშმარიტი გაგებით მხოლოდ პიროვნებაა თავისუფალი“ (ზიზულასი, 2021:23-24) (ოთარაანთ ქვრივი, გიორგი, მღვდელი – ილიასთან; მოდღარი – ალექსანდრე ყაზბეგთან).

„ადამი გვაინტერესებს როგორც ღვთისა და ქმნილებებისაგან განსხვავებული ყოფიერება. ეს სხვადაყოფნა, თვითდამკვიდრების შედეგი, არ არის თავისთავადი. ეს განსაკუთრებულობაა, მსგავსი სხვისაგან ნაბოძები საჩუქრისა. ამრიგად, როცა ქმნილთა დარჩენილი ნაწილი ერთმანეთისა და ღვთისაგან მხოლოდ სახეობათა

მიხედვით განირჩევა (მცენარეები, ცხოველები და სხვანი, სახელების გარეშე, ღმერთის შექმნილია), ადამიანი გამორჩეულია არა მხოლოდ როგორც სახეობა, არამედ როგორც თანამოპასუხე და განსაკუთრებული მეგობარი“ (ზიზულასი, 2021: 61).

ჭეშმარიტ თავისუფლებაზე საუბრისას სწორედ ამ ღვთაებრივ ელემენტს ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა იმისთვის, რომ ადამიანი იყოს თვითმყოფადი არსება. როცა „ღვთაებრივ მოწოდებას“ (ზიზულასი, 2021:61) როგორც ხატებისა და მსგავსების ნაწილს, კარგავს ადამიანი ნებისთ თუ უნებლიეთ, მიემსგავსება მხეცსა და პირუტყვს. თავის თავში ხატებისა და მსგავსების ტარება უკვე გულისხმობს სხვადაცოფნას და ეს მოვლენა ადამიანად ყოფნის ონტოლოგიური საფუძველია. თუ არ იარსებებს ეს სხვა, არც სხვადაცოფნის თავისუფლება იარსებებს და აღარც ადამიანი. „თავისუფლება უღმერთოდ აღარაა ონტოლოგიური ხასიათის და რაც რჩება, მხოლოდ ნების თავისუფლება არის“ (იქვე, 63).

და ბოლოს „ადამიანი მოხმობილია, ქმნილება ღმერთთან თანაზიარებაში მოიყვანოს, რათა გადარჩეს და წილმქონე იყოს წმინდა სამების ცხოვრებაში. თავისუფლებაში მყოფმა ადამმა ამ მოწოდებას უარით უპასუხა. ქრისტე იყო, ვინც ეს აღასრულა, რითაც გააცხადა და თავის თავში რეალობად აქცია, თუ რას ნიშნავს, იყო ჭეშმარიტი ადამიანი“ (იქვე, 63).

ადამიანი სამყაროში მყოფობით რეალიზდება. ის ამ წესრიგის ნაწილია. მისი მიწიერი ცხოვრება მარადიულის სამქედლოა. როგორ იცხოვროს და იტვირთოს თუ არა სხვადაცოფნა, მისივე თავისუფალი არჩევანია. მან უნდა გააცნობიეროს სამყაროს არსი, რომ თავისი ადგილი განსაზღვროს მასში. უკვდავი, მარადიული, დაუსაბამო და უსასრულო მხოლოდ ღმერთია. სხვა ყველაფერი წარმავალია და მისი მყოფობა დროში უფლის ნებაზეა დამოკიდებული. ნებით ცოდვას დამონებული ადამიანის ბრძოლა განკაცებულმა უფალმა მოიგო. ახლაც ადამიანს მხოლოდ თანხმობა სჭირდება, რომ ცხოვრება მოიპოვოს. ეს მისი უმთავრესი დანიშნულებაა. დაბადებისთანავე ბუნებით და არა უფლის ნებით უკვდავი და უექველი ცხოვრებისთვის, მაშინ განკაცება საჭირო არ იქნებოდა. რაოდენ დიდიც უნდა

ყოფილიყო დაცემა, მაინც არ გადაგვარდებოდა. წმიდა ათანასეს სწავლებით ადამიანი უბრალოდ კი არ დაეცა ცოდვით, რომლის გამოსასყიდად აღსარება და სინანულიც კი საკმარისი იქნებოდა, არამედ მიიღო დაცემული ბუნება. ამდენად, მასთან გაჩნდა ალტერნატივა – სიკვდილი. იგი განსაკუთრებით ტრაგიკულია მაშინ, როცა „უმყოფობაში“ დაბრუნებას ნიშნავს. ამ მდგომარეობას ზიზულასი „შესაქმისწინა „უმყოფობაში“ დაბრუნებას უწოდებს (ზიზულასი, 2021:330). მისგან პოლარიზება უნდა იყოს ადამიანის გეზის განმსაზღვრელი. ადამიანი ეცემა ცოდვით და მასზე პასუხის გაცემა მისი პირადი აქტია. მთავარი ნუგეში კი საყოველთაო აღდგომის მოლოდინია. „უკვდავება თავიდან ბოლომდე თავისუფლების ნაყოფია. ქრისტეს აღმდგარ სხეულთან კავშირით წმინდა ექვარისტია ხდება „წამალი უკვდავებისა და ანტიდოტი სიკვდილისა“(წმ. ეგნატე), თუმცა ეს კავშირი გამუდმებით გულისხმობს თავისუფლებას“(იქვე, 331).

მაშასადამე, „ადამიანი“ როგორც კონცეპტი, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის კრილში მოიაზრება და ჩვენი სამიზნე პერსონაჟების მსოფლმხედველობას და მხატვრულ სახეებს გვიხსნის.

2.2 პორტრეტის ელემენტები ქართულ ჰაგიოგრაფიაში

რომელია პირვანდელი, „ნინოს ცხოვრება თუ „შუშანიკის წამება“, ეს მნიშვნელოვანი საკითხია. თუკი პირველი რედაქცია თავად ნინოს მონათხრობია, თუნდაც ელემენტი, ფრაგმენტი შემორჩენილი ისტორიის წიაღიდან, ეს იქნება ყველაზე ძველი და საინტერესო ავტოპორტრეტი, მემუარული ჟანრის სათავე და დოკუმენტალისტიკის გარიჟრაჟი, თუმცა ეს კვლევა სხვა ფორმატს მოითხოვს. ამჯერად ტრადიციულ ქრონოლოგიას გავყვეთ.

იაკობ ცურტაველის ნაწარმოებში „წამება წმიდისა შუშანიკისი დედოფლისაჲ“ ოცდაოთხი მეტად საინტერესო მხატვრული სახეა შექმნილი, თუმცა პერსონაჟის ვიზუალური აღწერა მწირია. მხოლოდ ერთგან წუხს შუშანიკი თავის გარეგნობაზე და ამბობს, რომ მისი ყვავილი და ნაყოფი ვარსკენმა მოაშთო. პორტრეტის კლასიკური სურათი არ გვხვდება, მაგრამ ეს ტექსტი უდავოდ შეიცავს კინესიკის ელემენტებს (ჟესტი, მიმიკა, გამოხედვა, პოზა).

შუშანიკმა, მიხვდა რა „კაცი ერთი სპარსის“ მზაკვრობას, მოიზღუდა თავი თვისი მტკიცედ“. ამ დიდებულ და მრავლისმეტყველ პოზას თან მიმიკების, ან თუნდაც გამოხედვის აღწერაც რომ ახლდეს, სრულყოფილების ნიმუში იქნებოდა.

პურობის შემდეგ ნაცემ დედოფალთან შესული ხუცესი წერს: „ვიხილე ხატი მისი დაბძარული და განსივებული“; ოდნავ ქვემოთ ის დედოფალს მიმართავს: „მიბრძანე და მოგბანო სისხლი ეგე პირსა შენსა და ნაცარი, რომელი თვალთა შენთა შთაცვეულ არს.“ თავად დედოფალი არწმუნებს მოძღვარს, რომ საკვების მიღება არ შეუძლია, რადგან: „ვერ ძალ-მიც გემოჲს ხილვად, რამეთუ ყბანი და ზოგნი კბილნი შთამუსვრილ არიან“. ეს ფრაზები ვიზუალიზაციაში გვეხმარება და ნაწილობრივ ავსებს სრული პორტრეტის დეფიციტს.

საპყრობილეში ყოფნის მეშვიდე წელს დედოფალს: „დაუცხრომლად შრომათა მათ გამო დაუსივნეს ფერხნი მისნი და თხრამლი აღმოსდიოდა ადგილ-ადგილდ. და წყლულებანი დიდ-დიდნი იყვნეს და მატლიცა დასხმულ იყო წყლულთა მათ...“

სამოსზე მცირედ მინიშნებას მაშინ გვაძლევს ავტორი, როცა დედოფალი საიდუმლოს შენახვას კვლავ სთხოვს მოძღვარს: „შინაგან ძაძა ემოსა და არავინ იცოდა ჩემსა გარეშე, ხოლო გარეგან კაცთა თვალსა ანტიოქიისა პალეკარტი ემოსა.“ სამოსის სემიოტიკა ბევრ საკითხზე დაგვაფიქრებს, თუმცა აქ რეალური ფაქტის აღბეჭდვასთან ვაქვს საქმე და არა მხატვრულ ხერხთან. მიუხედავად ამისა, ორი ერთი და იმავე ნიშნის, სამოსის, ერთდროული ტარება თავად პერსონაჟთა იყო სემიოტიკური დატვითვის მატარებელი, ერთი, როგორც კაცთაგან დაფარული შინაგანი მდგომარეობისა და მეორე – გარეგნული ბრწყინვალეობისა. ეს უკანასკნელი კიდევ ბევრი მინიშნების მატარებელია, მაგრამ ამჯერად ეს ჩვენი სამიზნე არაა.

ეს მონაკვეთები, პერსონაჟებზე მოწოდებული ცალკეული ინფორმაციის გარდა, ვარსკენის ხასიათის შექმნაშიც მონაწილეობენ და ეპოქის სურათსაც ავსებენ.

მიუხედავად იმისა, რომ რ. ბარამიძის აზრით, წამებათა ჟანრი მეტად შეზღუდული და სქემატურია (ბარამიძე, 1977: 31), მასში შუშანიკის პორტრეტის დასახატავად სხვადასხვა ხერხია გამოყენებული: პერსონაჟის თვითდახასიათება, ავტორისეული დახასიათება და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, მოცემულია პორტრეტი განვითარებაში: შუშანიკი სიყმაწვილეში და ნაწამები შუშანიკი.

ბასილი ზარზმელის თხზულებაში „ცხოვრება და მოქალაქობა ღმერთშემოსილისა ნეტარისა მამისა ჩვენისა სერაპიონისი“, გვხვდება მინიშნება სხეულის ნაგვემ ნაწილებსა და სამოსის დეტალებზე: „კაცნი მინახვან ყოვლად ხორციტა მყოფნი, ხატითა და სახითა მონაზონთაითა და არა საოცრად, არამედ ცხადად“ (85).

„იხილა რა, ვითარ-იგი არღარა იყო ჩვენ თანა სახესამოსელთა ჩვენთა და ყოვლითურთ დაბძარულ იყვნეს ასონი ჩვენნი...“ (102).

„ხოლო გვიხილნეს რაი ძმათა მუნ მყოფთა, ცრემლოდეს ჩვენ ზედა, რამეთუ სამოსელი ჩვენი ყოვლად არღარა იყო და ფერხნი ჩვენნი დაჯეჯკილ და დაბძარულ იყვნეს...“ გარეგნობაზე სხვა მინიშნება ტექსტში არ არის. სამოსი, რომელიც გარკვეული სემიოტიკური ნიშანია, საინტერესოა. ის ადასტურებს ჭეშმარიტ მონაზვნურ ღვაწლს, მაგრამ მხატვრული ღირებულებით მწირია.

გიორგი მერჩულეს „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ ავტორი საკმაოდ ვრცლად ახასიათებს პერსონაჟს. მისი ზნეობრივ-ინტელექტუალური პორტრეტი შთამბეჭდავია. დღევანდელი გადასახედიდან ის იქნებ არც ისე მდიდარია მხატვრული ხერხებითა და საშუალებებით, მაგრამ აგიოგრაფიის სქოლასტიკური ხასიათიდან გამომდინარე, თავის დროზე შემოქმედებით სითამამედაც შეიძლება მიეჩნიათ.

„ხოლო იყო ხილვითა დიდ, ხორციტა თხელ, ჰასაკითა სრულ, ყოვლად კეთილ, სრულიად გუამითა უბიწო...“

ორგან ისევ ვხვდებით გრიგოლის გარეგნობის აღწერას, ერთხელ ვიხილეთ მკვლელის წინაშე მომავალი მწირული სამოსით, რომელიც ზეციური ნათლით ბრწყინავდა და მეორედ, ჯავახეთის კრებაზე მიმავალი. თითქმის იმავე

სიმბოლიკითაა შემკული მისი გამოსახულება, თუმცა, ცხადია, პორტრეტის ნიმუშებად ეს მაგალითები ვერ გამოდგება.

ზემოთმოყვანილი რამდენიმე მაგალითი აჩვენებს, რომ აგიოგრაფიის პრიორიტეტი ვიზუალი არ არის, მას უფრო სულიერი პორტრეტი აინტერესებს. ის დეტალებიც, რომლებიც ასე თუ ისე გვხვდება, ერთფეროვნდება ფუნქციის გამო. მისი დანიშნულება სულიერი, შინაგანი ხატის, „შინაგანი კაცის“ გამოვლინებაა. ის უფრო სემიოტიკურ, მინიშნებით დატვირთვას ატარებს და დამოუკიდებელ მხატვრულ ღირებულებას არ წარმოადგენს ფუნქციური ერთფეროვნების გამო.

იმაში, რომ რომ სხვა მარტივოლოგიურ ძეგლებში მოქმედი პირები მკრთალად არიან წარმოდგენილი“, მკვლევარი რ. ბარამიძე თავად ჟანრს და აგიოგრაფის ნაკლებნიჭიერებას ადანაშაულებს.

ბ. ბარდაველიძე იაკობ ცურტაველის მიერ დაწყებულ „პერსონაჟის რეალისტური ხატვის ტენდენციის“ დაკარგვას და ვერდამკვიდრებას დოგმატურ და ჟანრობრივ შეზღუდვას უკავშირებს.

იქვე სქოლიოში მოჰყავს საინტერესო მოსაზრება ვალდჰაუერისა, რომ „ჯერ კიდევ V ს. ძვ. წ. აღ. ბერძნულ პორტრეტში გვხვდება „ინდივიდუალური ნიშნების დამორჩილება იდეალური ტიპისადმი“, ან „ან იდეალური ტიპის დამორჩილება ინდივიდის დამახასიათებელი ნიშნებისადმი“, ე. ი. პორტრეტში ყოველთვის გვაქვს ან „ინდივიდის იდეალიზაცია“ ან „იდეალის ინდივიდუალიზაცია“. როგორც ვალდჰაუერი ამტკიცებს, ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს რომანტიზმთან, მეორე შემთხვევაში – რეალიზმთან და საუკუნეების მანძილზე ეს ორი მიმართულება პარალელურად არსებობს. ამ და სხვა გამოცდილების ფონზე ძნელი არ უნდა ყოფილიყო იაკობ ცურტაველის მიერ „იდეალის ინდივიდუალიზაციის“ ტენდენციისა და შესაბამისი ხერხების შენარჩუნება.

2.3. საერო მწერლობის აღმოცენება და განვითარება

მთელი მე-12 საუკუნისა და მე-13 საუკუნის პირველი მეოთხედის ლიტერატურული ქმნილებები ძველი ქართული მწერლობის კლასიკურ პერიოდად

ითვლება. უდავოდ დიდ მემკვიდრეობას გვიქადდა იგი, რომ არა მონღოლთა შემოსევები და გაბატონება საქართველოში.

საერო მწერლობა მატერიალური სამყაროთი დაინტერესდა. მან აღიარა ადამიანი და დაიწყო ამქვეყნიური ცხოვრების ასახვა. რაც მთავარია, გამოიჩინა ვნება და გრძნობა. ადამიანი დაინახა თავისი განცდებით, მოთხოვნილებებითა და შესაძლებლობებით.

საერო მწერლობის აღმოცენების საკითხი ყოველთვის იყო მკვლევართა ყურადღების ცენტრში. ამ საკითხზე სათანადო დაკვირვება ტიპთა და იდეალთა გენეზისის საკითხისთვის საინტერესოა. თავდაპირველად ყველაზე ვრცელი კვლევა მას ნიკო მარმა მიუძღვნა. მან 1899 წელს გამოაქვეყნა ნარკვევი: «Возникновение и расцвет древнегрузинской светской литературы». ეს ნაშრომი მკვლევრის მრავალი კვლევის შეჯამების ნაყოფია. აქ ჩანს, რომ მარი სასულიერო ლიტერატურის სათავედ ბიზანტიურ ლიტერატურას მიიჩნევდა, საეროს აღმოცენებას ცალსახად სპარსულის გავლენით ხსნიდა. ბევრი შეხედულება თავად მარმა მოგვიანებით უარყო. შემდგომში სხვა მნიშვნელოვანი კვლევებიც დაიდო ამ საკითხთან დაკავშირებით, თუმცა პირველის სტატუსი უდავოდ ეკუთვნის ნიკო მარს. მის მოსაზრებას არსებობის საფუძველი, რასაკვირველია, ჰქონდა. თვით რუსთველის ფრაზა: „ესე ამბავი სპარსული, ქართულად ნათარგმანები“, დიდხანს იყო დავისა და კვლევის საგანი.

ლიტერატურის გავლენის შესაძლებლობას განაპირობებდა სპარსეთისა და საქართველოს პოლიტიკურად დაახლოება. მაშინ ნიკო მარს ყურადღების მიღმა დარჩა ქართული ფოლკლორი, ხალხური სიტყვიერების ძალა და გავლენა. მან მოგვიანებით აღიარა ამ თეორიის მოძველებულობა, მაგრამ შემდეგ ქართული ლიტერატურა თურქულს დაუკავშირა. მან იუსტინე აბულაძის მიერ „როსტომიანის“ კვლევა გამოიყენა და აღორძინების ხანის მწერლობაზე თურქულ გავლენებზე ისაუბრა. 1917 წელს ესეც უარყო და მესხეთის კულტურული დაწინაურება და მაღალი განვითარება დაასახელა ლიტერატურის საზრდოდ. არგუმენტად „ვეფხისტყაოსანი“ მოჰყავს, თუმცა მესხეთის განვითარების ზენიტი მე-14 საუკუნეა. აქ საფრთხე საქართველოში რენესანსის დაწყების თარიღს ექმნება, რაც დღესაც ასე

პრინციპულია ჩვენთვის, თუმცა მალევე, მონღოლთა შემოსევების გამო შეწყდა ქართული საერო ლიტერატურის განვითარება.

ქართული საერო მწერლობის სპარსული ლიტერატურის ზეგავლენით წარმოშობის შესახებ თეორიას ახლა აღარავინ იზიარებს. სადავო არ არის, რომ ისეთი დიდი მასშტაბის მოვლენა, როგორიცაა ქართული საერო მხატვრული მწერლობის წარმოშობა, არ შეიძლება უცხოური გავლენით აიხსნას. რუსთველის ზემოხსენებული ციტატა მისივე სიტყვებით ბათილდება, როცა ავთანდილზე ამბობს: „ყმა ტკბილი და ტკბილქართული“.

საერო ლიტერატურა უხვად დაესესხა ფოლკლორს შაირის მეტრით ან თუნდაც ფაზლით, თქმულებებით, ეპიკური ნაწარმოებებით, სატრფიალო ლირიკით, ზღაპრის თემატიკით და სხვა.

მაშასადამე, საერო მწერლობის წარმოშობის საკითხი ამჯერად საინტერესო იყო იმისთვის, რომ გაგვეგო, რა მოლოდინი უნდა გვქონდეს მისგან, რომელ სახეებს აღიარებს, რა მხატვრულ ხერხებს გამოიყენებს და რა ოდენობით იქნება მასში პორტრეტის ელემენტები.

საქართველოს მდებარეობა აბრეშუმის გზის საკვანძო მონაკვეთზე, ჩვენში უამრავი სავაჭრო ქალაქის არსებობა გვაფიქრებინებს, რომ საერო მწერლობა გვერდს ვერ აუვლის სავაჭრო თემატიკას და ვერ შემოიფარგლება ძველი სარაინდო სახეების გადამუშავებით. მივიღეთ კიდეც ახალი სახე – ვაჭარი. ამ სახემ სრულყოფილებას რუსთველთან მიაღწია.

ჟამთა სიავის გამო მხოლოდ ამ პერიოდის ხუთი ნაწარმოები შემოგვენახა: „ამირანდარეჯანიანი“, „ვისრამიანი“, „აბდულმესიანი“, „თამარიანი“ და „ვეფხისტყაოსანი.“ „ამირანდარეჯანიანი“ ლიტერატურული ხარისხის გარდა, ბევრი სხვა ასპექტითაა საინტერესო ძეგლი, თუმცა ის პორტრეტებით ძალიან ღარიბია. უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ მასში არ გვხვდება ეს ხერხი. მხოლოდ რამდენიმე წინადადება აღმოჩნდა მსგავსი დეტალის შემცველი: „კაცი ვინმე მოვიდოდა, შავსა ტაიქსა ჯდა, შავითა მოხვეულ იყო, პირი შავადვე შეეღება და ხელი მარჯვენა შავი ჰქონდა.“ კონტექსტიდან გამომდინარე აქ პერსონაჟის პორტრეტი არც იქმნება. აქ

დატვირთვა ფერის სიმბოლიკაზე მოდის.

ჟესტი საინტერესოა და მეტყველი: „გადახდა და თაყვანისცა მან კაცმან“ ბადრი იამანის ძის ვასალმა გმირებთან მიახლებისა და თაყვანისცემის ჟესტით გამოხატული პატივისცემა ჩამოქვეითებით გააორმაგა.

საგმირო ეპოსის მთავარი ფიგურა რომ ყოვლისშემძლე გმირია, ეს ცხადია, თუმცა მათ შემკობას ავტორი განსაკუთრებულად არ ცდილობს. ძირითადად ზოგადი ფრაზები გამოიყენება: „ეგეთი იყო ვერსად ვერვინ შეების“; „დილასა შეხდა შავი ჭაბუკი, გარდაჯდა მისსა შავსა ცხენსა და გამოვიდა. თავმან თქვენმან, თუცა გენახა, მოგეწონებოდა“.

თვალში საცემია, რომ ქალთა მიმართ კიდევ უფრო სიტყვაძუნწია მწერალი: „მისი მსგავსი არავინ იყო სახითა“, ან „მნათობს ჰგვანდა“. ერთგან: „და ემოსა ქალსა მოწეული ოქროქსოვილი და ვთქვი თუმცა არა ხორციელი, მზე არისო“. ხოლო იქვე: „და ეცვა მას მზესა ელვარე რამე ვფიცავ ღმერთსა, რომ მზე მისსა არა ჯობნიდა“. აქცენტი ისმება სამოსზე, როგორც სოციალური სტატუსის ნიშანზე და ფერზე, როგორც გარდამავალ სიმბოლიკაზე.

ცხადია, ავტორისთვის მხოლოდ საგმირო ქცევა და სათანადო მოქმედებებია პრიორიტეტი. გმირიც ამ კონტექსტში მოსწონს.

„ვისრამიანი“თარგმნილია და ცოტა თუ მოიპოვება მსოფლიო ლიტერატურაში მსგავსი შემთხვევა, როცა თარგმნილი მშობლიურივით შეესისხლხორცებინოს ერს.

საინტერესოა რამინის გარეგნობის აღწერა. ის უდავოდ უნდა ჩაითვალოს პორტრეტული ხელოვნების ადრეული ფორმის შედეგად: „ესე რამინ იზრდებოდა და, რა მოიწიფა, ამას იტყოდეს—არა არს პირსა ქვეყანისასა რამინისებრიო...**სახე** უმსგავსოდ ტურფა ჰქონდა ყოვლისა თანა სახამსოდ. **პირად** მზესა ჰგვანდა, **თვალ-წარბ** შავი, **თმანი** მდიდარნი და გრუზნი, **შავნი წვერნი** – მერცხლის ბოლო. **ტანად** საზომიერი. ერთი მისებრი არცა მხატვართაგან დაისახოდა, ძალად და გულად – ვითა ლომი, საფიცხედ – ვეფხისაგანცა უფიცხესი. ცხენოსანი, მონადირე, მონავარდე, მოჭადრაკე, მხიარული, საწადისი, ძალისა ხმისა ყველასი უებროდ მცოდნელი იყო. მშვილდსა მისსა ვერვინ მოჰზიდვიდა, შუბთა და ასპარეზთა მისებრ ვერვინ

იმდერებდის...“. საგულისხმოა, რომ პირისახის აღწერა პირველად შეგვხვდა, ჩანს, ეს აიხსნება ორიგინალი ტექსტის გავლენით.

პორტრეტის ესკიზის ელემენტებს ვხვდებით ასევე არჩილის, ფეშანგის („შაჰნავაზიანი“) და დიმიტრი ორბელიანის შემოქმედებაშიც, თუმცა ისინი განსხვავებული ფუნქციით, ესთეტიკითა და მხატვრულობით არ გამოირჩევიან. მიუხედავად ამისა, ერთგვარი წინამორბედის ფუნქციას რეალიზმისათვის მაინც ასრულებენ.

სარაინდო ეპოსი მთლიანად კარგავს ჰაგიოგრაფიის ხაზს და სულიერი მხარის საჩვენებლად ხშირად მითოსს დაესესხება.

რენესანსი პროზით ღარიბი, თუმცა პორტრეტული სახეებით მდიდარია. პორტრეტს რენესანსმა მნიშვნელოვანი კომპონენტი დაამატა. ესაა ფონი. ფონი კლასიკოსებთან დამოუკიდებელი ჰერმენევტიკული ტექსტია. ის პორტრეტის გამოკვეთაზე ორიენტირებული. საკმარისია ვიხილოთ მიქელანჯელო, ლეონარდო, რაფაელი, თუმცა მათი ტილოები ეპიკურობითა და გრანდიოზულობით არაფერია „ვეფხისტყაოსანთან“. ლიტერატურა ფონს ყოველთვის საყურადღებო დეტალად თვლიდა, მაგრამ რეალიზმმა განსაკუთრებით დატვირთა ის მხატვრული მნიშვნელობით.

შოთა რუსთაველი პორტრეტის ხატვის ხერხს ფუნქციურად ტვირთავს და მიზნობრივად იყენებს. პირველი კონკრეტული პორტრეტის ელემენტები ავთანდილის სახეში გამოიყენა: „საროსა მჯობი ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა, ჯერო უწვერული, სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა.“ გამეფების სცენაში ყურადღებას ამახვილებს მრავლისმეტყველ ოკულესიკურ ნიშანზე: თინათინი „ხრის ყორნისა ბოლო ფრთათა,“ ფატმან ხათუნი „ნაკვთად კარგი, შავგრემანი, არ-პირ-ხმელი“. ავტორს ასმათი შემოჰყავს სახასიათო ელემენტით: „ქალი ჯუბითა შავითა“, უცხო მოყმეს სამოსი კი ნაწარმოების მთავარი ინტრიგაა სათაურიდანვე და სემიოტიკური დეტალია. ამ ნიშნებს გარეგნობის გაცნობის გარდა, სხვა მხატვრული ფუნქციაც აკისრია. თენგიზ კიკაჩიშვილი მიიჩნევს, რომ რუსთაველი ამით

„შესაფერის ნიშანს უსვამს რენესანსის ერთ საფუძემდებლო ღირებულებას – ადამიანთმცოდნეობას (კიკაჩიშვილი, 2012:104).

რუსთველამდე ეპიკურ პოემებში გმირი იდეალიზებული და მისი სახეც კონკრეტულ პორტრეტულ ნაკვთებს მოკლებული იყო. ძირითადად ჰიპერბოლიზებული სახეები შედარებისა და მეტაფორის საშუალებით ხასიათდებოდა. შოთა რუსთველმა შემოიტანა სრულფასოვანი, როგორც ბუკვალური (სახის), ისე ფსიქოლოგიური, ფუნქციური და სემიოტიკური პორტრეტები.

პოეტის თვალს არ ეპარება გმირის ესა თუ ის მდგომარეობა, ჟესტი, მიმიკა, ხმა, ჩაცმულობა და ა. შ. უთუოდ რუსთველი ჩვენში რეალისტური პორტრეტის პირველი და დიდი შემოქმედია (ბარდაველიძე, 1967: 41).

სტატიკური პორტრეტის მაღალმხატვრული ნიმუშია ნესტანის პოზა: „ქვე წვა ვით კლდისა ნაპრალსა ვეფხი პირგამეხებული“. ამ ფრაზაში ნესტანის მთლიანი პორტრეტია ჩატეული, ლამაზი, გრაციოზული, შეკავებული მრისხანებით, სასიამოვნო შიშისმომგვრელი. შესაბამისად ასე ხედავს მას ტარიელიც: „ამად მიყვარს ტყავი მისი, სახედ მისა დამისახავს,“ – ამბობს ვეფხისტყაოსანი მოყმე. ეს ვეფხის ტყავი ტარიელის **მუდმივი პორტრეტული ნიშანია** (იქვე). სახის შინაგანი კანონზომიერება სრულყოფილია და ყველა პორტრეტული დეტალი ზუსტადაა გამოხატავს მას. რუსთველოლოგთა მიერ არაერთგზის ნაკვლევი „ვეფხისტყაოსანი“ ამ კონტექსტში კიდევ ბევრ, უაღრესად საინტერესო მასალას შეიცავს.

„რუსთაველის შემდეგ დ. გურამიშვილამდე პერსონაჟის პორტრეტიზაციის რაიმე მნიშვნელოვანი ცდა არ გვხვდება. რუსთველის ეპიგონები, მეფე პოეტები და სხვებიც ძირითადად მეტაფორული სტილის ტყვეობაში არიან. შესაბამისად, მათ მიერ შექმნილი პორტრეტებიც მეტაფორულია. პერსონაჟის ინდივიდუალიზაციის რაიმე ნიშანი, ჟესტი, ჩაცმულობა, მიმიკა – ყველაფერი უგულებელყოფილია,“ – წერს ბარდაველიძე (იქვე, 44).

აქ მკვლევარს მხედველობიდან გამორჩა მეფე ლუარსაბის პორტრეტის საკმაოდ ვრცელი და საოცრად მაღალმხატვრული ნიმუში, რომლის ავტორი ანტონ კათალიკოსია.

„წიგნი მარტირიკა“ შეიცავს თავს სახელწოდებით: შესხმა და მოთხრობა ღუაწლთა და ვნებათა წმიდისა დიდისა მოწამისა ღუარსაბ მეორისა, მეფისა საქართველოსა, ქმნილი ანტონისაგამ არხიეპისკოპოსისა ყოვლისა ზემოისა საქართველოსა, დავითიან– ბაგრატოვანისა (კათალიკოსი:35): მოგვითხრობს: „არს ღუარსაბ მეორე, არა პირველი, არს მეფე ქართლისა, არს ჭაბუკი, არს შუენიერი მორფნაკუეთობითა, არს ძლიერი ასოთა შესაბამედგმულებითა ქედისა, შუენიერ თავისადმი შესაბამობითა, მკლავმაგარი რაინდობათა შინა, მორკინალობათა, ოროლისა და ერთმახვილისა შუბისა მღერათა, მემშვილდეობათა შინა აღვირის პყრობითა, ლახტის ძლიერად მტერთადმი კუეთებათა შინა და ხრმლისა ძლიერად აღმოწუდათა და ხეთქებათა თავთადმი უღმრთოთა თათარ–ხანთასა, საგდებელისა სროლათა შინა, ჩოგნისა ცემათა და წურთათა და მარჯუე იდაყუ-მაჯებითა და ხელებით ყოველსა შინა ხმარებასა ამათსა, ძლიერ და განმტკიცებულ და მარჯუე მუხლნი მისნი და ფერხნი, ანუ ტაიჭთა ზედა მჯდომარეობასა შინა და ავჟანდთა ზედა დადგმათა და ანუ ჩაუქად სხუა ასაილ ყოფითა ქუეითობასა შინა.

პირი ყოვლად შუენიერ, მწყაზარ და ჰაეროვან. „საბელ მოწეულ ბაგენი მისნი,“ ღირსად შეხებულნი ღმერთმყოფელთა საიდუმლოთა და ხმარებულნი აღსარებასა შინა ჭემმარიტებისასა და ღმრთისადმი მადლობითა და ლოცუათა და ჰსჯათა მეფობითა. „კბილნი მისნი, ვითარცა, ვითარცა არვე მორისულთა საბანე-ლით აღმოსრულთა“. თეთრ და სპეტაკ მარხვითა უჯეროთა და დაყენებულთა ჭამადთაგან. „ქოჩორნი მისნი, ვითარცა არვე თხათა“, მფარუელად თხემისა ტვინის მპყრობელისა, რომელსა შინა გამოიხატვოდენ ყოვლად წმიდანი იგი მიდმოებანი გულისსიტყუათა მისთანი, სადა იყო ქრისტე გამოწერილ, სადა ყოვლად წმიდისა სამებისა იყო საკურთხეველი, სადა-იგი შეიწირვოდნიან ყოვლად წმიდანი იდეანი და ფანტაზიანი. ულუაშნი მცირენი, სამკაულნი ყოვლად წმიდათა შუენიერთა ბაგეთა მისთანი და ქრისტეს მიმართ მხედრად მირთმულისა მამრ– ჭაბუკობისა მისისა ნიშანნი. წუერგამოება ყოვლად შუენიერი, არადამაკლებელი მოხუცებუ-ლებრთა გრძელთა ჰსჯათაგან, „რამეთუ სიბერისა პატივოსნება არა მრავალი ჟამი, არცა რიცხვ წელთა აღრაცხილ, რამეთუ მხცოვანება არს გონიერება კაცთა და ჰასაკ სიბერისა ცხოვრება

უბიწო“ და „არა მრავლისა წლისანი არიან ბრძენნი, არცა მოხუცებულთა უწყიან სასჯელი.“

ჰასაკი ახალი, დაღათუ მაგრა არა გარდაჰყუა სავსებელისა დუღილსა შინა, არცა მოაკლდა შთაზიდუასა შინა საბლისასა გუარისა და ანაგებისა თანა შერთებული... რამეთუ წმიდა არს და შუენიერ ლუარსაბ შინაგნით და გარეგნით: შინაგნით სულსა შინა და გარეგნით ქრისტესთვის ვნებულთა ხორცთა შინა“(მარტირიკა:43).

პორტრეტი ეპოქისთვის უჩვეულო დეტალებს შეიცავს. დეტალურადაა აღწერილი სხეულის ისეთი ნაწილები, მაგ. ფეხი და მუხლი, რომლებსაც სხვა ავტორები ასე დაწვრილებით არ განიხილავენ, თუმცა არსადაა ნახსენები თვალები, სულიერი სამყაროს უტყუარი სარკე. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორი ცდილობს სულიერი დატვირთვის მიცემით გადაფაროს სხეულგებრივი მშვენიერების დეტალიზებული სურათი.

„წიგნი მარტირიკა“ 1769 წელს გამოქვეყნდა, „დავითიანი“ 1787 წელს. ამდენად, ქრონოლოგიურად პირველობა „მარტირიკას“ ეკუთვნის, თუმცა პორტრეტულ ხერხთა რიცხოვნობით, რასაკვირველია, დავით გურამიშვილი შეუდარებელია.

დავითი კინეზისა და სემიოტიკის ელემენტებს იყენებს აქტიურად და ამეტყველებს მათ გმირის პორტრეტის შესაქმნელად. მასთან აქტუალურია სამოსი, თავსამკაული, ჟესტი, ბუკოლიკური სახის ელემენტები. მას დამსახურებულად მიიჩნევენ „მომდევნო თაობებთან“ ახლო მდგომ წინამორბედად (ბარდაველიძე, 1967:51).

როგორც ვნახეთ, ლიტერატურის საგანია, იკვლიოს ადამიანი, როგორც კონცეპტი, ონტოლოგიური ქმნილება. მისთვის მნიშვნელოვანია მისი არსის და დანიშნულების ზუსტად გამოკვეთა. ავტორის სათქმელისა და პერსონაჟის არსში ჩასაწვდომად მათი მსოფლხედველობის და კოსმოგონიური ხედვის ცოდნა აუცილებელია. ჰაგიოგრაფიიდან 60-იანების რეალიზმის ჩათვლით ქრისტიანული მსოფლმხედველობაა ლიტერატურის გასაღები. ადამიანის არსს, დანიშნულებას, ურთიერთობას ღმერთსა და სამყაროსთან თეოლოგიურ ჭრილში უნდა შევხედოთ.

თავად თეოლოგია ანუ ღვთისმეტყველება არის მოძღვრება ღმერთის შესახებ. იგი არსებობდა ქრისტიანობამდეც. მიწიერი ცხოვრება მარადიულის სამჭედლოა. როგორ იცხოვროს და იტვირთოს თუ არა სხვადაყოფნა, მისივე თავისუფალი არჩევანია. მან უნდა გააცნობიეროს სამყაროს არსი, რომ თავისი ადგილი განსაზღვროს მასში. უკვდავი, მარადიული, დაუსაბამო და უსასრულო მხოლოდ ღმერთია.

ზოგადად, ჰაგიოგრაფია ვიზუალს მხოლოდ სულიერის გამოვლინების სემიოტიკურ ნიშნად იყენებს. მას გმირის ვრცელი სულიერი და ფსიქოლოგიური პორტრეტი აინტერესებს. საერო მწერლობა ამქვეყნიური, მატერიალური სამყაროთი დაინტერესდა. მან აღიარა ადამიანი. პორტრეტში ყოველთვის გვაქვს ან „ინდივიდის იდეალიზაცია“ ან „იდეალის ინდივიდუალიზაცია“. სასულიერო ლიტერატურის სათავედ ბიზანტიურ ლიტერატურას მიიჩნევენ, საეროს აღმოცენებაზე სპარსულის გავლენაც ჩანს.

საერო ლიტერატურიდან „ვისრამიანი“ რამინის გარეგნობის აღწერით უდავოდ უნდა ჩაითვალოს პორტრეტული ხელოვნების ადრეული ფორმის შედევრად, თუმცა საფიქრებელია, რომ ეს ორიგინალი, სათარგმნელი ტექსტის გავლენაა. პორტრეტის ესკიზის ელემენტებს ვხვდებით არჩილის, ფეშანგის („შაჰნავაზიანი“) და დიმიტრი ორბელიანის შემოქმედებაშიც. აქ პორტრეტები მეტაფორულია და პერსონაჟის ინდივიდუალიზაციის ყველა ნიშანი უგულებელყოფილია. შოთა რუსთაველთან პორტრეტის მაღალმხატვრული ნიმუშები გვაქვს. პორტრეტული ხელოვნების დამამკვიდრებელი ქართულ ლიტერატურაში სწორედ რო რუსთველია.

სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ რუსთაველის შემდეგ დ. გურამიშვილამდე პერსონაჟის პორტრეტიზაციის რაიმე მნიშვნელოვანი ცდა არ გვხვდება. ანტონ კათალიკოსის „წიგნ მარტირიკაში“ მეფე ლუარსაბის პორტრეტის მაღალმხატვრული ნიმუში გვაქვს, რომელიც ავთენტურია და შესაბამისად პირველი დეტალური პორტრეტის ნიმუშად ჩაითვლება, რადგან ქრონოლოგიურად „მარტირიკა“ უსწრებს „დავითიანს“.

თავი III. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია 50-იანი წლების ქართულ რეალისტურ პროზაში

3.1. პორტრეტი 50-იანელების რეალისტურ პროზაში

XIX საუკუნე ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და საინტერესო პერიოდია საქართველოს ისტორიაში. ის რუსეთის იმპერიას „შეუერთდა“. ამის შედეგებზე ფიქრი მაშინ ნაადრევი იყო. 40-იანი წლებიდან რუსეთში რომანტიზმი სენტიმენტალიზმმა ჩაანაცვლა, ქართული რეალიზმი 50-იან წლებში უკვე ჩამოყალიბებული მეთოდია თავისი ხედვით, მიდგომებით, შეფასების მექანიზმებით და კრიტერიუმებით, ახალი ჟანრებით, პროზაული ენის, სოციალური რომანის დამკვიდრებით, ურბანისტული პასაჟებით და ფსიქოლოგიური პორტრეტით, რომელმაც შექმნა ე. წ. „ახალი ადამიანი.“

მივყვეთ ეტაპობრივად: ლიტერატურა იქმნება გარემოში და ირეკლავს მას. ქართველი 50-იანელების რეალიზმის განმაპირობებელ ფაქტორებს ილია ასე გვიხატავს:

წყარო I: „დამშვიდდა დიდი ხნის დაუმშვიდელები, დაღალული ქვეყანა, დაწყნარდა აკლებისა და აოხრებისაგან, დასცხრა ომისა და ბრძოლისაგან. დადუმდა ჟღერა ხმლისა და მახვილისა, მტრისა ხელით მოღერებული ჩვენზე,... გაჰქრა ცეცხლი, რომელიც სწვავდა და ჰბუგავდა ჩვენს მამა-პაპათა ბინას, ჩვენს საცხოვრებელს, გათავდა რბევა და აკლება, მიეცა წარსულს და მარტო საშინელ და შემადრწუნებელ სახსოვრად-ღა დაგვრჩა. დადგა ახალი ხანა, ხანა მოსვენებულის უშიშარის ცხოვრებისა... ის დღეა და ეს დღე, ვედარავინ გადმოლახა იგი საზღვარი ცეცხლითა და მახვილით ხელში“(ჭავჭავაძე,1955:216-217).

მას ეს ჩაუთვალეს რუსეთისადმი სიმპათიაში, ამიტომაც გაჩნდა სუბიექტური თარგმანი:

წყარო II: „მას აქეთ, რაც კურთხევა ღვთისა

მიეცა ტანჯულს ივერიის ერს,

რაც კარგი ექნას რუსისა შტიკსა-

ღმერთმა იმ რუსსვე ასკეცად მისცეს“(?!).

ილია ჭავჭავაძის მიერ სუბიექტურად რედაქტირებული, მიხეილ ლერმონტოვის პოემა „მწირის“ პუკარედული თარგმანი ასე ჟღერს: „და ღვთის წყალობა მოევლინა საქართველოს; მას შემდეგ მშვიდად ჰყვოდა იგი საკუთარი ბაღების ჩრდილქვეშ, მტრების უშიშრად, მეგობრული ხიშტებით დაცული“ (ბაქრაძე, 2013: 71).

დავით ჩერქეზიშვილი მიმართავდა მეფეს, გიორგი XIII-ს: „ბატონო მეფე და კარისკაცნო დარბაისელნო: რომ ალებთ კავკასიის კარსა, შეიძლებთ თვისსა დროსა დახშვასა მისსა?“.

1832 წლის შეთქმულების შესახებ სოლომონ დოდაშვილი წერდა: „აწ ხედავთა დამხოზასა და არარაოზასა მამულისა ჩვენისასა? ჰგრძნობათა შეიწროებასა ყოველისა კაცისასა? რაისთვის არის ესე ესრეთ? ნუუკუე ჩვენ აღარა გვაქვს სიმხნე და ძალი ესოდენი, რამდენიც ჩვენს მამათა ანუ სხვათა მსგავთა კაცთა?! მაშა, რაისთვის ვცოცხალვართ?!“

ამ კითხვებს ერმა ორგვარად უპასუხა: ნაწილმა იმედით, ნაწილმა – ნიჰილიზმით, თუმცა სწორედ აქ ჩნდება ჩვენი ამჟვერადი ინტერესის საგანი – „ახალი ადამიანი“. ყველა ეპოქას თავისი „ახალი ადამიანი“ სჭირდება და ის თავად ქმნის მას. ესაა „ვეფხისტყაოსნის“ ე.წ. „ვაჭართა სამეფოს“ თემა და ახალი გმირი, რომელიც ტფილისის ქუჩებში მხოლოდ მე-19 საუკუნის 30-50-იან წლებში გამოჩნდა და დამკვიდრდა. მესამე ტიპის ადამიანს საერთოდ არ ანაღვლებს ქვეყნის ბედი; ეროვნულისა და ტრადიციულის განცდა მის ცნობიერებაში საერთოდ არც არსებობს. ის ნიჭიერი, მშრომელი, დაუზარელი, ტოლერანტია, თავისუფალი, ამბიციური და ადაპტურიც, მაგრამ ის სტიგმატიზებულია „მოქმედი“ საზოგადოების მიერ, რადგან „სხვანაირია“, „ახალი ადამიანია“. მე-19 საუკუნის ხშირად მოიხსენიებენ, როგორც კაპიტალიზმის ეპოქის პირმშოს. სწორედ ამიტომ ამ პერიოდის ლიტერატურის მიღწევების დაკნინებად მიგვაჩნია მისი განხილვა ბატონყმობის, სოციალური ძვრების, ან თუნდაც, ეროვნული პრობლემების კონტექსტში. ესაა ლიტერატურა, რომელმაც ასახა „მსოფლიო მოქალაქის“ დაბადება. როგორია ის, როგორც მოვლენა, თავისი ძლიერი და სუსტი მხარეებით, სასიკეთო სიახლეა თუ კაცობრიობის იარაღი თვითგანადგურებისათვის, ეს შემდგომი კვლევების საქმეა.

3.2. 40-50- იანელების ქართულ პროზაში ასახული „ახალი ადამიანი“.

ა) დანიელ ჭონქაძე

რაკი ჩვენი მიზანი „ახალი ადამიანის,“ ახალი ლიტერატურული სახის, ახალი ეპოქის ძიებაა, პრინციპულად მნიშვნელოვანია გარკვევა და შესწავლა გარემო ფაქტორებისა, რომელშიც აღმოცენდება და ვითარდება იგი.

„ასეთ ისტორიულ ვითარებაში გამოქვეყნდა ჟურნალ „ცისკარში“(1859 წლის დეკემბრის და 1860 წლის იანვრის ნომრებში) დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, რომელშიც ბატონყმობის დაგმობის ხმამ გაბედულად დაიქუხა“(გვ.366). ამ მოსაზრებას არ ეთანხმება აკაკი ბაქრაძე. ის წერს: „დიდი ხნის წინათ „სურამის ციხე“ „ბატონყმობის წინააღმდეგ დაწერილ თხზულებად მიიჩნიეს და მის ძირითად ღირსებადაც ეს აღიარეს, თუმცა როცა „სურამის ციხე“ გამოქვეყნდა (როგორც ცნობილია, იგი დაიბეჭდა ჟურნალ ცისკრის 1859 წლის მე-12 და 1860 წლის პირველ ნომრებში, რუსეთის იმპერიაში ბატონყმობის საკითხი გადაწყვეტილი იყო. ამ დროს უკვე ცნობილი იყო იმპერატორ ალექსანდრე მეორის თავადაზნაურთა კრებაზე წარმოთქმულ სიტყვას, რომელიც 1855 წელს გაზეთ „კავკაზში“ დაიბეჭდა. იმპერატორი ამბობდა, რომ თუ რეფორმებს არ გაატარებდნენ, გლეხობა ვითონვე ძალით გაითავისუფლებს თავსო. ამ დროისთვის სახელმწიფოში უკვე შექმნილი იყო სათანადო კომიტეტები, რომლებიც ამუშავებდნენ რეფორმის საბოლოო სახეს და შინაარსს. ეს დანიელ ჭონქაძემაც მშვენივრად იცოდა, ამიტომ აქ აკაკი ბაქრაძეს დავეთანხმებით და ვიტყვით, რომ დროულია, მნიშვნელოვანია, მაგრამ არა გასაოცარი და გმირული წინსწრება დროისა.

ამ მოთხრობის დასაწყისი ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით რამდენადმე საინტერესოა. აქ გვაქვს დამაინტრიგებელი სათაური, რომელიც მოსალოდნელობის რუკის პრინციპით კითხვის დაწყებისას უფრო საგმირო ბატალისტური ისტორიის მოსასმენად განაწყობს მკითხველს. აქვეა ეპიგრაფი-მიძღვნა, რაც იმ პერიოდის ლიტერატურისთვის მახასიათებელია: ესაა ავტორი პერსონაჟი და მოთხრობელი.

საინტერესო მინიშნებაა ეპოქის მონაკვეთზე: „ყმაწვილებმა ის იყო იბანეს და ზოგი ჩაის მიირთმევდა“ (ქართული პროზა, 1984: 245). იქვე რამდენიმე წინადადების შემდეგ კი აგრძელებს: „შემდგომ რამდენიმე ხანისა, როდესაც ყველამ მიირთვეს ჩაი და ბიჭები შეუდგნენ ვახშმის მზადებას...“ (იქვე) თუ ჩაი რუსეთთან დაახლოებულობის სემიოტიკურ ნიშნად მივიჩნევთ, მაშასადამე, აქ უკვე შეთვისებულ ყოფით ელემენტთან გვაქვს საქმე და ნაწილობრივ „მოდერნიზებული“ ცნობიერების ახალგაზრდებს ვხვდებით, ქართული ქეიფი ჩაის კულტურით ჩაუნაცვლებიათ. სწორედ ასეთ ვითარებაში დაატყდებათ თავს ქართველი შემოდგომის აზნაურის, კირილეს, რისხვა დ. კლდიაშვილის გმირებს. ამ წაკითხვით ნათელია ჩაის, როგორც სემიოტიკური ელემენტის, ფუნქცია. თუ იმას ვიგულისხმებთ, რომ ჩაი რუსიფიკაციამდეც არ იყო უცხო ქართული კულტურისთვის და მამია გურიელის მიერ უკვე 1861 წელს ქართული „ბაიხის“ ჩაის დამზადების ისტორიას გავიხსენებთ, მაშინ ეს პასაჟი ნიშნის ფუნქციას კარგავს, ან პირიქით, ღრმავდება და მიანიშნებს რუსეთამდელი საქართველოს კულტურულ კავშირებზე.

შეამზადა რა მკითხველი, ავტორმა გამოყო პირველი თავი, რომელსაც ასევე წაუშმდვრა ეპიგრაფი. ი.კერესელიძის სიტყვები, რომელზეც განსაკუთრებით არც კი გავამახვილებდით ყურადღებას, რომ არა პირველივე ფრაზაში გაელვებული მარგინალიზაციის გამოვლინება: „იკითხე გლეხთა კარგი ქალობა!“ სავსებით გასაგები მესიჯია: ავტორი ისაუბრებს გლეხის ქალზე და ჩვენ მასში უნდა ვეძებოთ „კარგი ქალობა“ ანუ ვეძებოთ იქ, სადაც მას არ ვეძებდით აქამდე.

პირველივე აბზაცში ჩვენ ვაწყდებით განმანათლებლური ხედვისთვის დამახასიათებელ, ძველის დეკონსტრუქციის მაგალითს; თუმცა აქ ეს არის არა ნებისმიერი „ძველი“, რაც მოიაზრა მოდერნიზმმა მოგვიანებით (ხოლო შეიწყნარა პოსტმოდერნიზმმა), არამედ აქაა კონკრეტული ძველი „მუხრანთბატონიანთ სახლები“, როგორც სიმბოლურ-ალეგორიული სახეები. „ეხლა ის სახლები დაქცეულები არიან, გული აუცრუვდათ იმათზე, მაგრამ მაგათაც ჰქონდათ თავისი დრო; ერთხელ ეგენიც იყვნენ პირველი სახლები ჩვენ ქალაქში ყოველი, ქალაქში

ჩამომსვლელი უთუოდ ნახამდა ამ სახლებსაც სხვათა შორის“(იქვე, 246)(დერიდას დაასწრო 100 წლით).

განსხვავებული მნიშვნელობითაა გამოყენებული სიტყვა ანდაზა, როგორც შეგონება, ჭკუის სასწავლებელი ამბავი.

ჩვენ ვართ „აღმოსავლეთი“. „დიახ, შეუყვარდათ ერთმანეთი ისე, როგორც აღმოსავლეთის მცხოვრებთ შეუძლით სიყვარული“ (გვ. 247) და მაინც როგორი სიყვარულია აღმოსავლეთში? „დურმიშხანს რომელ არ ყვარებიყო, შევიტყობთ შემდგომ. საწყალი გულისგარდი სულით და გულით მიეცა თავის სიყვარულსა. იმისთვის გარეშე თავისის სიყვარულისა აღარ იყო ცხოვრება“(გვ.247).

დურმიშხანი რომ ატყუებს ვარდოს, ეს იცის მკითხველმა, მაგრამ თავად ის ფაქტი რასაც ამბობს, მართალია და მასში მალევე დარწმუნდნენ ადამიანები: „სანამ ჩვენ ჩვენი იმდენი არ გვექნება საცხოვრებელი, რო სხვის თავდაუკვრელად ვიცხოვროთ, მანამ ჩვენი განთავისუფლება განთავისუფლება არა არის.“ამაში ის მართალია. საგლეხო რეფორმამ, მიწების გარეშე გათავისუფლებამ გლეხები უარეს ყოფაში ჩაყარა.

ძველი წაკითხვით „დანიელ ჭონქაძემ ქართული მწერლობის ისტორიაში საკუთარი ადგილი დაიმკვიდრა ბატონყმობის წინააღმდეგ მიმართული ერთადერთი მოთხოვნით. „სურამის ციხეში“ კრიტიკულად აისახა ბატონყმური ცხოვრების მაშინდელი სინამდვილე. ცნობილია, რომ მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში კრიტიკული რეალიზმის სკოლის ჩამოყალიბებისთვის ნიადაგი ჯერ კიდევ დ. ჭონქაძემ მოამზადა. ეს მიმართულება მან კიდევ უფრო განამტკიცა და გიორგი ერისთავთან და ლავრენტი არდაზიანთან ერთად სამოციანელთა წინამორბედად მოგვევლინა“(იქვე, 363).

იგივე წყარო გვიყვება, რომ მოთხოვნა გამოქვეყნდა ბატონყმობის გადავარდნის წინა წლებში. „ამ თემაზე ზეპირსიტყვიერებას მრავალი ნაწარმოები შეუქმნია, მაგრამ იმ დროის ერთადერთ ჟურნალ „ცისკარში“ ბატონყმობის დაგმობას ჩვენ ვერ ვხვდებით, პირიქით, მის ფურცლებზე იბეჭდება ალ. ორბელიანის წერილი „უწინდელს დროს ბატონყმობა საქართველოში“, რომელიც ხოტბას ასხამს

ბატონყმურ ურთიერთობას. ის წერს: „უწინდელ დროში კაცი იმას ეძებდა მებატონე ვიპოვნო და იმას შევეხიზნოვო, იმისათვის, რომ მებატონე თავის ყმასა შვილსავით ყურს უგდებდა და შვილის მსაგვსად გული სტკიოდა ყმისთვის“(ჟურნალი „ცისკარი,“ 1859 №11. გვ. 365). ალ. ორბელიანი ასაბუთებს, რომ საქართველოში ბატონსა და ყმას შორის კლასობრივი ბრძოლა კი არ ყოფილა, არამედ მამა-შვილური დამოკიდებულება.“

დიმიტრი მეღვინეთ-ხუციშვილი წერილში „ბატონ-ყმოზა“ მსგავს თეორიას ავითარებს: ... „სიტყვა ბატონი უწინარეს ამისა არ იყო სათაკილო თავმოწონებული გლეხი ამაყად იტყოდა: „ჰე, მე უპატრონო ნუ გგონივარ, ბატონიცა მყავს და პატრონიც.“

მართალია, განსაკუთრებული მონდომების შემთხვევაშიც კი ბატონყმობის დაცვა გაგვიჭირდება, მაგრამ ვთვლი, რომ რადიკალიზმი, რაც საბჭოთა კრიტიკას ახასიათებდა, აქ უადგილოა. ჩვენ არჩილისა და კესოს ლიტერატურულ სახეებსაც ვიცნობთ და უნდა ვაღიაროთ, რომ უღირსთა გვერდით ასეთებიც არსებობდნენ, რომელთაც თვინათ ყმებთან საუბარი, ადამიანური ურთიერთობა და მათი აზრის გათვალისწინებაც შეეძლოთ; ამდენად, ალ. ორბელიანის პოზიციას თავისი რეალური საფუძვლები გააჩნია.

კლასობრივი დიფერენციაციის ერთ-ერთი ფორმა – ბატონყმობა, თავისი არსითვე ნეგატიური მოვლენაა, თუმცა ცალკეული წარმომადგენლის მხეცობამ და სისასტიკემ მას მონათმფლობელობის შტრიხებიც შესძინა. თავისი ეპოქის ამ ტკივილს რასაკვირველია, დანიელ ჭონქაძეც გამოეხმაურა.

ნაწარმოებში პარალელურად ორი სიუჟეტური ხაზი ვითარდება: მებატონისა და ყმის, ნოდარის და დურმიშხანისა და ვარდუას სიყვარულის ამბავი. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ეს უკანასკნელი ერთი სოციალური ფენის წამომადგენლები არიან და მაინც არანაკლებ ტკივილსა და უბედურებას შეამთხვევენ ერთმანეთს; მაშ, მხოლოდ წყობა არ ყოფილა დამნაშავე და არც ეს ერთი თემა ყოფილა ავტორის სამიზნე, თუმცა ამაზე ქვემოთ ვისაუბრებთ.

ნარატივი მახასიათებელი მანერაა ავტორისა. ნოდარი თავად უყვება დურმიშხანს თავის თავგადასავალს. მამამისი, „საუბედუროდ, ბატონის ყმა“ყოფილა. ერთ დღეს ტრაგიკულად დაღუპულა. ოჯახი ბატონმა თანდათან შეავიწროვა და მალე საარსებო რესურსი სრულად წაართვა, შემდეგ კი სასახლეში გადაიყვანა ხელზე მოსამსახურედ. მათი უბედური დედა კი პურის მცხოვრებლად გააწესეს. ბოროტმა ბატონმა ნოდარი და მისი და მიჰყიდა კახელ მღვდელს. აქ ვხედავთ, რომ საზოგადოების ყველა ფენაშია დეგრადირებული ადამიანი.

დედა ბავშვებთან ერთად გაიქცა, გონიერმა ქალმა შეძლო მდეგრების გაცურება, ქალაქს ჩაადწიეს, იქაც ბევრი ტანჯვა-წვალების შემდეგ ეროვნებისა და სახელების შეცვლის მიუხედავად, ისევ მისმა ზნეობრივმა მოთხოვნილებამ დაღუპა; ისევ მღვდლის მიერ გაცემული აღსარებით აღმოჩნდა საბრალო ქალი კვლავ ბოროტი ბატონის ხელში. სასტიკად დასაჯა ისინი ბატონმა, კალო აღეწვინა, რომლის დროსაც გარდაიცვალა კიდეც. ამ ამბიდან სამი წლის შემდეგ ბატონი ნოდარს „შეურიგდა“, ნოდარს უკვირს, როგორ შეიძლება მოხდეს ეს, მან ხომ დედა მოუკლა უღელში?! თუმცა ვნახოთ, როგორია „შერიგებული ბატონის“ პასუხი ქალბატონის მსახურის, ნატოს, შერთვის თხოვნაზე: „-წადი, დაიკარგე, არ შეიძლება! მოსამსახურეს შინიდან არ გავუშვებ და არც შენ მოგცემ ნებას, შინ მინდიხარ!“

ამის შემდეგ ბატონი ნოდარს ქალაქში აგზავნის, თვითონ კი ნატალიას ნამუსს ახდის და თვითმკვლელობისთვის გაიმეტებს. ნოდარის ბატონი ყმებს „ძაღლის-შვილებს“ეძახის და მათ ნასუფრალით კვებავს. გამწარებულმა ნოდარმა სამართალი ვერ იპოვა და ბატონყმურ უსამართლობას თვითონვე გამოუტანა განაჩენი, ბატონი და მისი მეუღლე მოკლა და გაბოროტებულმა მათივე პატარა ბავშვიც გაიმეტა სასიკვდილოდ, რომლის აჩრდილიც მთელი ცხოვრება თან სდევდა და არ ასვენებდა მას.

უსამართლობად მიმაჩნია უყურადღებოდ საკითხის დატოვება, თითქოს ბატონყმობაა დამნაშავე ნოდარის ესოდენ გაბოროტებაში. როგორც ვხედავთ, მის ირგვლივ იმავე მდგომარეობაში მყოფი ადამიანები ეხმარებიან გაქცეულ ნოდარს და თავადვე მიასწავლიან გადარჩენის გზას. ისინი არ გახდნენ სასტიკნი და

დაუნდობელნი. მაშ, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ თავად ნოდარის ბუნების გამოვლინება იყო უდანაშაულო ბავშვზე შურისძიება და ეს თვისება შესაბამის გარემოებაში სოციალური მდგომარეობის მიუხედავად ყოველთვის იჩენდა თავს მასში.

თავადმა წერეთელმა იმსხვერპლა დურმიშხან წამალადის დედაც. მან ჯერ გააუპატიურა საბრალო ქალი, შემდეგ კი მასთან სტუმრად მოსულ ქართლელ მებატონეს, მუხრანბატონს, აჩუქა ბავშვი, დურმიშხანი. როგორც ვხედავთ, ყველა მებატონე არ არის ერთნაირად უმადური და მატყუარა. დურმიშხანი მშვენიერ განათლებას იღებს მუხრან ბატონის კარზე.

დურმიშხანის პორტრეტი საინტერესო გარეგნულ პერიპეტიებში იხატება. თავიდან მკითხველს აქვს იმის მოლოდინი, რომ ასეთ პირობებში გამოზრდილი გლეხი საბრალო, ჩაგრული და დაბეჩავებული იქნება, რომელიც ან დაემონება თავის ბედს, ან წინ აღუდგება მას და მებრძოლად მოგვევლინება, მისი პორტრეტი რამდენიმე ისეთი თვისებით იმკობა, რომელიც პროგნოზირებას ართულებს, მისი ვერაგული და სტრატეგიული აზროვნება და ზნეობრივ ფასეულობათა უქონლობა მებრძოლი გმირის მოლოდინს აქრობს. ის თითქოს ბედს უნდა შეეგუოს, მას უნდა დამორჩილდეს, აშკარაა რაღაც ახალს, მესამე ტიპს მივიღებთ. მაგალითად, იგი ყველა ღონეს ხმარობს, რომ ვარდომ არ დაზოგოს ენერგია და დურმიშხანის ტყვეობისგან გათავისუფლდეს. როცა ამ მიზანს მიაღწია, აღმოჩნდა, რომ მას უკვე აღარ სჭირდება ეს ქალი, ამიტომ ძალიან ადვილად დაივიწყა იგი. მას არ აწუხებს სინდისი და არავითარი პასუხისმგებლობა, ამიტომ არ უგზავნის დაპირებულ თანხას. „ეჰ, რათ უნდა ფული, ჩემთვის უფრო საჭიროა“. თუმცა უკვე მკითხველი იცნობს მდიდარსა და წარმატებულ ვაჭარს დურმიშხანის სახით და აღარ უკვირს ფულისადმი მისი ასეთი დამოკიდებულება.

მკითხველმა ნახა, რომ სურამელი ავთანდილაანთ ქალი მხოლოდ იმიტომ შეირთო ცოლად, რომ ამით ოსმან აღას ქონების ნახევარს დაეპატრონებოდა. ოსმან აღა სწორედ ის ნოდარია, რომელზეც უკვე ვისაუბრეთ, მის ტრაგიკულ ისტორიას გავეცანით და თანამონაწილენი ვართ იმ მოუწულებელი სინანულისა, რომელსაც

ბავშვის მკვლევლობით განიცდის. ერთადერთი, რაც ქონების ნახევრის სანაცვლოდ მოითხოვა, იყო მხოლოდ წირვებში მოხსენიება სულის საოხად, მაგრამ ის დურმიშხანის არჩევაში შეცდა.

დურმიშხანმა უფრო მეტი სისასტიკე ჩაიდინა, ვიდრე რომელიმე ბატონმა. მან ყველა მოატყუა თავის ირგვლივ და გაიმეტა დასაღუპად. რაც მთავარია, არ შეიბრალა თურქების მიერ სასტიკად მოკლული ოსმან ალა, რომელმაც შეინანა რჯულის შეცვლა, აღიარა კვლავ მართლმადიდებლობა, რის გამოც სტამბულის მოედანზე ის სასტიკი წამებით მოწამეობრივად მოკლეს. მას არც შველაზე უფიქრია და არც იმაზე, რომ გამოეთხოვა სტამბოლის მმართველობისათვის იმის დამარხვის ნება. ამის გამო დურმიშხანს სინდისი არ აწუხებს, ხანდახან თუ გაიფიქრებს თავის საქციელზე და იქაც თავის სანუგეშებელს ეძებს: „რა ვქნა, ღმერთმანი, ფულები კი არ მშურს, მაგრამ მოცლა არ არის, რა უყო“. მკითხველმა იცის, რომ ფული დურმიშხანისთვის ყველაფერია. დურმიშხანის სისასტიკემ, ღალატმა და მატყუარობამ წარმოშვა გულისვარდის შურისძიება, დურმიშხანის ზნეობრივმა დანაშაულმა გაანადგურა ვარდოს პიროვნება, თუმცა, როგორც წესი, აქაც დახვდა მზაობა ვარდოს ბუნებისა, რომელიც ბოლომდე გამოვლინდა. აქაც კლასობრივი ფაქტორი უადგილოა. გარემო ფაქტორები ვერ ცვლიან ადამიანებს, ისინი მხოლოდ მაპროვოცირებელ ფუნქციას ასრულებენ.

ლიტერატურის კრიტიკაში გავრცელებული აზრი, რომ დურმიშხანის პიროვნება ბატონყმობამ დაამახინჯა, სადავოდ მიგვაჩნია. რატომ ვერ მოერია იგივე პირობები ოსმან ალას? როგორ შეინარჩუნა მან ღირსება? ეს დამოკიდებულია თავად ადამიანზე, მის შინაგან მდგომარეობაზე, მის ზნეობრივ ხარისხსა და სიმტკიცეზე.

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ, რომ მოთხრობის მიხედვით ნოდარის, ანუ ოსმან ალას უბედურების საბაზი ორჯერ იყო მღვდელი: ერთხელ, როცა კახელმა მღვდელმა იყიდა და მეორე თბილისელი მღვდელი, რომელმაც დედამისის აღსარება გასცა და დაასმინა ბატონთან, თუმცა ორი უღირსი ცრუ მღვდლის გამო ნოდარს სარწმუნოებასა და ზნეობაზე რწმენა არ შერყევია. ის მწარედ განიცდის ქრისტეს უარყოფას. ბოლოს მაინც უბრუნდება ქრისტიანობის წიაღს, რაც სიცოცხლის ფასად

უჯდება. ის როგორც ყველა გონიერი ადამიანი სწორად აანალიზებს ფაქტებს და მთელი სამღვდელოებისა და ზნეობრივად ცხოვრების რადიკალურ სტიგმატიზებას და მარგინალიზებას არ ახდენს. ამ ფონზე თანაბრად დამნაშავენი არიან დურმიშხანიც და ვარდოც. ვარდოს სისასტიკე მიუტევებელია და პიროვნების აფიშირებაა. მისი დანაშაული არ არის ბატონის მრისხანების ან თავის გადასარჩენად მიმავალი დურმიშხანის სპონტანური ქმედებების მსგავსი. ის ოცი წლის მანძილზე კარგად შენახული, გამოზრდილი, ფესვებგადგმული ბოროტებაა. ცხოვრებამ ღვთის განგებულებით მისცა ვარდოს ყოველივეს აწონ-დაწონვისა და გადაფასების შესაძლებლობა. ის მკითხავია, მასთან მოდის უამრავი დევნილი, ჩაგრული, უსამართლობას შეწირული და გაუბედურებული ადამიანი. მათი უკანასკნელი იმედი მკითხავი ვარდოა. მას უნდა ესწავლა ადამიანთა სიყვარული და თანადგომა, თანაგრძნობა და გვერდში დგომა, მაგრამ შორსაა ჰუმანიზმისგან და დურმიშხანზე მეტად სასტიკი და დაუნდობელია. ის მოსაკლავად იმეტებს დურმიშხანის ერთადერთ შვილს, ზურაბს. ატყუებს ციხის მშენებლობაში მონაწილე ყველა ადამიანს, თითქოს ზურაბის კედელში ცოცხლად ჩაშენების გარეშე ციხე არ აშენდება. მან ოცი წლის წინ თავის შეურაცხყოფილ სიყვარულს მსხვერპლად უდანაშაულო ყმაწვილის სიცოცხლე შესწირა. აღმაშფოთებელია საბჭოთა კრიტიკის ნიშნის მოგებით ნათქვამი ფრაზები, სადაც ვარდოს საქციელი დურმიშხანის ქცევის ლოგიკურ შედეგადაა წარმოდგენილი, რაც თავად ვარდოს ნაწილობრივ მაინც ათავისუფლებს პასუხისმგებლობისგან.

„სურამის ციხეს“ პირველი კრიტიკული ნაშრომი ანტონ ფურცელაძემ მიუძღვნა. ეს თავის მხრივ იყო ალექსანდრე ორბელიანის მცდელობის გაბათილების განზრახვა.

თავად დანიელ ჭონქაძე თავის წერილში რომელიც ამ მოთხრობას ეხება წერს: „დავწერე ერთი მოთხრობა სათაურად „სურამის ციხე“. ხალხმა მოთხრობა კარგად მიიღო ზოგიერთ უვიცს მემამულის გარდა, რომელსაც ვაწყენინე გლეხის საკითხით“.

თუ კარგად დავაკვირდებით, თავად დანიელ ჭონქაძეც აკონკრეტებს, რომ „უვიცი“ „ზოგიერთი“ მემამულეები არიან და არა ყველანი. სხვა რომ არაფერი მისი მხრიდან

დაუნახაობა იქნებოდა ხალხთა თანადგომის საქმეში გზად წამოწეულ ახალგაზრდა მემამულეთა: ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ივანე მაჩაბლის და სხვათა ღირსების, ნიჭისა და შესაძლებლობების არდანახვა, ან იგნორირება მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინიც „მემამულეები არიან“.

ეს, რაც გვინდოდა ბატონყმობისა და ზოგადადამიანური ბუნების შესახებ გვეთქვა. ახლა კი იმ მთავარ სათქმელზე გადავიდეთ, რომლისკენაც მივისწრაფოდით. ეს არის ახალი ტალღა, რომელმაც ერთდროულად მოიცვა როგორც საქართველო, ასევე მთელი მსოფლიო. ეს არის ადამიანი-ფინანსისტი, ქართული, მე-19 საუკუნისთვის მახასიათებელი ტერმინოლოგიით ვაჭარი. ეს არის სრულიად ახალი სამყარო, რომელიც ბუნდოვანია ფეოდალური საზოგადოების ღვიძლი შვილისთვის, ბევრისთვის, რომლებიც შეჩვეული იყვნენ უშრომლად ნაყოფის მიღებას გლეხთა ექსპლუატაციის ხარჯზე. ისინი ზედაპირული შეფასებით შეემოიფარგლნენ, ვაჭრობა სამარცხვინო საქმედ მიიჩნიეს, ითაკილეს, დაივიწყეს მანამ, სანამ ერთ დღეს მთელი სიმწვავით არ იჩინა თავი, როგორც გარდაუვალობამ.

საბჭოთა კრიტიკაში ერთგვარმა საინტერესო საყვედურმა გაიჟღერა დანიელ ჭონქაძის მიმართ: „დანიელ ჭონქაძე ვაჭრობის განვითარებაში პროგრესულ მოვლენას ხედავს; ბატონყმობა მას კაპიტალიზმის განვითარების შემბორკავ ძალად მიაჩნია, იგი კარგად ამჩნევს, რომ თავად-აზნაურობა გადატაკების გზაზეა დამდგარი“. არქივმა შემოინახა დანიელ ჭონქაძის პირადი წერილი: „გამეხარდა ისიც, რომ ჩვენი დაშა გათხოვდა... მეტადრე ის გამეხარდა, რომ ვაჭარს წაჰყოლია. მე მგონია, რომ ვაჭრის ქალი უმჯობესია ისევ ლუკმა პურის მქონე ვაჭარს გაჰყვეს ვიდრე მშიერ კეთილშობილს... ღმერთმა ქნას მხოლოდ, რომ ზნეობით კარგი კაცი გამოდგეს“.

ბატონყმობა ყმებს არ აძლევს სავაჭრო ასპარეზზე გამოსვლის საშუალებას, ხოლო თავად ბატონები თავილობენ ამ საქმიანობას, თუმცა დანიელ ჭონქაძე ყმების საჭირო უნარებს, ნიჭს და შესაძლებლობებს ეჭვქვეშ არ აყენებს შესაბამისად, მისი ორი პერსონაჟი, რომელიც დაუსხლტა ბორკილს, ოსმან-აღა და დურმიშხანი, ვაჭრობაში ებმებიან და სიმდიდრეს აგროვებენ. აქაც ავტორის საქებრად უნდა ითქვას, რომ ორი

ურთიერთსაპირისპირო პროტოგმირი ჰყავს გამოყვანილი. ვაჭრობაში ორივე წარმატებულია, მდიდარია, ორივეს უჭრის ალღო და ფლობენ ყველა შინაგან თუ გარეგან რესურსს ამ საქმეში წარმატებისთვის, თუმცა მათგან ერთი მაღალზნეობრივი ადამიანია, მეორე კი ყოვლად უზნეო. ორივეს ბედი ტრაგიკულია მიწიერი გაგებით, თუმცა სამყარო არ არის მარტო „ყოფნა და ხედვა მატერიაში“. ოსმან-აღამ ხორციელი ტანჯვით მოიპოვა სულის სიმშვიდე, საკუთარი სისხლით გამოისყიდა მის მიერ მოკლული ბავშვის სისხლი, ხოლო დურმიშხანი თავს დამტყდარმა ტრაგედიამაც კი ვერ მოიყვანა გონს.

არ შეიძლება ყურადღებით არ განვიხილოთ პოზიტიურ მეზატონეთა სახეებზე, დურმიშხანისა და ნატალიას ბატონსა და ქალბატონზე, რომლებიც მაშინვე აძლევენ აზატობის დასტურს თავიანთ ყმებს, როგორც კი მათ დასჭირდათ, ან ითხოვეს ეს. მიუხედავად იმისა, რომ ამბიცია და ფინანსები ბატონისა დიდ დარტყმას მიიღებდა ორი ყმის გათავისუფლებით, მათთვის საკმარისი არგუმენტი აღმოჩნდა დურმიშხანის სიტყვა: „გულოჯან, სანამ ჩვენ ბატონის ყმანი ვართ, ჩვენში ბედნიერება არა შეიძლება. უთხარი შენს ქალბატონს, რო, თუ შენი ბედნიერება უნდა და გწყალობს, მე გამანთავისუფლოს, უთხარი, რო უმისოდ ჯვარს არ იწერსო“(ქართ. პროზა, 1984: 249).

საბჭოთა კრიტიკის მიერ დახატული ბატონების ფონზე სათქმელად მისული ვარდოც კი ძნელი წარმოსადგენია, არა თუ ამ თხოვნის შესრულება, თუმცა ვხედავთ, რომ კვირის თავზე აზატობის წერილი დურმიშხანს ჯიბეში უდევს. თვით ვარდოს პასუხი ქალბატონის კითხვაზე: – „მითხარი... რათ გინდა თავისუფლება?“ ასეთია: – „იქნება უფრო კარგმა კაცმა შემირთოს...“ მარიამ წერეთელი ეხმარება თვის ყმას, რომ ის ეწიოს ოჯახს და იყოს ბედნიერი, სრულფასოვანი ადამიანი, უფრო მეტიც, ჩქარობს, რაც შეიძლება ადრე მიანიჭოს ეს სიხარული მას და ეუბნება: „–ჰო, თუ აგრეა, ხვალვე თავისუფალი იქნები, მაგისტვის რასა სტირი, ტუტუცო? (მნიშვნელობით; „არ გრცხვენია“?), ამაღამ ბატონი მოვა, ვეტყვი და ხვალვე წიგნს დაგიწერინებ!“

საყურადღებოა, ასევე ერთი ფრაზა, რომელსაც დურმიშხანი ვარდოს ეუბნება :„ღმერთი მომიმართავს ხელს, ჩემო ვარდო, წიგნი ვიცი, ენები და რამდენიმე ხელობა.“ სასტიკი დროის ჩაგრულმა შვილმა სად ისწავლა ყოველივე? - მუხრანბატონისა და მარიამ წერეთლის სახლში, სადაც მას ასწავლიდნენ წერა-კითხვას, ენებს, ხელობას აცმევდნენ განსაკუთრებულად და გამოიყურებოდა როგორც ფრანტი: „მაგრამ მხოლოდ ეს სახლები არ იყვნენ ჩინებულნი, ამბობენ, რომ იმისთანა ტანოვანი, ლამაზი, ზრდილი და ჩაცმულნი მოსამსახურეები არსაიდგან არ გამოდიოდნენ „როგორც იმ სახლებითგან“ (იქვე, 246).

მაშასადამე, როგორც ვხედავთ, დ. ჭონქაძეს ორი სრულიად სხვადასხვაგვარი ბატონის ტიპი ჰყავს მოთხრობაში: ოსმან-აღას ბატონი-დაუნდობელი და მხეცი; მარიამ წერეთელი და მისი მეუღლე, ყურადღებიანი და შემბრალებელი... ასე ძირეულად განსხვავდება ეს ორი პროტაგონისტი ერთმანეთისაგან“ (ბაქრაძე, 2013: 109-111).

მაშასადამე, დ. ჭონქაძის ნაწარმოები არ გახლავთ მხოლოდ ერთი, ბატონყმობის, საკითხისადმი მიძღვნილი, ის უფრო ღრმა ადამიანურ საკითხებს ეხება, უფრო ფართო მასშტაბებს მოცავს, ვიდრე ერთი ეპოქის, ერთი წყობის, ერთი ტრაგედიის გმობა, ან აპოლოგიაა. ის წერს ადამიანურ დეგრადაციაზე, ღალატზე, ტყუილზე, შურისძიებაზე, უმადურობაზე, ძალადობაზე და ა. შ., რომლის ერთ-ერთი ფონი, ერთ-ერთი და არა ერთადერთი გამოვლინებაა კლასობრივი დიფერენციაციის მახინჯი სახე, ბატონყმობა.

ნაწარმოებს რამდენიმე საინტერესო მხატვრული პასაჟი აქვს. ეს თავისი დროისთვის საინტერესო თხრობის ფორმაა.

შესამჩნევია მოთხრობის ალეგორიული შინაარსიც: „ყოველი სოციალური სინამდვილე სისხლსა და ცრემლზეა აგებული, თუ მას მაღალი ზნეობა არა უდევს საძირკვლად. ცოდვიანი სინდისით ვერც თავისუფლებას მოიპოვებ და ვერც ბედნიერებას ეღირსები“ (ბაქრაძე, 2013: 110).

მოთხრობის მთავარი თემაა ადამიანი დაკარგული პირველხატით. დ. ჭონქაძის „ახალმა ადამიანმა“ ვერ გაარღვია მოჯადოებული წრე. ის მიემსგავსა თავის

წინამორბედთ, არისტოკრატთა და სწყის მათგან უღიარებლობა, თუმცა მისი „კაპიტალისტური“ ხედვა რომ სწორი ყოფილიყო, ის მატერიალურ და ფინანსურ კეთილდღეობას დასჯერდებოდა, დატკბებოდა მისით და მსოფლიო მოქალაქედ იქცეოდა. რას მივაწეროთ ეს? იქნებ ადამიანს ბოლოს მაინც ფესვები ეძახის? თუ სხვა რამ? ეს ცალკე დაფიქრებას და შესწავლას მოითხოვს.

ბ. გიორგი ერისთავი

1850 წლის 2 (14) იანვარს საფუძველი ჩაეყარა ქართულ რეალისტურ თეატრს. დაიდგა გიორგი ერისთავის კომედია „გაყრა“. ამ ფაქტმა რამდენიმე უმნიშვნელოვანეს მოვლენას დაუდო სათავე. უმნიშვნელოვანესი იყო თავად ქართული თეატრის აღდგენა. თეატრის არსებობა უკვე განაპირობებდა პიესის, როგორც ჟანრის, განვითარებას. უაღრესად საყურადღებოა შინაარსი: გაჩნდა სოციალური თემატიკა, რომელიც განხილული და გადმოცემულია რეალისტური, უფრო მეტიც, კრიტიკული რეალიზმის, ჭრილში.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია კომედიური ჟანრის შემოტანა. იუმორი ზრდიდა მიმღებლობას მსმენელთა მხრიდან. მნიშვნელოვანია თავისუფალი არქაიზმებისაგან, „ღვარჭნილობისაგან“ „გახალხურებული ენა.“ მართალია, გიორგი ერისთავს სალიტერატურო რეფორმაზე არ უმუშავია, ეს საქმე ილიამ დაიწყო და თერგდალეულებმავე დააგვირგვინეს, მაგრამ პირველი ამ საქმეში მაინც გიორგი ერისთავი იყო.

გიორგი ერისთავი მკითხველმა გაიცნო კომედია „შეშლილით“. შეშლილად მიიჩნევენ ტასოს, რომლის დანაშაული მხოლოდ ის არის, რომ „სხვანაირია“. მისი არ ესმით გარშემომყოფებს. პრაგმატი, მეშჩანი ქალებისთვის ამაღლებულ, უანგარო და წმინდა სიყვარულზე მოსაუბრე ტასო შეშლილია.

ტასოს უყვარს ბეგლარი, რუსეთში სწავლა-განათლება მიღებული, პოეტური ნიჭით დაჯილდოებული ყმაწვილი. მისით დაინტერესებულნი იყვნენ ტასოს დედა ანახანუმი და მისი რძლები, მას განიხილავდნენ „უცხო საქმროთი“, თუმცა მათ ის არა განათლებისა და პოეტური ნიჭის გამო მოსწონდათ, არამედ იმედი ჰქონდათ არზების წერით და სასამართლოში საქმეების მოგებით ცნობილი და მდიდარი

გახდებოდა. ბეგლარმა ასეთი ქცევა არ იკადრა. მან ვალის ფურცელზეც კი ლექსი დაწერა. მისი ასეთი საქციელი გაუგებარია გარშემომყოფთათვის. ანახანუმი დარწმუნდა, რომ ბეგლარმა „არ იცის ოჯახის მოვლა.“ ბეგლარის უცნაურობით შეწუხებული კეთილისმსურველები აქეზებენ დედას და სხვა კანდიდატურებსაც სათავაზობენ თავისი ასულისთვის.

იორამ მღვდელიც მიუგზავნეს ვახტანგს, ბეგლარის ამხანაგს, მაგრამ მან უარით გამოისტუმრა. თავად განიხილავენ ქალიშვილის ბედს ისე, რომ მას არც კი ეკითხებიან. ამაში უსამართლობას ხედავს ავტორი და მკითხველის სამსჯავროზე გამოაქვს საკითხი. ტასოზე არანაკლებ იტანჯება ბეგლარი. ტრაგიკული და უბედური ადამიანი ტკბება ბუნების მშვენიერებით, მას აფიქრებს ადამიანის სიცოცხლის არარაობა და წარმავლობა. მას სურს მოსწყდეს აქაურობას, აფრინდეს მაღლა, მაგრამ ესეც შეუძლებელია.

ტასოს წერილით კიდევ უფრო გაუბედურებულს საკუთარი მორალი არ აძლევს უფლებას, იყოს შურისმძიებელი. მას მშვენივრად ესმის, რომ არც პირველი შემოქმედია თავად და არც უკანასკნელი, რომელიც დატანჯა მკაცრმა ბედმა, სწორედ ამ სასჯელით არ ესმოდეთ მისი. მის საცოლეს, ტასოს, სჯერა ნამდვილი სიყვარულის და მიაჩნია, რომ გოგონა უნდა თხოვდებოდეს მხოლოდ ნამდვილი სიყვარულით. ის თვლის, რომ გრძნობით ვაჭრობაა სირცხვილი და არა ჭეშმარიტი სიყვარული.

მე-18 -19 საუკუნეების ლიტერატურამ ბევრი პერსონაჟი შექმნა ისეთი, რომლების უბედურების სათავეც „არასაჭირო დროს და არა საჭირო ადგილას“ მათი არსებობა იყო, თუმცა საუკუნით ადრე უკვე არსებობს გენიალური მეგლი-შედევრი, თანამედროვე მნიშვნელობით პირველი რომანი, ამავდროულად ეპიკური გოლიათი – მახვილგონიერი იდალგო დონ კიხოტი ლამანჩელი. ეს ჭეშმარიტი, უკვე მხოლოდ სულით რაინდი, ყველა თვისებით შემკული და ყველა სარაინდო ცოდნით აღჭურვილი ადამიანი შეუფერებელ დროს დაიბადა, რაინდები აღარ არიან. მისი დიადი და ამაღლებული იდეები, რომელთათვისაც ის მზად არის, მოკვდეს, უკვე აღარავის ესმის და თუ ესმის, სასაცილოდაც არ ჰყოფნის.

ჩვენი ტასო და გაბრიელიც ამავე გარემოების მსხვერპლნი არიან. იმისთვის, რომ მსგავსი სახეები შექმნას, მწერალს არ სჭირდება წინამორბედთა ცოდნა. ყველა საზოგადოება, რომლებიც შორსაა ტოლერანტულობის ცივილიზებული გაგებისაგან, სხვადასხვა ფორმით ერჩის განსხვავებულს. მისი მარგინალიზებით ათასგვარ პრობლემას წარმოქმნის. რაღა თქმა უნდა, არც ჩვენი „შეშლილების“ გარშემო მყოფი გაუნათლებელი, განსხვავებული მორალური ფასაულობების მქონე ადამიანები არიან გამონაკლისნი.

როცა ტასოს იძულებით გასათხოვებლად დანიშნული ქორწილის დღეს ბანქოს თამაშისას ქალები იგებენ, რომ გოგონა მტკვარში გადავარდნილა, ისინი თამაშსაც კი არ წყვეტენ; შეშინებულ ყმაწვილს, რომელმაც ამბავი მოიტანა, საყვედურობენ, გული რას გაგვიხეთქეო და ბოლოს, გახარებული და ბედნიერი ნინო მოგებასაც აფიქსირებს.

გიორგი ერისთავი, რომელსაც მთავარი ტრიუმფი, „გაყრა“, ჯერ კიდევ წინ ელოდება, უკვე ნოვატორია „შეშლილში“ გამოტანილი სამსჯელო საკითხების დასმით. უფრო მეტიც, ეს პრობლემა ეხმაურება ჩვენს დღევანდელობას, სადაც საზოგადოებას ჯერ კიდევ სჭირდება შეხსენება, რომ განსხვავებულობას და აქედან გამომდინარე, ნებისმიერი ტიპის საგანგებო საჭიროებას არაადაპტირებული გარემო ქმნის და ის პიროვნების შეზღუდულობად არ უნდა განვიხილოთ.

სავაჭრო კაპიტალის განვითარებასთან ერთად ფეოდალურ-ნატურალური მეურნეობის რღვევა და თავადაზნაურთა დაცემა-გადაგვარება უფრო მკვეთრად მოცემულია გ. ერისთავის გვიან დაწერილ კომედიებში. დღეს უკვე აშკარად ღიმილისმომგვრელია ფრაზა: „გ. ერისთავმა, პირველმა ქართულ ლიტერატურაში, ასახა ეკონომიკურად დაცემის გზაზე დამდგარი მაღალი წოდების ბედოვლათობა, გონებრივი შეზღუდულობა და ზნეობრივი სილატაკე.“

ამ აზრს არსებობის უფლება ექნებოდა, რომ უშვებდეს გამონაკლისის არსებობას და პერიოდულად დაირთავდეს სიტყვას, მაგ., „ცალკეულს“ ან „ზოგიერთს“. ცხადზე უცხადესია, რომ მე-19 საუკუნის დასაწყისში ქართველმა თავადაზნაურობამ ალლო ვერ აუღო ახალ ცხოვრებას ვერც საზოგადოებრივ და ვერც ფინანსურ-ეკონომიკურ

სფეროში, თუმცა ეს ყველა ფორმაციის ცვლილებს ახასიათებს და ამაში უჩვეულო არაფერია.

ისიც ლოგიკურია, რომ რაც უნდა სამწუხარო იყოს, მას ჰყავს თავისი მსხვერპლი და ახლავს თან საყოველთაო დეპრესია, ან ისტერია. ეს კანონზომიერია და ითვლება, რომ მოვლენები სწორად ვითარდება; აი, აქ კი ერთვება ლიტერატურა, რომელსაც მასშტაბური კატაკლიზმების ფონზე, ან მასაში მოხვედრილი ადამიანი აინტერესებს. ადამიანი – მსხვერპლი, ადამიანი – მეომარი, ადამიანი – მოდრეიფე და და ა. შ.... ყველა ამ და სხვა მრავალ ადამიანს ქმნის ცხოვრება და აღწერს და უკვდავყოფს ლიტერატურა. შეიწავლის და აანალიზებს კალენდოსკოპის პრინციპით, შლის და აწყობს, არგებს დროსა და გარემოებებს და რაც მთავარია, სწორედ ადამიანია ლიტერატურის უსასრულო გალაქტიკის ცენტრი. აქ ლიტერატურის უმთავრესი და უდიადესი ფუნქცია იკვეთება – ნებისმიერ ვითარებასა და გარემოებაში შეახსნოს ადამიანს, რომ ის არის მიწიერთა შორის უმაღლესი არსება, რომელსაც სწორება ჰუმანიზმისკენ უნდა ჰქონდეს, სხვა ყველაფერი დასაღუპავადაა განწირული. ამის მაგალითების ერთიანობაა მთელი მსოფლიო ლიტერატურის საგანძური, რომელსაც ერთი საერთო სახელი ექნებოდა – „ლიტერატურა, ანუ „ახლოით განჩხრეკილი კაცი.“

ახალმა დრომ, რომლისთვის მოუმზადებელი აღმოჩნდა საზოგადოება, გაააქტიურა ახალი ფენა ტიპი – თაღლითი, რომელმაც ასევე არაფერი იცის სიახლეებისა, მის სინდისს არ აწვალავს. ტყუილი, სხვათა გაუბედურება, უსამართლო გადაწყვეტილებების მიღება და ადამიანთა ბედით თამაში. თაღლითებს დასაკარგავი არაფერი აქვთ, არც გვარიშვილობა, არც ღირსება, არც ფული, არც თავმოყვარეობა. ასე მოირგეს სახელწოდებები „მევახშე“, „სეკრეტარი სუდისა“, „სეკრეტარი კანტორისა“, „მედიატორი“ და სხვა.

ბევრ ალლოიან ქართველს ხელს რუსული ენის არცოდნაც უშლის, ამარინდომ არ იცის, რას ნიშნავს „ტოჩკა და ზაპეტაია“, მას ჰგონია, რომ ეს კანონების სახელწოდებებია, ის აფიორის მსხვერპლი ხდება და დოკუმენტში დაკლებული თითოეული „ტოჩკისა და ზაპეტაიას“ გასწორებაში მას თითო ოქროს სძალავენ.

კომედია „გაყრა“ კულტურათა განსხვავების საინტერესო საკითხსაც ეხება. რუსეთში განათლებამიღებული ივანე, რასაკვირველია, განსხვავებულად აზროვნებს თავის გაუნათლებელ და გონებაჩლუნგ ძმებთან შედარებით. მისი ერთ-ერთი ძმა, ანდუყაფარი იმას წუხს, რომ გაყრას უპირებს „თერგდალეული ძამია“-ივანე. მამაპაპისეული ოჯახის დაყოფა-დანაწევრება ანდუყაფარს სამარცხვინოდ მიაჩნია: „შემდგომ გაყრისა ვის დავენახო!“. ის განიცდის არამართო ოჯახის, როგორც ფასეულობის, რღვევას, არამედ იმასაც, რომ გაყოფის შემდეგ მკა და ზვარი ისეთი ეფექტური ვეღარ იქნება. აღარ დასჭირდება მრავალრიცხოვანი ნადი და უფრო მეტიც, ივანე „ზვარში აპირებს ვაზების დაჭრას და ვაზების წილ თუთების ჩაყრას.“ ეროვნული იდენტობის სიმბოლოს – ვაზის ჩანაცვლების მცდელობას ის მხოლოდ ეკონომიკური და ბიზნესგეგმის ნაწილად განიხილავს და საკითხს მასშტაბურად საერთოდ არ უღრმავდება.

ფრთხილად და დელიკატურად შემოიტანა გიორგი ერისთავმა რუსეთში განათლების მიღების თემა. ამ საკითხის თითქმის ყველა დეტალი და ყველა კომპრომატი ზედმიწევნით გახდება ცნობილი ქართული საზოგადოებისთვის ათიოდ წელიწადში, როცა სამოციანელები გახდებიან მამათა თაობის სამიზნე. გიორგი ერისთავი კი აქაც პირველია. აი, რას ამბობს ანდუყაფარი: „არ ვიცი, რა ემართებათ ამ რუსეთში, იწამლებიან თუ რა არის. ბიჭო, რასაკვირველია, მოზდოკს მეც კი ვიყავი, მაგრამ კი არ გავგიჟებულვარ“(ერისთავი, 1950: 315).

ივანეს მიერ რუსეთში განათლების მიღება ნამდვილად სჯობს პავლესა და ანდუყაფარის გაუნათლებლობას; თუმცა გვხვდება ავტორის არაერთი ალეგორიული მინიშნება იმაზე, რომ რუსეთი კოორდინირებულ, აკადემიურ და თავისი ქვეყნისთვის სასარგებლო ცოდნას არ, ან ვერ აძლევს ადამიანს. ამის მაგალითია ზემოთხსენებული ვაზის აჭრა და თუთის გაშენების სურვილი, რომელიც იდეაშივე განწირულია, რადგან მხოლოდ იდეა მეურნეობას ვერ შექმნის. ჩვენს ივანეს ფინანსური ნაწილი დათვლილი კი არა, ნაგულისხმევაც არა აქვს. ეს ნათლად ჩანს ფინანსურ საკითხებში სწორედაც რომ გამოცდილ მიკირტუმთან საუბრისას. მაგალითად,

ივანე – ია რაზდელიუ პოლე ნა სემ

მიკირტუმ – მაგითი ფული ვერ გასცემ

ივანე (ისე, რომ წინა შენიშვნაზე პასუხი არ გაუცია) – აქ მომივა მე კაპუსტა

მიკირტუმ – ა ვ კარმანე ბუდით პუსტა

ივანე – ტუტ მადია სატი ტავა

მიკირტუმ (ისე, რომ არც კი ცდილობს გაიგოს ეს ბგერათკომპლესები რა პროდუქტს აღნიშნავს, რადგან უეჭველი იცის, რომ...) – ჯიბიდან ფულები გავა

ივანე – აქ ბესედკა გაკეთდება

მიკირტუმ – უფულობით არ იქნება!

ივანე – ეს ლაბირინთად უცხოა

მიკირტუმ – კიდეც გითხრამ გიჟ ვრაცუა!

სუყველა კარგად ფიქრობ, კნიაზ! მაგრამ ფული, სულ ფული... ფული...“

მიკირტუმს რამდენიც უნდა ვუსაყვედუროთ ფულის გაკერპება და სიყვარული, ამ შემთხვევაში ის მართალია: ივანეს ოცნებები რომ ბიზნესგეგმებად გადაიქცეს, საჭიროა ფული.

თავად ივანე მთელ ამ დავაში ყველაზე უგუნურად მოიქცა. მან სადავო მუთაქა ორად გაჭრა, მაგრამ დავა ვერ მოაგვარა. მუთაქა ორივე ძმისთვის უსარგებლო გახდა, ამან კი კონფლიქტის ესკალაციას შეუწყო ხელი. ივანე ხედავს გაყრის აუცილებლობას, მაგრამ არ ესმის რატომ. ამას კითხულობს ანდუყაფარიც. დასაბუთებული პასუხის შემთხვევაში მას იქნებ სხვაგვარად ემოქმედა.

ისევე როგორც ბევრმა, ახლადგანათლებამიღებულმა ივანემაც, მისივე დროის შვილმა, ვერ გაიგო მთავარი. ეს ახალი ძველის დაბრუნებაში ვერ დაეხმარება. ივანეს ძველ, უდარდელ, ბავშვობისდროინდელ, ლამაზ ცხოვრებასა და ნებივრობას სთხოვს გული. ვარშავული ბაღები და რუსული ეკონომიკის სინთეზი ქართველი მემამულის ხელში თუ უტოპიად არა, შორეულ პერსპექტივად მოჩანს ამ ეტაპზე. ამის დასტურია ისიც, რომ ივანემ საბოლოოდ დათმო თავისი პრინციპები სიყვარულზე, ღირსებასა და მაღალ იდეალებზე და იქორწინა მიკირტუმ გასპარიჩის ქალზე, შუშანაზე. ეს კიდეც უფრო საინტერესო ქვეტექსტს სძენს აღნიშნულ ალეგორიას. ივანეს აქვს

გვარიშვილობა, დიდებულება და განათლება, შუშანას – ფული, პერსპექტივა და უზრუნველყოფილი მომავალი. გაჩნდება მემკვიდრე, ერთგვარი ჰიბრიდი, რომელიც ამ გადმოსახედიდან იქნება სრულყოფილი: დიდებული გვარისა, უახლესი განათლებით, მდიდარი და პერსპექტიული. ადამიანის სწრაფვა უკეთესი ცხოვრებისა და სრულყოფილებისკენ, პირველსაწყისისკენ, მისი უპირობო კოდია, ოღონდ ყოველთვის სწორად როდი ესმის ეს. მიკირტუმმა, როგორც კარგმა მამამ, ისე უზრუნველყო თავისი ოჯახის მომავალი, როგორც მიაჩნდა უკეთესად და მან ამისთვის ყველა მის ხელთ არსებული რესურსი გამოიყენა. თუკი ამდენი ადამიანისთვის მისაღები იყო ეს შეთანხმება, ე. ი. მას არსებობის უფლება ჰქონდა (!!).

ივანე ლიბერალია, კეთილი, მეგობრული და ცოტა პოეტურიც. ის ეუბნება თავის მსახურ გაბრიელს: „მაიტა ხელი, ბუდემ პო პრეჟნემუ დრუზიამი. ...გოსპოდი! მომეც მე შეძლება, რომ ყმებმა ისე შემიყვარონ, როგორც გაბრიელმა“.

ყველაზე მეტყველი კი შემდეგი ფრაზაა: – „კაკაია პოეზია ბიტ დობრიმ, ხოტ ი ბედნიმ პომეშჩიკომ!“ ბევრი ძეგნის მიუხედავად, ამ ფრაზის პოვნა შეძლებელი გახდა, რადგან გაჟღერებულიც კი არსად იყო საბჭოთა კრიტიკაში, რადგან მაშინ მოუწევდათ აღიარება იმისა, რომ კარგი და ცუდი ყველა საქმეში არსებობს.

პავლე ტიპური ქართული სახეა, ის ილიას პერსონაჟების წინამორბედია, უდარდელი, უზრუნველი. მას სჯერა, რომ ოჯახის შესანახად დიდ შრომას სწევს: „მე კი არა მიშოვნია რა თუ? ვეჟო! ჩემი ნანადირევით გამოდიხართ, ვაი არა აქვს შენს პავლესა, მაიტა, ნახევარი ჩემია... (შუბლზე მოისვამს ხელსა) ესე ვიწურამ ოფლსა და ისე გამომყავს ჩემი ცოლ-შვილი.“

მის მეუღლეს, მაკრინეს, ისრა დარჩენია, სადავეები თავად აიღოს ხელთ: „აი, უბედურება ოჯახისა! ოჯახი მეღუპება, შიმშილით ვიხოცებით ტიტვლები, გასათხოვარი ქალი შინ გვიზის, აგერ ოცის წლისა შესრულდება და მიბერდება, ერთხელ ამათთვის იფიქრე, მე ხომ სასამართლოში ვერ ვივლი! რა უბედურებაა: ძაღლები და ძაღლები.“

როცა მაკრინე საქმის სასარგებლოდ თავისი გოგონას „იმ მაიმუნისთვის“, მიცემას აპირებს გაოცებულ პავლეს, რომელმაც გაბედა და წინააღმდეგობა გამოხატა, მოუგო:

„შენი საქმე არ არის.“ მაშ, ქალის გათხოვება მამის საქმე არ ყოფილა, მაგრამ როცა პავლეს დასამშვიდებლად უთხრა, მაგას ყარდაშვერდსაც არ მივცემ, არათუ ნინუცას, ვატყუებ, რომ ქონების გაყოფისას ჩვენკენ იყოსო, პავლეს ეჭვიც კი არ გასჩენია, იქნებ თავად მას ატყუებდნენ ეხლა და არა იმ მედიატორს ან ორივეს, რაც იმას ნიშნავდა, რომ არა თუ ეს, არც ერთი სხვა საქმეც, თვით თავისი ცხოვრებაც კი „პავლეს საქმე არ იყო“.

აღშფოთების ნაცვლად პავლე აღფრთოვანებულია მეუღლის გამჭრიახობითა და ჭკუით: „აი, დედაკაცი! აი, ჭკვიანი! ... ჩემი ცოლი თამარ მეფის დროს რომ ყოფილიყო, ვეზირობას მისცემდნენ; არ გაგონილა, რაც უნდა ჭკვიანი კაცი იყოს, პამპულათ გახდის, ... აგ რო კაცი ყოფილიყო, დიდებულიძეებს სულ აჰყრიდა... წავიდე, მიმინო სახადელზედ მივიყვანო“(გვ.159).

მამების თაობა დაბნეული ახალი ცხოვრებისთვის მოუმზადებელი იყო, შვილთა თაობა – განათლებული და ერთი შეხედვით იმედისმომცემი, მაგრამ ცხოვრების არცოდნისა და უნებისყოფობის გამო ისევ ძველი ცხოვრებას უბრუნდებოდა.

გიორგი ერისთვი გმირთა მრავალფეროვან გალერეას გვთავაზობს, რომ საკითხი უწვრილმანესი პრიზმიდანაც შეაფასოს მკითხველმა. „შემლილი ტასოს“ სახე სხვაგვარად განავითარა პიესაში „დავა“.

ნინო განათლებამიღებული ქალია, ინსტიტუტი დაუმთავრებია. მას არ მოსწონს უფროს თაობაში განვითარებული მოვლენები, უყვარს ბეგლარი. ისიც ამაღლებულ და თავისუფალ სიყვარულზე ოცნებობს. მშობლებმა ის ოთახში ჩაკეტეს და ბეგლარს უარი შეუთვალეს, მაგრამ ნინოს მხარდამჭერი აღმოჩნდა მისი ძმა, მიხეილი. მისი დახმარებით ნინო და ბეგლარი ქორწინდებიან, ხოლო მოსისხლე მტრები: ამარინდო და ონოფრე შერიგდებიან. აქ საქმე გვაქვს რაღაც თავისებურ შექსპირულ ალუზიასთან, რომელიც შთამაგონებლადაა მოდიფიცირებული.

გიორგი ერისთავის ვაჭრები თავდაპირველად მოკრძალებული, უფულო, საშოვარზე გამოსული ადამიანები არია. მიკირტუმ ტრდატოვი („გაყრა“), კარაპეტ დაბაღოვი („ძუნწი“), ივანე და გაბრიელ მინასოვეები, ჯიმშერ აკუნიანცი („წარსული დროების სურათები“) არიან ტიპები, რომლებსაც აქვთ ცხოვრების ალღო და

მოქმედების უნარი. „ისინი იტანენ შიმშილსა და სიცივეს, დაცინვასა და წყრომას, ოღონდ კაპიკი კაპიკს მიუმატონ და „ოქროს ტახტი“ უფრო ძლიერი გახადონ“ (გვ. 321). თავიდან ისინი საკუთარი „ზანდუკების“ მონები ხდებიან, მათ არ ახსოვთ არც ოჯახის წევრები, არც საკუთარი თავი, მაგრამ მოგვიანებით, როცა ჩამოყალიბდნენ ცალკე ფენად, გაჩნდა კონკურენცია ერთმანეთს შორის. ისინი ცდილობენ კეთილშობილის სახელი მოიპოვონ, ყიდულობენ ძვირფას სახლებს, ეკიპაჟებს, ცდილობენ თავიანთ სახლებში დაამკვიდრონ „მაღალი ეტიკეტი“ და ამ ყველაფერს თან ახლავს დაუნდობელი კონკურენცია ერთმანეთის გაკოტრებისა და შთანთქმისა. აქ ისევ თავს გვახსენებს ბალზაკის „გოფსეკი“ (1830).

გ. ლავრენტი არდაზიანი

მსგავსი საინტერესო ტიპი შექმნა ლავრენტი არდაზიანმა მოთხრობა „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილში“. ეს ვითარება უკვე აისახა გიორგი ერისთავის კომედიებში, თუმცა ლავრენტი არდაზიანმა საკითხი უფრო ვრცლად და დეტალების გაშუქებით წარმოადგინა. იმ დროს, როცა სოლომონ ისაკიჩი სავაჭრო ასპარეზზე გამოდის, თბილისის ამიერკავკასიის სავაჭრო ცენტრს წარმოადგენს. აქ ვაჭრობდნენ: რუსები, ქართველები, სომხები, თათრები, გერმანელები, ფრანგები, ლეკები და სხვა. ესენი არ იყვნენ მარტო ადგილობრივი მოვაჭრეები, მოგზაურობდნენ და კარგად იცნობდნენ რუსეთის ბაზარსაც. მაგალითად, სარქისბეგაშვილი ვაჭრობდა მოსკოვშიც, მაგრამ თბილისში მას ოცი დუქანი ჰქონდა. რუსეთის ბაზარს ითვისებს სოლომონ ისაკიჩიც.

რომანი ერთ გმირზეა აგებული და ეტაპობრივად აჩვენებს, თუ როგორ ჩამოყალიბდა ვაჭარი, როგორც სახე. უნდა აღინიშნოს, რომ მას არცერთი უმნიშვნელო დეტალიც კი არ დარჩენია აღუწერელი. თუ დღევანდელ ფრაზას მოვიშველიებთ ბიზნესის სფეროდან, ასე დასაბუთებულად დავრწმუნდებით მეჯღანუაშვილის უნარიანობაში, „ბიზნესში წვრილმანი არ არსებობს“ და მეორე: „ბიზნესს მორალი არა აქვს“. ეს ერთგვარ გზამკვლევადაც შეიძლება მიეჩნიათ, ესწავლათ და ესარგებლათ მისით.

იმდროინდელი ტერმინით სავაჭრო ბურჟუაზია იყო ის ძალა, რომელმაც შეცვალა ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკური და პოლიტიკური ცხოვრების სახე „სოლომონ ისაკიჩ

მეჯღანუაშვილი“, როგორც აღვნიშნეთ, ერთგვარ სახელმძღვანელოდ შეიძლება მიგვეჩნია, რომ არა ისეთივე ბანალური ფინალი, როგორიც ზემოთ განხილულმა ლიტერატურულ-კაპიტალისტურმა ტიპებმა განიცადეს.

სოლომონ ისაკიჩი, რომელიც ყველაზე უკეთ მომზადებული ჩანდა საბაზრო ეკონომიკური და ფინანსური ოპერაციების წარსამართად, ემსგავსება ივანე დიდებულებს, დურმიშხან წამალაძეს, ალას, რომლებიც მოპოვებულ სიმდიდრეს კვლავ სიმდიდრისკენ მიმართავენ. ბალზაკისეულ მევახშეთა ტიპებს ასცდება სოლომონის სახე და ის უფრო დრაიზერის „ფინანსისტს“ ემსგავსება.

თუმცა მივყვით თავიდან. ნაწარმოები სოლომონის აღსარებაა. ის გვიამბობს „მე მდევნიდა ცოდვა, ჩემი მტერი იყო ცოდვა. სხვა მტერი მე არ მყვანდა“. საინტერესოა, რაზე საუბრობს ის. სოლომონი ერთი წლისაც არ იყო, როცა მამისი, ისაკი გარდაიცვალა და თექვსმეტი წლის დედა გაიანე ქვრივად დარჩა. უპატრონოდ დარჩენილ ყმაწვილ ქალს მეწვრილმანე ვაჭარმა – გასპარ სარქისბეგაშვილმა დაადგა თვალი. ქალის დაყოლიების მიზნით იგი გაიანეს საჩუქრებს უგზავნიდა და ბოლოს ერთი მაჭანკალი დედაბერიც მიუგზავნა, რომელმაც უტიფრად გამოუცხადა ქალს ვაჭრის სურვილი „გასპარა გთხოვს, ერთ ღამეს გაატაროს შენთან დროება.“ ამის გამგონე გაიანემ მაჭანკალი სახლიდან გააგდო, მაგრამ მას ასე ადვილად არ შეარჩინეს უარის თქმა. ჯერ დედაბერი მიუვარდა ლანძღვით და კეტის ცემით, ხოლო მეორე ღამით თავად მეწვრილმანე და მის სახლს ქვები დაუშინა. ეს იმდენხანს გაგრძელდა, სანამ უბედური ქალი ძუძუთა ბავშვით ქუჩაში არ გავარდა. ვინ იცის, როგორ დამთავრდებოდა მათი სიცოცხლე, რომ ჩიხში შემთხვევით ახალგაზრდა, ღირსეული არისტოკრატი ლუარსაბ რაინდიძე არ შეხვედროდათ. მან თავის ოჯახში შეიხიზნა ისინი. სანამ ლუარსაბის დედა – დარეჯანი ცოცხალი იყო, მეჯღანუაშვილთ ცხოვრება ბედნიერად მიედინებოდა. კნეინას გარდაცვალების შემდეგ მალე გაიანცე გარდაიცვალა, ამ დროს სოლომონი თექვსმეტი-ჩვიდმეტი წლისა იყო და მამს ცხოვრების დამოუკიდებლად დაწყება მოუხდა.

ამ ხნის განმავლობაში მეწვრილმანე სარქიბეგაშვილი დიდი ვაჭარი გამხდარა, გვარი აღარ მოსწონებია და სარქიბეგოვი შექმნილა. სოლომონი დედის უბედურებას

ვერ პატიობს მას და შურისძიებას გააწყვეტს. მან ვაჭრული მაქინაციებით მოახერხა და სრულიად გააკოტრა სარქიბეგოვი. უმდიდრეს კაცს ლუკმაპური მოანატრა, თუმცა სოლომონმა არ გასწირა გასპარის უდანაშაულო ქალიშვილები, ჩუმად გაათხოვა და გაამზითვა ისინი. ვაჭარმა ვეღარ აიტანა გაკოტრება და გარდაიცვალა.

უკვე ხანდაზმული სოლომონი განიცდის, რომ შური იძია. მას არ ეყო ძალა ბოროტების პატიებისა. ის ამ ცოდვას აბრალებს თავისი შეუხედავ მეუღლეზე დაქორწინებასაც. ყვარლელმა დალაქმა მას ოსტატურად შეატყუა თავისი გონჯი ქალიშვილი სოფიკო. ამას სოლომონი თავის ცოდვას აბრალებს, „რასაც დასთესავ, იმას მოიმკი. მე სარქიბეგაშვილი მახეში არ გამება, მეც ასე არ მოვტყუვდებოდი“. მარტო სარქიბეგაშვილის განადგურება არ არის სოლომონის ცოდვა, მის სინდოსს ტყუილის ცოდვაც აწვალებს: ... თუმცა პირველად უანგაროდ იცრუა და ამ ტყუილის საშუალებით გამდიდრდა, დაუმალა მაჭანკალ დედაბერს, რომ გაიანეს შვილიშვილი იყო. „მანამდინ ტყუილი არ მეთქო, მაშინ მეთქო და ამ ერთმა ტყუილმა, ოჰ, ღმერთო, შემდეგში რამდენი ტყუილი მათქმევინა“.

მთელი მომდევნო ცხოვრება ტყუილზე იყო დაფუძნებული. სხვა გმირებისგან განსხვავებით ის ნანობს. ამას ხელი არ შეუშლია, რომ ოქრო მისი ცხოვრების ყველაზე დიდ სიყვარულად ქცეულიყო. ამ სიყვარულმა ისე დააბრმავა სოლომონი, რომ თვითონც შიმშილობდა და ცოლ-შვილიც უკიდურეს გასაჭირში ჰყავდა, სანამ ერთ დღეს სოსია გამწკეპლამისგან შერცხვენილი შინ არ მივიდა და გადამალული ფულები არ დათვალა. აღმოჩნდა, რომ აურაცხელი სიმდიდრის პატრონი იყო. მართალია, სოლომონმა სახლიც იყიდა, მდიდრულადაც მორთო, ცოლ-შვილიც ოქრო-ვერცხლში ჩასვა, მაგრამ სულის სიმშვიდე ამით ვერ მოიპოვა. განსაკუთრებით მწვავედ განიცდის იგი თავისი ქალიშვილის, თამარის, დაჭლექებას. თამარს ალექსანდრე რაინდიძე შეუყვარდა, მაგრამ ახალგაზრდა თავადმა ელენე არგვიშვილი შეირთო. ფულმა ვერ მიაწიჭა ბედნიერება თამარს და იგი ლოგინად ჩავარდა.

სოფიო ასე აფასებს ამ ბუნდოვან მდგომარეობას: „საკვირველია! ციხისუბნის ქოხში ერთობლივ მთლიანად ვიყავით. არც სიცივე და სიცხე, არც სიშიშველე და ნოტიო სახლი, არც შიმშილი და მწყურვალება არას გვავნებდა, აქ კი ხვთის

წყალობით ყველა უხვად გვაქვს: სახლი ისე არის მორთული და შემკობილი, რომ ხელმწიფეს ედგომილება, ჰაერი უკეთესია... სულიერ მამათაგან კურთხევა ხშირად მოგვეცემა ხოლმე. წყევა არავისგან გვექონია, მაგრამ ვეღარ ვიხეირეთ!“ სოლომონს აწამებს ცოდვის განცდა. მართალია, იგი სიკვდილამდე მდიდარი პატივცემული და სხვათა შურის საგანი იქნება, მაგრამ მას სიხარული აღარ ეწვევა.

სოლომონმა იცის დიდი გაჭირვებითა და მოთმინებით ფულის მოპოვება, მაგრამ მან ჯერ არ იცის ამ ფულის გამოყენება. ის ჯერ მხოლოდ დ ა მ გ რ ო ვ ე ბ ე ლ ია, მას არ აღმოაჩნდა მთავარი უნარი, ეცხოვრა თავისთვის. სწორედ ამ დროს მიმართეს მათ, ვინც მათი აზრით, იცის ცხოვრება. თავადაზნაურობას, რომელსაც მიუხედავად ყველაფრისა, ვერ ჩაგრავენ და, როგორც ვხედავთ, ისინი კვლავ მათ იდეალებად რჩებიან.

ეს სწრაფვა უკეთესობისკენ, ეს დაჟინება და პრინციპულობა ერთგვარ თანადგომასა და სიმპათიასაც კი იწვევს მკითხველში.

სოლომონის მდგომარეობა ხშირად კომიკურია (მაგალითად, ოპერის სცენა), ხშირად შეუსაბამო (არისტოკრატიული ცხოვრების წესის დაბრალება), მარცხსაც განიცდის ქალის გათხოვებაში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მეჯღანუაშვილები მაშინდელ სინამდვილესთან ყველაზე შეხამებული, ბუნებრივი და ტიპური სახეები არიან. სამართლიანად შენიშნავს მიხეილ ზანდუკელი: „ახალმა დროებამ და მისმა მოთხოვნილებამ მეჯღანუაშვილები ყურადღებისა და მოქმედების ცენტრში დააყენა“ (ზანდუკელი, 1974: 138).

აშკარად იგრძნობა, რომ ავტორის სიმპათია ალექსანდრე რაინდიძისადმი მიმართული. ეს ახალგაზრდა ერთგვარი სინთეზური სახეა ძველისა და ახლისა სასიკეთო მხარეებით. ამ საკითხს განიხილავს მიხეილ ზანდუკელი და საყვედურობს კიდევ ავტორს: „ლავრენტი არდაზიანის მსოფლმხედველობა ამას ვერ გასცილდა. ცხოვრების ნამდვილი ვითარება მან სისწორით ვერ გაიგო, მას ძველის გადახალისება, შეკეთება-შელამაზება იდეალად მიაჩნდა ბურჟუასიან მომავალში“ (ზანდუკელი, 1974: 143).

ჩვენ მომსწრენი ვართ, ვისმა ხედვამ გაუძლო დროს, თუმცა, რასაკვირველია, ცენზურის თვალს მოფარებული ნათქვამის ფენომენიც გვესმის.

რაინდიძე მკითხველის სიმპათიასაც იმსახურებს. მან თავის მამაპაპისეულ სახლს მიაშურა, აღადგინა, ახალი სიცოცხლე მიანიჭა. ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი ძველი ფეოდალებივით როდი მუქთახორობენ. ისინი თავადაც აქტიურად შრომობენ და თავიანთი მეურნეობა ალექსანდრეს შეხედულებებისამებრ გამართეს: „სადაც გუთანს არ გაევილო, გაიარა, საცა ბარი არ მოხვედრია, მოხვდა, საცა ვაზი არ იყო, ვაზით გაივსო, საცა წისქვილი არ იყო, გაკეთდა.“

ყველაზე მტკივნეული საკითხია მეორე ადამიანი, ამ შემთხვევაში ყმას ყოფა შეუმსუბუქა: „ყმასაც შეუმსუბუქდა ნახევრად სამსახური და მადლობელი არიან გლეხკაცები.“ ამიტომაც მუშაობდნენ ისინი ალექსანდრესთან გულმოდგინებით, სიტკბოებითა და ერთგულად.

ლავრენტი არდაზიანის პროგრესულობა დღევანდელ მკითხველშიც იწვევს აღფრთოვანებას, თანადროულ ხალხში კი აშკარად ხმაურის მომტანი იქნებოდა. აშკარად ჩანს, რომ ეს მივიწყებული და არააქტუალური საკითხი, განსაკუთრებულ, ახლებურ შესწავლას იმსახურებს.

წარმოდგენლად ახალი სიტყვაა გაცხადებული მოთხრობა „მორჩილში“. მოთხრობა 1963 წელს დაიბეჭდა და ჩვენი კვლევის არეალს სცილდება, თუმცა არდაზიანის პორტრეტისა და რაინდიძის მხატვრული სახის დასრულებისთვის აუცილებლად მიმაჩნია, შევხოთ მას.

„ქმარი ვერ უბრძანებს ცოლსა, – ეუბნება ალექსანდრა თეიმურაზს, – მხოლოდ სთხოვს, ცოლიც მოვალეა აღასრულოს გონიერი და სასარგებლო თხოვნა ქმრისა, სწორედ ისე, როგორც ქმარმა უნდა აღასრულოს გონიერი და სასარგებლო თხოვნა ცოლისა.“

ეს ფრაზა ლამის პერიფრაზირებაა ჯვრისწერის ლოცვისა: „შეიყვაროს ქმარმა ცოლი თვისი, ვითარცა ქრისტემ შეიყუარა ეკლესიაი თვისი,“ მაგრამ იმ სასულიერო პირთა გარემოცვაში, რომლებიც უკვე ვიხილეთ, გასაკვირად არ მიგვაჩნია, რატომ არ, ან ვერ ასწავლეს ადამიანებს სწორად სჯული. მამადავიწყებულის მსგავსად

მამინაცვალს რომ ფიცულობდა, სწორედ ასე შეხარის მას, როგორც გარედან შემოტანილ ახალ და მანუგეშებელ ფასეულობას.

კიდევ უფრო გვაოცებს ალექსანდრა, როცა თავის მოსამსახურეს, მარიკოს, ასწავლა ზრდილობა, როგორც იტყვიან, სიტყვა-პასუხი, საქმე: კერვა, ქსოვა, გამოჭრა, უთო...ნამეტნავად ალექსანდრა ცდილობდა ჩაეგონებინა, რომ ქალი არ არის დაბადებული, როგორც ვაჟის გულისთქმის დასაკმაყოფილებელი საშუალება, რომ ქალი და ვაჟი ღირსებით და პატივით თანასწორნი არიან და, მაშასადამე, ქალმა არ უნდა დაიმციროს თავისი თავი იქამდის, რომ ვაჟს საშუალებად მიაჩნდეს იგი, როგორც თათრებსა.“ ეს არის დროში გაცოცხლებული ზნეობრივი ჭეშმარიტება.

არ შეიძლება, ბოლოს არ დავეთანხმოთ დიდ მკვლევრებს: „ლავრენტი არდაზიანმა გიორგი ერისთავთან ... და „ცისკრის“ სხვა თანამშრომლებთან ერთად ხელი შეუწყო ქართველი მკითხველის ფართო წრის შექმნას და ქართულ ლიტერატურაში ახალი ქართული ენის, კერძოდ, პროზაული ენის განმტკიცებას.“

მიჩნეულია, „ლავრენტი არდაზიანმა „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუშვილით“ ხელი შეუწყო სოციალური რომანის, როგორც ეპოქის შესაფერი ჟანრის, პოპულარიზაციას. მიუხედავად იმისა, რომ ლავრენტი არდაზიანის რომანები უფრო გვიან დაიბეჭდა, ვიდრე დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“(1859 წლის მე-12 და 1860 წლის 1-ლ ნომრებში), მაინც ისინი თავისი მიმართულებით, „ფსიქოიდეოლოგიით“, შინაარსით, განსახილველად გამოტანილი საკითხებით უფრო ახლოსაა გ. ერისთავის, ვიდრე დანიელ ჭონქაძის შემოქმედებასთან.

გიორგი ერისთავის ნაწარმოებებში მოვლენები ძირითადად სოფლად ვითარდება. სოფელს ერთგვარი მხატვრული ხედვის ფუნქცია შეუთავსებია. მწერალი სოფლად სოციალური ცხოვრების რღვევაზე წერს, ესაა თავადაზნაურობის გაკოტრება და მეტოქე ფენის, ჩარჩ-ვაჭრების წარმოშობა. ასე გაჩნდა მის შემოქმედებაში სახე-სიმბოლოები ანდუყაფარ-პავლეებისა თუ მიკირტუმ-კარაპეტების სახით.

ლავრენტი არდაზიანიც სწორედ ამავე საკითხებს განიხილავს, მაგრამ მისთვის უფრო ნაცნობი და სისხლხორცეულია ქალაქი, თანაც ქალაქი იმ სახით, რომელიც

არდაზიანის რომანებშია, თავადაც ახალია, ჩვენს თვალწინ ტრანსფორმირდება და ცალკე განხილვასა და შესწავლასაც იმსახურებს. არდაზიანის თბილისი სოლომონთან ერთად იცვლება და დიდი ინტერესით სჭირდება თვალის მიდევნება რას მივიღებთ საბოლოო სახით, რაკი ზუსტად ვიცით, რომ ურბანიზაცია „კაპიტალიზმის“ განუყოფელი თანმდევი პროცესია.

ვისთვის როგორ, მაგრამ ჩემთვის ამ ყოფაში ქალაქში თვითგადარჩენისთვის ბრძოლა გაცილებით ძნელი უნდა ყოფილიყო, ეს ნაწარმოები გვაძლევს ნათელ სურათს ახლი ფენის, ახალი ადამიანის და მძიმე ბრძოლისას ცხოვრების უკუღმართ პირობებთან.

იმდროინდელი ჟურნალის – „იმედის“ თანამშრომელი ს. ჭრელაშვილი წერს: „ერთი სიტყვით, – მეჯღანუაშვილი და კიდევ მეჯღანუაშვილი. ეს არის თავი და ბოლო ჩვენი ცხოვრების ბორბალისა. ეს ამშვენებს და აძლევს სპეტაკ ფერს დღევანდელ ჩვენს უფერულობას. ყველანი გულწრფელად ვიტყვით, რომ უამისოდ ჩვენ ჩალადაც არ ვეღირებოდით... რის წყალობით დაუწერია ჩვენს გმირს ასეთი მაღალი ადგილი?... პირველი იმითი, რომ რომ იმას ზურგზე აკრამს ვეებერთელა ტოპრაკი, პირამდის გაჭედული, თითქმის ერთი მილიონი თეთრი ფულით, მეორე კიდევ იმიტომ ...რომ ეს ამოტელა ფული იმას უშოვნია თავისი საკუთარი ოფლით, თავის მეცადინეობით.“

სარკაზმი და ბედის ირონიულობაზე მინიშნება აშკარად იგრძნობა, მაგრამ სოლომონის სახე რომ ზოგადი და გარდაუვალი სახეა, ამას საინტერესო ფორმით მოგვითხრობს მომდევნო მონაკვეთში: „საქმე არც სოლომონის პიროვნებაზეა, ის არ იქნება, სხვა იქნება... საქმე თვითონ იმ საზოგადოებაზეა, იმ ცხოვრებაზეა, სადაც ამისთანა პირები თამამად დაიარებიან, სადაც ცხოვრება თითოთ გვიჩვენებს მათზე და თავმოწონებით გვეუბნება: „აჰათ, ესე არს ძვალი ძვალთაგან ჩემთაგან და ხორცი ხორცთაგან ჩემთაგან. ამაშია ჩემი დიდება და სასოება. ეს არის ჩემი ძალა და ღონე. აბა, ვის შეგიძლიათ ხმა გაგვცეთ ან სოლომონაებს, ან მე. სოლომონი გავამდირე, ავაყვავე. მაგიერათ ათასი სოლომონისთანა ობოლი შემოვანარცხე და ვინაცვა-ლე“(იქვე,138).

თვალი გადავავლეთ 60-იანელთა წინამორბედთ და ვნახეთ, რომ სახეები საინტერესოა, მაგრამ მათ ტიპებად ქცევა ავტორთა ოსტატობის ხარისხის გამო არ უწერიათ. პორტრეტული ხერხებიც ღარიბია. ამას თავადაც გრძნობდნენ „ცისკრის“ პროზაიკოსები, როგორც ბ. ბარდაველიძე უწოდებს მათ. პროზა ჭირდა ქართულ ლიტერატურულ რეალობაში, თუმცა მსოფლიო თვალსაწიერზე უკვე მრავლად იყო შედევრები, რომელთაც თარგმნიდნენ და აქტიურად აქვეყნებდნენ ჟურნალ „ცისკარში.“ აქ იბეჭდებოდა შექსპირის, შილერის, კორნელის, მოლიერის, მორმონტელის, ოქტავ ფელიეს, ბერნარის, ვიქტორ ჰიუგოს, დიკენსის, ტურგენევისა და სხვათა თხზულებები (ბარდაველიძე, 1967:53). ვფიქრობთ, ეს ფაქტი კი იმაზე მეტყველებს, რომ მკითხველი, ჩამოყალიბებული ლიტერატურული გემოვნებითა და ესთეტიკით, ერთგვარად მომზადებული და გაწაფული იყო, სწორედ ამ ჟურნალის არსებობა იძლეოდა საშუალებას პროზის განვითარებისა. „ცისკარში“ გამოჩნდა მთელი პლეადა პროზაიკოსებისა: ალ. ორბელიანი, ი. ბერიძე, გრ. რჩეულიშვილი, ზ. ერისთავი, დ. ჭონქაძე, ლ. არდაზიანი, ან. ფურცელაძე, პ. თუმანიშვილი, დ. ციციშვილი და სხვა. (53), თუმცა გამართულ ბელეტრისტიკას ილიასთან ვიხილავთ.

ვახტანგ კოტეტიშვილი აქტიურად იკვლევდა რა აღნიშნულ საკითხებს, შენიშნავდა, რომ პროზის გააქტიურება რეალიზმის პრინციპებსა და ესთეტიკაზე პასუხი იყო. სწორედ პროზა იძლეოდა საშუალებას მასში გახსნილიყო პერსონაჟი. ის საინტერესო ტერმინს იყენებს, „ამიტომ ასეთმა განწყობილებამ თუ მსოფლმხედველობამ გამოიწვია მოთხრობის რესტავრაცია და მნიშვნელოვანიც“ (კოტეტიშვილი, 1959: 215). მთავარი პრობლემა პორტრეტის ხატვის საკითხი იყო, რომლის უპირობო დაძლევა ჩანასახშივე გადაარჩენდა ქართულ პროზას.

ეს ვრცელი ანალიზი, ვფიქრობთ, აჩვენებს რაოდენ დიდი შრომა გასწიეს და როგორ შეუმზადეს ნიადაგი „ცისკრელებმა“ 60-იანელებს. მათ შექმნეს ფსიქოლოგიური პორტრეტები, გაახალხურეს ენა, შემოიტანეს სატირულ-იუმორისტული სტილი, სამსჯელოდ გამოიტანეს ახალი თემატიკა, შექმნეს დროის შესატყვისი ახალი ადამიანი, გამოიყენეს „მეტყველი სახელები“ (მეჯღანუაშვილი), მაგრამ პორტრეტის, როგორც მხატვრული ინსტრუმენტის, გამართვა ვერ შეძლეს.

ისინი თითქოს გოგოლის ხერხს ბაძავენ, გმირის გამოჩენისთანავე ცდილობენ მის წარდგენას საზოგადოებისთვის, მაგრამ ფრაზები შაბლონურია და მხატვრულობის ფუნქცია დაკარგული აქვთ. იმდენად მწირია, რომ ყველა დაინტერესებულ მკვლევარს ერთი და იმავე მაგალითის მოყვანა უწევს. პორტრეტს არ ახლავს ინდივიდუალიზმის გამომხატველი შტრიხები.

მწვერვალს 60-იანელებთან ვეძებთ, რადგან მიჩნეულია, რომ „სწორედ ილია ჭავჭავაძეა ჩვენში პორტრეტიზაციის პირველი დიდი თეორეტიკოსიც და ოსტატიც... ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძეს ჰქონდა სავსებით გარკვეული, რეალისტური შეხედულებანი ხელოვნების საკვანძო საკითხებზე. მას, როგორც მწერალს, განსაკუთრებით აინტერესებდა მხატვრულ სახეთა შექმნის პრინციპები“ (კოტეტიშვილი, 1959).

მაშასადამე, მე-19 საუკუნის 50-იანი წლების ქართულ რეალისტურ პროზაში გამოიკვეთა რეალიზმის მკვეთრი კონტურები ხედვით, მიდგომებით, შეფასების მექანიზმებით და კრიტერიუმებით, ახალი ჟანრებით, პროზაული ენის, სოციალური რომანის დამკვიდრებით, ურბანისტული პასაჟებით და ფსიქოლოგიური პორტრეტით. მანვე შექმნა ე. წ. „ახალი ადამიანი“, რომელიც სტიგმატიზებულია საზოგადოების მიერ, რადგან „სხვანაირია“, „ახალი ადამიანია“.

კრიტიკული რეალიზმის სკოლის ჩამოყალიბებისთვის ნიადაგი ჯერ კიდევ დ. ჭონქაძემ მოამზადა. ის, გიორგი ერისთავი და ლავრენტი არდაზიანი სამოციანელთა წინამორბედებად ითვლებიან. ჩვენი შეხედულებით, საზოგადოების ყველა ფენაშია დეგრადირებული ადამიანი. არც ყველა მებატონეა ერთნაირად უმადური და მატყუარა. დურმიშხანი მესამე ტიპის ადამიანია. გარემო ფაქტორები ვერ ცვლიან ადამიანებს, ისინი მხოლოდ მაპროვოცირებელ ფუნქციას ასრულებენ. ღირსების შენარჩუნება დამოკიდებულია ადამიანის ზნეობრივ, სულიერ სიმტკიცეზე.

გამოიკვეთა ვაჭრის, ადამიანი-ფინანსისტის, ბურჟუას ტიპი. ამ საუკუნის დასაწყისში ქართველმა თავადაზნაურობამ ალღო ვერ აუღო ახალ ცხოვრებას. გაჩნდა ძირეულად განსხვავებული ეს პროტაგონისტი ტიპები. მოთხრობის მთავარი თემაა ადამიანი დაკარგული პირველხატით.

ამ პერიოდის ლიტერატურამ ბევრი პერსონაჟი შექმნა ისეთი, რომლის უბედურების სათავე „არასაჭირო დროს და არასაჭირო ადგილას“ მათი არსებობა იყო, ადამიანი – მსხვერპლი, ადამიანი – მეომარი, ადამიანი – უდარდელი და და ა. ლიტერატურის უმთავრესი ფუნქციაა ნებისმიერ ვითარებასა და გარემოებაში შეახსნოს ადამიანს, რომ ის არის მიწიერთა შორის უმაღლესი არსება და ჰუმანიზმის გარდა, სხვა ყველაფერი ამაოა.

ივანეს მიერ რუსეთში განათლების მიღება ნამდვილად სჯობს პავლესა და ანდუყაფარის გაუნათლებლობას; თუმცა ავტორის მინიშნებით რუსეთი აკადემიურ და თავისი ქვეყნისთვის სასარგებლო ცოდნას არ, ან ვერ აძლევს ადამიანს. ამის მაგალითია ზემოთხსენებული ვაზის აჭრა და თუთის გაშენების სურვილი. დიდვაროვანმა ივანემ იქორწინა მდიდარ ქალზე და გაჩნდა ერთგვარი ჰიბრიდი, რომელიც ეპოქის გადასახედიდან იქნება სრულყოფილი: დიდებული გვარისა, უახლესი განათლებით, მდიდარი და პერსპექტიული.

გიორგი ერისთავის ვაჭრები თავდაპირველად მოკრძალებული, უფულო, საშოვარზე გამოსული ხალხია. მიკირტუმ ტრდატოვი („გაყრა“), კარაპეტ დაბაღოვი („ძუნწი“), ივანე და გაბრიელ მინასოვები, ჯიმშერ აკუნიაიცი („წარსული დროების სურათები“) არიან ტიპები, რომლებსაც აქვთ ცხოვრების ალღო და მოქმედების უნარი. მოგვიანებით ისინი ჩამოყალიბდნენ ცალკე ფენად, ცდილობენ, დაამკვიდრონ „მაღალი ეტიკეტი.“ ასეთი ტიპია ლავრენტი არდაზიანმა მოთხრობაში „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“. რაინდიმე მამაპაპისეული სახლი ადადგინა, მას ახალი სიცოცხლე მიანიჭა. მოთხრობა „მორჩილი“ ავითარებს ცოლისა და ქმრის, თანასწორობის იდეას.

ამრიგად, ქართველმა 50-იანელებმა მკვიდრი ნიადაგი შეუმზადეს 60-იანელებს.

თავი IV. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია ქართველ 60-იანელთა პროზაში

4.1. ენის გამარტივებისა და დიალოგის ფუნქცია პორტრეტის შექმნისას

ეპოქაზე, საზოგადოებრივ თუ ლიტერატურულ ტენდენციებზე ზემოთ ვრცლად ვისაუბრეთ. ამჯერად უშუალოდ რეალიზმის მონაპოვარ პორტრეტულ სახეებს შევხვით. მსოფლიო აზრი და, შესაბამისად, ლიტერატურული სამყარო ახალ ცხოვრებაზე გადაწყობას ცდილობს. ადამიანი არასდროს ყოფილა ასეთი თავისუფალი, მაგრამ დაბნეული. საფრანგეთის რევოლუციის ხმის გაგონებას თავის მამულში ნატრობს ილია. მოდის პეტერბურგიდან დიდი იდეებით და მას ჰყავს მებრძოლი გუნდი პროგრესული ახალგაზრდებისა, რომელთაც „თერგდალეულებს“ ეძახიან, ისინი არ უყვართ საქართველოში, მაგრამ არაფერი სჭირდებათ ამ „უსწორმასწორო წუთისოფელში“, სადაც ყველა „ცოდოა“.

პირველივე გამოქვეყნებული საპროგრამო ნაწარმოების–„მგზავრის წერილების“ გმირი თავადაა ავტორი, მთხრობელი, იდეოლოგი, აღმასრულებელი და ქვეყნის მხსნელი, თუმცა მას უკვე აქვს პირველადი საპროგრამო ნაშრომი. 1859 წელს მან პეტერბურგში გლახის ნაამბობის“ პირველი ნაწილი დაწერა, მაგრამ გადახედა 1862 წელს, მეორე ნაწილი 1871 წელს გამოაქვეყნა. აქ ყველაზე მტკივნეული ისაა, რომ 10 წლის შემდეგ იმავე პრობლემებს წააწყდა, იმავე უსამართლობას და გაუტანლობას, ხიდჩატეხილობას და გაუნათლებლობას, ბნელ ადათთა სიყვარულს და ა.შ. მან უბრალო ხალხის ჩაგვრა დაინახა, დაამუშავა და გამოსცა. ჩვენც სწორედ ეს ტიპები გვაინტერესებს.

მ. ნასიძის ნაშრომში „ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფია და მისი მოღვაწეობა“, პორტრეტის საკითხების განხილვას არ ვხვდებით, მაგრამ რამდენიმე საყურადღებო შენიშვნაა, რომლების გაცნობაც საჭიროდ ვცანით. კერძოდ, ის, რომ ილია ჭავჭავაძისა თხზულებათა კრიტიკული განხილვა, ისეთი, როგორიც შეეფერება დიდებულს მის სახელს, მომავლის საქმეა.

ნაშრომში ავტორი მოკლედ ყვება გრიგოლ ჭავჭავაძის იუმორზე, დედას, მაგდანს, უწოდებს „ჭკვიან ადამიანს“, მამიდა მაკრინეს კი „დიდ განსწავლულს და

ნაკითხს თავისი დროისთვის“. ოჯახს წარმოაჩენს ზნეობრივი და ინტელექტუალური მრწამსის ნიადაგად.

მკვლევარი ილიას უშუალო წინამორბედი პერიოდის დახასიათებით შემოიფარგლება და ხაზს უსვამს, რომ იგი უკეთეს გარემოებაში გამოვიდა ასპარეზზე; გადმოცემულია მისი პირველი პოლემიკის შესახებ, თუ როგორ მოუხდა მას მარტო ბრძოლა. მ. ნასიძე შენიშნავს, რომ ილიამ სქოლასტიკურ და ცრუკლასიკურ პოეტობას „ყელი გამოჭრა;“ „ახალი გზა და ახალი საგნები შინაარსს“ მისცა. ილიას ლიტერატურა, კრიტიკა, პუბლიცისტიკა და მეცნიერება სამშობლოს ესამსახურებოდა და ნიჭიერი მოღვაწენი თავად არაფერს განახორციელებდნენ, ვიდრე არ გაიგებდნენ, რას იტყოდა ამაზე ილიაო.

შემდეგ მსჯელობაში ის სვამს საინტერესო კითხვას– ილიას ერის ზრდის საქმეში პუბლიცისტიკით მეტი ღვაწლი მიუძღვის, თუ პოეტობით? ამგვარი კლასიფიკაცია არც არის გასაკვირი, რადგან ილიას პროზაული მემკვიდრეობა მწირია (ნასიძე, 1910: 25).

ხშირია ეპოქის ხედვის ჩამოყალიბების კვალის ძიებისას მწერლის გარემოზე დაკვირვების მცდელობა. ოჯახი, სასწავლებლები, ქართველი ახალგაზრდები, რომლებიც მისი გუნდის წევრებად იქცნენ, მაგრამ ასე კონკრეტული პორტრეტი სტუდენტი ახალგაზრდისა არ აღუწერია. განსაკუთრებით საინტერესოა ეს შტრიხი თვითმხილველი ავტორისგან: „ტიპი მაშინდელის სტუდენტებისა ყველას უნდა ახსოვდეს: ლურჯი ხალათი, გრძელი დიაკვნური თმა. ბევრი ჩვენი ახალგაზრდათაგანიც გაჰყვა დენას იმ დროინდელის აზრისას და ცხოვრებისას. არ გაჰყვა მხოლოდ ილია ჭავჭავაძე“ (ნასიძე, 1910: 27). თითქმის ყველა სახასიათო სახე თავისი დროისა, რუსულიც და ევროპულიც, ილიამ ორიოდ შტრიხით მაინც მოგვაწოდა. ვიზიარებთ რა მკვლევარ მ. ნასიძის მოსაზრებას, კვლავ დაუკმაყოფილებლობის განცდას იწვევს ჩვენში, ილიამ რატომ არსად ახსენა ეს ლურჯხალათიანი მემამბოხე სტუდენტის სახე რამდენიმე სხვა სახესთან ერთად? მაგალითად, მასწავლებელი ან მოსამართლე, რომელთა პროტოტიპად თავად

გამოდგებოდა. ილიას კალმით დახატული მსგავსი სახეები მეტად საინტერესო იქნებოდა.

შემდგომ მკვლევარი საუბრობს „ესტეტიკური კრიტიკის“ შესახებ. კრიტიკოსებს საყვედურობს, რომ „პოეტიკა“ მათთვის იქცა შაბლონად და მასზე სწორებით ნაწარმოების შეფასება არასწორად მიაჩნია (იქვე, 32). მეცნიერული ესთეტიკის მთავარ იდეად მიიჩნევს, რომ ნაწარმოები უნდა იყოს „სრული და მშვენიერი“, რომ...შთაბეჭდილება ასეთის საშუალო ყალიბის კაცისა არის უტყუარი და ჭეშმარიტი საზოგადოებაში ეტიკურ კრიტიკისა...

ამ საზომითა და ადლით გავსინჯოთ ილია ჭავჭავაძის პოეტურნი ნაწარმოებნი და ვსთქვათ რამდენად არიან იგინი სურათ-ხატოვანნი, „მშვენიერნი“ ესტეტიკურად“ (იქვე, 34). ის კიდევ ერთხელ შენიშნავს, რომ ილიას გვერდით არაერთი ნიჭიერი შემოქმედი მოღვაწეობდა, მაგრამ ილიას სიტყვა ხალხზე ზეგავლენის ძალით დომინანტად მიაჩნია.

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ აკაკი საქართველოს წარსულში გმირობასა და გამარჯვების მარგალიტებს „თოფ-იარაღთან“ აკავშირებს, ილიას მუზა კი ისეთ მაგალიტებს ეძებს, „ხმაღს პირველობა სულისთვის რომ გადაუცია“. აკაკისთან ფრჩხილებში აკონკრეტებს „თორნიკე ერისთავს“, ხოლო ილიასთან – „დიმიტრი თავდადებულს“. ილიას მუზა, მისი თქმით, ყველგან და ყოველთვის ეძებს კაცს, რომელსაც შეჰფერის „ადამიანის“ სახელის ტარება, თავად „კაცში“ კი ეძებს და ყოველთვის პოულობს ღვთაებრივ მხარეს ადამიანობისა (იქვე, 39).

მ. ნასიძე ილიას მიიჩნევს ბელეტრისტიკის რეალური სკოლის მამად. ადარებს გოგოლს, ტურგენევს, ნეკრასოვს, პუშკინს და ლერმონტოვს; ასახელებს ილიას მოთხრობებს და შენიშნავს, რომ ისინი ცოცხლობენ და ვერ წარმოუდგენიათ, როცა საზოგადოებისთვის უინტერესონი გახდებიან „შორს მომავალშია“ (იქვე, 40).

ილიას იუმორს, რომელიც „ცალი თვალთა ატირებს და მეორეთი აცინებს“ ადარებს გოგოლისას, ჰუმანიზმით და სოციალური მისწრაფებებით – ნეკრასოვს, ალერსითა და სიყვარული გმირებისადმი – ტურგენევს, თუმცა ხაზს უსვამს მის თვითმყოფადობას. მთავარ მიზნად და მხატვრულობის მახასიათებლად მიიჩნევს

ლაიტმოტივს: ჩაგრულისადმი სიყვარული, მჩაგვრელისადმი – ზიზღი. ხალხის ცხოვრების გაუმჯობესების სურვილი და სუსტების შველა და დახმარება (იქვე, 41) საუბრობს შეუჩერებელ თავდასხმებზე, თუმცა კრიტიკოსი იძულებულია, ილია პატივისცემით მოიხსენიოს და აღიაროს მისი ტალანტი. ილიას დამსახურებად ის მიიჩნევს ქართული ენის გაწმენდას სქოლასტიკური მწერლების „უბრჯგუებისაგან“, შემდეგ რამდენიმე რუსიციზმის მაგალითი მოჰყავს. აღნიშნავს, რომ ილიამ „შექმნა ახალი ენა, სწორედ ისე, როგორც დიდმა პუშკინმა შექმნა ახალი რუსული ენა.“ თვალში საცემია, რომ ყველა ძირითადი საკითხი, რასაც ილიას შემოქმედების კვლევისას შემდგომ ვაწყდებით განხილულია აღნიშნულ ნაშრომში.

გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელია ფაქტი, რომ ამ ნაშრომს იცნობდა თავად ილიაც.

ა. კენჭოშვილი საუბრობს ილიას შემოქმედების მანამდე დაუმუშავებელ ბევრ უაღრესად საინტერესო მხარეზე, კერძოდ, ილიას პროზასა და პერსონაჟთა ხატვის ხერხებზე, პირველი დასრულებული პროზაული ნაწარმოები, რომელზეც მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს, არის „კაკო“. მართალია, ამ ტექსტის ბევრი კომპონენტი, მათ შორის თემატიკა და სიუჟეტიც კი, მოგვიანებით გადამუშავებული ვიხილეთ „კაცია-ადამიანში?!“, „კაკო ყაჩაღსა“ და გლახის ნაამბობში,“ მაგრამ ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო აქ ისაა, რომ ლუარსაბის სახის ტიპიზაციისთვის მეტად სახასიათო მეტყველების ელემენტები და შეხედულებები სწავლა-განათლებაზე აქედან ნასესხებად მიაჩნია მკვლევარს (კენჭოშვილი, 1962: 28). ის ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ სწორედ სტუდენტობისას ყალიბდება ილია პოეტად, მწერლად, პუბლიცისტად და რაც მთავარია, ამავე დროს ფორმირდება მისი ესთეტიკური ხედვაც, რომელიც განსაზღვრავს კიდევ პერსონაჟთა გალერეას რეალისტურ გარემოში. ვრცლად მიმოიხილავს რა „ორიოდე სიტყვას...“, მკვლევარი შენიშნავს: „საქმე მარტო ის კი არაა, რომ ილიამ დაიწუნა კაზლოვი და მისი ქართული თარგმანი, არამედ ის, რომ მიუთითა ჟურნალის დაბალ ლიტერატურულ გემოვნებაზე, სათარგმნელი თხზულების კარგად შერჩევის საჭიროებაზე: „მართლა-და საკვირველი! თუ კაცს რუსულიდან თარგმნა უნდა რისამე, პუშკინი,

ლერმონტოვი, გოგოლი, როგორ უნდა დაავიწყდეს და მივარდეს წირპლიანს კოზლოვსა,“ – წერდა ილია. ამით იგი უარყოფდა ფსევდოკლასიციზმსა და ფსევდოსანტიმენტალიზმისათვის ნიშანდობლივ „ბრმად მიბადვას“ და „ძალად მოყვანილ გრძნობას“. ილია შინ რუსთაველსა და ბარათაშვილს მიაპყრობს ქართველი მწერლების ხედვას, გარეთ ევროპასა და რუსეთს, მაგრამ არა მარმონტელის და კოზლოვის, არამედ შექსპირის, ბაირონის და გოეთეს ევროპას და პუშკინისა, ლერმონტოვისა და გოგოლის რუსეთს. ილიას ესთეტიკას ლესინგი და ჰეგელი, ბელინსკი და ჩერნიშევსკი ჰკვებავენ, მაგრამ მისი მთავარი არტერია რუსთაველის ესთეტიკიდან მოდის“(იქვე, 31).

ციტატა ვრცლად მოვიხმეთ, რადგან მკვლევარმა ამ აბზაცში თავად ილიას ინტელექტუალურ-იდეოლოგიური პორტრეტი მოხაზა; აჩვენა ნიადაგი, რომელზეც აღმოცენდა ილიას შემოქმედება. აქვე, ამავე წერილში, ის შეეხო ილიას ენის არქაულობის საკითხს, რომელმაც არამარტო წამოჭრა და დაასაბუთა ანტონ კათალიკოსის სამი სტილის თეორიის მიხედვით გაწყობილი ენის გახალხურების საკითხი, არამედ პირადი ნაშრომებით ყველასთვის გასაგებად წერის მაგალითი აჩვენა.

ქართული სალიტერატურო ენის და მწერლობის რეფორმაციაში ილია ჭავჭავაძესთან ერთად განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის აკაკისაც.

საყურადღებოა ის ენობრივი მახასიათებლები, რომლებიც ილიას გმირის ასამეტყველებლად გამოუყენებია და მისი სახის, ტიპის შესაქმნელ ინსტრუმენტებად უქცევია. თვით ამ ხერხში არაფერია ახალი, მაგრამ ილიას ხელწერა აქაც აღფრთოვანებას იწვევს. არსებობს ზოგიერთი საკითხი, მაგალითად, გაბროსა და ზაქროს ფრაზები ბატონების მოკვლის შესახებ, რომლებიც პირველად დაბეჭდილ ვარიანტებში არ იყო და შემდეგ გაჩნდა. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანი დეტალია იმისთვის, რომ დავაკვირდეთ გმირის მხატვრულ მეტამორფოზას. ის მუდმივად დახვეწის და განვითარების ობიექტია ილიასთან.

აკ. კენჭოშვილი შენიშნავს, რომ სალიტერატურო ენის საკითხში ილია ჭავჭავაძე განმახლებელია და არა დამწყები; XIX საუკუნის 60-იან წლებში მან საბოლოოდ

განამტკიცა ქართული სალიტერატურო ენის სამეტყველო ენასთან დაახლოების პროცესი. ის იმოწმებს არნოლდ ჩიქობავას: „ქართული სალიტერატურო ენის ბუნებრივი განვითარების ხაზი მეთვრამეტე საუკუნის მესამოცე წლებში გაწყდა. ეს დაკავშირებულია ანტონ კათალიკოსისა (ანტონ პირველის) და მისი სკოლის მოღვაწეობასთან. ამ სკოლის ხელში იყო ქართული სალიტერატურო ენის განვითარება, მთელი საუკუნის განმავლობაში– მეთვრამეტე საუკუნის მესამოცე წლებიდან მეცხრამეტე საუკუნის მესამოცე წლებამდე (ჩიქობავა, 1950: 135-136). ქართული სალიტერატურო ენის განახლებაში ილიას, მის უახლოეს წინამორბედთა და თანამებრძოლთა დამსახურება უდიდესია.

მოსე გრძელაძის ლუარსაბისადმი მიწერილ წერილში ვკითხულობთ: „ჩემო აღმატებულ ბედნიერო გვაროვანო სიძეო: „თუმცა დიდათ ბედნიერი ვარ რომელიცა რომა შენგანა ვარ დღეს მოხუცებული ბედნიერი და გული ჩემი სიხარულით აღავსე ნეტარითა სიძოობითა თქვენითა და თვალი ჩემი აახილე რომელიცა რომა დაინახა ისევ გაზაფხული მუხლთა ღისა სოფლია ამისა ფრიად სიხარულში ვარ“ და ა. შ. ამ გზავიადებულ, უაზრო სტილში გმირის სოციალურ დაკნინებასაც უსვამს ხაზს მწერალი. ეს ტრადიცია გ. ერისთავიდან მოდის ქართულ მწერლობაში“ (კენჭოშვილი, 1962: 28).

„პერსონაჟის ენის ინდივიდუალიზებას“ ხერხად იხსენიებს, რომელსაც ილია გმირის ხასიათის რეალისტურად დასახატავად იყენებს. მკვლევარი ამჩნევს, რომ ილიას პერსონაჟებს მარტო მათი „მაინდივიდუალიზებელი“ მეტყველება კი არა, კონკრეტულად ხასიათისა და ყველა ვითარების შესატყვისი ენა გააჩნია. აქ ის იმოწმებს ბალზაკს: „გენიალობა არის,– აღნიშნავს ბალზაკი– რომ ყოველ სიტუაციაში აღმოცენდებოდეს სიტყვა, რომელშიც გამოვლინდებოდა პერსონაჟის ხასიათი და არა იმაში, რომ პერსონაჟს თავს მოვახვიოთ ერთადერთი ფრაზა, ყველა სიტუაციაში უცვლელი“ (იქვე, 138).

ლუარსაბი, რომელიც ვერ ახერხებს თავისი მეტყველებიდან აკვიატებული გამოთქმის „დალახვრა ღმერთმას“ ამოგდებას: თელეთის ხატმა „საიდამ სად მოგვიკითხა! დიდება სახელსა უფლისასა!“–ამბობს დარეჯანი. „დალახვრა ღმერთმა!

საიდან სად მოგვიკითხა“,- უპასუხებს ლუარსაბი. „- ხატზედ „დალახვრას“ როგორ ამბობ?“-ეუბნება დარეჯანი, მაგრამ თავის პასუხში ლუარსაბი უნებლიეთ კვლავ იმეორებს ჩვეულ გამოთქმას: „ღმერთო, ნუ მიწყენ, ღმერთო, ნუ მიწყენ! აი, დალახვროს ღმერთმა, დაჩვეული რომ ვარ, ისე, თავის-თავად ითქმის ხოლმე ღმერთო, ნუ მიწყენ!“ მოურავი დათოს აკვიატებული „შენი ჭირიმე.“ აქ მწერალი მოფიქრებულად უსვამს ხაზს ლუარსაბის მეტყველების ნიუანსს, როგორც გმირის ხასიათის გამოვლინების მნიშვნელოვან ხერხს, რაც ლიტერატურულ ენას ბუნებრიობას ანიჭებს (კენჭოშვილი, 1962: 138). აქვე შენიშნავს, რომ გმირის მეტყველების ინდივიდუალიზმი მისი ხასიათის შესაქმნელად უკვე ნაცადი ხერხი იყო დასავლეთევროპელ და რუს მწერლებთან (იქვე).

გმირების ენის დიფერენცირება კანონზომიერი მხატვრული ფაქტია. ოთარაანთ ქვრივის მეტყველებაში „მაინდივიდუალიზებელ“ როლს ასრულებს მარჯვე გამოთქმა „რას მიქვიან ტკბილი სიტყვა! თვალთმაქცობაა, სხვა არაფერი“, რითიც ილიამ სიმკვეთრე შესძინა გმირის ხასიათს.

სახასიათო მაგალითია გლახა ჭრიაშვილის მეტყველება („გლეხთა გათავისუფლების პირველი დროების სცენები“). რამდენიმე მცდელობის მიუხედავად, მაინც დაუმთავრებელია ამბავი: „შენი, შენი ჭირიმე, გლახა ჭრიაშვილი გახლავარ, როგორც მოგეხსენებათ, პაპა-ჩემი აზნაური გხლებიათ ნუგზარ ერისთავის დროსაო, სისხლის წვიმების დროსაო“, შემდეგ ისევ თავიდან: „მენა? ეს მინდა, შენი ჭირიმე, რომ პაპა-ჩემი აზნაური გხლებიათ ნუგზარ ერისთავის დროსაო...სისხლის წვიმების დროსაო,“ თუმცა ისევ: „ისე დალაგებით მოგახსენებ, შენი ჭირიმე, სიჩქარით, შენი ჭირიმე, თქვენც კარგად მოგეხსენებათ, სოფელი არავის მოუჭამია... აი, ამიტომაც მინდა თავიდან დავიწყო, ისა სჯობია, თავიდანვე დალაგებით მოგახსენო: პაპა-ჩემი აზნაური გხლებიათ-ეს დიდი ხნის ამბავი გახლავს – ნუგზარ ერისთავის დროსაო, თუ გგონიათ, სისხლის წვიმების დროსაო...“(ჭავჭავაძე, 1984:221)

არჩილის მეტყველება სქემატურია („ოთარაანთ ქვრივი“), ძირითადად შეგონებებით საუბრობს, თითქოს არგუმენტირებას ცდილობს და ეს შტრიხი მას ნამდვილად გამოარჩევს სხვა გმირებისგან: „არც უწიგნობა და არც მარტო წიგნებიდან

გამოხედვა“, „ყველა გონიერი კაცი იგივე წიგნია“, „გული მადლია და მადლი მარტო ორს შუა ჰსაქმობს“, „თავისთავთან მოციქული საჭირო არ არის, მოციქული სხვასთან უნდა“, „ნახევარკაცად, ნახევარ გულით ცხოვრება სიკვდილია“, „მაგისტანა პური მარტო იმათს თონეში-ლა ჰცხვება.“ სხვა მხრივ ის არაფრით ინდივიდუალიზებული არაა. შეიძლება ეს ერთგვაროვნება სემიოტიკურ ნიშნადაც კი მივიჩნიოთ. ის სახეა რუსეთის საგანმანათლებლო სივრცეში აღზრდილი ახალგაზრდისა, რომელსაც არც ზოგადსაკაცობრიო და არც ეროვნული საკითხები აწუხებს და არც ბატონყმობისა. დახვეწილი, გაწონასწორებული, ნასწავლი მეურნე-ფეოდალია და რომ არა მის ცხოვრებაში გიორგის პერსონაჟის „შეჭრა“ ასევე გააგრძელებდა მშვიდ ცხოვრებას. ამ მხრივ „ოთარაანთ ქვრივი“ მართლაც განსაკუთრებული სიმშვიდის გარემოს გადმოსცემს. შექმნილია ფონი, რომელიც მხოლოდ კლასობრივი სხვაობის საკითხის განსახილველად გამოდგება, თუმცა ტრაგედია – გიორგის და ოთარაანთ ქვრივის დაღუპვა ნებისმიერ ფონურ გარემოში შემზარავი იქნებოდა. აქ დინამიკური პორტრეტი მარტო გიორგისა არაა. „გაუტეხელი“ დედაკაცის მეტამორფოზა ეპიკური სიმძაფრის სემიოტიკაა.

გლახას მონოლოგი მეტად მძიმე და ემოციების მონაცვლეობითაა დატვირთული. მას ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ფუნქცია აკისრია: „გეზიზღები განა, შე კაი კაცო!–მკითხა დაგვემილის ხმით, მაგრამ მე ის ხმა გამკიცხე ხმად მეჩვენა... მართალი ბრძანდები,– განაგრძელა იმ უბედურმა, თითქო მე შევეცოდეო, ჩემს დასამშვიდებლად,– მართალი ბრძანდები, ცოცხალს კაცს მატლი მეხვევა!.. თვითონ მე მეზიზღება ჩემი თავი, შენ რა საკვირველია ამოდენა დედამიწის ზურგზედ დამტირებელი არა მყავს. სიკვდილსაც ისე დავავიწყდი როგორც კაცსა, ველი და არ მოდის...ნუ მოვა...მე უფალმა იმოდენა ღონე კიდევ შემარჩინა, რომ ჩემს სულს ბოლომდინ, საფლავის კარამდინ მივიტან, ეს კია რომ სადაური სადა ვკვდები...“ (ჭავჭავაძე, 1984: 336). ამგვარი მონოლოგი ტექსტში რამდენიმე ადგილას გვხვდება და მოსალოდნელი იყო გამეორების თანმხლები საფრთხე, მაგრამ ყველა ჯერზე მიზანი მიღწეულია. ემოციური სიმძაფრე დაცემულია და თუ

დავაკვირდებით, ერთი დიდი მონოლოგის მიზანმიმართულად გაფანტულ ელემენტებს დავინახავთ მასში.

მდგომარეობის შესაფერისად პერსონაჟი შეიძლება სტიქიურადაც ამეტყველდეს, მაგრამ ეს უფრო გაცნობიერებული მოვლენაა რეალისტი მწერლისთვის. ცხოვრების რეალისტურ ასახვას პერსონაჟის მეტყველებაში მოჰყვება დიალექტიზმების და ბარბარიზების გამოვლენაც. გმირების მეტყველების თავისებურების გადმოცემისას ილია ზომიერებას იცავდა.

თვალში საცემია, რომ თავადაზნაურობისა და გლეხების მეტყველება მკვეთრად არ განსხვავდება ერთმანეთისგან დილექტიზმებითა და „შტილური“ მახასიათებლებით, რაც, ცხადია, მათი საერთო ენობრივი სივრცის კუთვნილებით იყო განპირობებული. ქართლ-კახური დიალექტი საფუძვლად დაედო ახალი ქართული საერთო ეროვნული ენის განვითარებას. ამავდროულად ილია ჭავჭავაძე გამოდიოდა ახალი ქართული სალიტერატურო ენის დამკვიდრებისა და განმტკიცების ინტერესებიდან: „სხვისა არ ვიცით და ჩვენ-კი მშობელ მამასაც არ დავუთმობდით ჩვენ მშობლიურ ენის მიწასთან გასწორებას“ (ჭავჭავაძე, 1941: 141).

გლახა ჭრიაშვილის ამ გრძელ სიტყვაში აშკარა დიალექტიზმებია: „კიდონაც“, „კიდონ“, „მენა“; თუმცა ეს ცხადია, რადგან გმირის ცოცხალი მეტყველება მისი ინდივიდუალიზებისთვის აუცილებელი.

დიალექტიზმები სრულადაა დაცული „მგზავრის წერილებში“, მოხევის მეტყველებაში. ეროვნული სამოქმედო პროგრამა ილიამ ხალხისავე ენაზე გააჟღერა, ამდენად გმირის დიალექტიზმებით ამეტყველების ფუნქცია ნათელია. ხალხი ბუნებრივად ამბობს თავის სათქმელს. რეალურად „ხალხი“ განსხვავებით იმ „ხალხისგან“, რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ, კვამლისა და ძილის ბურუსშია და თვლემს. მოხევის სახეში ილიას სურვილი უფრო იკითხება მოლაპარაკე ხალხის ხილვისა, ვიდრე რეალობა. აქ ილია დიალოგის საშუალებით ახერხებს, გმირის თხრობა სასურველი მიმართულებით წაიყვანოს. დიალოგი მოხევესთან იმასაც მოწმობს, რომ გაზრდილია დიალოგის სტილისტიკურ-ფუნქციური დატვირთვა, – ის მარტო სიუჟეტურ ქარგას აღარ ემსახურება.

ილიას დიალოგებში იხსნება გმირთა გუნება-განწყობილება. „მგზავრის წერილებში“ ოფიცერთან დიალოგი მწერალს საშუალებას აძლევს, მთელი სიცხადით დახატოს ქარაფშუტა ოფიცრის სახე. ლუარსაბის და დარეჯანის სახეთა სრულყოფილება ძირითადად კლასიკურად აგებულ დიალოგებზეა დამყარებული. დიალოგით გადმოცემული არის „ოთარაანთ ქერივში“, ერთი მხრივ, თავადაზნაურობის განკიცხვისა და, მეორე მხრივ, გლეხკაცობის სიდიადის აზრი. კესოს შეკითხვაზე, თავადებიცა და გლეხებიც „ერთნაირად მკვდარნი ვართ, შენის სიტყვითო“, – არჩილი გლეხობის მადიდებელი სიტყვებით პასუხობს: „ეგრეა, მაგრამ შენ ის ცოცხალი ნახევარი გავიწყდება, რომელიც შერჩენილი გვაქვს, ჩვენ რაცა ვართ, ჩვენ – დონდლონი, დუნენი, – იქა ჰდულს მარღვებში მოარული სისხლი, იქა სცემს თითონ სიცოცხლის მარღვიცა“.

ილიას, როგორც ქართული კრიტიკული რეალიზმის დამამკვიდრებელს, უბრალო, გულწრფელი თხრობის ტრადიცია შემოაქვს. ესაა არა შიშველი ტენდენციურობა, არამედ ასახულის გულწრფელად მოწონება ან დაწუნება.

მოვლენის, ხასიათის ანალიზისკენ სწრაფვით აიხსნება, რომ ილია რემარკებით გმირის ხასიათის სხვადასხვა მხარეზე ზოგჯერ მეტს ამბობს, ვიდრე თვით დიალოგით. მაგალითად, ავიღოთ რემარკები „კაცია-ადამიანიდან?!“: „უთხრა ლუარსაბმა თავის ცოლსა, მაგრამ ისე კი, რომ გაშტერებული თვალი მკითხავისთვის არ მოუშორებია“, „ამბობდა მართლა შემინებული დარეჯანი“ „მიუგო შიშისაგან ფერმიხდილმა დარეჯანმა“, „მშვიდად დაუმატა მკითხავმა“. „ჰყვიროდა ოთახში ზარდაცემული ლუარსაბი“, „აქეთ კიდევ დარეჯანი კანკალმა აიტანა და ტუჩები გაულურჯდა“.

ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ ავტორის მოკლე მაინდივიდუალიზებული რემარკები ზრდის დიალოგის ფუნქციას, გადამწყვეტ როლს თამაშობს გმირების ხასიათის გახსნაში. ასეთივე მოვლენებთან გვაქვს საქმე „მგზავრის წერილებში“ ოფიცერსა და მოხევესთან დიალოგში: „თქვა და ტუჩები აიპრუნა“, „მკითხა გაკვირვებითა და დაცინებითაცა“, „ვუპასუხე კი და სიცილი მომივიდა“, „წარმო-

თქვა დიდის ყოფით ჩვენმა მეცნიერმა აფიცერმა“, „ჩაიცინა მოხევემ“(კენჭოშვილი, 144).

ამრიგად, ენის გამარტივება და დიალოგი პორტრეტის შექმნისას საგანგებო მხატვრულ ფუნქციას ასრულებს.

4.2. პორტრეტის მხატვრული ფუნქცია ილია ჭავჭავაძის პროზაში

ა. „გლახის ნაამბობი“

ხშირად შენიშნავენ, რომ მოთხრობას გამოუცდელობის ბეჭედი აზის. ნიკო ნიკოლაძე წერს: „გლახის ნაამბობში“ ჩვენს წინ ახალგაზრდა, გამოუცდელი, გზა-გამოურჩეველი მწერალი დგას, რომელზედაც ჯერ კიდევ უცხოეთის მწერლობას გავლენა აქვს, რომელსაც მიზამეა თავიდან ვერ აუცილებია და რომელიც სხვისი კილოთი, სხვისი ენით ლაპარაკობს. შემდეგ ჩვენ სხვა თხზულებებში ეგევე მწერალი გავიცანით, თავის საკუთარ გზაზე დამდგარი, სხვის გავლენისა და მიზამვისაგან განთავისუფლებული, ბეჯითად მოლაპარაკე თავისი საკუთარი ენითა და თავისი საკუთარი გრძნობის გამომთქმელი. და ეს „გლახის ნაამბობი“ ჩვენთვის მით უფრო შესანიშნავია, რომ ამ ჩინებული მწერლის პირველ ნაბიჯებს გვიჩვენებს, მის უწინდელ გზას გაგვაცნობს, მის პირველ ენის ამოდგმას გვასწრებს“ (ნიკოლაძე, ვიმოწმებ ზანდუკელის მიხედვით (ზანდუკელი, 1989: 280-281).

ეს გავლენა გასაკვირი არცაა, თავად პეტერბურგი ხომ თავისუფლების ჰაერს ევროპიდან ეწაფებოდა და მასთან გამკლავება ჭაბუკს უდავოდ გაუჭირდებოდა. ამას გარდა, ის წერს მეხსიერებაში შემორჩენილ სახეებზე. სხვაგვარად გამძაფრდება მისი ექსპრესია, როცა ადგილზე, ამ „ცოდო“ ხალხს შორის იტრიალებს და მათი გადარჩენის საკითხში პირადად ჩაერთვება. მათზე ფიქრს და დარდს 22 წლის ჭაბუკი იწყებს.

თავიდან მოთხრობის თემატიკა თითქოს ერთფეროვანია ბატონი-თუნდაც კეთილი, მოჯამაგირე ბიჭი, ცხოვრებისგან გალახული მამა, ბოროტი დედინაცვალი... და ოდნავ ჰიპერბოლიზებული პათოსი მოთხრობლისა, გადატვირთული ციტატებით. ამ დუხჭირ სურათს კიდევ მეტად რაღა დააღონებდა, მაგრამ შემოდის გლახა და მკითხველი მის სახეში იკარგება. თხრამდმდინარე, მტვერში მიგდებული ამაზრზენი

არსება ღირსების, განათლებისა და ადამიანობის მასწავლებელი აღმოჩნდა. პორტრეტის დიდოსტატმა ჟესტიტ დაიწყო და მყისიერად თქვა ყველაფერი, რასაც შემდგომ, მთელი ნაწარმოების კითხვისას ვიგებთ:

„–მივედი, „გამარჯვება“ ვუთხარი.

–ღმერთმა გადღეგრძელოთ,– მიპასუხა იმან სნეულის ხმითა და წამოიწია პატივსაცემლად, რადგანაც თავადიშვილი ვეგონე“(366).

თავადიშვილობის გამო პატივისცემა მთხრობელის მიერ პერსონაჟის სტერეოტიპული ხედვაა. გლახა კი ასეა აღზრდილი თავისი დიდებული მომღერის მიერ, თანასწორობა, კაცთმოყვარეობა და ურთიერთპატივისცემა არის სწორედ მისი მთავარი ადამიანური, სულიერი იდეალი.

მეტად ძვირი დაუჯდა ეს ჟესტი გლახას. და თუ შეიძლება ადამიანის ტანჯვის აღწერით ესთეტიკურად აღფრთოვანდე, ეს სწორედ ის შემთხვევაა. ეს ხედვა თავისი პომპეზურობით ემსგავსება ნოტრდამის სკულპტურებს, ან ლაოკოონს, უხმოდ ალაპარაკებული ტანჯვის სრულყოფილ სიმბოლოს. ერთი მიმიკური ჩრდილიც კი არ რჩება მწერალს ყურადღების მიღმა.

„მე შევნიშნე, რომ ამ წამოწევამ ძალიან შეაწუხა, თითქო ტკივილები აეშალნენო, ისე მტკივნეულად შეიკრიბა წარბები და დააეღმიჭა გაყვითლებული სახე. ის იყო სრულად დათენთილი სნეულებისგან. ყვითელი სახე, შიგა-და-შიგ ტყლაპსავით ჩაჩნეული, შეშუპებული ჰქონდა, როგორც წყალმანკის მქონესა, თმა და მოზრდილი ჭაღარ-წვერი ჭუჭყისაგან ისე გასქელებოდა, თითქოს იმის თმას თავის დღეში არც წყალი მოჰხვედრიაო და არც სავარცხელი...მისი დაღლილი და არ-უგონო თვალები პირქუშად და შეწუხებულად მაყურებელნი, სავსენი იყვნენ სიმტკიცითა და ღონითა; ეტყობოდათ ზედ, რომ ამათ პატრონს ბევრი ცეცხლი უნახავს, ბევრი ავდარი შესწრებია..., მაგრამ ამის თვალების სიამაყეს ვერ ვაკადრებ (ზიზღით შეხედვას) ამას.“

მართალია, ეცადა ჩვენი გმირი დაემალა ზიზღი დახეთქილი ფეხებიდან მომდინარე ჩირქის დანახვისას, მაგრამ თავაწეულს დახვდა მეტყველი სახე „ერთი მწუხარე და მძულვარე ჩემი შემარცხვენელი ღიმილი დამხვდა იმის სახეზედა...ვერ გავუძელი იმის თვალების მკაცრს მეტყველებას“(გვ. 367). ეს სრულყოფილი

პორტრეტია მხატვრული თვალსაზრისით, რომელიც მარტო ტიპს კი არ გვიხატავს, სერიოზულ ანთროპოსოფიულ განაცხადს აკეთებს. ხორცის წარმავლობასა და სულის უკვდავებაზე გვესაუბრება და ამ არგუმენტით გვაგაღებულებს, დავინახოთ თავისუფალი ადამიანი, რომელსაც ვერც ხორცი, ვერც სოციალური სტატუსი, ვერც კაცთა მანქანებით შექმნილი სხვა ბარიერი ვერ წაართმევს ღვთისგან მინიჭებულ ამ დიდ ძღვენს. ხორცი ცოცხლადვე შემოხრწნია გლახას, სული მალე გაიხდის მიწიერ სამოსს. ის მტკივნეულია, შეურაცხყოფელია, დამამცირებელია ამ გარემოში. იგივე სურათი, იგივე მატლებდასეული მდგომარეობა ცოცხლადვე განხრწნილი სხეულისა ამაღლებული და მეტაფორულია შუშანიკთან. ჩვენც, მკითხველნი, ვიზიარებდით მის სულიერ აღმაფრენას და ამდენ დეტალზე მაშინ არ დავფიქრებულვართ. ორივე შემთხვევაში სული ძლიერია, უკვდავია და უტეხია. შუშანიკის შემთხვევაში, ათასწლეულების წინ, ავტორი ამას მისი სიტყვებით გვაჩვენებს. ილიამ კი სულის სარკე იპოვა. თვალებს ალაპარაკებს და გენიალურ სემიოტიკურ პორტრეტებს ხატავს.

ქესტით შემოდის იმ დროისთვის მეტად აქტუალური და ახალი სახე მოძღვრისა. თითქოს რა უნდა იყოს უფრო გაცვეთილი, ვიდრე მოძღვრის სახე, რომელიც ფეოდალიზმის ფერხულს აჰყოლია და გლეხებს მორჩილებასა და შრომას ბიბლიური ციტატებით ასწავლის. აქაც კონტრასტი ილიას ხელწერაა. ახალი მოძღვარი ისეთ ფასეულობებზე საუბრობს, რომელსაც დრო და ეპოქა ვერ ცვლის— ყოველთვის იყო შეუცვლელი ჭეშმარიტება და იმიტომ არ შეცვლილა, რომ თავიდანვე სრულყოფილი იყო. ესაა ადამიანის თავისუფლება, მისი უფლებები, მოვალეობები, სიყვარული და ზრუნვა სხვებზე. თანაც ეს ყველაფერი განიხილება თანასწორობის იდეის გააქტიურების ფონზე.

„აკურთხა თუ არა, გადასდო მხარზედ ხელი და ისე ხელგადაჭდობილი წამოვიდა. მე ბევრი რამ გამიკვირდა იმ დღეს ...აბა გლახუკა ვინ იყო? ერთი უბრალო მოსამსახურე-და მაინც მღვდელმა არ ითაკილა და ხელი გადასდო... ამისთანა თავდაბლობამ ჩემი გული მოინადირა.“

როგორც უკვე ვთქვით, პირველი ნაწილი ილიას ყრმობაში დაუწერია. მეორე ნაწილი წლების შემდეგ გაუმართავს, რაც კიდევ უფრო დახვეწილ და მრავალფეროვან პორტრეტებს გვაწვდის. რეკვიემის ჟღერადობისაა ბლალოჩინის უსიტყვო ტანჯვა და თანაგრძნობა გლახასადმი ბოლო სცენაში, სადაც ილია ნაცრისფერის სიმბოლიკას იყენებს მისი სახის ფერად. ეს იმდენად ძლიერ ემოციაზე საუბრობს, რომ სისხლის მიმოქცევა დაერღვა ადამიანს, სიტყვა გაუწყდა და დამუნჯდა ლამის. მთხრობელი ამაში კითხულობს ბლალოჩინის განცდას, თითქოს მას თავი დამნაშავედ მიჩნია. სოციალური უთანასწორობის მსხვერპლი ადამიანის ტანჯვაში ყველა პეტრე დამნაშავეა, ილიამ ამაზეც ისაუბრა მოთხრობაში „სარჩობელაზე“.

ბ. „მგზავრის წერილები“

განათლების მიღების შემდეგ სამშობლოსკენ მომავალი ერთი შეხედვით უბრალოდ აღწერს და მკითხველს უზიარებს შემხვედრთა პორტრეტებს, მაგრამ რაოდენი ოსტატობაა „სტანციაში“ შემთხვევით შეხვედრილ ადამიანთა სახეების ესოდენი მეტაფორიზება და გლობალური სახით წარმოჩენა.

პირდაუხანელი და თავდაუვარცხნელი „იამჭიკი,“ ფოსტის პოვოსკას რომ მართავს, დანახვისას კონტრასტულ განცდას იწვევს, რადგან ოდნავადაც არ ჰგავს რუსი მხატვრების ტილოებზე გამოხატულ კოლორიტულ სახეს, ნამდვილი უფრო სამაგელია. ეს საინტერესო ტიპი დახატა და მაშინვე გამოიყენა საკითხის განზოგადებისთვის: მამულის თვალისამზმელ კვამლზე მეტაფორული მსჯელობა მოაყოლა, მაგრამ ვიცით რომ ასე მარტივად ამ ტიპს არ დაეხსნება ილია და მალევე ვნახავთ მის ფუნქციას. ის მთელი რუსეთის სახეა და მისი განვითარების ტემპისაა თავის პოვოსკიანად.

ამასობაში კიდევ ერთი საინტერესო ტიპი შემოდის. ახლადგაცნობილი ფრანსიელი. ყველაზე მოკლედ, მაგრამ მრავლისმეტყველად სწორედ მას წარმოაჩენს ავტორი. მისი პერსონის გასაცნობ ხერხად დიალოგს მიმართა. ევროპელი ცნობისმოყვარეა, აინტერესებს, ვისი მოგონილია ფოშტის ეტლი. მგზავრის პასუხზე, რუსისაო, წუხს, რომ საბრალო ქართველი იძულებულია იმგზავროს ამ ეტლით და

გამოალაყებინოს ტვინი. ეს დიალოგი რომ ილიასავე ხერხით კვამლის მსგავსად განვაზოგადოთ, ჩვენი ეროვნული გაჭირვების სურათს ვიხილავთ. ვის ვალაყებინებთ ტვინს? მაგრამ საკვანძო სიტყვაა – „იძულებული ხართ“.

ისევ გვაქვს ჟესტი და თანაც ორგვარი: ერთი მეტყველი: „ისე მომიჭირა ხელი, როგორც მარტო ევროპიელებმა იციან“; მეორე – უტყვი, უფრო სწორად პირუტყვეული: „იამშჩიკმა“ თავისი ძროხის თვალები ჩემკენ მწყრალად მოაბრუნა და ისე მრისხანედ შემომიბღვირა, თითქოს მემუქრებოდა: შენც ეგრეო.“ ამ ორი წინადადებით თითოეული პერსონაჟის ემოციურ-ინტელექტუალური სახეა დახატული.

ფრანსიელის, რუსი იამშჩიკის და რუსი ოფიცრის შემდეგ ავტორს შემოჰყავს ქართველი, მოხევე ლელთ ღუნია. ერთგვარი სატირული სანახავია ზორბა ჭაღარა დარბაისელი კაცი, როელიც მთის ჩია ცხენზე გადალაჯებული, მგლურის ძუნძულით აჰყოლია სვლას, მთის ცხენი პატარა ტანისაა, მაგრამ აქ მაინც ლიტოტესირებულ პერსონაჟად აღიქმება; მოხევე კი ზორბა ტანით, ზორბა გულით და ძველი კარგი დროებისა ზორბა მონატრებით ის ტიპია, რომელსაც სხვა დროში მოუწია ცხოვრება და თავისი შინაგანი პროტესტებისა და სხვა დამოკიდებულებების მიუხედავად. ფიზიკური შესაძლებლობებით, შინაგანი ეროვნული განწყობით, სულიერი ხედვით მოხევე ძველი მეომარი ქართველის ტიპია, რომელიც ახლა იძულებულია ქართველი კაცის ცხენივით დაჩიავებულ ბედს შეეგუოს, სომეხ სოვდაგართა პარპაში აიტანოს, მიჰყვეს დინებას, ერის გადაგვარებას უყუროს და ცხენების გაქირავებით განაგრძოს ბრძოლა არსებობისთვის.

ამ უკანასკნელისთვის ყველა თავისებურად იბრძვის. ზოგი ზნეობრივად, ზოგი – უზნეოდ, მაგრამ თვითგადარჩენის ინსტინქტი ძლიერია. გადარჩენას ცდილობდა ორი საბრალო, დედისაგან განწირული ყმაწვილი, რომელთაგან სასტიკმა ბრბობ ბოროტმოქმედნი შექმნა და ბოლოს შეიწირა კიდეც.

გ. „სარჩობელაზედ“

მოთხრობა „სარჩობელაზედ“ ილიამ 1879 წელს დაწერა, მაგრამ ამ ნაწარმოების გმირთა სახეების პირველ მონახაზებს ვხვდებით ბევრად უფრო ადრე – 50-იან

წლებში დაწყებული მოთხრობა „დიამბეგობაში.“ მონათესავე თემატიკითა და პერსონაჟთა სახეებით ილიას კიდევ ერთი მოთხრობა აქვს – „მარგალიტი ლექში“. მოცულობით სულ ორიოდ ფურცლია. მასში სამივე მთავარი გმირი: ბეჟანი, მისი ძმა და მოხუცი მეურმე გამოკვეთილი სახეები არიან: ბეჟანი მლიქვნელი, სასტიკი და დაუნდობელია, ისევე როგორც მოთხრობაში „სარჩობელაზე“. მას აქაც ჰყავს ძმა, რომელსაც მათე ჰქვია. ის თავის ძმაზეა დამოკიდებული. მოხუცი მეურმე კი ჰგავს ჩვენს მოხუც პეტრეს.

ამ შესავლიდან ჩანს, რამდენი უფიქრია მწერალს, რამდენ წნეხში გაატარა ისინი; რამდენი გარემო გამოუცვალა მათ, მაგრამ ვერ აარიდა ისინი ყველაზე სასტიკს – ბრბოს.

აი, როგორები არიან ბრბოს მიერ შექმნილი და განწირული ახალგაზრდები: „ჩერქეზულქუდიანი თექვსმეტ-ჩვიდმეტი წლისა იქნებოდა, მეორე ან თოთხმეტისა, ან თხუთმეტისა. უფროსის სახე არ იყო ძალიან მარილიანი: იმის სხარტე და ფირფიტა ნიკაპი, თვალთა ხამხამი ცხადად ამბობდა, რომ ამ კაცის კანში რაღაც უცხო გულია დამალული. მეორე, უმცროსი, – უფროსსა ჰგვანდა და კიდევ და არცა ჰგვანდა... ამის შავი და ღრმა თვალები მკვახედ გამოიყურებოდნენ, წარბშეკრული და გულდახურული, თითქოს რაღაცას ითმენსო...“

არცერთ ლიტერატურას არ უფიქრია ამდენი ადამიანის თვალიდან მომდინარე შინაგანის მიმოხრაზე. მანამდე კლასიციზმს, განსაკუთრებით სენტიმენტალიზმს, ახასიათებდა ტანჯვის და განცდების უსიტყვო გამოხატვა, მაგრამ იქ თავიდანვე სტერეოტიპული იყო მიდგომა. ის გთავაზობდა ტანჯვას და მისი გამოვლინება არგუმენტად მოჰყავდა. აქ კი ყველა ადამიანი ინდივიდია. ყველას თავისი წილი სიხარული და ტკივილი მოსავს.

და მაინც: რა შუაშია პეტრე? პეტრეს თვალწინ მთელი დღე და საღამო გაატარეს ახალგაზრდებმა. მან კი მათში მატერიალური პრობლემა დაინახა მხოლოდ და ეცადა დახმარებას, ამას ვერ დავუკარგავთ. სულის ტკივილი არ შეუმჩნევია. ჩამოხრჩობის სცენას საკუთარი თვალთა უყურა, პეტრემ მაინც ვერაფერი გაიგო და როცა თითქმის მიხვდა, არ დაიჯერა. მისი ინფანტილიზმამდე მისული სიბრწყვე სწორედაც რომ

დანაშაულია. პეტრეს საკუთარი აზრი არ გააჩნია. სწორებას საზოგადოებრივ აზრზე აკეთებს: „ეს ხალხი რომ ასე ქეიფის გუნებაზეა, მიდის და მიყაყანებს მხიარულად! ეს რომ მართლა დარჩობა ყოფილიყო, ქვეები ხომ არ არიან, ოჯახდაქცეულები, ერთს ცალ ცრემლს მაინც ჩამოაგდებდნენ, რაც უნდა იყოს ღვთის-კერძო ადამიანია, კატა ხომ არ არი.“ პეტრეც იდარდებდა რომ მიმხვდარიყო, რა მოხდა. ვერ მიხვდა, უბრალოდ. სწორედ ესაა ტრაგედია და დანაშაული.

დ. „ოთარაანთ ქვრივი“. ილიამ „ოთარაანთ ქვრივი“ 50 წლის ასაკში დაწერა. წლების სიბრძნე და გამოცდილება მას ზედ აღბეჭდვია. აქ აშკარად სხვაგვარი სიღრმე, ლაკონიურობა და ლიტერატურული ხარისხია.

პირველი ორი გვერდი ილიამ ოთარაანთ ქვრივის გაცნობას დაუთმო. გამოიყენა მწერლის ნარატივიც, ერთი პერსონაჟის მიერ მეორის დახასიათების ხერხიც, შეფასებაც და სხვა, მაგრამ საბოლოო ჯამში ფსიქოლოგიური პორტრეტი გმირისა მისივე მონოლოგში შეაჯამა და ამით ყველაფერი ნათელი გახდა; „ქალაჩუნები რომ არიან, იმიტომაც, – იტყოდა ხოლმე თავის თავად. – ჩემი რად უნდა ეშინოდეთ? რა ბაყბაყ-დევი მე მნახესო! მე მარტო ისა ვარ, რომ ჩემს ჯავრს არავის შევარჩენ, ტყუილ-უბრალოდ არავის დავეჩაგვრინები. თუ გაჭირდა, რკინის ქალამნებს ჩავიცვამ, რკინის ჯოხს ავიღებ ხელში და ხელმწიფემდინ ვივლიო.“

უფრო კონკრეტული პორტრეტი კი არ გვაქვს. მხოლოდ ორჯერ ვხედავთ მის სახეს და ისიც მინიშნებით. ერთხელ, როცა შვილმა გულისნადები არ გაანდო დედას: „ოთარაანთ ქვრივს ცრემლი მოსდიოდა თვალებში...ოთარაანთ ქვრივი ჰტიროდა!.. ამის მეტად დედის თვალზედ შვილს ცრემლი არ ენახა...(გიორგი) რკინის გადნობას ხელში ჭერისაგან დაიჯერებდა და დედის თვალში კი ცრემლს არა, სხვას რომ ეთქვა.“

მეორეგან ზეზეულად მკვდარია ქვრივი, როცა წავიდა გიორგი და უკან აღარ მოიხედა: „ფეხთმდგომელას ოთარაანთ ქვრივს თავი ძირს ჩამოუვარდა დამბლასავით, თითქო კისრის ძარღვი გაუწყდა, ვეღარ შეიმაგრა და ნიკაპით გულზედ დასაბჯენად-ღა დაეკიდაო.“

მსგავსი დიდოსტატობით უსიტყვო ტანჯვის გადმოცემა არ აკმაყოფილებს ილიას და ამ სცენას მონოლოგიც მოჰყვება გმირისა, მონოლოგს კვლავ

კოორდინაციადარღვეული ქესტური მოძრაობები. გენიოსმა ამ კომბინაციის საშუალებით განცდის მთელი სიმწარე მოიტანა ჩვენამდე. ამ ნაწარმოებს ამშვენებს განახლებული ტიპი თავადისა.

ახალგაზრდები არიან განათლებულნი, კეთილი და პროგრესული, ერთურთის თანასწორი და გლეხებთანაც თანასწორად მოლაპარაკენი. ისინი მათ რჩევას ეკითხებიან, მათ აზრს ითვალისწინებენ. „არჩილს ... ძალიან უყვარდა მუშებში ყოფნა და იმათთან ლაპარაკი, ზოგჯერ ლაზღანდარობაც. კესოსთვის არაერთხელ უთქვამს, რომ მე იმათგან ზოგჯერ ჭკუასა და ხშირად ენასა ვსწავლობო.“ მოლოდინი გვაქვს, რომ ეს პროგრესი კეთილს უქადის საბრალო გლეხობას და მკითხველსაც სათანადო განცდა ეუფლება, მაგრამ „ზარი“ უცებ ატყდება თავს და კომპოზიციურ აუცილებლობას შეახსენებს.

ქვრივი შვილის სასიკვდილოდ დაშავებას იგებს, მოდის და აი, მისი სახეც: „მალე მოვიდა ოთარაანთ ქვრივი, თუმცა ფეხაჩქარებით, მაგრამ ისე გულ-დინჯად შევიდა გიორგის ოთახში, თითქო შენათვალი არაფრად შეუმჩნევია და აინუნშიაც არა მოსდის-რაო. მარტო სახე თითქო უფრო ჩამოსჭკნობოდა, წარბებშუა შუბლი ორ-სამ კეცად ჩაჰნოჭებოდა და ზაფრანის ფერი ედო.“

ერთ წინადადებაში მოხაზული განცდა ძლიერი და მრავლისმეტყველია. გვაჩვენებს, რომ მთლად გაუტეხელიც ვერაა იგი. შვილის დარდი მოუწელელებელი და საბედისწეროა.

ამ რთულ სახეს ერთი ფონური ფიგურაც ასდევნებია. ეს სოსია მეწისქვილეა, ადამიანი – ჩრდილი, რომელიც გაიღვებს და ქრება, თითქოს უფუნქციოდ, თუმცა მისი ყველა გამოჩენა ოთარაანთ ქვრივის სახეს გამოკვეთს, სწორედ ასე, შუქ-ჩრდილებით. სოსიას მთელი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ ოთარაანთ ქვრივი უყვარდა. ახალგაზრდობაში ხელი ვერ სთხოვა. თავი ღირსად არ მიაჩნდა და ამბობდა ეგ მე სად მიკადრებსო. დაქვრივების შემდეგაც ვერ გამოუტყდა, მაგას ისეთი მეუღლე მოუკვდა, მე სად მიკადრებსო. ოთარაანთ ქვრივსაც მთელი ცხოვრების მანძილზე არ შეუმჩნევია ეს საბრალო კაცის ლანდი, თავისი ამაღლებული და წრფელი სიყვარულით.

ილიას ტიპთა გალერეა მრავალფეროვანი, დახვეწილი და მრავლისმეტყველია. ეპოქა შექმნა და დღემდე სულმოუთქმელად იკითხება. რომ არა სახელმწიფო მოხელისა და საზოგადო მოღვაწის ის უმძიმესი ტვირთი, ალბათ, ბევრად უფრო გამდიდრდებოდა ჩვენი ლიტერატურულ-კულტურული მემკვიდრეობა.

4.3. გროტესკული პორტრეტები ილია ჭავჭავაძის თხზულებებში

„ჰოი ორფეხა ცხოველო, რომელსაც ადამიანს გეძახიან...“

ილია ჭავჭავაძე

„ჩვენ გამართულად, ორ ფეხზე, მოსიარულე ცხოველები ვართ...“

უმბერტო ეკო

გროტესკი განსაკუთრებული გამომსახველობითი შესაძლებლობების გამო ფსიქოლოგიური პორტრეტის ყველაზე სინტერესო სახედ უნდა მივიჩნიოთ. საზოგადოების დეგრადირების გამოხატვა ყველაზე ეფექტიანად სწორედ გროტესკს შეუძლია. რაკი რეალიზმი ეძებს „ტიპს ტიპურ გარემოში, მისთვის თავად გარემოც ხშირად იქცევა დამოუკიდებელ გროტესკულ გაპიროვნებულ დამოუკიდებელ პირობით პერსონაჟად. გარემოს ჰერმენევტიკული დატვირთვა ილიასთან ამის ცხადი მაგალითია. ლუარსაბის სახლ-კარი ვიზუალიზებულ პორტრეტზე ნაკლებად არ გვაცნობს ლუარსაბსა და მის მეუღლეს.

საკითხის შესწავლის აქტუალურობას ისიც განაპირობებს, რომ ერთგვარ გაორებას ვაწყდებით: ერთნი გროტესკს განიხილავენ სატირისა და იუმორის სინონიმად, მეორენი კი – დამოუკიდებელ მხატვრულ ხერხად. სინონიმად გროტესკის განხილვა მაინც გულისხმობს, რომ არსებობს კონკრეტული ნიუანსობრივი სხვაობა; ხოლო როგორც დამოუკიდებელი მანერა, ის ეპოქალურ სიტყვას ამბობს რელიზმის სამსახურში.

გროტესკი, როგორც გამოსახვის ფორმა, ახალი არაა. მითოლოგიასა და ხალხურ წეს-ჩვეულებებში ჩვენ ხშირად ვაწყდებით გროტესკულ სახეებს. მკვლევართა ნაწილი მას ესთეტიკის კატეგორიადაც მოიაზრებს და მის სათავეს ანტიკურ სამყაროში ეძებენ. დღეს მას მას კონკრეტული ფუნქცია აქვს, მოახერხოს

ტრაგიკულისა და კომიკურის სინთეზი. ე.წ. „პანტაგრუელურ სახეებს“ ხედავენ მასში და განიხილავენ, როგორც ფილოსოფიურ იდეას.

სწორედ კარნავალური აქტივობების განუყრელი სანახაობა იყო გროტესკული ნიღბები, დეკორაცია, მეფეთა და დიდებულთა სახეების გათამაშება მოედნებსა და სახალხო თავშეყრის ადგილებში. ქართულ რეალობაში ბერიკაობა ნათესაობას ამჟღავნებს ყეენობის სანახაობასთან და სხვა. თავის კულტუროლოგიურ ზენიტს გროტესკი ფრანსუა რაბლეს უნდა უმაღლოდეს. სამართლიანად შენიშნავენ, რომ გროტესკმა მალევე შეითვისა ახალი ტენდენცია „გონების კულტისა და ჰარმონიისა.“

გროტესკის კიდევ უფრო დახვეწილი და დამუშავებული მეთოდოლოგია შემოგვთავაზეს რეალისტებმა. მიიჩნევა, რომ იგი აყალიბებს ერთიან ესთეტიკურ პლატფორმას, აერთიანებს რა მიმართულებას რეალიზმიდან ექსპრესიონიზმამდე, „ახალ რომანამდე“ და „აბსურდის თეატრამდე“.

გროტესკული სახის მისაღებად არსებობს ასეთი ხერხი: ერთი შეხედვით შეუთავსებელი დეტალები ისეა შეერთებული, რომ ახალი მახინჯი სახე მიიღოს. კომიკური აქ მოულოდნელობაა, რაც, როგორც ანტიკური ფილოსოფია გვასწავლის, იწვევს სიცილს. ეს ძველი ანტიკური კომედიების მნიშვნელოვანი სტრატეგიული ხერხი იყო. ტრაგიკული კი თავად სიმახინჯის ფენომენია, რომელიც თავისი არსებობით უკვე სხვათა უბედურების მიზეზი გამხდარა.

ტრაგიზმის განცდას ისიც ამძაფრებს, რომ გროტესკისთვის გარემო ყოველთვის, არაკეთილგანწყობილია, საფრთხის შემცველია და საშიში.

გროტესკი მუდმივი მერყეობაა რეალურსა და ილუზორულს შორის. სწორედ ეს კომპონენტი ისესხა ალბათ მისგან თანამედროვე მწერლობამ. დღევანდელი პერსონაჟი ვიზუალურად აღარ გამოიყურება ძველებურად, მაგრამ მისი ყოფის ტრაგიკულობა, თუ ის იმყოფება ილუზორულსა და რეალურს შორის, გაურკვევლობაში, გროტესკულია.

მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ „მოდერნიზმი გროტესკზე დაყრდნობით მხატვრული ფორმების სფეროში ქმნის ახალ სინტაქსსა და სემანტიკას. რეალურობის გაგება იფანტება ალუზიებში, რემინისცენციებსა და ერთში მეორის სარკისებურ

ანარეკლებში. წინა პლანზე იწევს ტექსტის გაგება, რომელიც თავად ემგვანება, უთანაბრდება მითს.“

გროტესკს ახასიათებს მასობრიობა. მას აქტუალურობას იძენს ცხოვრების „კარნავალიზაციის“ იდეა, რომელიც ხალხთა დიდ რაოდენობაზეა გათვლილი. რჩება შთაბეჭდილება, რომ დღეს მასობრივი სანახაობების გროტესკული ფორმები ვირტუალურ სივრცეებშია გადანაცვლებული, რომ უფრო დიდი აუდიტორია მოიცვას.

ქართულ ლიტერატურულ რეალობაში გროტესკს ილიამდე ე. წ. ორმოცდაათიანელები მიმართავდნენ. მათ მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი, საეტაპო გალერეა შექმნეს. მათ პერსონაჟების სახეობრივ-ფილოსოფიური გროტესკულობის გადმოსაცემად რამდენიმე ინოვაციური მხატვრული ხერხი ახლებურად განავითარეს. მაგალითად, გმირის მეტყველება ჟარგონულ-ბარბარიზმული ნიშნებით, რომლითაც გააქტიურდა ლიცეციუმის სტილისტიკური ფუნქცია, დიალოგების სტრატეგიული არქიტექტონიკა, მონოლოგური ნარატივი და სხვა.

ილიას რეალიზმი ტიპს ატიპურ გარემოშიც საინტერესოდ ხატავს და მასთან ზოგჯერ გარემოა გროტესკული. მკვლევარი ირმა რატიანი სამართლიანად შენიშნავს: „კლასიკური რეალიზმის ეპოქის უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს ფსევდოკარნავალური აბსურდის, როგორც არაჯანსაღი საზოგადოებრივი ცნობიერების, ზნეობის გამოაშკარავება და პაროდირება“. მკვლევართა ნაწილი გროტესკის განვითარებას მაღალი მოდერნიზმის ეპოქაში ხედავს და ამბობს, რომ ის არა მარტო ძირითადი ფასეულობების დაკარგვის ტენდენციებს ააქტიურებს, არამედ ამზადებს ნიადაგს მათი რეინკარნაციისა და რეალიზებისთვის. ვფიქრობთ, მოდერნიზმამდე ბევრად ადრე, რეალიზმისავე წიაღში ილია ჭავჭავაძემ განავითარა ეს ხაზი და თითოეული დეგრადირებული მოვლენის აღწერისას პრევენციისა და რეანიმაციისთვის საჭირო საშუალებები დაურთო თან.

ყველაზე ცნობილი გროტესკული სრულყოფილება ლუარსაბ თათქარიძის სახეა. ის ეპოქალური ტიპია და იმდენად ბუნებრივადაა აღწერილი, მისი ყოფნა ისეთი ორგანული გარდაუვალობაა, რომ ზოგჯერ გვგონია ყოველგვარი მხატვრული

ხერხების გარეშე შექმნილი. სინამდვილეში კი ლუარსაბი ზოგადი სახეა, „საზოგადო ჭირია“, რომელიც ჩართულია ფესვედოკარნავალის ფესვედოზეიმში და დარწმუნებულია მის დაუსრულებლობაში. ლუარსაბის ტიპი იმდენად ქართულია, რომ გვავიწყდება კიდევ, რომ მას ჰყავს წინამორბედნი ფრანსუა რაბლეს პერსონაჟების სახით და უახლოესი „ნათესავი“ ილია ობლომოვია რუსული რეალობიდან. ამ მაგალითებზე დაყრდნობით თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რელიზმის ეპოქას მ. ბახტინისეული კარნავალის თავისებური, დეგრადირებული სახე ვერ წარმოუდგენია ჭამა-სმის სცენების, სრული განცხრომის, თვითგმაცოფილების და ერთგვარი პაროდირების გარეშე, რომლის უკან ტრაგედია იმალება. ილიას გროტესკის სახე-სიმბოლოდ ქცეული ლუარსაბი უმემკვიდროდ გადაეგება. ამ მეტაფორული ამბით ავტორი უპირობოდ მოითხოვს ბოროტების დასრულებას. ლუარსაბი არ უნდა გამრავლდეს, თუმცა თავადაც და მკითხველმაც იცის, რომ ეს გარდაუვალია.

აქ საინტერესო ტენდენცია იკვეთება. ილიას ჰყავს გარეგნულად მახინჯი ლუარსაბი და დარეჯანი, რომლებიც ერთი შეხედვით არაფერს უშავებენ სამყაროს, მაგრამ არსებობა არარეალიზებული ადამიანებისა, რომელიც არაფერს სძენს ქვეყანას, უკვე დანაშაულია.

„გლახის ნაამბობში“ დათიკო უმშვენიერესია ფიზიკურად, მაგრამ მას უმახინჯესი და უბოროტესი სული აქვს. ის თითქოს არაფერს აშავებს სხვა თავადებისაგან განსხვავებით და სწორედ ამით აჩვენებს, რომ ისიც თავისი მახინჯი დროის სრულფასოვანი წარმომადგენელია. მაშ, რეალიზმმა აქაც თავისი სიტყვა თქვა გროტესკულ ტიპზე ტიპურ, გროტესკულ გარემოში. აქ სხვებიც ცხოვრობენ, მაგალითად, მოძღვარი და მთავარი პერსონაჟი გლახა, რომლებიც სრულფასოვან ადამიანურ სახეს ინარჩუნებენ ბოლომდე, მიუხედავად იმისა, რომ უნებლიე წევრები, თუ მონაწილეები ხდებიან აბსურდის თეატრისა, რომელიც კარნავალის ლოგიკური თანამდევია. სწორედ დათიკოს სახეში დასმულ კითხვაზე იქვე ეტაპობრივად და ამომწურავად გვიპასუხა ავტორმა: გროტესკული სამყაროს მსხვერპლი ფიზიკურად განწირულია, მაგრამ ზნეობრივად ყოველთვის იმარჯვებს.

მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ კლასიკური გროტესკული სახეა ბრბო, რომელმაც ჩამოახრჩო თავისივე შექმნილი ბოროტება უბედური ყმაწვილის სახით. სადაც არსებობს ბრბო, იქ არის მსხვერპლი, ბრბოს ჰყავს ბელადი, იდეოლოგი; მოთხრობის ბრბოს ბელადი არ სჭირდება, ის კომპლექსური სახეა და გროტესკის ყველაზე ბნელი ფორმაა – ის არის დაუნდობელი, განუსჯელი, უგულო, სასტიკი და ამ ყოველივეთი ბედნიერი და კმაყოფილი. იდეოლოგი, თუნდაც ანტიგმირი, ერთგვარ მოშლილ, მაგრამ მაინც, წესრიგს შეიცავს. აქ ბოროტება ქაოსური უნდა იყოს, მაგრამ გვაოცებს თავისი ორგანიზებულობით. მერე კი ვცნობთ აბსურდის კარნავალის სცენარისტს – მახინჯ სახელმწიფოებრივ ორგანიზმს.

მხატვრულ ლიტერატურაში ილიას პირველივე განაცხადი ხმაურიანი და სრულყოფილი იყო ნაწარმოების „გზავრის წერილების“ სახით, რომელშიც ასევე პირველივე პორტრეტი არის „ოყრაყული შესახედაობის იამშჩიკისა“. მეტი კონკრეტულობისთვის ავტორი გვიჩვენებს, გავიხსენოთ მშვენიერი მეეტლეების სახეები „რუსის“ მხატვრებთან. ამ სურათს წარმოგვადგენინებს, რათა ჩვენმა გონებამ იქვე შექმნას სრული ანტიტიპი და უკეთ აღიქვას ღვთის ხატის დეგრადირების ტრაგედია. არ ვიწყებთ სიტყვა „ოყრაყულის“ განმარტების ძებნას, რადგან ზუსტად ვიცით, რომ მას შეესატყვისება სიტყვა გროტესკული. ადამიანური ტრაგედია უკანა პლანზე ათავსებს დანარჩენ, სიტყვიერი მინიმალიზმით შექმნილ, გენიალურ სახეებს, როგორებიცაა: დამთრგუნველი გარემო, დანჯღრეული „პოვოსკა“, ცარიელი „სტანცია“ და ცხენები, რომელთაც დანიშნულება დაუკარგავთ, ლამის გაპიროვნებული, დეპრესიული განწყობით საერთო „ტიპური“ გარემოს საინტერესო წევრები გამხდარან. უაღრესად საინტერესო კონტრასტია ბედნიერი, დახვეწილი და თავისივე ქვეყანაში წასვლის მომლოდინე ფრანსიელი, თუმცა ამ გარეგნული კეთილშობილების მიღმა გულგრილი ცინიკოსი იმალება, რომელსაც ჰუმანიზმის პრინციპები დავიწყებია, ადამიანთა უბედობა საქილიკოდ გაუხდია და ამით საერთო გაღერეას შემატებია. საინტერესო სახეა საქართველოს „განმანათლებელი“ რუსი ოფიცერიც, რომელსაც ქალთა განათლების წყაროდ და შესაფასებლად „იზლერის ბაღი“ მიუჩნევია, ხოლო ქვეყნის განათლებულობის საზომად გენერალთა

რაოდენობა, რომელთაც ჩინი რთული ბუზსაჭერი კონსტრუქციების გამოგონებით მიუღიათ.

მახინჯ კარნავალად ქცეული ცხოვრების ფერხულში ჩათრეული „ოთარაანთ ქვრივის“ მაღალზნეობრივი პერსონაჟები „ცოდო“ გამხდარან. ეს ნაწარმოები ერთვარი კონსპექტია იმ სწავლებისა, თუ როგორ შევინარჩუნოთ ადამიანობა „უსწორმასწორო“ და „ცოდვით სავსე“ წუთისოფელში.

ილიას ჰუმანიზმის საფუძველი ღვთისმეტყველებაშია. ადამიანი, რომლის ეტიმოლოგიური საწყისიც ადამიდან მოდის, მწერლის აზრით, ვალდებულია დარჩეს პირველქმნილი ადამის მატარებლად. მცდარად მიგვაჩნია მოსაზრება, თითქოს სიტყვა ადამიანი კონცეპტში ცოდვით დაცემამდე ადამს მოიაზრებდეს. ეს უფრო ნუგეშს ჰგავს, რომელიც ადამიანს შეახსენებს, რომ თვით ღვთის მიერ სასწაულებრივად შექმნილი ადამი დაეცა საუკუნოვანი ცოდვით, მაგრამ უფლისავე ნებით მიიღო შენდობა და განიწმინდა პირველქმნილი ცოდვისგან. მაშასადამე, „ორფეხა ცხოველი,“ რომელსაც იმდენად დაუკარგავს „ხატება და მსგავსება ღვთისადმი, აჩენს კითხვას: კაცია-ადამიანი?! თუკი დაიბრუნებს ონტოლოგიურ კავშირს ღმერთთან და დაიწყებს სწრაფვას ზნეობრივი სრულყოფისაკენ, შეძლებს პირველსაწყისთან დაბრუნებას და დაცემამდელი ადამივით სრულყოფას, რომლის მონატრული ავტორი ერთგან იტყვის: „ვაი, რა ცარიელია ეს სავსე ქვეყანა უადამიანოდ!“.

ისტორიული და კულტურული სიტუაციების თავისებურებების ანალიზისას აღმოჩნდა, რომ ელიტურ ფენომენად ქცეულ ლიტერატურას დაეკარგა ადამიანი. მან დაიწყო აპელირება მასებზე. სწორედ აქ გაჩნდა გროტესკი, როგორც საუკეთესო სტილისტიკური და მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხი მასობრივი კულტურის სამსახურში. ის მწერლის სათქმელის, პრობლემათა სპექტრის, სიღრმისეული წარმოჩენისა და განხილვის, ამავედროულად ლიტერატურის გახალხურების, მკითხველთან მიახლოების უნიკალური საშუალებაა.

გროტესკი ილიასთან სინამდვილის სატირული ასახვის და გამაღიზიანებელი ექსპრესიულობისთვის გამოიყენება, რათა რეალიზმის არსის ეფექტურად

წარმოაჩენოს. მთავარი ფასეულობა კი ზოგადადამიანურ მასშტაბებზე გასვლაა. ამჯერად ილიას, როგორც გროტესკული პორტრეტის დიდოსტატის, „აღნიშნული პროდუქტი მსოფლიო ლიტერატურის მსგავს მონაპოვართა კომპოზიციის სრულფასოვანი და ღირსეული ნაწილია.

გროტესკულია ლუარსაბ თათქარიძის სახე. ტრაგიკული ამ სახეში ის არის, რომ „ჩვენ პირთან საქმე არა გვაქვს, ჩვენ საზოგადო ჭირზედა ვწერთ.“ მცირერიცხოვან და გაუბედურებულ ერში ბევრი ლუარსაბია. ნაწარმოებში ლუარსაბობა ქართველობით აიხსნება, თუმცა აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ, რომ ამავე პერიოდში მსგავსი სახეები ევროპულ და რუსულ ლიტერატურასაც გაუაქტიურებია, რომლებთან შედარებითაც გაირკვევა ჩვენი ტიპის ავთენტურობა.

4.4. „ხალხის გროვა“

მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ ზემოთ განხილულთა გარდა ჩნდება კიდევ ერთი უჩვეულო– კრებითი ხასიათის მქონე, მრავალი პირისაგან შემდგარი, მაგრამ მაინც ერთსახოვანი მოქმედი გმირი. ეს არის ბრბოდ ქცეული ხალხი, ყოველგვარი სიწმინდისაგან დაცლილი, ვნებებს აყოლილი, ზერელე, გულგრილი და ფარისეველი ადამიანების მასა, რომელიც დაუმთავრებელ მონაკვეთებში არ ჩანდა. ილია მისთვის ჩვეული, შეუღამაზებელი, მახვილი სიტყვით და მდიდარი სტილისტიკური ხერხებით საოცარი სიცხადით გვიხატავს ამ უცნაურ მხატვრულ სახეს: „ხალხი, წუთის წინად სულგანაბული, ეხლა მხიარულად ჰყაყანებდა და ლაზღანდარობდა კიდევ. დაირღვა ხალხის გროვა, დაიშალა და გაიშალა მინდორზედ. ყველამ თავის სახლისაკენ გასწია სრულიად კმაყოფილმა, რომ ეს სამარცხვინო და გულის ამაზრზენი თამაშა ჰქნახა“, –წერს იგი და ეს „ხალხის გროვა“ მკითხველში ასოცირდება საქონლის გროვასთან, რომლის შესახებაც ავტორი ცოტა ხნის წინ წერდა „მინდორზედ საძოვნელად გაიშალაო“.

პეტრეზე მეტი ესმის „ხალხს“, მათ იციან, რომ ახლა ადამიანს ნამდვილად ჩამოახრჩობენ. მით უფრო შემზარავია მათი გულგრილობა, და კიდევ მეტად შემადრწუნებელი მათი „თანაგრძნობა“: „ვუი, ვუი შენს დედას!“, „ვაი შენს დედასა, შე საცოდავის შვილო!“; „ეგ ხომ მოკვდება და წავა, ვაი მაგის მშობლების ბრალი, რა

ცეცხლში ჩაცვივიან!“ „რა ახალგაზრდაა ეგ უბედურის შვილი!“ „რა თონეში უნდა იწოდეს ახლა ამისი დედის გული“. დედა კი, როგორც შემდეგ იგებს მკითხველი, ნაკლებად წუხს თავისი შვილების ბედზე და გარკვეული ბრალიც კი მიუძღვის მათ გაუბედურებაში. ასეთია ეს ბრბო – მოჩვენებითად მგრძნობიარე და სამართლიანი, სინამდვილეში კი – ყალბი და ცარიელი.

4.5. პერსონაჟი ბრბო

დავიწყოთ შეკითხვით: –რა აქცევს ხალხს ბრბოდ? „სარჩობელას“ შემთხვევაში ყველაზე თვალში საცემია გაუნათლებლობა, მაგრამ ეს ერთადერთი მიზეზი ვერ იქნება თუნდაც იმიტომ, რომ ნაწარმოებისავე ერთსულოვანი ბრბო, აშკარად ინტელექტუალური განვითარების სხვადასხვა დონეზეა. მაგალითად, მხოლოდ პეტრე ფიქრობს, რომ ეს სანახაობა მის დასაცინად მოეწყო, სხვებს, უმეტესობას მშვენივრად ესმის, რაც იქ ხდება და არა თუ გამორიცხავს თავის პასუხისმგებლობას, არამედ წვლილიც შეაქვს მასში. არ განსჯიან და იბრალევენ დედას, რეალურ დამნაშავეს და იმეტებენ მსხვერპლს, ყმაწვილს, რომლის რეაბილიტაციაც არავის უცდია.

კომპლექსური ტიპის, როგორც ცენტრალური პერსონაჟის, ბრბოს, ფენომენის ფსიქოლოგიის ამოსაცნობად სპეციალისტებს უნდა მივმართოთ. საყურადღებოა გუსტავ ლე ბონის ნაშრომი „ერებისა და ბრბოს ფსიქოლოგია“, სადაც ის საუბრობს, თუ როგორ წარმოქმნის გარემო ტიპს და როგორ შეიძლება შეიცვლოს ის სხვა გარემოში მოხვედრისას. საინტერესო ის არის, რომ ეს ეხება „კომპლექსურ ტიპსაც“, თუკი მას ჰყავს დომინანტი, რომელიც მართავს მის ქცევას. ბრბოს გააქტიურებას იწვევს ასევე „განტევების ვაცის“ არსებობა, ვინც განუსჯელად ცხადდება „ყველაფერში დამნაშავედ“.

გ. ბონი თვლის, რომ დიდი და განსაკუთრებული რელიგიური და პოლიტიკური კრიზისების მოღვაწეები, მონური ცნობიერებისკენ მიდრეკილ ადამიანებს ზეკაცებად ეჩვენებიან, ხოლო მათთან შედარებით თავად საცოდავი არარაობები ჩანან. თუ ლიდერი ისეთ იდეებს ქადაგებს, რომელიც გაუგებარი და მიუღწეველია მასისთვის, მას უქვეითდება თვითშეფასება და თავი უკვე ნადირალად წარმოუდგენია.

ქვეცნობიერი განიცდის პროტესტს და ეძებს დამნაშავეს, სწორედ ამ ეტაპზე პიროვნება აკეთებს ანალიზს და დებს სწორ დასკვნას. ის კი, ვინც არ არის პიროვნება, ხდება ბრბოს წევრი და ეძებს „განტევების ვაცს“ „სინდისის“ დასამშვიდებლად და მორიგი აგრესიისთვის.

ერთი შეხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ „სარჩოებელას“ ბრბოს არ ჰყავს ლიდერი. მათ წინაშე არავინ გამოსულა სიტყვით, არავის მოუწოდებია პროტესტისკენ, ან პირიქით, მორჩილებისკენ; არავის გამოუწვევია მათში რიტორიკული ვნებათაღელვა, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. კონკრეტული ბრბოს იდეოლოგი, ზემდგომი და დომინანტი არის ხელისუფლება, რომელმაც ადამიანის სიკვდილით დასაჯისას მათთან სიტყვით გამოსვლა საჭიროდაც კი არ ჩათვალა.

თუ აგრესიითა და სიძულვილით მივიღებთ ამ კოლექტივის ქცევას, მაშინ ჩვენც ბრბოს ნაწილი გამოვდივართ. პრობლემის სათავეს ძებნას და გამოსავლის პოვნას ითხოვს ილია, მკითხველს კი ამაზე საბოლოო პასუხი არა აქვს.

გუსტავ ლე ბონი საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს „ზეკაცების“ შესახებ: „[ისტორიულად]... ეს იყო ისეთივე ხალხი, როგორიც ჩვენ, რომლებსაც გარემოებებმა მოქმედებაში მოუყვანა ხასიათის მონაცემები (ნიჭი), რომელსაც ყველა ფლობს. ავიღოთ მაგალითად, „კონვენტის გიგანტები“, რომლებიც გამომწვევად უყურებდნენ შეიარაღებულ ევროპას და თავიანთ მოწინააღმდეგეებს გილიოტინაზე აგზავნიდნენ უბრალო მიზეზითაც კი. ისინი პირითადად იყვნენ ისეთივე საპატიო და მშვიდობიანი მკვიდრნი, როგორიც ჩვენ, რომლებიც ჩვეულებრივ დროში თავიანთ კაბინეტებსა და კანტორებში ძალიან წყნარად და უფერულად იცხოვრებდნენ. განსაკუთრებულმა მოვლენებმა მოქმედებაში მოიყვანა ჩვეულებრივ პირობებში უფუნქციოდ დარჩენილი ზოგიერთი უჯრედი და ისინი გახდნენ ის კოლოსალური ფიგურები, რომელთა ქმედების გაგება მემკვიდრეებს უკვე აღარ ძალუძთ. 100 წლის შემდეგ რობესპიერი იქნებოდა პატიოსანი მომრიგებელი მოსამართლე, ძალიან დამეგობრებული თავის მღვდელთან. ფუკიე-ტენვილი-სასამართლო გამომძიებელი, რომელიც შეიძლება კოლეგებზე უფრო მკაცრი ყოფილიყო და მისი პროფესიის

ხალხისთვის დამახასიათებელი ქედმაღალი მიმართვა ჰქონოდა, მაგრამ მას დიდად დააფასებდნენ დამნაშავეების დევნისთვის. სენ-ჟიუსტი იქნებოდა სკოლის შესანიშნავი, ხელმძღვანელობისაგან პატივცემული მასწავლებელი და ძალიან იამაყებდა პალმის რტოებით, რომლის მიღებასაც იგი, სავარაუდოდ, შეძლებდა, თუმცა ეჭვი რომ არ შეგვეპაროს ჩვენი წინასწარმეტყველების სამართლიანობაში, საკმარისია, შევხედოთ იმას, თუ რა უქნა ნაპოლეონმა იმ მძვინვარე ტერორისტებს, რომლებმაც ვერ მოასწრეს ერთმანეთისთვის თავების დაჭრა. მათი დიდი ნაწილი გახდა სხვადასხვა დაწესებულების მოხელე, მასწავლებელი, მოსამართლე და პრეფექტი, ქარიშხლით აზვირთებული ტალღები (რომლებზეც ზევით ვისაუბრეთ) დაწყნარდნენ და აღელვებულლმა ტბამ კვლავ მიიღო თავისი მშვიდი სახე“(ბონი, 2013: 21-22).

ვრცელი და საინტერესო მონოგრაფიის პერიფრაზირებას აქ ვერ შევძლებთ, მაგრამ კიდევ ერთ საინტერესო დასკვნას დავესესხებით ცნობილ მეცნიერს. ბრბოს გაუნათლებლობა შეიძლება შეიცვალოს, თუმცა გ. ბონი ასკვნის, რომ „გონებრივი თვისებები შეიძლება ადვილად შეიცვალოს აღზრდის გავლენით; ხასიათს თვისებები კი თითქმის სრულად უსხლტებიან მის ზემოქმედებას“(იქვე, 27).“

მაშასადამე, თუ კი არსებობს პრობლემა პიროვნების სახით, რომელშიც ბრბო თავის თავს ხედავს, მის მიმართ აუცილებლად განახორციელებს აგრესიას. ასეთი პიროვნება კი იარსებებს მუდამ, სანამ არსებობს ბრბო, რადგან ეს უკანასკნელი თავადვე ქმნის მას. სიკვდილმისჯილი ყმაწვილი საზოგადოებისგან გარიყვამ, დევნამ და აგრესიამ აქცია დამნაშავედ და შემდეგ, როცა შედეგები ბუმერანგის პრინციპით უკან დაუბრუნდათ, თავიდან მოიშორეს იგი, ამიტომ იკითხება მათ ხმაში მისი თავიდან მოცილებით გამოწვეული შვებაც. კითხვაზე, რომელსაც სვამს პეტრე: – „მე რა შუაში ვარ?“ სხვა აქსიომურ მსჯელობებთან ერთად პასუხი ილიას ცნობილ ფრაზაშივეა „განვთავითუდდით“... „მე“ ხშირია და „ჩვენ“ – ცოტა.“რაკი პეტრე თვლის, რომ „ერის წყლული“ მასთან არაფერ შუაშია, ის თავს საზოგადოების მიღმა აყენებს და ეს უკვე დანაშაულია.

მიუხედავად იმისა, თუ რა ჰგონია პეტრეს, ის მაინც ბრბოს წევრია. ბრბო საშიშია და ყოველთვის დამნაშავეა.

4. 6. სახე იდიოტი

სიტყვა **იდიოტი** სახასიათო სიტყვაა ბევრ ენაში, განსაკუთრებით რუსულში. რაკი მე-19 საუკუნის ქართული ელიტა ინტელექტუალურ საზრდოს რუსეთში ეწაფებოდა, მათი ხედვის ორიენტირებიც იქვე უნდა ვეძებოთ.

სიტყვა პირველად ძველბერძნულიდან იღებს სათავეს, ხოლო მე-19 საუკუნის შუა წლებში დასავლურ ენებშიც გააქტიურდა. idiotos ბერძნულად აღნიშნავდა უბრალო ადამიანს, რომელიც არ იდგა სახელმწიფოს სამსახურში, არ იყო ხელისუფლებაში, არ იყო არც სამხედრო პირი.

მეორე მნიშვნელობით ბერძნულშივე ის აღნიშნავდა უბრალოდ ადამიანს, გულითადს, გულწრფელს, გაუნათლებელს და მიაშიტს.

რასაკვირველია, რომაელებმა ისესხეს ეს ტერმინი და ასე ემახდნენ გაუნათლებელ ადამიანებს, რომლებმაც არ იცოდნენ მეცნიერება და ხელოვნება. მათ არ ჰქონდათ არანაირი სპეციალური განათლება, ნეგატიური სემანტიკა სწორედ ამ დროს შეიძინა აღნიშნულმა ტერმინმა და ამავე მნიშვნელობით დამკვიდრდა ევროპულ ენებში.

1526 წელს ცნობილმა ექიმმა ალქიმიკოსმა პარაცელსმა ეს სიტყვა გამოიყენა ფსიქოლოგიურად ავადმყოფი, გონებასუსტი ადამიანის აღმნიშვნელად. ამით მან კიდევ ერთი მნიშვნელობა შესძინა აღნიშნულ ტერმინს.

რუსულში რამდენიმე წაკითხვა აქვს, პირი, რომელიც არაა სახელმწიფო სამსახურში, მეორე -- გონებასუსტი და მესამე, რომელიც გააჟღერა ა. პუშკინმა და უკვდავყო თ. დოსტოევსკიმ. ესაა სიწმინდეს მიღწეული მიაშიტობა.

ერთგან ა. პუშკინი წერდა, რომ ის თანდათან ხდება იდიოტი წმინდანობამდე, ასე გამოხატა მან საზოგადოებრივი აზრი ადამიანის მიმართ, რომელიც არაადეკვატურია ხალხის თვალში, ხოლო ამაღლებულად პასუხობს ცხოვრების სისასტიკეს. ის ხალხის თვალში იდიოტია. ილიას ლექსში „ჩემო კალამო“ იდიოტის ნაცვლად გამოყენებულია სიტყვა ბრიყვი.

„ჩემზედ ამბობენ ის სიავეს ქართლისას ამბობს,
ჩვენს ცუდს არმაღავს, ეგ ხომ ცხადი სიძულვილია.
ბრიყვნი ამბობენ- კარგი გული კი მაშინვე სცნობს,
ამ სიძულვილში რაოდენი სიყვარულია!“

აშკარაა, რომ აქ ბრიყვი მესამე მნიშვნელობითაა გამოყენებული, რადგან სიძულვილშიც სიყვარულს ეძებს და სამოთხისეულ ამაღლებულობას ხედავს (მარკესი, „მშვენიერი რემედოსი“) იდიოტი ერთ-ერთი იმ სიტყვათაგანია, რომელიც გაჟღერებით უკვე ქმნის სიუჟეტს.

თ. დოსტოევსკის „იდიოტი“ ეპოქის ყველაზე მასშტაბური სახეა. ისმება კითხვა: ავადმყოფია თუ თავად ხორცშესხმული სათნოება?

მეცხრამეტე საუკუნის ლიტერატურისთვის, როგორც ვნახეთ, იდიოტი მეტად აქტუალური სახეა, „იდიოტს“ „შაბათის რომანსაც“ უწოდებენ, რადგან აქ მოიაზრება ადამიანთა უგუნურება, რომლებმაც იციან, რომ ქრისტე უნდა აღსდგეს, იხილეს მისი ჯვარცმაც და ხორციელი სიკვდილიც, მაგრამ მაინც ინტერესით ელიან, რა მოხდება, ბოლომდე არ სჯერათ და მერეც თომასავით მოინდომებენ ხელში ნაჭდევის ნახვას. ცოტა სხვაგვარად თუ შევხედავთ, აქ ყველაზე გონიერი და განბრძნობილი ადამიანიც შეიძლება მოიაზრებოდეს, ვინც ზუსტად იცის, რომ „ხვალ“ ადამიანთა მოგონილია, ღმერთი კი ერთ დროში ცხოვრობს, ანუ ის უკვე აღსდგა, ისინი მესამე კატეგორიის წმინდა იდიოტები, ხოლო ისინი, ვინც აღდგომის მერეც ვერ დაინახა უფალი, განწირული იდიოტები არიან, აქ მკვდრეთით აღმდგარი უფლის სიტყვები გვახსენდება: „თომა, შენ მიხილე და მიწამე. ნეტარ არიან, ვისაც არ ვუნახივარ და ვწამვარ.“

არ შეიძლება ამ საკითხებზე მუშაობისას „კაცია-ადამიანი?!“ არ გაგახსენდეს. იდიოტის, როგორც დიაგნოზის, მატარებელი პირის მეტაფორული სახე სხვაგვარად ერგება ლუარსაბის პორტრეტს. აქ გარემოებათა გამო ჭკუასუსტობასთან გვაქვს საქმე, თუ პრობლემა საზოგადოებაშივეა, რომელიც გონებრივ საჭურისს ზრდის?

სიტყვა **იდიოტის** მნიშვნელობის მიებისას აკადემიურ ჩაღრმავებას მივყავართ ფსიქიატრიულ ტერმინოლოგიასთან, სადაც ის ოლიგოფრენიის მკვეთრად

გამოხატულ ფორმად მოიხსენება. ტრადიციული პევზნერისეული კლასიფიკაციაა: მსუბუქად გამოხატული დებილიზმი, საშუალოდ გამოხატული – იმბეცილობა; მკვეთრად გამოხატული – იდიოტიზმი.

თვით ოლიგოფრენია განიმარტება ასე: „ესაა სინდრომი ფსიქოლოგიური დეფექტისა, რომელიც გამოიხატება გონებრივი ჩამორჩენილობით, რომელიც თავის მხრივ გამოწველია თავის ტვინის პათოლოგიით. ოლიგოფრენია ვლინდება გონიერების, მეტყველების, ემოციის, ნებისყოფის და მოტორიკის შეფერხებაში. ეს ტერმინი პირველად შემოგვთავაზა ემილი კრეპენილმა. ოლიგოფრენიას ახასიათებს ფიზიკურად ზრდასრული ადამიანის ინტელექტუალური განვითარების ჩამორჩენა.

ეტიმოლოგიურ ონლაინლექსიკონში სიტყვა **იდიოტის** რამდენიმე განმარტებას ვხვდებით. სიტყვა ნასესხებია ფრანგული ენიდან, სადაც ის ლათინური ენიდანაა შეთვისებული და უახლოვდება ბერძნულ მნიშვნელობას (აღნიშნავდა „კერძო პირს“, „უცოდინარ უვიც ადამიანს“).

გ. კრილოვის ეტიმოლოგიურ ონლაინლექსიკონში ვკითხულობთ: სიტყვა იდიოტს „კეთილშობილური“ წარმომავლობა აქვს. ბიზანტიურ-ქრისტიანულ სასულიერო ენაზე მისი მნიშვნელობები იყო „არაეკლესიური“, „ერისკაცი“. ამის გამო ისინი ითვლებოდნენ უგუნურებად და სიტყვამაც ნელ-ნელა მიიღო ეს მნიშვნელობა. ფასმერის ლექსიკონში მოცემულია შემდეგი განმარტებანი: ფრანგულში „უსწავლელი მდაბიო“. ბერძნულში ან „უვიცი ადამიანი და „პროფანია“, რომელიც თავის მხრივ ითარგმნება, როგორც „ერისკაცი“, ხოლო შემდეგ შეიძინა „თავისებურის, უცნაურის, განყენებულის, არაჩვეულებრივის“ მნიშვნელობა. პარაცელსის მიხედვით 1526 (წ) იდიოტი შემოიღო.

საინტერესოა, რომ ფსიქიატრია ოლიგოფრენის მიზეზთა შორის არასწორ პედაგოგიურ, არასათანადო აღზრდასაც ასახელებს. ოლიგოფრენიად მიიჩნევენ როგორც ფსიქიკურ და პიროვნულ, ასევე მთელი ორგანიზმის ანომალური მოუმწიფებლობას. საყურადღებოა ე. ი. ბოგდანოვის კლასიფიკაცია, რომელიც ლუარსაბის პორტრეტულ სახეს ზუსტად მიესადაგება:

1. ინტელექტის დაქვეითება;

2. მეტყველების საერთო სისტემური განუვითარებლობა;
3. ყურადღების დაქვეითება;
4. აღქმის დარღვევა (ფრაგმენტულობა, შენელებული აღქმა და სხვა);
5. აზროვნების არაკრიტიკულობა, კონკრეტულობა;
6. მეხსიერების მცირე პროდუქტიულობა;
7. შემეცნებითი ინტერესების მოუმწიფებლობა, შეუფერებლობა;
8. დარღვევა ემოციურ-ნებელობითი სფეროსი (არამყარი ემოციები, მცირედ დიფერენცირებულობა, მათი არაადეკვატურობა).

(<https://psihomed.com/oligofreniya/>); (<https://psychiatr.ru/education/slide/367>) .

საოცარი მხატვრული ოსტატობითაა აღწერილი ლუარსაბის პორტრეტი: „თავადი ლუარსაბ თათქარიძე გახლდათ კარგად ჩასუქებული ძველი ქართველი, მრგვალი – უკაცრავად არ ვიყო ამ სიტყვაზედ – როგორც კარგი ნასუქი კურატი. დარბაისელის კაცის შეხედულება ჰქონდა მის ბრწყინვალეობას. თავი ისეთი მსხვილი, რომ თითქო იმის სიმძიმეს მორგავით სქელი კისერი მხრებში ჩაუძვრენიაო. წითელი, თურაშაულ ვაშლსავით ხაშხაშა ლოყები; სამკეცად ჩამოსული ტრფიალების აღმგზნები ფაფუკი ღაბაბი; დიდრონი თვალები, ყოველთვის დასისხლიანებული, თითქო ყელში თოკი წაუჭერიათო! გაბერილი, მეტად განივრად გადმოგდებული დიდად პატივსაცემი და პატივცემული ღიპი, კოტიტა და ქონით გატენილი ბალნიანი ხელები, დამორილი მსხვილი ფეხები – ეს ყოველი ერთად და თვითეული ცალკე გახლდათ თავად ლუარსაბის „ცით მონაბერი სულის“ ღირსეული სამკაული“ (ილია).

კნიაზ მიშკინის სახეში ხშირად ხედავენ ქრისტეს სახის ბიბლიურ ალუზიებს, მაგალითად, მას მოიხსენიებენ მხსნელად. მასთან საუბრისას სხვა პერსონაჟებს უჩნდებათ აღსარების სურვილი. გასაოცარია მისი თანაგრძნობისა და მიტევების უნარები. ამ სახის მხატვრული ფუნქცია კი უკლებლივ ყველა პერსონაჟის ხასიათის გახსნაა, ამავედროულად მოდელირებაა გამოსავლისა. ეს არის ადამიანის, როგორც კონცეპტის, მიახლება და დაბრუნება სრულყოფილებასთან, პირველსაწყისთან და სახარებისეული ფასეულობებით ცხოვრებისკენ მოწოდება. კნიაზი მიშკინი არ

განსჯის და განიკითხავს ადამიანებს, ნებისმიერ საქციელში დადებით მხარეს ეძებს, ცდილობს, დაეხმაროს ყველას ვისაც სჭირდება, სრულად იგნორირებული აქვს პირადი „მე“, მასში არ არის არავითარი მზაკვრობა, სხვათა თვალში კი სწორედ ამ თვისებების გამო ის „იდიოტია“.

რეალიზმის ეპოქაში შექმნილი ნაწარმოები თანამედროვეებმა საკმაოდ კრიტიკულად მიიღეს და მას ფანტასტიკის ჟანრს მიაკუთვნებდნენ. „იდიოტს“ პოლიფონიურ რომანსაც უწოდებენ, რომან-პოემასაც და „ევანგელისტურ რეალიზმსაც. მკვლევარი კინოსიტა საუბრობს თ. დოსტოევკის პროზის გავლენის შესახებ იაპონურ ლიტერატურაზე. კობო აბე მას თავის საყვარელ ლიტერატორად თვლიდა. ამ ნაწარმოებს „შაბათის რომანსაც“ უწოდებენ, რადგან შაბათი უქმე დღე იყო, იესოს შაბათის ცხვრის გადარჩენა უსაყვედურეს, რაზეც მან მიუგო, რომ კაცის ძე შაბათის უფალიც არის და რომ ადამიანთა ხსნისთვის ყველა დღე შესაფერისია. საბოლოოდ მიშკინი, ისევ სამედიცინო მნიშვნელობით განსაზღვრული იდიოტის მდგომარეობაში აღმოჩენილი, კვლავ სამკურნალო დაწესებულებას მიაშურებს, თუ კი მას ქრისტეს ალუზიად მივიჩნევთ, მაშინ აღმოჩნდება, რომ ორი ათასი წლის შემდეგაც კაცის ძეს არ აქვს ადგილი, „სადა თავის მიიდრიკოს“ კაცთა შორის.

1564 წელს გამოცემული ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“ რამდენჯერმე ვახსენეთ, როგორც რეალისტური, გროტესკული ჟანრის წინამორბედი. მისი სატირული სახეები ცოტათი იდიოტურია. ლუარსაბიც ნაწილობრივ მსგავსი ტიპია. ყველა მათგანი ბევრი მსგავსების მიუხედავად საერთო, ახალ ტიპს ქმნიან და კონკრეტულ მხატვრულ ფუნქციას ასრულებენ.

ჩნდება კითხვა: იყო თუ არა ილიას ნაწარმოები, რომელშიც იდიოტთა მთელი გალერეაა გაშლილი, „თერგდალეული“? ეს საკითხი ძალიან ადვილად შემოწმდა: „კაცია-ადამიანზე?!“ მუშაობა ილიას დაუწყია 1958 წელს და დაუსრულებია 1863 წელს, ხოლო თ. დოსტოევსკიმ იდიოტზე მუშაობა დაიწყო ხუთი წლის შემდეგ, 1868 წლის სექტემბერში და დაასრულა 1869 წლის იანვარში. ის ნაწილ-ნაწილ იბეჭდებოდა „რუსეთის მოამბეში“.

4.7. პორტრეტი აკაკის პროზაში

აკაკის სამყარო პოეზიაა: მოქნილი, ლაღი, ხალხური; სათქმელის მარტივად და ნათლად, გასაგებ ენაზე მიწოდება დაბნეული, გაუბედურებული, წერაკითხვადავიწყებული ქართველობისთვის, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი რაოდენობრივად მწირი პროზა.

„საზოგადოდ მე, – წერს აკაკი, – ხელოვნებას დიდ ყურადღებას არ ვაქცევდი და ისე მიმაჩნდა მწერლობა, როგორც ერთი უბრალო იარაღთაგანი დღიური ავკარგიანობის საბრძოლველ-სამსახუროდ. თუ რამე ხელოვნური გამომსვლია ხელიდან, ეს ძალაუნებურად, შემთხვევით მომხდარა, თვარა ისე ჩემს დღეში არა მქონია ფიქრად, რომ მომავლისთვის ვწერ-მეთქი, ამიტომაც უმეტეს ჩემს ნაწერს დღეს იმდენად დაკარგული აქვს მნიშვნელობა, რამდენადაც დრო და ჟამი იცვალა და მხოლოდ მაშინ იგულისხმება, როცა მოვიხსენიებთ იმ გარემოებას, რასაც გამოუწვევია, ჩემის მხრივ, რომელიმე გვარი მწერლობის“ (ზანდუკელი, 1976 : 372).

შესაბამისად, მხატვრულ სახეებზე თავადვე გვიდასტურებს, რომ ბევრი არ უმუშავია. მიუხედავად ამისა, მეტად მდიდარია მისი შემოქმედება სახეებითაც და ხერხებითაც, თუმცა, როგორც ლირიკული მემკვიდრეობა ამჯერად ჩვენი ინტერესის სფეროს სცდება. აღნიშნული საკითხი ვრცლად გამოიკვლია მკვლევარმა მალხაზ ბალაძემ ნაშრომში „მხატვრულ სახეთა სისტემა აკაკი წერეთლის პოემებში“.

მკვლევარი სამართლიანად შენიშნავს, რომ აკაკის შემოქმედებაში რელიგიური თემატიკა ეყრდნობა მართლმადიდებლურ-რელიგიურ პრინციპებს... მწერალი მისდევს სახარებისეულ დოგმატიკას და ხშირად მხატვრულ სახეებში გადმოაქვს პირდაპირი მნიშვნელობით; აქ იკვეთება საკმაოდ საინტერესო საკითხი, რომელიც მწერლის შემოქმედებაში საკმაოდ ფართო ტილოს იჭერს და იგი არის „მონანიებისა და სინანულის პრობლემა“. აკაკი არ იფარგლება მხოლოდ დოგმატური მიდგომით საკითხისადმი და სულიერ-შემეცნებით პროცესს ფილოსოფიური მსჯელობის ფორმას აძლევს და პერსონაჟის განსჯის საგნად აქცევს“ (ბალაძე, 2017:210).

მკვლევარს სხვა ბევრი საინტერესო მსჯელობა აქვს, თუმცა აკაკის პროზა რაოდენობრივად მწირია. გრიგოლ რობაქიძე 8 წერილს უძღვნის აკაკის წერილში

„ბაში-აჩუკს“ (როგორც კინორომანს). ის საუბრობს ნაწარმოების კომპოზიციურ სირთულესა და მასშტაბურობაზე და დასკვნისას აღნიშნავს, რომ მოთხრობას ფანტაზიის მხრივ ქართულ ლიტერატურაში ტოლი არა ჰყავს. აქვე დასძენს: „რასაკვირველია, სტილი წერისა და ხორცი სიტყვისა ილია ჭავჭავაძეს უფრო უკეთესი აქვს, მაგრამ ილიას ფანტაზია აკლია. ასეთი ფანტაზია, რომ ილიას ჰქონოდა, მისი ნაწერი უთუოდ მსოფლიო ფასეულობის იქნებოდა“ (ჟურნალი „დროშა“ N29, 1925 წელი).

წერილში „აკაკი“ (ფაქტები, ფიქრები) თავადავე გამოყოფს განყოფილებას პროზა: „აკაკის პროზა ჯერ კიდევ არ არის დაფასებული. ვსცადე ერთ წერილში (ბაში-აჩუკი, როგორც კინორომანი) ამ მხრით შევხეობოდი აკაკის. აკაკიმ პროზაში რომანის მკაცრი კომპოზიცია შემოიტანა.

ყოველ შემთხვევაში აკაკის პროზა მის ლექსებთან შედარებით ისეთივეა, როგორც პუშკინის პროზა პუშკინის ლექსებთან შედარებით. ეს თემა უცდის თავის ავტორს (ჟურნალი „ქართული მწერლობა“ ნომერი 1-2, 1930 წელი. burusi.wordpress.com).

ამბერკი გაჩეჩილაძე ნაშრომში „აკაკი წერეთლის ცხოვრება და შემოქმედება“, ხალხში მიძინებული ისტორიული პერსონაჟებისა და სახალხო გმირების სახეების აღორძინების მცდელობაზე საუბრობს. ნათელა, კიკოლა და ბაში-აჩუკი, რომ ხალხური გმირები არიან. სწორი შენიშვნაა, თუმცა აქვე საყურადღებო აქცენტი, რომ ავტორს ეს სახელები სათაურებადვე გამოუტანია. მიზანი ხალხში ეროვნულ-პატრიოტული შეგნების გამოღვიძებაა.

რაც შეეხება ჩვენთვის საინტერესო პორტრეტული ხატვის მანერას, აქ აკაკი მსახიობის ოსტატობას მინდობია და შენიშნავს „აქტიორი იგივე მოძრავია ხალხისა, ის არის მწერლის თანაშემწე... მწერლის სურათებს ახორციელებს და ერთად თავმოყრილ ხალხს ცოცხლად და ნათლად გადასცემს“.

მკვლევარი ა. გაჩეჩილაძე შენიშნავს: „აკაკის ახასიათებს ერთი გარკვეული ისტორიული სახის, გმირის წინა პლანზე წამოწევა, მასთან ერთად ზოგჯერ მოქმედებენ მკრთალად გამოკვეთილი სახეები, პორტრეტები. ნაწარმოების

სათაურზე მწერალი ბევრს არ ფიქრობს – დრამატული, ეპიური ნაწარმოები ხშირად მთავარი გმირის სახელს ატარებს“ (გაჩეჩილაძე, 1954: 163).

მიგვაჩნია, რომ ამ ჟესტში საპირისპიროს ამოკითხვაც შეიძლება ცენტრალური ფიგურის სათაურში გატანით აკაკი, როგორც აღვნიშნეთ, განსაკუთრებულ კონცენტრაციას მოითხოვს მასზე. „ჩემი თავგადასავალი“ მემუარული ხასიათის ლიტერატურული ნაწარმოებია. ცნობილია მემუარული ლიტერატურის სხვადასხვა სახე: დღიურები, მოგონებები და ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებები. აკაკის „თავგადასავალში,“ მართალია, ფართო ადგილი აქვს დათმობილი მოგონებებს, მაგრამ ვინაიდან მასში პოეტის ცხოვრების საფეხურების აღწერას მთავარი ყურადღება ექცევა, ამიტომ იგი ავტობიოგრაფიული ჟანრის ნაწარმოებთა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ“.

ყველაზე საყვარელი და ნაცნობია ქართველი მკითხველისთვის „ბაში-აჩუკი“. მოვლენები ჩვენთვის მეტად ტრაგიკულ დროში, მე-17 საუკუნეში ვითარდება. უკვე მერამდენედ დგას ქვეყნისა და ერის ყოფნა-არყოფნის საკითხი. საინტერესოა, გმირთა როგორ გალერეას შემოგვთავაზებს ავტორი მოვლენათა განვითარებისას. უფრო მეტიც, პორტრეტის რა ფორმებს და ხერხებს მიმართავს მათი სახეების ასაგებად.

გალერეა დიდია, პორტრეტული სახეები – შედარებით ცოტა. უფრო აკაკის ხელწერად აღიარებული არა უბრალოდ ფსიქოლოგიური, არამედ ალეგორიული სახეები ახლა ჩვენს მიჩვეულ და განებივრებულ თვალს არ უკვირს. დავაკვირდეთ, რაოდენ საინტერესო სიახლე იყო ეს იმ დროს. ძველი, სარაინდო ეპოსის იდეალებისა და რეალობის შერწყმა თანამედროვეობასთან აკაკის ხედვაა. მოქმედებაც ძველ კოლორიტულ დროში გადააქვს.

მეფეები, ციხე-სიმაგრეები, მშვენიერი ასულები და მათი ძღვნად მიღების მოლოდინში მიჩუმებული ავსულები, მხსნელი რაინდი და ბედნიერი ქორწინება-- ეს ერთი სცენარია. სპარსეთის მიერ დაპყრობილი, დაბეჩავებული და უფლებაყრდილი ქვეყანა მეორე, სადაც მეფე „პიოპიოს“ მღერის ხალხი კი „ვაივა“ აძლევს ბანს და არსად ჩანს ხსნა, მეორე და რეალური, სამწუხაროდ.

ძველებური, კლასიკური, ახოვანი, მხარბეჭიანი, დიდებული წარმო-მავლობის ერისთავები, რეალური პიროვნებები და იდეალურად გადმოცემული მათი მხატვრული სახეები აღნიშნულ მოთხრობაში. ასეთები უწინ შორეულ ქვეყნებში მიემგზავრებოდნენ, გზად უამრავი თავგადასავალი გადახდებოდათ, მაინც მიაღწევდნენ, გველეშაპს შეებრძოლებოდნენ და უკან ბრუნდებოდნენ წარმატებით. გველეშაპიც შემოიყვანა აკაკიმ, მაგრამ ვაი, რომ ამ უხსენებელს მეტად კონკრეტული სახე ჰქონია, მრავალი თავი და მრავალი სიცოცხლე სხვადასხვა ფორმით, კახეთის, ამით კი მთელი საქართველოს მხსნელი გმირები, მასთან დამარცხდნენ ფიზიკურად, მაგრამ მაინც გამარჯვებულებმა დაიდეს ბინა მადლიერი ერის გულსა და მეხსიერებაში.

როცა ბახტრიონის ეპოპეით განრისხებულმა შაჰმა გადაწყვიტა დაუსჯელი არ დაეტოვებინა კახეთი, ბიძინა შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავები თავიანთი ნებით გაემშრნენ სპარსეთს ხალხის ზვარაკად. ალბათ, მეტად ფასეულს გახდიდა მათი განცდების ვიზუალური გამოვლინების აღწერა, აკაკის კალმით, მაგრამ ავტორი საკითხის თხრობით შემოიფარგლა, თუმცა ერთი შთამბეჭდავი ჟესტი აღწერა ლაკონიურად: „პასუხის ნაცვლად წამოდგა ზეზე მოხუცი ელიზბარი, მიდგა სარკმელთან, გაიხედა შიგ და დაფიქრდა. დარბაზი გაოცებით შეაჩერდა,– „ბატონო მეფე!– ..ამ თქვენს ჭადარს რა დამართნია ეს, რომ ფოთლები სულ გასცვენია?“

ჭადრის მეტაფორიზება ქვეყნის სახედ და ერთიანობის იდეის ასეთი სიმშვიდით ახსნა დიდ რიდსა და პატივისცემას იწვევს გმირის მიმართ, რომელმაც ამ მეტაფორის ბოლოს საკუთარი თავი ზვარაკად უნდა შესთავაზოს დარბაზს.

ნაწარმოების ერთ-ერთ ბოლო სცენაში საზარელ ამბავს შევიტყობთ მათი დაღუპვის შესახებ. რატომ შეგვზარა? განა არ ველოდით? ველოდით, მაგრამ მძიმე ამისაკითხია: „უწამებიათო!..“

გმირის ძიების საკითხიც ილიასთანაც გაჟღერდა, მაგრამ ამოოხვრად და ოცნებად დარჩა. აკაკის კი ჰყავს ასეთი გმირი. უფრო სწორი ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ გმირები. უაღრესად საინტერესო და მრავალფეროვანი ტიპაჟებია.

განსხვავებული, ერთგვარად დროსთან ადაპტირებული გმირია ბ. ჩოლოყაშვილი. თავი მოიავადმყოფა, რომ დრო მოეგო და აჯანყების ორგანიზება შემდგარიყო.

„ახმეტიდან ცუდი ხმები მოდიოდა ...ამბობდნენ, რომ მისი გამობრუნება აღარ შეიძლება, დამბლას ორივე ხელ-ფეხი წაურთმევიაო“... სინამდვილეში ჯანზედ მყოფი, რაკი შეიტყობს ერისთავთა მხარდაჭერისა და კირილე მღვდლის სიზმრის ამბავს: „ადგა ნელა, მოიხადა ქუდი, მივიდა ხატის წინ და დაიჩოქა. დიდხანს ხელეპყრობილი შესჩერებოდა უხმოდ ღვთისმშობელს და ევედრებოდა მის ძესთან შუამდგომლობას, რომ ქრისტიანობა გამოეხსნა ურჯულოს ხელიდან, გადაერჩინა კახეთი და მით მისი მაღიდებელი მთელი საქართველო გაეძლიერებინა.“

ამ შინაგანი სამყაროს სრული ჩვენების შემდეგ ღვთის წინაშე გაშიშვლებული სულის მონაწურ ცრემლებს მაღალმხატვრულად აღწერს ავტორი: „მკრთალი ნათელი, სახიდან მინაშუქი, პარპალით ეცემოდა სასოებით აღტყინებულ მის ვაჟკაცურ სახეს და მდუღარე ცრემლები წურწურით ჩამოდიოდნენ წვერ-ულვაშზე.“

ღმერთმა ხელი მოუმართა გმირს და ქვეყნის კუთხეთა ერთად დგომამ შედეგი გამოიღო. იმდენად შეუსაბამო და არათანაბარი ძალებია აღწერილი მოვლენების მსვლელობისას, ისტორიულ რეალობას რომ არ ასახავდეს იქნებ ლიტერატურულ ჰიპერბოლადაც მიგვეჩნია მონათხრობი.

უშიშარი ვაჟკაცები ტირიან უფლის სიწმიდისა და დიდებულების წინაშე. სულის უკვდავება სხვა მსახურებას მოითხოვს. ეს მისტიკური წამები აკაკისთან ხშირად გვხვდება და მარადისობაზე დაგვაფიქრებს.

ცენტრალური ფიგურა ბაში-აჩუკია, ყველაზე ხალხური გმირი, ვინც კი ოდესმე ჰყოლია ლიტერატურას. ის ხალხში გაიზარდა. მათგან ისწავლა ცხოვრება, ბრძოლა, სიყვარული, თავდადება. მწერალი ბაში-აჩუკის, როგორც ხალხისთვის მეტრძოლი ტიპის, პორტრეტული კონკრეტულობით არ გვანებიერებს.

აბდუშაჰილის ვიზუალის აღწერა ჭიდაობისას სიმპათიით განაწყობს მკითხველს: „და შევიდა წრეში წელზევით ტიტველი. ერთი შეხედვით, ჩასხმული, უზარმაზარი, შავი მარმარილოს ქანდაკი ეგონებოდა კაცს. შავი წვერები ტევრად

ეყრებოდა გულმკერდზე, დიდი უღვაშები აქეთ-იქეთ ტოტებად სცემდნენ სიგრძისა; დიდროვანი შავი თვალები, სქელი წარბებით გადმოხურულ დაჩრდილებულები, საოცრად ბრიალებდნენ. დაუკრეს საჭიდაო, ატორტმანდა ფალავანი.“

არის რაღაც ამ ფალავანში ისეთი ღირსების შტრიხი, სიმპათიით განაწყობს მის მიმართ. რომელიც ხელს გიშლის მასში მტერი დაინახო და უნებლიეთ როცა მას მელანოს სახლის ალყა და ბაში აჩუკის შეპყრობა დაავალეს, თავილობს. ერთი ერთზე შებმას სთხოვს გული. ბრძანებას არ ემორჩილება და მარტო მიდის. ეს ნაბიჯი პატივისცემას გვიორმაგებს, თუმცა ამ პასაჟს სხვა, კომპოზიციური დატვირთვა აქვს. ეს ცოტა მიამიტური პატრიოტიზმი იმ დროს ხალხში ეროვნული სულისკვეთების გამოსაღვიძებლად აუცილებელი იყო, თორემ შორს ვართ იმ აზრისგან, თითქოს ღირსეული რაინდები მხოლოდ ქართველები ყოფილვართ.

აბდუშაჰილის ლიტერატურული ტიპი ქართულია თავიდანვე. პირიმზისასაც არ გასჩენია ბარიერი მასთან ურთიერთობისას. ის ბოლომდე ღირსეულად იბრძოდა თავისი, ანუ ქართველი ხალხისთვის და დაიმსახურებს მოსვენებით ცხოვრებას სამშობლოში.

არანაკლები გმირული გაბედულებით უდგანან გვერდში ქართველ მეზრძოლებს ქალები. პირიმზისა მიიყვანს სადგომში აბდუშაჰილს ისე, რომ წინასწარ არავის უთანხმდება. სახალხო ლაშქრის ყველა წევრი შესაშურად თანასწორია. მელანო სიცოცხლის რისკის ფასად ტყეში მარტო მიდის, რომ დამშეულ მეომრებს საკვები მიაშველოს.

განსაკუთრებული სახეა პირიმთვარისა, რომელმაც სიწმინდის დაკარგვას სიკვდილი ამჯობინა, მოატყუა სპარსი და თავი მოაკვლევინა.

მოღალატე მაყაშვილის და თიმსალ მაკოს, მერყევი ჯანდიერის და თავად შაჰ-აბას პირველის ლიტერატურული სახეები საინტერესოდაა გაშლილი ნაწარმოებში, მაგრამ პორტრეტის თვალსაზრისით ღარიბია, ამიტომ მათზე არ შევჩერდებით.

მაშასადამე, ილია ჭავჭავაძე პორტრეტის, როგორც ხერხის და კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებელია. მისი გმირები განზოგადებული ტიპები არიან. მის პერსონაჟებს მარტო ინდივიდუალიზებული, ყველა ვითარების შესატყვისი

მეტყველება აქვთ (ცოცხალი მეტყველების ნაკადი და დიალექტიკები, „მგზავრის წერილებში“ მოხვევის მეტყველება). ილიას არ აღუწერია სტუდენტი ახალგაზრდის კონკრეტული პორტრეტი ლურჯი ხალათით, გრძელი, დიაკვნური თმით, მოსამართლე, რომლის პროტოტიპადაც თავად გამოდგებოდა და სხვა, რამდენიმე საინტერესო სახე, რომელიც ეპოქის სახეს კიდევ უკეთ დაგვანახებდა.

ილიას ზოგადსაკაცობრიო ტიპს აქვს კონკრეტული ნიშნებიც, მაგრამ შინაგანი ბუნება ზოგადია და არა კერძო. აქედან გამომდინარე, ილიასეულ „ზოგადი სახის დახურდავენას“ ვერ გავაიგივებთ „ტიპის პორტრეტად დახურდავენასთან,“ რადგან ტიპი ზოგადი, მასშტაბური სახეა და ის პორტრეტით იქმნება. დახურდავენა აკნინებს მათი ურთიერთმიმართების არსს.

ილიასთან ლიტერატურული პორტრეტის სრულყოფილებაზე მიუთითებს პირვანდელობის შენარჩუნება. პორტრეტის შესაქმნელად დიდია დიალოგის სტილისტიკურ-ფუნქციური დატვირთვა. ილია მოკლე მაინდივიდუალიზებული რემარკებით გმირის ხასიათზე ზოგჯერ მეტს ამბობს, ვიდრე თვით დიალოგით.

ბრბოს ფსიქოლოგიის დეტალური დამუშავებით ილია პერსონაჟთა ქცევას ხსნის. ადამიანის ქცევის მოივაციასა და მართვის საკითხს ამუშავებს. ანალიზისთვის მოტანილმა მასალამ დაგვანახა რომ საკითხი დღესაც აქტუალურია. ახალი ტიპებით დიად მასშტაბურ სახეებად იქცნენ. დასანანია აკაკის პროზაში პორტრეტთა სიმცირე.

თავი V. პორტრეტი ალექსანდრე ყაზბეგის მხატვრულ პროზაში

5.1. ალექსანდრე ყაზბეგის პროზა არავერბალური სემიოტიკის ჭრილში

მეთოდოლოგიურ კონტექსტში ნიშნებით წერის საკითხს პირველად არისტოტელე განიხილავს. ის „პოეტიკის“ მე-13 თავში აღნიშნავს: „კარგი ფაბულა უნდა იყოს უფრო მარტივი, ვიდრე „ორმაგი“ (არისტოტელე, 2013:67). ეს მსჯელობა კონკრეტულად ნიშნებს არ ეხება, თუმცა მათ პროქსემიკულ სივრცეს მონიშნავს. საგულისხმოა, რომ ტექსტის ორგანიზების პროცესების ახსნისას არისტოტელე ნიშანთა მნიშვნელობაზე მსჯელობს. კერძოდ, ყურადღებას უთმობს „გამო-ცნობას“, როგორც კონცეპტს და განიხილავს მის სახეობებს: „პირველი და ყველაზე უბრალო, რომლითაც ძალიან ხშირად სარგებლობენ სხვა გამოსავლის არქონის გამო – ესაა ნიშნებით გამოცნობა. ნიშნებიდან ზოგი თანდაყოლილია, მაგალითად, „შუბი, რომელსაც ატარებენ (თავიანთ სხეულზე) „მიწათმობილნი“, ან ვარსკვლავები კარკინეს „თიესტესში;“ სხვანი შემდგომ შემენილნი, ამასთან ან სხეულზე, მაგალითად ნაჭრილობევი, ან უცხო საგნები, მაგალითად ყელსაბამი ან ნავი, რომლის მეშვეობითაც ხდება გამოცნობა ტრადიციულად „ტიროში“ (არისტოტელე, 2013:73-74). როგორც ვხედავთ, ნიშნებით გამოცნობას არისტოტელე „ყველაზე უბრალოს“ და „სხვა გამოსავლის არქონის გამო“ გამოყენებულ ფორმად მოიაზრებს და აკნინებს მისი, როგორც ხერხის, მხატვრულ ღირებულებას. არისტოტელეს ეს შეხედულება მთლიანად უარყოფილია თანამედროვე სემიოტიკის მიერ. მხატვრულ ტექსტთა „მაღალმხატვრულობას“, დიდწილად, სწორედ ნიშანთა სისტემების წერის აქტიურ ინსტრუმენტად გამოყენება განსაზღვრავს. ის ფაქტი, რომ ნიშანი სხვადასხვა კულტურულ სივრცეში განსხვავებულად იკითხება, მის ძლიერ მხარედ განიხილება და არა პირიქით (ნიშანთა არსის ეს ქრონემიკული მეტამორფოზაც სემიოტიკური მოძრაობის მშვენიერი მაგალითია).

ამ პროცესის საინტერესო დეფინიციას ქმნის ბარტი ელმსლევზე დაყრდნობით და მეტი კონკრეტულობა შემოაქვს: „ელმსლევის თანახმად, რომელმაც კონოტაცია განსაზღვრა, კონოტაცია მეორეული მნიშვნელობაა, რომლის აღმნიშვნელი, თავის

მხრივ, წარმოდგენილია რაიმე ნიშნით ან ძირეული ნიშნების სისტემით, რაც იგივე დენოტაციაა: თუ E არის ექსპრესია, C– შინარსი. ხოლო R ამ ორს შორის ურთიერთობა, რომელიც წარმოქმნის ნიშანს, კონოტაციის ფორმულა ასეთი იქნება: (ERC) RC. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან კონოტაციის საზღვრები ამოუწურავია და არ ექვემდებარება არანაირი ტექსტის ტიპოლოგიას, ამიტომაც არ წყალობენ“ (ბარტი, 2013:13). მოცემული მსჯელობის მიხედვით მწერალიც და მკითხველიც თავისუფალია R ფაქტორის სუბიექტურობაში.

მ. მამარდაშვილის და ალ. პიატიგორსკის აზრით, სემანტიკოსებს ესმით, რომ ისინი აღწერენ და „არ არიან ყოფიერების თანადამსწრენი,“ ხოლო კანონებს, რომლებსაც შესწავლის პროცეში მოიაზრებს „აღწერის კანონებს“ უწოდებს (მამარდაშვილი, პიატიგორსკი, 2020:120). ასეთი ონტოლოგიური ყოფნა „ყოფიერების თანადამსწრეთ“ და „მწერლური ტექსტის“ ღირებულება ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედების ახლებური შესწავლის ინტერესს აცხო-ველებს.

მაინც რა კონკრეტული მხატვრული კომპონენტები განაპირობებს ნიშნებით მდიდარი ტექსტის მაღალმხატვრულობას? ლიტერატურული ნიმუში უნდა აკმაყოფილებდეს ორ უმთავრეს კრიტერიუმს: იყოს ესთეტიკური და რიტორიკული (ზემოქმედებდეს მკითხველზე). მკვლევარი ელგუჯა მაკარაძე ნაშრომში „კინეტიკური გამოხატვის ფორმები და პოეტური სიტყვა“ შენიშნავს: „არავერბალურ სემიოტიკაში გამოყოფენ რიტორიკულ პოზებს, ქესტურ ტროპებს– მხატვრული გამოსახვის არავერბალურ ელემენტებს. რიტორიკული ქესტის გამოყენებისას აქცენტი საკუთრივ გადადის იმ ვიზუალურ ხატზე, რომელსაც ეს სიტყვა შობს და ამ დროს სიტყვას მარტო სმენითი საშუალებით კი არ აღვიქვამთ, არამედ ვხედავთ კიდეც. მხატვრული კომუნიკაციის დროს განსაკუთრებით ხშირად არის გამოყენებული ისეთი რიტორიკული ქესტები, როგორებიცაა: ჰიპერბოლა, მეტაფორა, ალუზია, ირონია, ლიტოტესი. აღნიშნული ფორმები ტროპული ბუნებისაა და დეკოდირებას ითხოვს, რაც მხოლოდ შესაბამის კონტექსტშია შესაძლებელი“ (მაკარაძე, 2013:101). სწორედ ეს მოქმედება, დეკოდირება, განსაზღვრავს მკითხველის როლს სემიოტიკურ ტექსტთან მიმართებაში. მით უმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ,

რომ აღქმა დამოკიდებულია ბევრ კომპონენტზე, მათ შორის საერთო კულტურულ მზაობაზე, „ესთეტიკურ გამოცდილებაზე“, „ხელოვნების ენის ცოდნასა“ და მისი „გამიფვრის“ უნარებზე (ბორევი, 1986: 280).

გ. კრეიდლინი თავის საეტაპო ნაშრომში „არავერბალური სემიოტიკა“ ამ რთული კომპლექსური მეცნიერების დარგის საზღვრებში, შესაბამისი კონ-ტექსტების გათვალისწინებით, რამდენიმე დამოუკიდებელ დისციპლინას გამო-ყოფს:

1. **პარალინგვისტიკა** (მეცნიერება არავერბალური სემიოტიკის ხმოვანი კოდების შესახებ);
2. **კინესიკა** (მეცნიერება ჟესტებისა და ჟესტური მოძრაობების. ჟესტური პროცესებისა და ჟესტური სისტემების შესახებ).
3. **ოკულესიკა** (მეცნიერება თვალის ენის და ურთიერთობისას ადამიანთა ვიზუალური ქცევის შესახებ);
4. **აუსკულტაცია** (მეცნიერება ხმათა სმენითი აღქმის, კომუნიკაციის პროცესში ადამიანთა აუდიალური ქცევის შესახებ);
5. **ჰაპტიკა** (შეხებისა და ტაქტილური კომუნიკაციის ენის შემსწავლელი მეცნიერება);
6. **ჰასტიკა** (მეცნიერება საკვებისა და სასმელის ნიშნებსა და კომუნიკაციურ ფუნქციებზე, წამლისა და გასამასპინძლებელი ნუგბარის ნიშნებსა და კომუნიკაციურ ფუნქციებზე);
7. **ოლფაქცია** (მეცნიერება სუნის, სურნელის საშუალებით ემოციისა და აზრების გადაცემისა და კომუნიკაციაში სუნის ფუნქციის შესახებ);
8. **პროქსემიკა** (მეცნიერება საკომუნიკაციო სივრცის, მისი სტრუქტურისა და ფუნქციის შესახებ);
9. **ქრონემიკა** (მეცნიერება კომუნიკაციის დროსა, მისი სტრუქტურული, სემიოტიკური და კულტუროლოგიური ფუნქციის შესახებ);
10. **სისტემოლოგია** (მეცნიერება ობიექტთა სისტემების, ადამიანთა მიერ გარესამყაროს აღქმის, ფუნქციათა და არსის შესახებ, რომელსაც ეს ობიექტები გამოხატავენ კომუნიკაციის პროცესში) (კრეიდლინი, 2002: 22).

ჩამოთვლილთაგან ყველა მიმართულებას მეცნიერები თავიანთ კონკრეტულ კვლევთ პრაქტიკაში თანაბარ ყურადღებას არ აქცევენ. გ. კრეიდლინი ყველაზე „ძველსა“ და „დამუშავებულს“ უწოდებს პარალინგვისტიკას და კინესიკას. ხოლო აუსკულტაციას, პასტიკას, ოლფაქციას, ქრონემიკასა და სისტემოლოგიას უსამართლოდ დაჩაგრულად მიიჩნევს, რადგან თვლის, რომ ბევრი სფერო არსებობს, სადაც მათი საფუძვლიანი ცოდნა და ფლობა შეუცვლელია (კრეიდლინი, 2002: 22).

XIX საუკუნის ქართველ მწერალთა შორის ალექსანდრე ყაზბეგი არავერბალური სემიოტიკის ყველა კომპონენტის ფლობის დიდოსტატია. ის საოცარი მრავალფეროვნება, რომელიც აღნიშნული კუთხით მისი პროზას სხვათაგან გამოარჩევს, მეტნაკლებად სრულყოფილად შეიძლება წარმოვაჩინოთ, გ. კრეიდლინის კომპლექსური კვლევის მეთოდის გამოყენებით. მართალია, ყველა კონტექსტი თანაბარი რაოდენობით არ არის წარმოდგენილი, მაგრამ ფუნქციურად და მხატვრული ხარისხით ისინი თანასწორია.

დაკვირვებამ რამდენიმე საინტერესო მახასიათებელი გამოკვეთა, რომელსაც ქვემოთ პუნქტებად წარმოვადგენთ:

1. როცა მწერლისთვის მნიშვნელოვანია რომ ნიშანი კონკრეტული სიზუსტით გაიგოს მკითხველმა, ის არავერბალურ პასაჟს ვერბალურ ნარატივსაც ურთავს, რომელსაც ერთგვარი განმარტების ფუნქცია აკისრია. ასე ჩნდება კიდევ ერთი სემიოტიკური მოვლენა – სინთეზირებული კინემა. მაგალითად: „ელგუჯამ ვედარ მოითმინა, გადახტა და გულში ჩაიკრა ქალი, რომელიც შეშინებული და აღელვებული, რაღაცა გამოუცდელის გრძნობისაგან დამონებული მკერდს ძალზედ ეკვროდა.“

ამ წუთებში გამოიხატებოდა წადილი, შიში, სიყვარული, ბრძოლა აღძრულს გრძნობასთან, მაგრამ იმათგან ვერც ერთი კი ვერ გეტყოდათ – რა მოსდიოდათ, რასა შვრებოდნენ, ან ასე რად იქცეოდნენ და სხვა რიგად არა?“ (ყაზბეგი, 1993: 18).

რამდენიმე ტექსტს ყაზბეგი სქოლიოსაც ურთავს, სადაც ე.წ. ეთნოსემიოტიკის ელემენტად განსახილველ რომელიმე კომპონენტს განმარტავს, ან ისტორიულად მნიშვნელოვანი ფაქტის დოკუმენტურ წყაროს მიუთითებს. მიზანი ცხადია–სიზუსტე

ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია. მაგალითად, „მამის მკვლელს“ ექვსი სხვადასხვა შინაარსის სქოლიო ერთვის (ყაზბეგი, 1993:344, 348, 354, 356, 357, 365).

2. კინეტიკური ელემენტები იშვიათად გვხვდება ცალკე, უფრო ხშირად ისინი რთულ ტექსტურ ქსოვილს ქმნიან და უძლიერეს რეფლექსურ ექსპრესიას იწვევენ. მხატვრულ სახეს ხშირად რამდენიმე სემიოტიკური კომპონენტის ერთობა ქმნის. საილუსტრაციოდ ერთ ვრცელ მონაკვეთს მივადევნოთ თვალი:

„ელგუჯამ ქალი შეიყვანა „საწოლაში“ (დიალექტიზმი, როგორც ნიშანი), აუნთო ჩირალი და რა შეხედა, გაშტერებული დარჩა (კინესიკა), იმის თვალს (ოკულესიკა) წარმოუდგა ისეთი მშვენიერი, მიმზიდავი, თხუთმეტი-თექვსმეტი წლის ქალი, რომელმაც მოულოდნელად გული აუცახცახა და ძარღვებში სისხლი აუდღუდა (კინესიკა). რასა შერებოდა, სად იყო-იმას სრულიად გარდაავიწყდა (პროქსემიკა, დაკარგა სივრცის აღქმა. სისტემოლოგია). ის შეეპყრო მარტო ერთს სურვილს, რომ ასე განუწყვეტლივ ეყურებინა ამ ქალის მშვენიერებისათვის და დამტკბარიყო იმ გრძნობით, რომელსაც პირველად გაეღვიძა იმის გულში. ქალი კი იდგა ფერმიხდილი, დაღონებული (პოზა), თვალეზღაშებული (ოკულესიკა) და გატაცებული რაღაცა ღრმა ფიქრით (პროქსემიკა).

„ელგუჯას აწუხებდა იმისი მდგომარეობა, უნდოდა დასამშვიდებელი სიტყვა ეთქვა, მაგრამ ენა არ იცოდა და, თუნდა სცოდნოდა კიდევ (ორმაგდება პარალინგვისტიკური ხერხის ფუნქცია: 1. ენის ბარიერი; 2. ემოციის ბარიერი) მნელად შეეძლო სიტყვის წარმოთქმა, რადგანაც არის ხოლმე ისეთი მდგომარეობა კაცის ცხოვრებაში, როდესაც გრძნობ, იტანჯები, გინდა წარმოთქვა რამე, მაგრამ ენა აღარ გემორჩილება და სიტყვა ვეღარ გიპოვნია (პარალინგვისტიკური ანალიზი), სწორედ ამგვარს მდგომარეობაში იყო ელგუჯაც.

ბოლოს მოხევე გონს მოვიდა, გაამაგრა „ჩირალი“ (სისტემოლოგია) კედელში, უჩვენა (კინემა) იქვე დალაგებულს საბან-გობანზედ (სისტემოლოგია) და ანიშნა (კინესიკა) იმათი გაშლა. კიდევ ცოტა ხანს (ქრონემიკა) დარჩა, შეხედა (ოკულესიკა), ამოიოხრა (პარალინგვისტიკა) და გამობრუნდა (კინესიკა). კარებთან რომ მოვიდა, ერთი კიდევ მიიხედა (კინესიკა), დაინახა (ოკულესიკა), რომ ქალის თვალები

ელგუჯასკენ იყვნენ მოქცეულები (ოკულესიკა, სისტემოლოგია) და ისეთი სახით უყურებდნენ (იგივე), თითქოს იმათაც ეგრძნოთ მოხვეის გულის მოძრაობა (პარალინგვისტიკა) და ისინიც თანაუგრძნობდნენ, მადლობას ეუბნებოდნენ...“ (ყაზბეგი, 1986: 11).

„კიდევ ერთი წუთი (ქრონემიკა), გულმა ვეღარ გაუძლო (სისტემოლოგია) და გიჟსავით შევარდა (კინესიკა)“ (ყაზბეგი, 1986: 12). ამ ქცევამ გამოიწვია მზალსგან ელგუჯასადმი სრული ნდობა. ეს მოქმედება კომუნიკაციაში განმსაზღვრელ როლს თამაშობს. ამდენად, ის კინემაა.

ამრიგად, მოხმობილ მაგალითში ყველაზე ხშირია კინესიკური, ოკულესიკური, აუსკულტაციური და პაპტიკური ელემენტები.

3. მოთხრობაში „ელგუჯა“ თავების უმრავლესობა იწყება ქრონემიკული ფაქტით. რაც გვაფიქრებინებს, რომ აქ ყველაზე მნიშვნელოვანი სწორედ ისაა, თუ როდის მოხდა ნაწარმოებში მოთხრობილი ესა თუ ის ამბავი.

I თავი: „1864 წელს დაჰკრა სასიამოვნო საათმა და გამოცხადდა გლეხკაცების განთავისუფლება“ (ყაზბეგი, 1986: 5);

II თავი: „გათენდა დილა...“ (იქვე, 13) აქ თითქოს პეიზაჟის აღწერას იწყებს, თუმცა მას კომუნიკაციური ფუნქცია აქვს, ნიშნავს, რომ მოქმედება, რომელსაც ახლა აღწერს, მოხდა მეორე დილას.

III თავი: „ერთს მთვარიან სადამოს, როდესაც მთელი მოხვევები სათიბად იყვნენ გასულნი...“ (იქვე, 17);

X თავი: „როდესაც ესენი ამ მდგომარეობაში იყვნენ....ამ დროს...“ (იქვე, 57);

XI თავი: „ცოტა ხანმა გაიარა“ (იქვე, 59);

XVI თავი: „გაიარა კარგა ხანმა...“ (იქვე, 84);

XIX თავი: „რვა საათი იქნებოდა ღამისა...“ (იქვე, 116);

XX „დილის ათი საათი იქნებოდა...“ (იქვე, 122);

XXII „საკმაოდ მოთენდა, როდესაც...“ (იქვე, 142);

XXIII „უკანასკნელის შემთხვევის შემდეგ დიდს ხანს აღარ გაუვლია...“ (იქვე, 152);

XXIV „გათენდა მეორე დღე...“ (იქვე, 163);

XXV „საღამო იყო“ (იქვე, 169);

დასასრული „გაიარა წელიწადებმა...“ (იქვე, 178).

4. გვხვდება სემიოტიკურ ნიშნად ქცეული ფრაზები და ფრაზეოლოგიზმები.

„გლეხკაცებმა დაუშვეს ისევ თავები, მებატონები კი გაიმართნენ წელში“ („ელგუჯა“, გვ. 6).

ავტორის მიზანი, ერთი შეხედვით, ბატონყმობის გადავარდნის შემდეგ უმიწოდ და უტყეოდ გათავისუფლებული გლეხების საბოლოო იმედგაცრუებისა და უიმედობის ჩვენებაა, მაგრამ განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა მოაქვს მორჩილად თავის დახრის და ბედზე შეგუების გამომხატველ პოზას.

მებატონეთა „წელში გამართვას“, როგორც კინემას, ორგვარი წაკითხვა აქვს. ერთი მღელვარების მიზეზის გაქრობა და შესაბამისი „მოდრაობა“, მეორე ფრაზეოლოგიზმად მოაზრება, რაც მატერიალური კეთილდღეობის გაზრდას გულისხმობს.

გ. კრეიდლინი ფრაზეოლოგიზმებს სემიოტიკის კვლევის ობიექტად მოაზრებს, როგორც მეტად საგულისხმო ინფორმაციულ ნიშნებს. „ქესტები, როგორც სხვა ნიშნები, დროთა განმავლობაში შეიძლება შეიცვალოს და გაქრეს კიდეც. დღეს მხოლოდ ცალკეული ფრაზეოლოგიური გამოთქმა გვახსენებს ოდესღაც ცოცხალი ქესტების არსებობას. მაგ.: ხელთათმანის გადაგდება, მუხლებზე დაცემა ... (და სხვა)“ (იქვე, 58). აქ ერთ საინტერესო მომენტზე ღირს შეჩერება. ერთ-ერთ მაგალითად მეცნიერი ასახელებს ფრაზეოლოგიზმს: „припадаю к вашим ногам“. ბუკვალური თარგმანია „თქვენს ფეხებთან ვეცემი.“ რასაკვირველია, მისი მნიშვნელობა სხვაა სემანტიკური კონტექსტით. აზრობრივად ის მოგვაგონებს მსგავსივე სტრუქტურის, მნიშვნელობისა და ფუნქციის მატარებელ ქართულ სამეტყველო ერთეულს „გეთაყვანებით.“ დღევანდელი მნიშვნელობით ნაკლებად, ეტიმოლოგიურად კი იდენტური აქტია შემონახული მასში. ძველქართულად ყანა მიწის აღმნიშვნელი ცნება იყო („დავარდა ქუეყანასა ზედა“) (ჯორბენაძე, 1997: 80). მიწაზე „დავარდნა“ და შუბლით შეხება რელიგიური კინემაა, რომელსაც სხვაგვარად მეტანია ეწოდება და კონკრეტულად ღვთისადმი „თავყანისცემის“ ნიშანია, თუმცა მოგვიანებით

ფრაზეოლოგიზმად ქცეული ამ ქცევითი აქტის მხოლოდ ოდესღაც არსებობასდა მოიაზრებს.

5. ყაზბეგის პერსონაჟები კინემებს თავდაც იყენებენ ნიშნის ფუნქციით:

„ელგუჯა ხვრინავდა (**ხმოვანი**), თუმცა ძილი არც კი მიჰკარებოდა. ამან გაამხნევა გაგი. წყნარად გადააბიჯა...“ (ყაზბეგი, 1986:12)

„მახია... ათასში ერთხელ თუ შეხედავდა დამცინავის ველურის თვალით, რომელიც ყველა ლანძღვასა და თრევაზედ უფრო დამჩაგრავი, შემაწუხებელი (**ოკულესიკა**) იყო ბედშავი ნუნუსთვის“ (იქვე, 230) და სხვა.

6. ბუნება განსაკუთრებული სემიოტიკური, სისტემოლოგიურ-პროქსემიკური ფენომენია ყაზბეგთან:

„ამ მშვენიერს, ყრუს (**აუსკულტაცია**) და სასიამოვნო სადამოს, როდესაც ყნოსვას დაატკბობდა სურნელიან ყვავილებ-გარეული თივის სუნი (**ოლფაქცია**), კაცი რაღაცა აღტაცებაში, მფოთვაში შედიოდა“ (იქვე, 478).

„წამდაუწუმ ცას შესცქეროდნენ, რომელზედაც **ვარსკვლავებს დრო (ქრონემიკა)** უნდა ეჩვენებინათ“ (იქვე, 20).

„გაშმაგებული ფუტკრები მინდვრის კეკლუცთ თავს ევლებოდნენ... მზის შუქი ცას აწითლებდა... ყვავილის კოკრებს ოდნავ გადაეხადათ მწვანე პირბადე... აქა-იქ მთის წვერებზედ მოჩანდნენ მწყემსები...“

ყველგან მოძრაობა, ყველგან გრძნობა თავისი არსებობისა...!“ (იქვე, 573).

მწერალი საკმაოდ ვრცლად აღწერს და ბუნებისა და ადამიანის ჰარმონიას, „საერთო შეხამებას“ უწოდებს და მწვავე კონტრასტის ფუნქციას აკისრებს, ვიდრე ტექსტში გაუბედურებულ მაყვალას შემოიყვანს.

ვახტანგ კოტეტიშვილი შენიშნავს: „ალექსანდრე ყაზბეგის შესახებ გავრცელებულია ზეპირი აზრი, რომ იგი ბუნების დიდი მხატვარია. აქ ცოტაოდენი გარკვევა არის საჭირო. თუ ბუნებას ავიღებთ, როგორც სტატიკაში გაქცევე-ბულს, უნდა ითქვას, რომ ალექსანდრე ყაზბეგი ასეთი ბუნების მხატვარი სულაც არ არის... ხოლო თუ ბუნებას ავიღებთ, როგორც ადამიანის გარშემო და ადამიანებთან ერთად დიდ მოძრაობაში მოსულს (**პროქსემიკულ-სისტეოლოგიური ფუნქცია**),

ალექსანდრე ყაზბეგი ისეთ გენიოსურ სურათებსა ჰშლის, რომ არამც თუ ჩვენს მწერლობაში, არამედ მსოფლიო ლიტერატურაში ძნელად მოიძებნება“ (ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, ტIII, 2015: 46).

7.მინიშნებულია საერთო კავკასიური კუთვნილებისა და იდენტობის საკითხი.

„მე მქონდა სახლი და ის თავშესაფარი იყო ყველა შეწუხებულისა, ყველა გაჭირვებულისა,– მოვიდნენ გიაურები (რუსები) და დამიწვეს... ყველა ეს ქართველებისგან მოხდა, ისინი მოუძღვებოდნენ ბელადად გიაურებს...“ ყველა ჩეჩენი ანზორა ჩერბიჟ, „შამილის განთქმულის ნაიბი.“ აქ შამილის ხსენება შეიძლება ერთგვარ კინოტაციურ ნიშნადაც მივიჩნიოთ. შამილი თავისუფლების, განსაკუთრებით რუსეთის იმპერიისგან თავისუფლებისთვის მებრძოლის სახე–სიმბოლოდ ქცეულა. ამ საერთო ოცნებას უნდა გაერთიანებინა წესით მთიელები. ნაიბს თავს რატომ ესხმიან ქართველები? აქ გაჟღერებულია რუსეთის იმპერიის კავკასიელ ხალხთა შორის კონფლიქტის გაღვივების მიზანი (ბახტაძე,2014:5).

(სისტემოლოგია) და ავტორის გულისტკივილი, რომ მართლაც აღმოჩნდნენ კონკრეტული ადმინანები ქართველთა შორის, რომელთაც „იბელადეს“ „გიაურთ“ მხარეს.

ცალკე საყურადღებო კონცეპტია–„იბელადეს“. საკუთარ მიწაზე დამონებული, დაჩაჩანაკებული, უფლებააყრილი და შეურაცხყოფილი ქართველი სხვაგან „აბელადეს“? დიახ, ჩეჩენთა „მტრის ხატი“ ქართველთა სახით – ეს საფრთხილო პრეცედენტი სემიოტიკური აქტით იქმნება.

რუსეთის იმპერიის კავკასიაში შემოსვლისა და აქაურ ხალხთა თავისუფლების საკითხს საკმაოდ ვრცელ ვერბალურ ნარატივებში დეტალურად განიხილავს, მაგრამ მინიშნებებში ბევრად მეტი იკითხება.

„მაინც ნუ ენდობი, რუსის სამსახურშია...ისინი აძლევენ ფულსა“(ყაზბეგი, 1986:113); „ეს ხმა ზარსავით დაგვეცა თავს, რადგანაც ჩვენ რუსეთისგან მფარველობა გვინდოდა და მოულოდნელად ყმად კი გადავიქცეთ...“(ყაზბეგი,1986:109).

7. განსაკუთრებით მრავლადაა რელიგიური და საწეს-ჩვეულებო ნიშან-სისტემები (რაც მკითხველის მზაობის საკითხს კვლავ ააქტიურებს).

„გამოჩნდნენ დეკანოზები“...—**ამწყალობებენ!**“, „ისინი შეუდგნენ იმათ „შეკვრასა“, ვინც მათ შორის მოღალატე გამოვიდოდა...მოღალატეს დაიფარავდა...შემწეობას აღმოუჩენდა.“ „თითო საზოგადოებიდან გამოვიდოდა წინამძღოლი და მედროშე, მოვიდოდა **დროშასთან**, რომელიც აბდიას ეჭირა ხოლმე, მოუყრიდა მუხლსა, ემთხვეოდა და **სახალხო სიწმინდეს** მოწიწებით ჩაიბარებდა, შემდეგ ჩამოვიდოდა და თავის საზოგადოებას უერთდებოდა. ხალხს დიდი რწმუნება ჰქონდა თავიანთ **დოშებზე**...ისინი დიდიდან პატარამდინ გაწყდებოდნენ და **ხალხის ეროვნობის დამაკავშირებელს ნიშანს** არ დაჰკარგავდნენ“(ყაზბეგი,186 :105–107).

„**თემის წინააღმდეგობა** საით იქნების? თემის სიტყვა ღვთის ბრძანებაა, კაცი ვერ გადავა იმას“(ყაზბეგი, 1986:89)

„—თემი, შენი ჭირიმე,— დაცინვით წამოიძახა გირგოლამ, ძალინ რამე არი ჩვენი თემი!..მე **ზაკონით** გესაუბრებით,ზაკონით...“(ყაზბეგი,1986:234).

„...შენთან **ძმად გაფიცვა** მინდა“(იქვე, 96)

„აბდია და რამდენიმე **მოხუცი სტუმარს** გამოეგებნენ გარედ, სადაც მიესალმნენ სვიმონს დიდის მოკრძალებით და პატივით შეიწვიეს“(იქვე,118)

„**ძუმეზედ სამჯერ** კბილის დადგმით, სამჯერ წარმოსთქვა:— შენ დედა და მე შვილი“(იქვე,157);

„მთაში **ავადმყოფთან** მტერიც კი სიფრთხილით და მოკრძალებით შედის“(იქვე,159);

„ყველას ჩვეულებისამებრ, შესაწირავი უნდა მოეტანა, **მიცვალებულისადმი** უკანასნელი ვალი გადაეხადა“(იქვე, 163);

8.საინტერესო პროქსემიკული დატვირთვა აქვს ტანსაცმელის ენას.

„მოვიდა სტუმარი, რომელსაც **ქართლული ტანისამოსი** ეცვა და თავიდან **ფეხებამდინ შეიარაღებული** იყო“(ყაზბეგი,1986:108).

„**თუშური ქუდი** კოხტად გვერდზე მოქცეოდა... ჩოხის კალთები განიერს ღვედის ქამარში ისე ჩაეკეცა, როგორც სიარულში და **ომის დროს** იკეთებენ ხოლმე. ქამარზედ მოზრდილი **ხანჯალი** წელს უმშვენებდა. სასწრაფო და საპირისწამლე, ორკენვე მხარი-ილლივ გადაკიდებული, **ამტკიცებდნენ**, რომ მეომარი უნდა ყოფილიყო“(ყაზბეგი,1986:112);

„მუშაობდნენ მებატონის ...მამულზე უსასყიდლოდ, მარტო ლუკმა პურისათვის და ზედ ჩასაცვამის კონკ-ძონებისთვის!“ (იქვე, 6).

„რუსებმაც ჩქარა შენიშნეს სვიმონ... დააჯილდოვეს და პირდაპირ მაიორის მუნდირით და ეპოლეტებით მხარ-ბეჭი აუყვავეს“ (იქვე, 50).

„ხალხის მოსვენება და თავისუფლება ბრჭყვიალა ტანისამოსზედ გაუც-ვლია“ (იქვე, 58).

9. მდიდარია ჰასტიკური მასალით. მთის, ხევის იდენტიფიცირების კომპონენტია კონკრეტული საკვები, ხოლო სტუმარმასპინძლობის ტრადიციის ენა ზოგადად ჰასტიკის დატვირთვის მატარებელია.

„ქალმა მოიხსნა გუდა, ამოალაგა ხაჭაპურები, ყველი და ქადა“ (იქვე, 111);

„იქნებოდა გლეხების ვახშმობა (ქრონემიკული განვრცობა)“ (იქვე, 88).

მამასადამე, სემიოტიკური ნიშნებით ალექსანდრე ყაზბეგი ღრმა ფსიქოლო-გიურ პორტრეტებს და მაღალმხატვრულ ტექსტებს ქმნის და მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის მთავარი მახასიათებელია. მკითხველამდე ის არავერ-ბალური კომუნიკაციის ხერხებით მიდის და ეს საშუალებას იძლევა, რომ პერსონაჟსა და მკითხველს შუა არ ჩადგეს ავტორი.

ამრიგად, წარმოდგენილი მასალა კარგად გვიჩვენებს, რამდენად მდიდარი და მრავალფეროვანია ალ. ყაზბეგის არავერბალური სემიოტიკა, რაც მწერლის შემოქმედების აღნიშნული კუთხით შესწავლის ინტერესს აცხოველებს.

ფსიქოლოგიური პორტრეტების დიდოსტატი ყაზბეგი ყველაზე ტრაგიკუ-ლი მხატვრული სახეების შემოქმედია. მისი ტრაგედია ანტიკურ მასშტაბებს მოიცავს.

ა. „ელგუჯა“

თვალსაჩინოებისთვის ავიღოთ მოთხრობა „ელგუჯა“. პირველ ჯერზე ერთი გვერდის მასალა მომოვიხილოთ. „ელგუჯამ ქალი შეიყვანა „საწოლში“, აუნთო ჩირალი და რა შეხედა, გაშტერებული დარჩა. იმის თვალს წარმოუდგა ისეთი მსვენირი, მიმზიდავი, თხუთმეტ-თექვსმეტი წლის ქალი, რომელმაც მოულოდნელად გული აუცახცახა და მარღვებში სისხლი აუდღუდა. რასა შვრებოდა, სად იყო-იმას სრულიად გარდაავიწყდა. ის შეეპყრო მარტო ერთს სურვილს, რომ ასე

განუწყვეტილ ეყურებინა ამ ქალის მშვენიერებისთვის და დამტკბარიყო იმ გრძნობით, რომელსაც პირველად გაეღვიძა იმის გულში.“

აქ ავტორი საკმაოდ გაისარჯა და მან მაღალი მხატვრული ოსტატობით გადმოგვცა ელგუჯას განცდების სიძლიერე. თუმცა მეტი განცდა იგრძნობა ქალის უსიტყვო და სტატიკურ პოზაში: „ქალი კი იდგა ფერმიხდილი, დაღონებული, თვალეზ-დაშვებული და გატაცებული რაღაცა ღრმა ფიქრით.“

აქ ავტორი ჩანაფიქრის ტყვედ იქცა. ელგუჯას უნდა ანუგეშოს ქალი, მაგრამ ენა არ იცის. თუმცა მარტო ეს არ ყოფილა მიზეზი. იქვე დასძეხს, ენაც რომ სცოდნოდა, მაინც ვერაფერს ეტყოდა, გრძნობით დამუნჯებული.

„ბოლოს მოხევე გონს მოვიდა (სისტემოლოგია), გაამაგრა „ჩირაღი“ კედელში, უჩვენა იქვე დალაგებულს საბან-გობანზე და ანიშნა იმათი გაშლა. კიდევ ცოტა ხანს დარჩა, შეხედა (სისტემოლოგია), ამოიოხრა (პარალინგვისტიკა) და გამობრუნდა. კარებთან რომ მოვიდა, ერთი კიდევ მიიხედა (სისტემოლოგია), დაინახა, რომ ქალის თვალები (ოკულესიკა) ელგუჯასაკენ იყვნენ მოქცეულები და ისეთის სახით უყურებდნენ, თითქოს იმათაც ეგრძნოთ მოხევის გულის მოძრაობა და ისინიც თანაუგრძნობდნენ, მადლობას ეუბნებოდნენ...“

ელგუჯამ ვედარ მოითმინა, გადახტა და გულში ჩაიკრა (ჰაპტიკა) ქალი, რომელიც შემინებული და აღელვებული, რაღაცა გამოუცდელს გრძნობისაგან დამონებული მკერდს ძალზედ ეკვროდა (ჰაპტიკა).“

ამ მონაკვეთის მნიშვნელობას მომდევნო აბზაცში ავტორი გვიკონკრეტებს, მათში გამოიხატებოდა წადილი, შიში, სიყვარული, ბრძოლა აღძრულ გრძნობასთან, მაგრამ მათგან არც ერთ არ ესმოდა ეს. გაუცნობიერებელი სიგნალები სხეულის ენით გაიცა და ძლიერი გრძნობით ატანილთათვის კვლავ ბუნდოვანი დარჩა.

უსკულტაციის ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს შემდეგი მონაკვეთი: „მივიდა იმ ადგილამდის, სადაც ელგუჯა იწვა, შესდგა ცოტა ხანს და ყური დაუგდო. ეგუჯა ხვრინავდა, თუმცა ძილი არც კი მიჰკარებია.“ აი, ფუნქციაც – „ამან გაამხნევა გაგი, წყნარად გადააბიჯა ელგუჯას, შეაღო კარები და შევიდა საწოლს ოთახში (სისტემოლოგია).“

ამდენი ამბავი განვითარდა ჩვენ თვალწინ და არ შეუმჩნეველი არ დაგვრჩეს – არც ერთ პერსონაჟს სიტყვა არ დაუძრავს. ყველაფერი არავერბალური ხერხებით გადმოიცა ესოდენ ექსპრესიულად. ამ ამბის შთაბეჭდილებას ჩერქეზული ენის მცოდნე ჯაჯალას მოუყვება მზალო და გაგის აღწერას მისი თვალებიდან დანახული საზარელი სურათით იწყებს:

„ისეთი შეხედულებისა იყო, ისეთი თვალეზი ჰქონდა, რომ კინაღამ გულს შემომეყარა...“ გაგის თვალეზის დანახვისას მზალოს მისი ჩანაფიქრი არ ამოუკითხავს, უთუოდ მომკლავდაო, თქვა და ამით სასტიკი და დაუნდობელი გაგის სახე მოხაზა.

ოციანი წლების დასაწყისში კინესიკის თეორიის განვითარებას დაემთხვა კინემატოგრაფიის, კერძოდ კი მუნჯი კინოს გარიჟრაჟი. ქართული ყველაზე წარმატებული პროექტი, სწორედ ალექსანდრე ყაზბეგის „ელისო“ და „მამის მკვლელები“ იყო. თითქმის მზა მასალა დატოვა გენიოსმა მისი დროის წარმოდგენელი სიახლისთვის.

ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება ქართველმა ხალხმა 1880 წელს გაიცნო, როცა პირველი მოთხრობა „ციცკა“ გამოაქვეყნა. უმძიმესი დღე ედგა ლიტერატურას. გამოდიოდა ორიოდ გაზეთი, ხალხს დავიწყნოდა წერა-კითხვა და საქართველოს მთას რუსი ჯარიკავები დამცველთა სახელით აწიოკებდნენ.

ალექსანდრე თანამშრომლობდა „დროებასთან“ და „ივერიასთან“, სადაც დაბეჭდა კიდევ „ელგუჯა“. ალბათ მსოფლიო ლიტერატურას არ ახსოვს პერსონაჟი, რომელიც ასოთამწყობებმა ისე შეიყვარეს, რომ გააცოცხლებინეს ავტორს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ბეჭდვის გაგრძელებაზე უარი თქვას, მხატვრულად ენობრივად საკმაოდ რთული უნდა ყოფილიყო ეს ტექსტი იმ დროის საზოგადოებისთვის, მაგრამ მთავარი როლი აქ სწორედ ხალხურობამ ითამაშა.

გაუბედურებულ ერს მოსწონს თავისი ღვიძლი შვილი, ყმაწვილი ჭაბუკი ოცდაორი წლისა, ტანადი, წარმოსადეგი, ხევში განთქმული ვაჟკაცობით და „ქამანდრობით“, ამასთანავე, როგორც მომეტებული ნაწილი მოხვედრისა, გულწრფელი და საიმედო. ასეთი ადამიანები არიან მთის შვილები და ამათზე

მოახსენებს რუსთ მოძალადეებს თავისი ხელქვეითი— ქართველები ველურები არიან და ძალის გარეშე მათთან არაფერი გამოვაო.

მოთხრობაში საინტერესო სცენაა, სადაც სწორედ სხვაგვარი სურათი ჩანს, ჯაჯალასთვის ნამუსის ახდის მსურველ ჯარისკაცს მათია მიუსწრებს. ქალს გადაარჩენს, ხოლო ჯარისკაცს ხელებს შეუკრავს, ცხენზე უშარვლოდ შესვამს და გაუშვებს. გარდაუვალ სიკვდილს ასე ადვილად გადარჩენილი მოძალადე სიხარულით მიაჭენებდა ცხენს თავისი სადგურისკენ. ამან მათიას აღშფოთება გამოიწვია. სხვას რომ მოსვლოდა, თავადვე გადმოიგდებდა თავს ცხენიდან, რომ ქვაზე დაცემულიყო და მომკვდარიყო, ოღონდ კი სირცხვილი არ ექამა. აჰუ, შეგირცხვა კაცობაო, მიაძახა გაქცეულს. ღირსების დაცვას და გამოვლინებას ეს ახალი მოყვრად მოსული მტერი ველურობას ეძახდა. აშკარა იყო სხვადასხვა ენაზე ვსაუბრობდით.

სოფლის და თემის ცხოვრება, განსაკუთრებით მთაში, ყოველთვის ძნელი იყო, ახლა კი ამას რუს მოხელეთა თავგასულობაც დამატებია. ამ ფონზე უაღრესად საინტერესო სახეა სვიმონი, თავად რუსთა მიერვე „მთის უფროსად“ დანიშნული.

ის ცდილობს, ტანჯულ ხალხს ეს ახალი უმძიმესი უღელი დიპლომატიურად, ფრთხილად შეუმსუბუქოს. ეს ახალი ტიპის მოხელის სახეა.

ამ უთანასწორო თამაშისას ალექსადრე ყაზბეგის დიდოსტატობით ნაჩვენები მისი შინაგანი ბოხოქრობა აღფრთოვანებას იწვევს.

რუსი ჯარისკაცი მოახსენებს სვიმონს, რომ მან შეიპყრო დამნაშავე მთიელი მეურმეები, სასტიკად აცემინა და სიამაყით დაამატა, რომ მისი მკაცრი განკარგულების აღსრულების შემდეგ მთიელები მშიშარა კურდღლებივით დაიფანტნენ. სვიმონს არ ეამა ეს სიტყვები, რაც იმით გამოიხატა, რომ „წარბები რაოდენადმე შეეჭმუხნა და ქვევითა ტუჩმა თრთოლა დაუწყო“. ეს ნიშნები ვერ წაიკითხა რუსმა და სიმონს ურჩია, რომ ნაცემი მთიელების ჩამოხრჩობა არ იქნებოდა ურიგო, ხალხი ჭკუას ისწავლიდა.

როცა თავხედ ჯარისკაცს სათანადო პასუხი გასცა, მიხვდა, რომ შეიძლებოდა ამ კონფლიქტით ისევ საბრალო ხალხის ბედი გაერისკა და საუბარი სხვა

მიმართულებით წაიყვანა. რომ რუსთა ასეთი ქცევა იწვევდა ხალხში წინააღმდეგობას. აქ კი ერთი საკვანძო ფრაზა გაჟღერდა. რუსი თვლის, რომ ყველა ქართველი ვალდებულია, ყოველ რუს, როგორც ბატონს, კრძალვით და მოწიწებით მოექცნენო. აი, ის იდეოლოგიური ინსტრუქცია, რითიც აღჭურვეს აქ მოგზავნილი „დამცველები“ და რამაც კიდევ უფრო გააუბედურა მთა. რასაკვირველია, სვიმონის მსგავსი პატრიოტი დაიღუპა. მის ირგვლივ სიუჟეტური ქარგა ვეღარ მოიქსოვება.

ალ. ყაზბეგის გმირები სიყვარულში უარყოფილი ტიპები არიან, თუმცა ყველა მათგანი ინდივიდუალურია.

ბ. „მამის მკვლელი“

„მამის მკვლელში“ საოცარ თუ უცნაურ მამაშვილურ სიყვარულს ვაწყდებით. მამა გლახაა, დახეტილებს სოფელ-ქალაქში. შვილი ბიძა-ბიცოლასთან იზრდება, მამა მაშინ მიდის მათთან როცა შვილი სახლში არაა. მას უყვარს, ენატრება, მაგრამ არ უნდა, შვილმა ასეთი დაცემული და გაუბედურებული ნახოს. თითქოს მის ნამყოფ ადგილას მისვლით შვილი მოისიყვარულა, ძმას სთხოვა თხუთმეტი წლის გოგონა კეთილად გაეთხოვებინა, პატრონი რომ ჰყოლოდა, არ დაჩაგრულიყო. თავად კი გამოერიდა იქაურობას, მახლობლად ქვაზე ჩამოჯდა. გაიხსენა ტკბილი წარსული, მწარე აწმყო და მარტო სიკვდილი უთვისტომოდ, უმისამართოდ... აქ სიტყვათქმნადობის დიდოსტატმა ალექსადრე ყაზბეგმა გადაწყვიტა, რომ მაინც ვერ მიიტანა ცრემლმორეული მკითხველის გულამდე სათქმელი სათანადო ექსპრესიით და ისევ ჟესტს მიმართ:

„იმას ჯერ თითქოს რაღამაც ძალზედ მოუჭირა გულზედ, ბოლოს ისე გახურდა, ადუღდა ცხლად და მწვავედ წამოვიდა და ყელს მიებჯინა. იმან დაიწყო ყელში ხრიალი და მანამ ვერ დაისვენა, სანამ ცრემლებად არ ჩამოედინა ეს შეგუბებული სულის მღელვარება.“

ასეთი აღწერა ტირილისა მსოფლიო შედეგებშიც არ მოიძებნება:

სახლში მოსული ნუნუ მამას კითხულობს. წავიდაო უთხრეს...-წავიდა?-რაღაც მწუხარებით იკითხა ნუნუმ და ხელები ჩამოუცვივდა“.

უფრო ლაკონურადაც შესძლება დიდოსტატს სიცოცხლის ძალის წამრთმევი განცდის გადმოცემა. „მე კი მეგონა...—წარმოთქვა იმან, წყნარად დაეშვა იქავ მიწაზე და დაიწყო ტირილი“.

საზარელია თითქოს არაფერში დამნაშავე დედინაცვლის სახე. ეს სისასტიკე მის თვლებში დაინახა ნუნუმ. დედით ობოლმა ძალუას შესჩივლა, რომ სხვა უყვარდა და მასზე გათხოვება სურდა. მის თვალებში კი ამოიკითხა სიტყვები –გაყინული და უწყალო.

დიდებული კინესიკური პასაჟია ნუნუს გაორებული მდგომარეობის აღწერა. როცა ჯერ დაბნეულია და ილაჯგაწყვეტილი, თანაც შემართული და პრინციპული, რომ იბრძოლოს თავისი ბედისთვის. ეს ასე აღწერა ავტორმა: „ის გადავიდა კალოში, ერთი ხელით შემოიყარა დოინჯი, მეორე კი ჩამოუვარდა ისე, თითქოს მოტეხილი ჰქონოდა. ასე მიდიოდა დრო, წუთი წუთით იცვლებოდა, მაგრამ ის მაინც იმავე მდგომარეობაში იდგა, ისევ ისე გასცქეროდა სივრცეს და ჰფიქრობდა თავის მწარე მდგომარეობაზედ.“

განცდის სიმძაფრე ხელშესახებად ახლოს მოიტანა ავტორმა.

სულ სხვა კონტექსტში, მაგრამ თავადვე ამბობს: „არის ხოლმე ისეთი შეხედვა, რომელიც აგრძნობინებს, აუხსნის კაცს ათასჯერ უფრო მომეტებულს, სანამ გატაცებული საუბარი გავარჯიშებული მოლაპარაკე კაცისა.“

ხალხის წიაღიდან გამოსული მწერალი არ ეძებს ლიტერატურულ პერსონაჟებს. ის ადამიანს ეძებს ბევრი ტკივილით, ყველა მასზე და ეპიკურ სევდას ქმნის. სათქმელში მთელ თავის სულისა და გულის მიმოხრას აქსოვს და ასე იქმნება კლასიკა წერისა, განცდისა, ტკივილისა და მწარე რეალობისა.

გ. „ელისო“

მოთხრობა „ელისო“ უშუალოდ სახეების კითხვით იწყება.

„ვლადიკავკაზის მახლობლად, მშვენიერს დაცემულს მინდორზედ, მოჩანდა ალყაშემორტყმული ურმები გაჭედილი სახლის ავეჯეულობით...მოხუცებული დედაკაცები საჭმელს ამზადებდნენ, იქვე მიმსხდარიყვნენ დანარჩენი მოხუცი ხალხი და გაჩუმებულნი ყალიონს სწევდნენ. იმათი მხნე და გმირული, თუმცა

დაღონებული სახე ცეცხლის შუქზედ რაღაცა საოცნებო სურათს წარმოიდგენდა. ყმაწვილი ხალხიც, ჯგუფ-ჯგუფად შეკრებილი, თუმცა ცდილობდა ერთმანეთის გამხნევებას, გამხიარულებას, მაგრამ იმათი დაფიქრებული სახე ისევ ისე გაუღიმებლად რჩებოდა.“ იმდენად ტრაგიკული მიგრაციის სურათი დახატა პერსონაჟთა სახეებზე ავტორმა, რომ მკითხველი თითქოს ელოდება მთავარ ამოგმინვას, რომელიც არც აყოვნებს: „– ღმერთო! სადა ხარ?“. და ეს გმინვა, სულიდან ამომავალი, ბაგეს რომ წარმოეთქვა ასე შემზარავი აღარ იქნებოდა. დიდოსტატ მწერალს ზუსტად ესმის– თვალები, რომელიც სულის სარკე და სარკმელია, შეიძლება იყოს აქ ყველაზე გულისგამგმირავი ხმიანობა: „იმახდა იმათი ცისკენ მიპყრობილი თვალები, მაგრამ მაშინვე დედამიწას დაეშვებოდა პასუხმიუღებელი“. ეს რომ ექსპრესიონისტული ნოველა ყოფილიყო, შეიძლებოდა აქვე დამთავრებულიყო და ეს გმინვა ასეთივე სიმძლავრით შემორჩენოდა ლიტერატურის მარადიულობას.

სხვა ადამიანთა მიერ გაუსაძლისი ტრაგიზმით ნატანჯი ადამიანების გალერეა ალექსანდრე ყაზბეგთან ამით არ სრულდება და იქვე გვიაშობს, რომ ერთი მათგანია ანზორა ჩერბიჟ, ადამიანი, ეხლა მოტეხილი და მოხუცებული, რომელმაც სამი შვილი შეწირა სამშობლოს თავისუფლებას. ის ეხლა მარტო ერთი ქალიშვილით ესალმება მშობლიურ არემარეს და მისი ერთადერთი დანაშაული ისაა, რომ ჩეჩენტ ნაყოფიერი მიწები სათავისოდ მოუწოდებიათ „ხელმწიფეთა მას ამის ჟამისათა“. რა ნაცნობი და მახლობელი ტკივილია; მაგრამ ისეთივე მოუგვარებელი და გადაუჭრელი, როგორც განადგურებული, ოდესღაც დიდებუ-ლი ნაიბის დროს.

თვალები და სახე რომ არაა მხოლოდ ყაზბეგის მთავარი ინსტრუმენტი, უკვე არერთგზის ვნახეთ. ის ხმათა კიდევ უფრო ამეტყველების დიდოსტატია: „მეორე მხარეს კიდევ მშობიარე იკლავებოდა წარმოუთქმელის ტკივილებისგან, კბილების ღრჭიალით იწვევდა ღმერთს ამ უსამართლობის მოწმად; მესამე ადგილას მამა მიხრწნილის ხმით ესალმებოდა თავის შვილებს და გულისხეთქით ფიქრობდა, რომ სრულიად და სამუდამოდ შორდებოდა იმათ და განმარტოებული უნდა

დამარხულიყო. ყოველ ადგილს მწუხარება, ყოველ ადგილს გაჭირვება, კვნესა და ამის ბანად ჭიანურის სევდიანი ხმა და მწარე უსიტყვო გმინვა და ზუზუნნი!“

ეს გმინვა და ზუზუნნი ისმის მაშინაც, როცა რუსი „ყაზახების“ მიერ დაცხრილული ანზორა, ელისო და მოხევე იხილა სტამბოლს მიმავალმა ჩეჩნთ ბანაკმა, მაგრამ მათი დამარხვის ძალაც კი აღარავის შესწევდა. ტყუილად არ უთქვამს გენიოსს: „რაც კარგი ექმნას რუსისა ხიშტსა, ღმერთმა ასკეცად ის რუსსვე მისცეს“.

დ. „ხვეისბერი გოჩა“

უიშვიათესი შემთხვევაა, როცა ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობა კეთილი ამბით იწყება და მოულოდნელობით გამოწვეულ დაბნეულობას აგრძნობინებს მკითხველს. ლალი, ბედნიერი მაყრიონი, მხიარული ჯირითი, უდარდელ ყმაწვილთა გადამახილები უფრო მეტ ინტრიგას აჩენს, ვიდრე უბედურების ფერით და ხმით გადმოცემული ზარი. თითქოს თავიდანვე ცხადი ხდება, რომ კომპოზიციური კონტრასტი გაცილებით მკვეთრი იქნება.

ხმათა დიდოსტატის ამ სიტყვებს გვერდს ვერ ავუვლით: „გაისმა წვრილი წკრიალა ხმა „ჯვარულისა“. მას მისცეს ბანი და ჰაერი დაიფარა მედიდურის, ძრიელის და ამ ერთადერთის სავაჟკაცო სიმღერის ხმით, რომელიც თავის ჰარმონიით კაცს გაიტაცებს და სმენას დაუტკბობს, ძრიელებით ძვალსა და რბილს აუთრთოლებს. ამ სიმღერას მხოლოდ მთაში მღერიან, მხოლოდ იქაურს მედიდურს ბუნებას შეეძლო ამისთანა ჰარმონიული ხმის დაბადება!..

ამ სიმღერას მღერიან ხოლმე მხოლოდ ომში, ხატებისა და დროშების გამოსვენების დროს და ქორწილში. ეხლა ქორწილი გახლდათ.“ ჟღერს, როგორც გაფრთხილება. ალექსანდრე ყაზბეგი აუცილებლად შემოიყვანს ნამდვილ, ავთენტურ ადამიანს, დიდი და წამლევავი გრძნობებით. მთა მას დახვდება მკაცრი და დაუნდობელი კანონებით, რომელიც ოდესღაც იქნებ საჭირო, მაგრამ ახლა მცდარია. ბედნიერება დასრულდება იქ, სადაც ისევ ადამიანთა სისასტიკე გაავლებს საზღვრებს. დამნაშავე ისევ ადამიანი იქნება.

ნუთუ ასე ადვილად პროგნოზირებადია დრამის სიმძაფრე ამ დიდებულ მწერალთან? სწორი კითხვაა. მცდარია თემის კანონები ნაადრევ ქორწინებაზე,

წინასწარი გაცნობის აკრძალვაზე, ოჯახის ტვირთის ჭაბუკ ნეფესა და ასევე ჭაბუკ ხელისმომკიდებზე დაკისრება, დამნაშავეა ყველა, ვინც შეამჩნევს დედოფლის განცდებს და აიგნორებს მას; დამნაშავეა ბრბო, როცა ტაძარში ჯვრისწერისას გაიძახიან, რომ თანახმაა, მაშინ როცა თავად დამუწეებულა და ხმას ვერ იღებს. ტრაგედიის სცენარი ნათელია და მნიშვნელობა აღარა აქვს, კონკრეტულად როგორ განვითარდება აწი, ერთი რამ ცხადია – იქნება ყაზბეგისებური ხელწერით უმწარესი და დაუნდობელი.

ძნელი სათქმელია, რა შეიძლება სიმძაფრე შემოიტანოს კიდევ მწერალმა რომელიც, მისი ხელწერის შესაბამისად, უკვე მერამდენედ დაგვანახვებს, რომ ამ საზარელი ტრაგედიების ცქერისას მაინც გამოგვჩა ერთი ყველაზე დიდი და შემზარავი. უდანაშაულოდ დაღუპულ მეომართა ტრაგედიაზე დიდი განცდა რა უნდა იყოსო და აი, აქ შემოჰყავს ხევისბერი, რომელმაც სამართალი აღასრულა, მიუკერძოებლად დასაჯა დამნაშავე და მაგალითი, გაკვეთილი მისცა საუკუნო თემს; მაგრამ აქ გამოგვჩა მამა, როგორც შვილის მკვლელი...

„ მოხუცმა მხოლოდ ამოიკვნესა, მიიხედა-მოიხედა შეშინებულის თვალებით და შეკრთა. ბოლოს დააწყებინა ცახცახი და გასისხლიანებული ხანჯალი, რომელიც ხელში ეჭირა, შორს გადასტყორცნა... რაოდენსამე ხანს ისე ჩუმად იდგა. დაესხა თავსბრუ და ჩაიკეცა, ის დაეკონა შვილს და რამდენჯერმე წყნარის ხმით წარმოსთქვა:

–შვილო,შვილო!– და ზედ გაეკრო.

კარგა ხანს დასტიროდა ონისეს გაყინულ სხეულს; ბოლოს წამოიხედა, გარეგნად დაიწყო აქეთ-იქით ყურება ...“

გოჩა შეიშალა.

5. 2. ანტიკური ტრაგედიის გამოძახილი ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებაში

რეალობა სასტიკია – ადამიანი, თავისი არსით სამყაროს გვირგვინად შექმნილი ბედნიერებისთვის, უმეტესწილად უბედურია. ხელოვნება უწყვეტი ისტორიაა მისი თავგადასავლისა. მაშინაც კი, როცა ადამიანი ჰარმონიაშია სამყაროსთან, დამოკლეს მახვილად ტრაგედია თან დასდევს და რეციპიენტი მუდამ საპირისპიროს მოლოდინშია.

ტრაგედია, თავზარდამცემი, გამანადგურებელი, უძლიერესი ემოციის გამომწვევი ამბავიცაა და ჟანრიც, რომელიც ამ ამბავს აღწერს. იგი სათავეს სწორედ ანტიკური ლიტერატურიდან იღებს და დღემდე სხვა ყველაფერზე ძლიერი ზემოქმედების უნარი აქვს. ძლიერი, მაღალი ზნეობრივი და მორალური ფასეულობების მქონე ადამიანთან კონფლიქტი ჩნდება, როცა გარესამყარო მისგან ან კომპრომისს მოითხოვს, ან ფიზიკური განადგურებით ემუქრება. ტრაგედიის გმირი მეორეს ირჩევს. ამდენად, ის გარდაუვალ სიკვდილს უახლოვდება, ამავედროულად მისი სიცოცხლეც ტრაგედიათა მთელი ერთობლიობაა, რომელსაც სხვა არაერთი მსხვერპლი ჰყავს. ყველაზე რთული კი ტრაგედიებში აღწერილ ამბავთა სინამდვილეა, ზნეობრივი იდეალების აღმნიშვნელი თეზების ანტითეზები ნამდვილია და მუდმივად მეორდება დროში. ის ახალი მხოლოდ მორიგი მსხვერპლისთვისაა.

ტრაგიკული ესთეტიკის კატეგორიაცაა და ეს მეცნიერება მეტისმეტ სიფრთხილეს იჩენს მოვლენის „ტრაგიკულად“ აღიარებისას. ლ. ნიკიტიჩი ნაშრომში „ესთეტიკა“ შენიშნავს: „ტრაგიკული ცნება დაკავშირებულია მნიშვნელოვანი მიზნებისა და ფასეულობებისთვის დამაბული და სახიფათო ბრძოლის შესახებ წარმოდგენასთან. ამ მიმართებაში ტრაგიკული ამაღლებულის მონათესავეა“ (ნიკიტიჩი, 2015:130). ამის შემდეგ იქცევა ის ტრაგიკულის ესთეტიკურ გაგებად. მაშასადამე, მაღალი იდეალების მატარებელი გმირის დაღუპვა ესთეტიკის ინტერესის სფეროა, ამაღლებულია. ელგუჯას სიკვდილი ტრაგიკულია, გაგისა – არა (ყაზბეგი, 1986:5), გლახას სიკვდილი, რომელმაც ძველად თავად მოკლა თავისი ოჯახის შეურაცხყოფელი დიამბეგი, ტრაგიკულია. მისი მკვლეელი გირგოლა კი უკანასკნელი ზიარების ღირსიც ვერ გახდა (ქართული პროზა, 1986: 425); ამ ხედვაშიც ტრაგიზმი გამოსჭვივის და შეუწყნარებლობის სევდა.

ჩნდება კითხვა, რომელიც გვაბრუნებს არისტოტელესთან: ამ ორი სიკვდილიდან რომელი გამოიწვევს კათარზისს? აქ სიკვდილის კონცეპტი ორდება: „დაუმსახურებელი, მაგრამ ღირსეული სიკვდილი,“ „დამსახურებული, უღირსი სიკვდილი“. თუკი ორივე ფაქტს განვიხილავთ როგორც „ნიშანს“ და

„ნიშნების გამოცნობის“ (არისტოტელე, 2013:73) ხერხით მოვუდგებით, მაშინ ორივე შეიძლება კათარზისის მიზეზად იქცეს. ორივე შემთხვევაში, გმირის გზის გავლით და თანაგანცდით მკითხველი თავის თავში პოულობს მონათესავე ტიპს ან არქეტიპს და იწყებს მის დამუშავებას.

ქართულ ლიტერატურაში ბევრი ტრაგიკული პერსონაჟია, მაგრამ ყველა უბედური – მხოლოდ ყაზბეგთან. გვიანი რეალიზმის პირმშოს ადამიანი სხვაგვარი, ყველაზე ნამდვილი ადამიანურობით აინტერესებს. რეალიზმის ტიპი უფრო ახლობელია მკითხველისთვის და ამდენად უფრო საინტერესო. აქაც სათავესთან, არისტოტელესთან, მივდივართ და „პოეტიკაში“ ვკითხულობთ: „ყველა ადამიანი თავისი ხასიათით ერთმანეთისგან განსხვავდება ბიწიერებით ან სათნოებით, – ისინი (პოეტები) ადამიანებს ან უკეთესებად, ან უარესებად წარმოადგენენ, ან ჩვენნაირებად“ (არისტოტელე, 2013:48). სწორედ ეს მესამე ხაზი გაააქტიურა რეალიზმმა, რამაც, თავის მხრივ ტრაგიკულობის ხარისხი გაზარდა, რადგან ჩვეულებრივი ადამიანი თავისი მიწიერი შესაძლებლობებით უფრო ადვილად აღმოჩნდა დაჩაგრული. მის დასატანჯად ეპიკური მოცულობის მოვლენები აღარაა საჭირო, როგორც პრომეთესთან. არც ქრონემიკული ფონი მოიცავს ათეულ წლებს, როგორც ჰომეროსთან და არც სამეფოების ბედი გადაუწყვეტია მის თავს დატეხილ განსაცდელს (თუნდაც აგრერიგ შორეული შექსპირი)...ამიტომ ის უფრო ახლოა და ღრმად იჭრება მკითხველის ემოციაში და უფრო მტკივნეულად შეიგრძნობა თანამონაწილეობა. ადამიანი, რომელიც მთლად მარტოა წუთისოფელში, უფრო ტრაგიკული და საბრალო აღმოჩნდა.

მაშასადამე „ჩვენნაირი“ პერსონაჟი რეალიზმის სახე-ნიშანია. ალექსანდრე ყაზბეგმა მისი სახის შესაქმნელად მოზომილად გამოიყენა მხატვრული ნარატივი და ევპრაქსები, ხოლო ორი სხვა უმთავრესი ინსტრუმენტი მას გამოარჩევს თანამედროვეთაგან და ახალ ეტაპს ამკვიდრებს ქართულ ლიტერატურაში. ესენია ვიზუალური პორტრეტის დატვირთვა განსაკუთრებულად ზუსტი და უზვი დეტალებით და ფსიქოლოგიური პორტრეტის გადმოსაცემად არავერბალური

სემიოტიკის შემადგენელი ყველა დისციპლინის ელემენტი, რომელიც ამცირებს ავტორის ჩართულობას და მკითხველს აძლევს თავისუფლებას, განიცადოს გმირი.

ტრაგიკული მოვლენები ილიასთანაც უხვადაა. მაგალითად გიორგის სიკვდილის სცენა „ოთარაანთ ქვრივში“, გლახას ყოფა „გლახის ნაამბობში“, კაკოს, და თუნდაც, მისი მამის ბედი „კაკო ყაჩაღში“ და სხვა. თუმცა ეს მაგალითები თანამყოფობენ ეპიზოდებთან, რომლებიც სხვა შინაარსისა და დატვირთვის მატარებელია. ალექსანდრე ყაზბეგის ტრაგედიები კი **ყოვლისმომცველია** (გმირის ირგვლივ ყველა უბედურდება), **გარდაუვალია** („მფარველად“ მოსულმა რუსეთმა ხალხი „ყმად“ (ყაზბეგი, 1986:109) აქცია და ეროვნული ჩაგვრა „ბრიყვებისა“ და ბარბაროსებისა“ (იქვე, 125) თავის ვალად უცვნია), **შეუქცევადია** (თემი ათასწლეულების მანძილზე დადგენლი კანონების მარწუხებით ხშირად მტარვალადაც მოვლენია თვის პირმშოს). ამდენად, მასშტაბებით უფრო ახლოა ეპიკურთან. შინაარსის გარდა იგი სტრუქტურულადაც არისტოტელეს ბევრ მნიშვნელოვან თეზისს მიჰყვება:

1.,, ტრაგედია არის განსაზღვრული მოცულობის მქონე სერიოზული და დასრულებული მოქმედების გამოხატვა, რომელიც შემკობილია სიტყვით... მოქმედებით..., რომელიც თანაგრძნობის და შიშის გამოწვევის მეშვეობით ახორციელებს მსგავსი გრძნობების განწმენდას“(არისტოტელე, 2013:55).

2. „ტრაგედიის საწყისი და თითქოსდა სული –ესაა ფაბულა, შემდეგ კი– ხასიათები (57)“. ხოლო: „კარგი ფაბულა უნდა იყოს უფრო მარტივი, ვიდრე „ორმაგი“...და წარმოადგენდეს არა უბედურებიდან ბედნიერებისკენ გადასვლას, არამედ პირიქით, ბედნიერებიდან უბედურებისკენ, გადასვლას არა დამნაშავე-ობრივი ქმედებების, არამედ დიდი შეცდომის შედეგად...“(იქვე, 67).

3. „ფაბულა ისე უნდა იყოს შედგენილი, რომ მიმდინარე მოვლენების შესახებ კითხვისას მკითხველი, მათ დაუნახავადაც ძრწოდეს და თანაგრძნობას განიცდიდეს იმისგან, რაც ხდება“(იქვე, 69);

4. „გამოსახვადი პირი სრულიად არათანმიმდევრულიც რომც იყოს და მის ქცევებს საფუძვლად ედოს ასეთი სახიათი, ის მაინც უნდა იყოს თანმიმდევრულად არათანმიმდევრული“(იქვე, 72);

5.„ტრაგედიას არ უნდა ჰქონდეს ეპიკური კომპოზიცია“(იქვე, 78).

არისტოტელე „ნიშნებით გამოცნობაზე“(არისტოტელე, 2013:73) საუბრობს, თუმცა მას დაბალმხატვრულ ხერხად აფასებს. ამ სტერეოტიპს არღვევს ალექსანდრე ყაზბეგი. მისი სემიოტიკური წერის მანერა ქართულ ლიტერატურაში განუმეორებელია.

კინემატად ქცეულა ყაზბეგთან სათაურები: „ციცკა“, „ელგუჯა“, „მამის მკვლელი“, „ელისო“, „ელეონორა“, „ციცია“, „ნამწყემსარის მოგონებანი“, „ციკო“, „ნინო“, „ხევისბერი გოჩა“, „განკიცხული“, „მოდღარი.“ ცალსახა ავტორისთვის მნიშვნელოვანია თითოეული ადამიანი თავისი ტრაგედიით და არა განზოგადებული, ზოგადადამიანური ტრაგედია.

ტრაგედიის გმირი ყოვლთვის იღუპება. სიკვდილის კონცეპტი ყურადსაღები ნიშანია ყაზბეგთან. მთის ხალხს სიკვდილი არ აშინებს. მასთან სიკვდილი სულ სხვაგვარად აღიქმება. მთის ადამიანს არც ტანჯვა აშინებს. „კაცი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი,“– არიგებს ხევისბერი შვილს (ქართული პროზა, 1986:513). ხორციელი სიკვდილი არაფერია, სულეთს თუ ღირსეულად მიესვლება. მტანჯველი ღისების შელახვა და ზნეობრივი სიკვდილია. სწორედ ეს იწვევს ალექსანდრე ყაზბეგთან ტრაგიზმს. სხვა ყვეაფერი თანმხლები გარემოებებია.

ციცკას ღირსება, პირდაპირი მნიშვნელობით, ფეხით გათელეს, „უმოწყალოდ სცემეს როგორც აფიცრებმა, ისე სალდათებმა და ნახევარი წვერ-ულვაში მთლად გააგლიჯეს“(9) უცხოტომელთა სისასტიკეზე მტკივნეული ის იყო, რომ ისევ ქართველის წაქეზებით იმოქმედეს მოძალადეებმა.

ელგუჯას უბედურება ქვეყნის ბატონ-პატრონებად მოვლენილ რუსთა სამსახურში გადიდკაცებულ გაგისთან კონფლიქტის გამო დაიწყო. საბოლოოდ „ყაზახთა“ (რუსთა) ხელით დაიღუპა ღირსების დასაცავად ბრძოლაში (ყაზბეგი, 1993:171).

ონისე, როგორც შვილი, რომელმაც ხევსბერის გვარი შეურაცხყო, მამამ საკუთარი ხელით განგმირა. როგორც მოძმეთა სიკვდილში დამნაშავე კი ხევსბერის ხელით დაისაჯა. აკი ეს ორი სახე გამოიტანა სათაურთა დიდოსტატმა და სახე-სიმბოლოდ განაზოგადა. გოჩას ორმაგი ტვირთი: –იყო ხევსბერი და იყო მამა. შეცვლილმა დროებამ, ზნედაცემულმა რუსულმა და გადარუსებულმა საზოგადოებამ, თემის არქაულმა სისასტიკემ –ადამიანს თავის ბუნებრივ გარემოში ადგილი დააკარგვინა.

ადამიანი-გარემოება (რომელიც უცილობლად აქცევს მსხვერპლად)–**ტანჯვა–სიკვდილი**, რა უნდა იყოს ამაზე ტრაგიკული? ალბათ ყოფა იმისა ვინც ნატრობს სიკვდილს, როგორც შვებას.

ციცკას უპატრონოდ დარჩა უმწეო დედა „რომელსაც გამოსდის მდუღარე ცრემლები... თავის დაკარგულს შვილზედ...სიკვდილი მაინც სწვეოდა ამ საცო-დავს! (ყაზბეგი, 1993:11).

„მაგრამ ჩემთვის რა ბედენაა სიკვდილ-სიცოცხლე! სიკვდილი მომასვენებდა მაინც“ (იქვე, 326);

„სანატრელი ჰქონდა ამჟამად მიწა გახეთქილიყო და თან ჩაეტანა, თუმცა სიკვდილისაც ისე ეშინოდა, როგორც თითონ სიცოცხლისა“(იქვე, 50).

უფრო მეტი ტრაგიზმი კი „მოძღვარის“ ბოლო სცენაშია. გელა, თუნდაც დამნაშავე, თემმა ერთხმად დასაჯა უსაზარლესი სიკვდილით – „ჩავექოლათ, ჩავექოლათ!“ (ქართული პროზა, 1986:760). როცა ყველაფერი დასრულდა, „ვალმოხდილი“ (იქვე) ხალხი დაიშალა „დაწყნარდა, დამშვიდდა“. სამართლის მაძიებელი თემი მტარვალად ქცეულა. აქ იგრძნობ ბრძენი მოძღვრის რჩევის აუცილებლობას, მაგრამ მას ხანგრძლივი მოღვაწეობის პერიოდშიც არ მოუსმინა თემმა. დამნაშავე თემისთვის სიკვდილის ღირსია, მამა ონოფრესთვის კი დაკარგული ცხვარი, რომლის გამოც საკუთარი სიცოცხლეც კი შეიძლება გაიღო მსხვერპლად.

თემის ქრონოტიპული აზროვნება მეტად რთულია აღსაქმელად. ეს მეტად უცნაური სიმშვიდე პლატონთან იხსნება. სიმშვიდეს ის უწოდებს შუაღედურ მდგომარეობას, როცა არც სიამოვნება განიცდება და არც ტანჯვა, თუმცა შესაძლებელია ადამიანი მოტყუვდეს და ტანჯვად მიიჩნიოს მდგომარეობა, როცა არ

განიცდის სიამოვნებას ან პირიქით. მაშასადამე, „სიმშვიდის ამგვარი განცდა სინამდვილეში კი არ არსებობს, არამედ მოჩვენებითია“ (პლატონი, 2020: 327).

სულის ბუნებასა და უკვდავებაზე საუბრისას პლატონი შეცდომებს და საქციელს დამოუკიდებელ მოვლენებად აღწერს და ასკვნის, რომ მათ სულის მოკვდინება არ შეუძლიათ მისი უკვდავი ბუნების გამო. მაშ, „უსამართლოს სიკვდილის მიზეზი ისაა, რომ მას სხვები სჯიან სიკვდილით“ (პლატონი, 2020: 359). მაშასადამე, მას გამოსყიდვის შესაძლებლობას ართმევენ. კიდევ ერთი მიზეზი „დასჯილთა“ ტრაგედიისა.

პლატონს არ სჯერა სანახაობით აღძრული ტირილის განმწმენდელი ბუნებისა, თუმცა ადამიანში მიძინებული „უკეთესი საწყისის“ გამოღვიძება მსჯელობის საგნად გამოტანილია (პლატონი, 2020: 354). ის იმ იდეალურ მდგომარეობასაც ხატავს, რომელიც ადამიანებს ჭეშმარიტი სიმშვიდის სამოთხურ მდგომარეობას შეუქმნიდა, დააბრუნებდა დაკარგულ ნეტარებაში. ამ აზრით მთავრდება კიდევ ტექსტი. თითოეულმა ადამიანმა თავად უნდა მიაღწიოს აქ აღწერილ სრულყოფილებას.

„მერწმუნეთ, სული უკვდავია და უნარი შესწევს, აიტანოს ყოველგვარი სიკეთე და ყოველგვარი ბოროტება, თუ ყოველთვის აღმავალი გზით ვივლით, განუხრელად აღვასრულებთ სამართლიანობას და ყურს მივუგდებთ გონების ხმას, რათა ვიდრე აქა ვართ, ერთმანეთს ვმეგობრობდეთ და გვიყვარდეს ღმერთი. ასე მოვიმკით სამართლიანობის საზღაურს, როგორც ასპარეზობაში გამარჯვებულნი, რომლებსაც უშურველად უძღვნიან ჯილდოს, და ბედნიერი ვიქნებით, როგორც ამ ქვეყნად, ისე იმ ათასწლოვან მოგზაურობაშიაც, ზემოთ რომ აღვწერეთ (პლატონი, 2020:372).“ პლატონმა ძველი აღთქმის ეპოქაში ახსენა ღმერთი (მონოთეისტური ხედვა) და განჭვრიტა სახარებისეული ზნეობრივი ღვთისმეტყველების პოსტულატები. ამ აზრაცში არ შეიძლება მოძღვარ ონოფრეს სახე არ მოგვაგონდეს, რომელიც უსამართლო წუთისოფელში მსხვერპლად იქცა, მაგრამ ალექსადრე ყაზბეგის გმირთაგან ერთადერთია, რომელიც ბედნიერი და არა ტრაგიკული მიეზარა უფალს, მოყვასის სულიერ სამსახურში აღსრულებული.

სიკვდილის კონცეპტი დღესაც მეტად აქტუალურია. უკვდავი სულით ადამიანის თავდაპირველად უკვდავებისთვის გაჩნდა. ნებით დათმო და დღემდე დაეძვრა მას. ასეთია ქრისტიანული თეზა. როგორც პლატონის მსჯელობისას მოვისმინეთ, ასე ფიქრობდა ანტიკური სამყაროც.

თანამედროვე ფსიქიატრი და ფსიქოანალიტიკოსი ალენ ვალიე მიშელ ფუკოს იმოწმებს, რომელიც მედიცინის სიკვდილისადმი ინტერესის ასპექტებზე მუშაობისას საინტერესოდ ფორმულირებულ ფრაზას გვთავაზობს: „ის (მედიცინა) სიკვდილს სიცოცხლის ანგარიშს სთხოვს“ (ვანიე, 2017:13). ეს დეფინიცია ზუსტად ესადაგება ყაზბეგის პერსონაჟების სიკვდილ-სიცოცხლის ამბავს. ყურადღებას მივაქცევდი აღნიშნულ კომპოზიტს, რომელიც ქართულ მეტყველებაშიც ამგვარი რიგითობით დამკვიდრებულია ჯერ სიკვდილი და მერე სიცოცხლე.

მამასადამე, ხალხის წიაღიდან გამოსული ალექსანდრე ყაზბეგი არ ეძებს მხატვრულ ხერხებს და მეთოდებს. ის ადამიანს ეძებს ბევრი ტკივილით, ყვება მასზე და ეპიკურ სევდას ქმნის. სათქმელში მთელ თავის სულისა და გულის მიმოხრას აქსოვს და ასე იქმნება კლასიკა წერისა, გრძნობისა, ტკივილისა და მწარე რეალობისა. ხელოვნების ნიმუშის გამწვანებას და გააზრებას ნამდვილად ძალუძს ადამიანზე სასიკეთო ზემოქმედება. ცოტა რამ ტრაგიკული იმაშიცაა, რომ „ყველაზე მტკივნეულ შთაბეჭდილებას შეუძლია უდიდესი ტკბობა განაცდევინოს ადამიანს“ (ვანიე, 2017:54).

ამრიგად, ალექსანდრე ყაზბეგი ანტიკური პერიოდის ბუმბერაზი ტრაგიკოსების მემკვიდრეა ადამიანური ტანჯვის ხედვისა და ხატვის მასშტაბებით.

დასკვნები

ლიტერატურა ანტიკური ეპოქიდან დღევანდლამდე ადამიანის, ტიპის შექმნას და წარმოჩენას ემსახურებოდა. სხვადასხვა ეპოქა ლიტერატურას განსხვავებული მოთხოვნის წინაშე აყენებდა და მხატვრულ ფუნქციას აკისრებდა მას; ხერხები და საშუალებებიც არ იყო იდენტური. პორტრეტის იდეალი იცვლებოდა ეპოქათა და ლიტერატურულ მიმდინარეობათა კვალდაკვალ. იდეალური პორტრეტი პასუხობს თანადროულობის მოთხოვნებს და ინარჩუნებს მკითხველის ცხოველ ინტერესს. თუ კლასიციზმი მუდამ ელიტური სახეებით ინტერესდებოდა, რეალიზმს აინტერესებს „ტიპი ტიპურ გარემოში“, ამიტომაც განსაკუთრებულ მეცნიერულ ინტერესს სწორედ მე-19 საუკუნის ქართული ლიტერატურა აღძრავს.

პორტრეტი, პლასტიკურობიდან გამომდინარე დროსა და სივრცეში ცვალებადია. ახალი, კომპარატივისტული მიდგომით ის კომპლექსურია და მარტო შედარებითობის პრინციპამდე არ დაიყვანება. პორტრეტი სემიოტიკური რაკურსითაა საინტერესო.

ტერმინი „პორტრეტი“ მომდინარეობს ფრანგული სიტყვიდან port-raït>portraire „გამოსახვა“ და მხატვრულ ნაწარმოებში მოქმედი პირის გარეგნობის, სულიერი სამყაროს წარმოსახვას გულისხმობს და გვიჩვენებს მწერლის დამოკიდებულებას მისდამი. პორტრეტის კომპონენტებია: მეტყველი სახელები/მოლაპარაკე გვარები; პერსონაჟის ასაკი გარეგნობა; პირისახის ანალიზი: ჟესტი და პოზა.

პორტრეტს რენესანსმა დაამატა ფონიც. ის მხატვრული მნიშვნელობით განსაკუთრებით რეალიზმმა დატვირთა. რეალიზმის პორტრეტიც რეალური და ტიპურია, მაგრამ გამონაკლისია გროტესკული პორტრეტი. ის ჰიპერბოლიზებულიცაა და შეიძლება ფენტეზის ელემენტებსაც შეიცავდეს, ის რეალიზმს იმით მიეკუთვნება, რომ ემსახურება გმირის ტიპისა და ხასიათის შექმნას.

პორტრეტის ხატვისას ავტორის დამოკიდებულება და თავად ავტორიც კი ირეკლება.

ყველაზე საინტერესო კი ერთი და იგივე ტიპია სხვადასხვა გარემოში. ასე მიიღება დინამიკური პორტრეტი. ეს განვითარება სწორია, თუ ტიპის ინდივიდუალიზაციას

ემსახურება. ვინაიდან მხატვრული სახე სტრუქტურულად რთული ფენომენია, გააზრებისა და აღქმის მრავალფეროვნებითაც გამოირჩევა, ამიტომაც სემიოტიკური მიდგომა ყველაზე გამართლებულია. მკითხველის ჩართვა და თანამონაწილეობის პროცესის მართვა ნიშანთა სისტემებით უძველესი ხერხია ხელოვნებაში.

მხატვრული სახე, როგორც რთული კომპოზიციური მოვლენა, მასშტაბურობას აღწევს ინდივიდუალიზებისა და ტიპურობის არსის განზოგადებით. თავისი საწყისით ყოველი ტიპი არის კონკრეტული სახე, რომლის აგების ინსტრუმენტიცაა პორტრეტი.

ქართული ლიტერატურის გასაღები ჰაგიოგრაფიიდან მოყოლებული 60-იანების რეალიზმის ჩათვლით ქრისტიანული მსოფლმხედველობაა. ტიპი, პორტრეტი ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ჭრილში მოიაზრება.

„ნინოს ცხოვრებაში“ გვაქვს ყველაზე ძველი და საინტერესო ავტოპორტრეტი, „შუშანიკის წამებაში“ პორტრეტის კლასიკური სურათი არ გვხვდება, მხოლოდ ერთგან წუხს შუშანიკი თავის გარეგნობაზე და ამბობს, რომ მისი ყვაველი ვარსკენმა დაშრიტა. აღწერილია ნაწამები შუშანიკის სახე. პორტრეტი ნაჩვენებია განვითარებაში: შუშანიკი სიყმაწვილეში და ნაწამები შუშანიკი. ეს ტექსტი უდავოდ შეიცავს კინესიკის ელემენტებს. აქ გვხვდება ორმაგი სემიოტიკური ნიშანი ერთდროულად ერთ მხატვრულ პერსონაჟთან: ორი სხვადასხვა მნიშვნელობის ნიშნის მატარებელი სამოსის ერთდროული ტარება. ბასილი ზარზმელის თხზულებაში „ცხოვრება და მოქალაქობა ღმერთშემოსილისა ნეტარისა მამისა ჩვენისა სერაპიონისი,“ სამოსის ფუნქციურ აღწერას ვხვდებით და ასევე ღვაწლის გამომხატველი სხეულებრივი ტანჯვის კვალიც გადმოცემულია პორტრეტული სიზუსტით. „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“ სულიერთან ერთად აღწერილია გრიგოლის ფიზიკური სრულყოფილებაც.

ზოგადად, ჰაგიოგრაფია ვიზუალს მხოლოდ სულიერის გამოვლინების სემიოტიკურ ნიშნად იყენებს. მას გმირის ვრცელი სულიერი და ფსიქოლოგიური პორტრეტი აინტერესებს. საერო მწერლობა ამქვეყნიური, მატერიალური სამყაროთი დაინტერესდა. აღიარა ადამიანი. პორტრეტში ყოველთვის

გვაქვს ან „ინდივიდის იდეალიზაცია“ ან „იდეალის ინდივიდუალიზაცია“. სასულიერო ლიტერატურის სათავედ ბიზანტიურ ლიტერატურას მიიჩნევენ, საეროს აღმოცენებაზე სპარსულის გავლენაც ჩანს.

საერო ლიტერატურიდან „ვისრამიანი“ რამინის გარეგნობის აღწერით უდავოდ უნდა ჩაითვალოს პორტრეტული ხელოვნების ადრეული ფორმის შედეგად. თუმცა საფიქრებელია, რომ ეს საწყისი ტექსტის გავლენაა. პორტრეტის ესკიზის ელემენტებს ვხვდებით არჩილის, ფეშანგის („შაჰნავაზიანი“) და დიმიტრი ორბელიანის შემოქმედებაშიც. აქ პორტრეტები მეტაფორულია და პერსონაჟის ინდივიდუალიზაციის ყველა ნიშანი უგულებელყოფილია. შოთა რუსთაველთან პორტრეტის მაღალმხატვრული ნიმუშები გვაქვს. პორტრეტული ხელოვნების დამამკვიდრებელი ქართულ ლიტერატურაში რუსთველია

სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ რუსთაველის შემდეგ დ. გურამიშვილამდე პერსონაჟის პორტრეტიზაციის რაიმე მნიშვნელოვანი ცდა არ გვხვდება. ანტონ კათალიკოსი „წიგნ მარტირიკაში“ მეფე ლუარსაბის პორტრეტის მაღალმხატვრული ნიმუში გვაქვს, რომელიც ავთენტურია და შესაბამისად პირველი დეტალური პორტრეტის ნიმუშად ჩაითვლება, ქრონოლოგიურად „მარტირიკა“ უსწრებს „დავითიანს“.

მე-19 საუკუნის 50-იანი წლების ქართულ რეალისტურ პროზაში გამოიკვეთა რეალიზმის მკვეთრი კონტურები. მან თავისი ხედვით, მიდგომებით, შეფასების მექანიზმებით და კრიტერიუმებით, ახალი ჟანრებით, პროზაული ენის, სოციალური რომანის დამკვიდრებით, ურბანისტული პასაჟებით და ფსიქოლოგიური პორტრეტით შექმნა ე. წ. „ახალი ადამიანი“, რომელიც სტიგმატიზებულია საზოგადოების მიერ, რადგან „სხვანაირია“, „ახალი ადამიანია“. მასში ეროვნულისა და ტრადიციულის განცდა მის ცნობიერებაში საერთოდ არც არსებობს.

ტრადიციული წაკითხვით დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხეში“ კრიტიკულად აისახა ბატონყმური ცხოვრების მაშინდელი სინამდვილე. მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში კრიტიკული რეალიზმის სკოლის ჩამოყალიბებისთვის ნიადაგი

ჯერ კიდევ დ. ჭონქაძემ მოამზადა. ის, გიორგი ერისთავი და ლავრენტი არდაზიანი სამოციანელთა წინამორბედებად ითვლებიან. ჩვენი შეხედულებით, საზოგადოების ყველა ფენაშია დეგრადირებული ადამიანი. არც ყველა მებატონეა ერთნაირად უმაღური და მატყუარა. დურმიშხანი მესამე ტიპის ადამიანია. გარემო ფაქტორები ვერ ცვლიან ადამიანებს, ისინი მხოლოდ მაპროვოცირებელ ფუნქციას ასრულებენ. ღირსების შენარჩუნება დამოკიდებულია ადამიანის ზნეობრივ, სულიერ სიმტკიცეზე.

მე-19 საუკუნეში გამოიკვეთა ვაჭრის, ადამიანი-ფინანსისტის ტიპი. ამ საუკუნის დასაწყისში ქართველმა თავადაზნაურობამ ალღო ვერ აუღო ახალ ცხოვრებას. დ. ჭონქაძეს ორი სრულიად სხვადასხვაგვარი ბატონის ტიპი ჰყავს მოთხრობაში: ოსმან-აღას ბატონი-დაუნდობელი და მხეცი; მარიამ წერეთელი და მისი მეუღლე, ყურადღებიანი და შემბრალებელი... ასე ძირეულად განსხვავდება ეს ორი პროტაგონისტი ერთმანეთისაგან. მოთხრობის მთავარი თემაა ადამიანი დაკარგული პირველხატით.

მე-18 -19 საუკუნეების ლიტერატურამ ბევრი პერსონაჟი შექმნა ისეთი, რომლის უბედურების სათავე „არასაჭირო დროს და არასაჭირო ადგილას“ მათი არსებობა იყო, ადამიანი – მსხვერპლი, ადამიანი – მეომარი, ადამიანი – უდარდელი და და ა. ლიტერატურის უმთავრესი ფუნქციაა ნებისმიერ ვითარებასა და გარემოებაში შეახსნოს ადამიანს, რომ ის არის მიწიერთა შორის უმაღლესი არსება და ჰუმანიზმის გარდა სხვა ყველაფერი დასაღუპავადაა განწირული.

ივანეს მიერ რუსეთში განათლების მიღება ნამდვილად სჯობს პავლესა და ანდუყაფარის გაუნათლებლობას; თუმცა ავტორის მინიშნებით რუსეთი აკადემიურ და თავისი ქვეყნისთვის სასარგებლო ცოდნას არ, ან ვერ აძლევს ადამიანს. ამის მაგალითია ზემოთხსენებული ვაზის აჭრა და თუთის გაშენების სურვილი. დიდგაროვანმა ივანემ იქორწინა მდიდარ ქალზე და გაჩნდა ერთგვარი ჰიბრიდი, რომელიც ეპოქის გადასახედიდან იქნება სრულყოფილი: დიდებული გვარისა, უახლესი განათლებით, მდიდარი და პერსპექტიული.

გიორგი ერისთავის ვაჭრები თავდაპირველად მოკრძალებული, უფულო, საშოვარზე გამოსული ხალხია. მიკირტუმ ტრდატოვი („გაყრა“), კარაპეტ დაბაღოვი („ძუნწი“), ივანე და გაბრიელ მინასოვეები, ჯიმშერ აკუნიაძე („წარსული დროების სურათები“) არიან ტიპები, რომლებსაც აქვთ ცხოვრების ალლო და მოქმედების უნარი. მოგვიანებით ისინი ჩამოყალიბდნენ ცალკე ფენად, ცდილობენ, დაამკვიდრონ „მაღალი ეტიკეტი.“ ასეთი ტიპია ლავრენტი არდაზიანმა მოთხრობაში „სოლომონ ისაკიძე მეჯღანუაშვილი“. რაინდიძემ მამაპაპისეული აღადგინა, მას ახალი სიცოცხლე მიანიჭა. მოთხრობა „მორჩილი“ ავითარებს ცოლისა და ქმრის, თანასწორობის იდეას.

ილია ჭავჭავაძე პორტრეტის, როგორც ხერხის და კრიტიკული რეალიზმის ფუძემდებელია. მისი გმირები განზოგადებული ტიპები არიან. მის პერსონაჟებს მარტო ინდივიდუალიზებული, ყველა ვითარების შესატყვისი მეტყველება აქვთ (ცოცხალი მეტყველების ნაკადი და დიალექტიკები, „მგზავრის წერილებში“ მოხვედის მეტყველება). ილიას არ აღუწერია სტუდენტი ახალგაზრდის კონკრეტული პორტრეტი ლურჯი ხალათით, გრძელი, დიაკვნური თმით, მოსამართლე, რომლის პროტოტიპადაც თავად გამოდგებოდა და სხვა, რამდენიმე საინტერესო სახე, რომელიც ეპოქის სახეს კიდევ უკეთ დაგვანახებდა.

ილიას ზოგადსაკაცობრიო ტიპს აქვს კონკრეტული ნიშნებიც, მაგრამ შინაგანი ბუნება ზოგადია და არა კერძო. აქედან გამომდინარე, ილიასეულ „ზოგადი სახის დახურდავებას“ ვერ გავაიგივებთ „ტიპის პორტრეტად დახურდავებასთან,“ რადგან ტიპი ზოგადი, მასშტაბური სახეა და ის პორტრეტით იქმნება. დახურდავება აკნინებს მათი ურთიერთმიმართების არსს.

ილიასთან ლიტერატურული პორტრეტის სრულყოფილებაზე მიუთითებს პირვანდელობის შენარჩუნება. პორტრეტის შესაქმნელად დიდია დიალოგის სტილისტიკურ-ფუნქციური დატვირთვა. ილია მოკლე მაინდივიდუალიზებული რემარკებით გმირის ხასიათზე ზოგჯერ მეტს ამბობს, ვიდრე თვით დიალოგით.

ალექსანდრე ყაზბეგთან ქართულ ლიტერატურაში ყველაზე ბევრი ტრაგიკული პერსონაჟია. აქ ადამიანი სხვაგვარი, ყველაზე ნამდვილი ადამიანურობით ხასიათდება.

ქართველ მწერალთა შორის ალექსანდრე ყაზბეგი არავერბალური სემიოტიკის ყველა კომპონენტის ფლობის დიდოსტატია. მისი პროზის საოცარი მრავალფეროვნებას მეტ-ნაკლებად სრულყოფილად წარმოაჩენს გ. კრეიდლინის კომპლექსური კვლევის მეთოდი.

რამდენიმე ტექსტს ყაზბეგი სქოლიოსაც ურთავს, სადაც ე.წ. ეთნოსემიოტიკის ელემენტად განსახილველ რომელიმე კომპონენტს განმარტავს, ან ისტორიულად მნიშვნელოვანი ფაქტის დოკუმენტურ წყაროს მიუთითებს.

ლიტერატურა მხატვრული სახეების გალერეაა, რომელიც ტიპითა და ხასიათით იქმნება. საბოლოო, განზოგადებული, უნივერსალური ლიტერატურისთვის საინტერესო პოლისტური სახის შესაქმნელად დეტალური პორტრეტია საჭირო. ამდენად მე-19 საუკუნეში რეალიზმა განავითარა პროზა, დახვეწა პორტრეტი, შექმნა მასშტაბური მხატვრული სახეები, რითიც მიაღწია ღრმა ფსიქოლოგიზმს და მაღალ ესთეტიკურ ხარისხს.

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. არისტოტელე, 2013: არისტოტელე, პოეტიკა, გამომცემლობა, „პეგა“, თბ. 2013.
2. აბაშიძე, 1971: აბაშიძე კიტა, ცხოვრება და ხელოვნება, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ. 1971.
3. ბარტი, 2013: ბარტი როლან, S/Z, თს-ს გამომცემლობა თბ. 2013.
4. ავტორთა კრებული ნოდარ ერიაშვილის რედაქციით, „ფსიქოლოგია“, „სამართლიანი საქართველო“, თბ. 2016.
5. ბარამიძე, 1940: ბარამიძე ალექსანდრე, ნარკვევები, II. თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1940.
6. ბარდაველიძე 1967: ბარდაველიძე ბეჟან, „პერსონაჟის ხატვის პრინციპი ქართულ რეალისტურ პროზაში (XIX საუკუნე)“ (რედ. ს. ხუციშვილი), თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1967.
7. ბარდაველიძე, 1977: ბარდაველიძე ბეჟან, „პორტრეტი ილია ჭავჭავაძის პროზაში“ წიგნში „ლიტერატურული ნარკვევები“, თბ. 1977.
8. ბაქრაძე, 2013: ბაქრაძე აკაკი, სკოლას, გამომცემლობა „ინტელექტი“ თბ. 2013.
9. ბახტაძე, 2014: ბახტაძე გურამ, კავკასიელი ეთნოსის წარმომადგენელი პერსონაჟები ალექსანდრე ყაზბეგის თხზულებებში, „ჰუმანიტარული მეცნიერებები ინფორმაციულ საზოგადოებაში“ ტ. II. გამომცემლობა ბსუ, ბათ. 2014.
10. ბრეგაძე, 2012: ბრეგაძე ლევან, „თემა და მხატვრული იდეა“, წიგნში „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალში“ (რედაქტორი ირმა რატიანი), შპს „მწიგნობარი“, თბ. 2012.
11. ბონი, 2013: ბონი ლე გუსტავ, „ერებისა და ბრბოს ფსიქოლოგია“, „მთაწმინდელი“, თბ. 2013.
12. ბორევი, 1986: ბორევი იური, „ესთეტიკა“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ. 1986.
13. გაჩეჩილაძე, 1954: გაჩეჩილაძე ამბერკი, აკაკი წერეთლის ცხოვრება და შემოქმედება, სმამ გამომცემლობა თბ. 1954.
14. ემოციური ინტელექტი, შპს „ბიზნეს ლიტერატურა“, თბ. 2018.
15. ერისთავი, 1950: ერისთავი გიორგი, პიესები, ფედერაცია „ტფილისი“ თბ. 1950.
16. ერისთავი, 1966: ერისთავი გიორგი, თხზულებანი, ტფილისი“ თბ. 1966.
17. ვანიე, 2017: ვანიე ალენ, „ფსიქონალიზის შესავალი“, გამომცემლობა „დიოგენე“, თბ. 2017.
18. ზანდუკელი, 1974: ზანდუკელი მიხეილ, თხზულებანი, ტ. 1. თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1974.

19. **ზანდუკელი, 1976:** ზანდუკელი მიხეილ, თხზულებანი, ტ. II. თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1976.
20. **ზანდუკელი, 1989:** ზანდუკელი მიხეილ, თხზულებანი, ტ. V. თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1989.
21. **ზიზულასი, 2019:** ზიზულასი იოანე, „თანაზიარება და სხვად ყოფნა“, პოლიგრაფიული ცენტრი „ბარტონი“ თბ. 2019.
22. **იუნგი, 2013:** იუნგი კარლ გუსტავ, ფსიქოლოგია და რელიგია, „დიოგენე“ 2013.
23. **ოერისტი, 2013:** ილუმენი ევნემი (ოერისტი), შესავალი პიროვნების ფსიქოლოგიაში, მრევლი და მოძღვარი, თბ., 2013.
24. **ორტეგა, 2016:** ხოსე ის გასეტი, ადამიანი და ხალხი, გამომცემლობა „საქართველოს მაცნე“, თბ. 2016.
25. **კეკელიძე, 1956:** კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია I, თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1956.
26. **კეკელიძე, 1958:** კორნელი კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია II, თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 1958.
27. **კენჭოშვილი, 1962:** აკაკი კენჭოშვილი, „ილია ჭავჭავაძე: მხატვრული შემოქმედების საკითხები“ გ. აბზიანიძის რედაქტორობით. 1962.
28. **კიკაჩიშვილი, 2012:** თენგიზ კიკაჩიშვილი, „პორტრეტი“ წიგნში „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალში“ (რედაქტორი ირმა რატიანი), თბ. 2012.
29. **კოტეტიშვილი, 1959:** ვახტანგ კოტეტიშვილი, ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ, 1959.
30. **კოტეტიშვილი, 2015:** ვახტანგ კოტეტიშვილი, ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედება, ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია, ლიტ-რის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ. 2015.
31. **ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი,** შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი, გამომცემლობა შპს „მწიგნობარი“, თბ. 2012.
32. **ლიტერატურის თეორია,** XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები, ლიტ-რის ინსტიტუტი, გამომცემლობა თბ. 2008.
33. **ლომიძე, 2012:** გაგა ლომიძე, მხატვრული სახე, წიგნში „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალში“ (რედაქტორი ირმა რატიანი), შპს „მწიგნობარი“, თბ., 2012.
34. **მაკარაძე, 2013:** ელგუჯა მაკარაძე, „ხალხური ლექსის თეორიის საკითხები“, გამომცემლობა „ლაზარე“ ბათ. 2013.
35. **მაკარაძე, 2014:** ელგუჯა მაკარაძე, „ისტორიული პოეტიკის საგანი და მეთოდი“, „ჰუმანიტარული მეცნიერებები ინფორმაციულ საზოგადოებაში“ ტ. II. გამომცემლობა ბსუ, ბათ. 2014.

36. მამარდაშვილი, პიატიგორსკი, 2020: მერაბ მამარდაშვილი, ალექსანდრ პიატიგორსკი, „სიმბოლო და ცობიერება“, გამომცემლობა „კალმოსანი“, თბ. 2020.
37. მარინო, 2010: ადრიან მარინო, „კომპარატივიზმი და ლიტერატურის თეორია“, ლიტ-რის ინსტი-ტუტის გამომცემლობა. თბ. 2010.
38. ნასიძე, 1910: მიხეილ ნასიძე, „ილია ჭავჭავაძე – ბიოგრაფია და მისი მოღვაწეობა“, თბილისი, 1910.
39. ნიკიტიჩი, 2015: ლუდმილა ნიკიტიჩი, ესთეტიკა, გამომცემლობა, „სამართლიანი საქართველო“, თბ. 2015 წ.;
40. ნოსელი, 2017: გრიგოლ ნოსელი, ჰომილიები, თბ. 2017 წ.;
41. პლატონი, 2003: პლატონი, „სახელმწიფო“, გამომცემლობა „ნეკერი“, თბ. 2003 წ.;
42. რატიანი, 2018: ირმა რატიანი, „თანამედროვე ქართული ლიტერატურული პროცესი“, თსუ-ს გამომცემლობა, თბ. 2018 წ.;
43. რატიანი, 2017: ირმა რატიანი, „რეალიზმის ლიტერატურული მოდელი და მისი რეფლექსია ქართულ მწერლობაში“, წიგნში: „ლიტერატურული მიმდინარეობები კლასიციზ-მიდან მოდერნიზმამდე“ თბ. 2017.
<http://literaturatmcdneoba.tsu.ge/lit-mimdin.pdf>
44. ტენი, 1990: იპოლიტ ტენი, „ხელოვნების ფილოსოფია“, მთარგმნელი ივანე მაჭავარიანი, გამომცემლობა „საქართველო“, თბ. 1990;
45. ჩიქობავა, 1950: არნოლდ ჩიქობავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება, ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონი, ქეგლ, თბ., 1950.
46. ყაუხჩიშვილი, 1950: სიმონ ყაუხჩიშვილი, „ანტიკური ლიტერატურის ისტორია“, გამომცემლობა „ცოდნა“, თბ., 1950;
47. ქართული პროზა, ტ. VII, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1984 წ.;
48. ქართული ლიტერატურის ისტორია (ექვს ტომად), ტომი IV, „საბჭოთა საქართველო“, გამომცემლობა, თბ.
49. ქართული მწერლობა, ტ. 1. გამომცემლობა „ნაკადული“ თბ. 1980.
50. ქართული მწერლობა, ტ. მე-2, გამომცემლობა, „ნაკადული“, თბ. 1982.
51. ქართული პროზა, ტ. 1 გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1982.
52. ქართული პროზა, ტ. 2 გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1982.
53. ქართული პროზა, ტ. 11 გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1986.
54. ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1967.
55. ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბ. 1968.

56. ქართული ლიტერატურის ისტორია ტ. III. გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბ. 1969.

57. ფროიდი 1995: ზიგმუნდ ფროიდი, ფსიქოანალიზი, „სიახლე“, თბ. 1995.

58. შმემანი, 2014: ალექსანდრე შმემანი, ლიტურგია და ღრთისმეტყველება, ქრისტიანული განათლების ფონდი; თბ. 2014.

59. ჭავჭავაძე, 1955: ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული ტ. IV. გამომცემლობა „სახელგამი“, თბ. 1955 .

60. ჭავჭავაძე, 1941: ილია ჭავჭავაძე, თხზულებათა სრული კრებული, ტ. II, გამომცემლობა „სახელ-გამი“, თბ. 1941.

61. ჭავჭავაძე, 1987: ილია ჭავჭავაძე, რჩეული ნაწერები, ხუთ ტომად, ტომი III, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“ თბ. 1986.

62. ჭავჭავაძე, 1987: ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი, ტომი მე-2, „მეცნიერება“, თბ. 1987 .

63. ჭავჭავაძე, 1988: ილია ჭავჭავაძე, თხზულებანი (ოც ტომად), ტომი II. გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ. 1988.

64. ყაზბეგი, 1993: ალექსანდრე ყაზბეგი, თხზულებანი ორ ტომად, გამომცემლობა „საქართველო“, თბ. 1993 .

65. ჯიბლაძე, 1955: გიორგი ჯიბლაძე, კრიტიკული ეტიუდები, წიგნი II. გამომცემლობა „სახელგამი“, თბ. 1955 .

უცხოურ ენებზე

67. Бахтин, 1986: М. М. Бахтин, Литературно-критические статьи. Москва. 1986.

68. Бахтин, 2017: М. М. Бахтин, Избранное. Т. II. Центр гуманитарных инициатив. Москва-Санкт-Петербург. 2017.

69. Гинзбург, 1977: Л. Гинзбург, О психологической прозе. Художественная литература .Ленинград. 1977.

70. Крейдлин, 2002: Г. Крейдлин, Невербальная семиотика Язык тела и естественный язык. Новое литературное обозрение. Москва. 2002.

71. Маслоу, 2019: А. Маслоу, Мотивация и личность, „питер“. Санкт-Петербург. 2019.

72. Тamarченко, 1999: Н.Д. Тamarченко, „Теоретическая поэтика: понятия и определения“, Хрестоматия для студентов филологических факультетов университетов и пединститутов Автор-составитель д-р. филол. наук, проф. Н.Д.Тamarченко, Москва. 1999.

ელექტრონული რესურსები

73. სამოქალაქო განათლების ლექსიკონი www.nplg.gov.ge
74. ჭავჭავაძე ილია, „აკაკი და ვეფხვის-ტყაოსანი“, 1887
<https://gdi.ge/uploads/other/0/416.pdf> (მოდირებულია 10.11.2021).
75. რატიანი ირმა, „ფსევდოკარნავალური ნარატივი რომანში-კულტურათმშორისი დიალოგის ფორმა“, <https://armuri.georgianforum.com/t777-topic>
76. Март Н. Я. Возникновение и расцвет древнегрузинской светской литературы // Журнал Министерства Народного Просвещения. Седьмое десятилетие. Санкт-Петербург, 1899. <https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=101055&razdel=132> (მოდირებულია 12.10.2020).
77. Эко Умберто, Искусство и красота в средневековой эстетике, АСТ CORPUS, 2015.
78. <https://psihomed.com/oligofreniya/> (მოდირებულია 10.12.2021).
79. <https://psychiatr.ru/education/slide/367> (მოდირებულია 10.12.2021).
80. <https://endic.ru/rusethy/Idiot-559.html> (მოდირებულია 9.11.2021)
81. https://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Popovich/dostoevskij-o-evrope-i-slavjanstve *преподобный Иустин (Попович), Челийский Достоевский о Европе и славянстве* (მოდირებულია 3.09.2018)
82. https://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Popovich/dostoevskij-o-evrope-i-slavjanstve, Иван Васильевич Киреевский, Нечто о характере поэзии Пушкина (მოდირებულია 9.09.2018)
83. https://azbyka.ru/otechnik/Iustin_Popovich/dostoevskij-o-evrope-i-slavjanstve, протоиерей Георгий Флоровский (მოდირებულია 3.09.2018)
84. <https://www.bsu.edu.ge/sub-8/dissertation/index.html> (მოდირებულია 10.07.2021)