

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

სოლომონ ტაბუცაძე

**ავტორის პრობლემა XX საუკუნის
ლიტერატურულ – თეორიულ კონცეფციებში**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიის დოქტორის (ph.D) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, სრული
პროფესორი, ირმა რატიანი

თბილისი

2017

სარჩევნო

შესავალი.....	3
თაზო I	
ავტორის საკითხი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.....	7
თაზო II	
ავტორის თეორიის ფორმირება რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში.....	19
1. ავტორის საკითხი მიხაილ ბახტინთან.....	29
2. ავტორი და გმირი.....	39
3. ავტორის სუბიექტობრივი ირგანიზაცია – ბორის კორმანი.....	49
თაზო III	
ავტორის პრობლემა ნარატოლოგიურ დისკურსში თხრობითი ინსტანციები.....	83
თაზო IV	
ავტორის საკითხი სტრუქტურალიზმში.....	112
თაზო V	
ავტორის დაბრუნება.....	143
დასკვნები.....	156
გამოყენებული ლიტერატურა.....	163

შესავალი

ავტორის თეორიები მე-20 საუკუნის თეორიული ლიტერატურათმცოდნეობის დარგია, რომელიც ცდილობს ნაწარმოების ავტორის უარყოფისა და მისი მკითხველით ფუნქციური ჩანაცვლების ტენდენციათა დაძლევას. დასავლელი კრიტიკოსები ავტორის თეორიათა წარმოშობას იმ სიტუაციიდან გამოსავლის ძიებას უკავშირებენ, რომელიც შექმნა „ავტორისაგან გათავისუფლების“ გამოცხადებამ, რაც ნაწარმოების იდეურ-ესთეტიკური ბუნების შემეცნებაზე უარის თქმასაც ნიშნავს. ისიც სათქმელია, რომ ავტორის უარყოფა და მისი ჩანაცვლების ტენდენცია კვლავ ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას იმდენად, რამდენადაც იგი იყო რეაქცია XIX საუკუნის მიწურულამდე გაბატონებული ლიტერატურათმცოდნეობით მითზე – ავტორზე როგორც ლიტერატურული ტექსტისა და ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის მთავარ ობიექტზე. მიუხედავად გაველენიან მკვლევართა საფუძვლიანი მცდელობებისა, ავტორის თეორიების თანმიმდევრული კონცეფცია ვერ შეიქმნა. ამ თვალსაზრისით ნაყოფიერი იყო 1920-იანი წლები და 1960-ანი წლების დასაწყისი, რაც გამოვლინდა მიხაილ ბახტინის, *ვიქტორ ვინოგრადოვის*, *უეიენ ბუტის*, *პერსი ლაბოკის* და სხვა მკვლევართა ნაშრომების შექმნით; ეს ყველაფერი იყო ავტორის გაქრობის კონცეფციაზე რეაქცია. ნაწარმოების მოვლენათა ამსახველი მთხრობელების ურთიერთ-ზემოქმედება და თამაში, ხედვის წერტილთა და ავტორის ნიღაბთა მონაცვლეობა, „ცენტრალური გონების“ თავისებურებები, – ინგლისურენოვან მკვლევართა ინტერესის მთავარ სფეროდ რომ იქცა, – ჰენრი ჯეიმსის მხატვრულ მიღწევებს ემყარებოდა.

ავტორის უკუგდების, უარყოფის ახალი ტალღა წამოვიდა 1960-იან წლებში გამოქვეყნებული სტატიებით – *როლან ბარტის* „ავტორის სიკვდილი“ (1968), *იულია კრისტევის* „ბახტინი, სიტყვა, დიალოგი და რომანი“, *მიშელ ფუკოს* „რას არის ავტორი“ (1969) – რომლებშიც ნაწარმოების შემქმნელი არა თუ აღმოიფხვრა ლიტერატურათმცოდნეობით კვლევათა ველიდან, არამედ მთლიანად შეიცვალა მკითხველის ფიგურით. როლან ბარტის შინაგან იმპულსად იქცა ავტორის პრობლემისადმი ფსიქოანალიტიკური მიდგომის მიუღებლობა და სახელდობრ ის

ფაქტი, რომ „ნაწარმოების ახსნას ყოველთვის მის შემოქმედებაში ეძიებენ“ (ბარტი 2002: 44). საწყისი, გინა ამოსავალი პოზიციით, ბარტი ახლოა მიხაილ ბახტინისა და ვიქტორ ვინოგრადოვის კონცეფციებთან, რომელთა მიხედვით პრინციპულად იმიჯნება ერთმანეთისაგან ბიოგრაფიული ავტორი, ავტორი შემოქმედი და ავტორი – ნაწარმოების სახეობრივი ელემენტი.

როლან ბარტის პოზიციას ავტორის მკითხველისეულ კომუნიკაციურ ველში ჩართვის საჭიროება ართულებდა, რაც უკიდურესად ცალმხრივი კონცეპტუალური გადაწყვეტით გამოიხატა, კერძოდ, უნდა დაცული ყოფილიყო პროდუქტიულობა თეზისისა – “ავტორი ცხოვრებაში” – “ავტორი შემოქმედებაში” შორის უფსკრულის არსებობა. ეს უფსკრული ბარტმა პირობითად “ავტორის სიკვდილით” აღნიშნა და ამით მოახდინა ავტორის რეალური ცხოვრებიდან ფიქტიურ, მხატვრული გამონაგონის ფსევდორეალობაში გადასვლის ფაქტის მარკირება. ბარტის კონცეფციის წარმოშობა ნაკარნახები იყო ავტორისა და გმირის ურთიერთშემოქმედების სფეროდან “ავტორი – მკითხველის” კომუნიკაციურ წყვილზე გადასვლის ისტორიულ-თეორიული აუცილებლობით, მაგრამ თავად მკითხველის პრობლემის წარმოქმნამ ავტორის პრობლემის დროებითი მიჩუმათება გამოიწვია. ბახტინისა და ფრანგი მკვლევრების თეორიათა პრინციპული განსხვავება ის აღმოჩნდა, რომ ბარტის, კრისტევასა და სხვათა მიერ მხატვრული ნაწარმოების მრავალგანზომილებიანი სივრცისათვის რუდუნება მის გადარბეზად შემოიქცა, რადგან „გმირი–ავტორი–მკითხველი“-ს კომუნიკაციური სფეროდან ამოირთო მნიშვნელოვანი შეაღებული ცენტრი და საზრისწარმომქმნელი რგოლი. ბარტისათვის ასევე მნიშვნელოვანი იყო ტემპორალური ასპექტი. მისი თვალთახედვით, ავტორის დრო – მკითხველთან მიმართებით – არის წარსული, ხოლო მკითხველის დრო – პირიქით, მიელტვის და მიესწრაფის მომავალს და ინტეპრეტაციის უბოლო პერსპექტივას. მკითხველისეულ გააზრებათა და გაგებათა ვარიაციულობა უზრუნველყოფს ტექსტის შინაარსობრივ მრავალგანზომილებიანობას, როდესაც ყოველ ახალ წაკითხვას მკითხველის ახალი დაბადება მოსდევს. სწორედ ეს არის ბარტის თეორიის ძირითადი აზრი და შენაჯერი, რომელიც გულისხმობს ავტორის ფუნქციურ ჩანაცვლებას მკითხველით, ხოლო ნაწარმოების დაწერის პროცესის ჩანაცვლებას კითხვის პროცესით, ესე იგი, ხდება ავტორის და მკითხველის სახეთა ფუნქციონალური ურთიერთხედდება. თუმცა კი ავტორის გაუქმებამ გამოიწვია

მხატვრული ტექსტის განსაკუთრებული თვისების – „ლიტერატურულობის“ – უარყოფა; ბარტმა შემოიტანა ფრიად ნიშანდობლივი შესწორება: „ამიერიდან მართებული იქნებოდა გვეთქვა „წერილობა“. ავტორთან ბრძოლისა და მასთან შეტოქების სახელით ხორციელდებოდა „ლიტერატურულობის“ უარყოფა და ეს სრულად და კანონზომიერად გამოჩნდა „ნაწარმოებიდან ტექსტზე“ გადასვლაში: ავტორის მკითხველით ჩანაცვლებას მოჰყვა ნაწარმოების ტექსტით ჩანაცვლება.

ამ პროცესის საპირისპირო ერთი ნაყოფიერი ცდა იყო საერთაშორისო კოლექტიური ნაშრომი “ავტორი და ტექსტი” (მარკოვიჩი...1996: 479). ამერიკელმა, გერმანელმა, კანადელმა, შვეიცარიელმა და რუსმა მკვლევარებმა თავიანთი სტატიები მიუძღვნეს ავტორის გაქრობის კონცეფციითა კრიტიკას და ამ პრობლემის კონსტრუქციულ მიდგომებს. ამ მიმართულების მნიშვნელოვან ნაბიჯად უნდა მივიჩნიოთ *შონ ბერკის* ნაშრომები და უპირველესად მისი მონოგრაფია “ავტორის სიკვდილი და დაბრუნება. რიტუკულობა და სუბიექტურობა ბარტის, დერიდასა და ფუკოს შრომებში” (ბერკი 1993: 199). კოლექტიური ნაშრომის ერთ-ერთი ავტორი *მათიას ფრაიზე* თავის სტატიაში – “ავტორის განდევნის შემდეგ: ლიტერატურათმცოდნეობა ჩისში?” – ანალიზებს ავტორის გაძევების სამ ეტაპს ლიტერატურათმცოდნეობაში: ფორმალიზმი, სტრუქტურალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი. ამ სკოლათა ძირითად ნაკლად იგი მიიჩნევს ფუნქციონალური მიდგომით გატაცებას, რაც ლიტერატურული მასალის ფორმალოზაციას იწვევს, ავტორი ხერხების კრებსამდე დაიყვანება და მხედველობაში არ მიიღება ნაწარმოების ესთეტიკური ბუნება.

ბარტის კონცეფციის ძირითადი კრიტიკა და ავტორის დაბრუნების მოთხოვნა 1990-იან წლებში გამოწვეული იყო უკონტროლო ჰერმენევტიკული გააზრებით, დადლილობით და ერთი და იმავე ტექსტის ინვარიანტული წაკითხვების სიმრავლით. ავტორის თეორიათა მომხრენი პირველ პლანზე კვლავ ავტორის ჩანაფიქრს წამოსწევენ, მხატვრული ნაწარმოების საზრისის მისაწვდომად ახდენენ ავტორის ინტენციის რეკონსტრუირებას, მხატვრული ტექსტის მთლიანობის პრობლემას სწავლობენ და ავტორს ტექსტუალურ ცენტრად განიხილავენ.

1990-იან წლებში ანგლო-ამერიკელი კრიტიკოსები უბრუნდებიან მწერლის შემოქმედებითი ლაბორატორიის, „ავტორის ცნობიერების“ კვლევას, სწავლობენ ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის პროცესს, რომელშიც ავტორს უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია. ავტორის თანამედროვე თეორიები ავტორისა და

მკითხველის რეალური დიალექტიკისაკენ უფრო იხრება და იკვეთება ახალი უნივერსალური ავტორის თეორიების შექმნის საჭიროება, სადაც გადაწყდებოდა ლიტერატურულობის ესთეტიკური ბუნების ძირითადი, გამორჩენილი თუ გადაუწყვეტი პრობლემები, ნაწარმოების მთლიანობის საკითხები და ეს ყველაფერი გულისხმობს ავტორის ცენტრწარმომქმნელი ფუნქციისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას.

ავტორის საკითხი ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში ავტორის პრობლემას ეხება *ირმა რატიანისა და რამაზ ჭილაიას* ნაშრომები. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია სხვა რამ საგულისხმო ქართულ ავტოროლოგიაში არ შექმნილა.

ირმა რატიანის ნაშრომი “ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში” ავტორის საკითხს განიხილავს იმდენად, რამდენადაც მონოგრაფიის ავტორი მიზნად ისახავს დროსივრცის კატეგორიის ანალიზს ილიას შემოქმედებაში და, უფრო ფართოდ თუ შევხედავთ საკითხს, ამ კონკრეტული ამოცანის წიად მკვლევრის ძალისხმევა ქართული რეალისტური ლიტერატურის კანონის დადგენისკენაა მიმართული. მხატვრული ქრონოტოპის არეალი კონკრეტულ მხატვრულ სამყაროზე პროექციისას გულისხმობს “ავტორის”, “მთხრობელის”, “პერსონაჟის” ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიათა გათვალისწინებას. სწორედ ამ ცნებათა ურთიერთმიმართების პრობლემატიკა იხენს თავს ილია ჭავჭავაძის მხატვრული სამყაროს ქრონოტოპული ანალიზისას. ნაშრომში განვითარებული მსჯელობის გათვალისწინებით, შეგვიძლია გამოვეყოთ რეალისტური ლიტერატურისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები. პირველ რიგში, როგორც ავტორი აღნიშნავს, მე-20 საუკუნის ლიტერატურისგან განსხვავებით, სადაც დროსივრცულ კატეგორიებს შორის უპირატესობა დროს ენიჭება, მე-19 საუკუნის ტექსტებში წარმდგენილია მხატვრული დროისა და მხატვრული სივრცის ერთიანობის პრინციპი. იმავედროულად, ავტორის თქმით, რეალისტურ ლიტერატურაში აშკარაა ავტორი-დემიურგის, ეგრეთ წოდებული “ყოვლისმცოდნე” და ყოვლისმხილველი, ყველგანმყოფი მთხრობელის დომინანტური პოზიცია, სადაც ავტორი მოვლენათა მუდმივი დამკვირვებელი, თანამონაწილე ან, უბრალოდ, აღმწერელი მთხრობელია. ამგვარი პოზიცია, ბორის უსპენსკის სიტყვით, რეტროსპექტულია, ვინაიდან ავტორმა წინასწარ იცის, როგორ დასრულდება მისი ნაწარმოები და მომავლის პერსპექტივიდან მოგვითხრობს ამბავს. მთხრობლის მსგავსი პოზიცია სრულიად შეცვლილია პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში, სადაც ტრიუმფით გამოცხადებულ ავტორის სიკვდილს ტექსტის აღქმისას მკითხველის თანაშემოქმედების გაგება მოჰყვება. რეალისტურ ლიტერატურაში, რასაკვირველია, მკითხ-

ველის როლი მნიშვნელოვანია, მაგრამ მას ავტორი/მთხრობელი წარმართავს სასურველი მიმართულებით, რაც ირმა რატიანის წიგნში სხვადასხვა ხერხით, არაერთი მაგალითითაა ცხადყოფილი. რეალისტური კანონის თანახმად, “რეალისტი მწერალი ცდილობს მკითხველის მოთვინიერებას, მისი რეცეფციის პროცესის გარკვეულ კალაპოტში ჩაგდებას, ანუ მიმართავს რიტორიკის ხერხს. რეალისტური ლიტერატურული კანონის ფარგლებში მკითხველი მოიაზრება როგორც ავტორთან აქტიურ დიალოგში ჩაბმული მოსაუბრე, ინტელექტუალური პარტნიორი, რომელიც უსმენს ავტორს და რომლის მხარდაჭრასაც მუდმივად საჭიროებს ავტორი” (რატიანი 2009: 148-149). ამგვარი მკითხველი იზერისეულ იმპლიციტურ მკითხველს მოგვაგონებს, რომელსაც იზერი ჯონ ოსტინისეულ “ილოკუციურ აქტს” ადარებს – ილოკუციური აქტი აზრს იძენს მაშინ, როდესაც მოსაუბრე და რეციპიენტი ერთმანეთს უგებენ.

როგორც ითქვა, ირმა რატიანის ნაშრომში მოხმობილია მაგალითები, რომლებშიც ავტორი-დემიურგის “ყოველისმცოდნე” და “ყოველისშემძლე” სტატუსი იჩენს თავს. მაგალითად “კაცია-ადამიანიში” აშკარაა ავტორის, როგორც მოვლენათა მარეგულირებლის ფუნქცია: ”როგორ არა! გავათავებ, მაგრამ იცით, რითა? იმითი, რომ ლუარსაბის ბედნიერება დაირღვევა”. ამ მიზნით მკვლევარს შემოაქვს “ავტორისეული დრო-სივრცისა” და “მკითხველისეული დრო-სივრცის” ცნებები, სადაც “ავტორისეული და მკითხველისეული ქრონოტოპული მოდელები ესადაგებიან ლიტერატურული ტექსტის გარეგან ფორმას და მხატვრული ქრონოტოპული მოდელების გააზრებისა და აღქმის სხვადასხვა პოზიციებად გვევლინებიან” (რატიანი 2006: 145). მათი მიმართება ტექსტთან, ავტორის თქმით, ფასეულია მხოლოდ და მხოლოდ ესთეტიკურ დონეზე.

ავტორის თქმით, “კაცია-ადამიანი?!” მიეკუთვნება თხზულებათა იმ როგს, რომელშიც თხრობა მესამე პირით წარმოებს, მაგრამ არ არის პერსონიფიცირებული. თხრობას აწარმოებს პირობითი მთხრობელი, რომელიც არ გარდაიქმნება რეალურ მოქმედ პირად და არ მონაწილეობს ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მსვლელობაში. თხრობის პრინციპის თვალსაზრისით “კაცია-ადამიანი?!” მკვეთრად განსხვავდება თხზულებებისგან – “მგზავრის წერილები” და “გლახის ნაამბობი”. ავტორი გარეშე დამკვირვებელია და სრულიად აშკარად არეგულირებს დამოკიდებულებას რეალურ სამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს

შორის. რეგულირების პროცესი ავტორის ცალკეული შეფასებების, მსჯელობის, დასკვნების ყალიბში მიმდინარეობს.

თხზულებაში “კაცია-ადამიანი?!” განფენილი ავტორისეული დრო-სივრცე ორი დრო-სივრცეული მოდელის ერთიანობას გვთავაზობს – რეალური და კონცეპტუალური დროსივრცეული მოდელისა.

ავტორი რეალური აწმყოს პოზიციიდან აღწერს თხზულებაში მიმდინარე მოქმედებას. შესაბამისად, თხრობა წარსული გრამატიკული დროის ფორმებს ეყრდნობა.

აქ მიზანშეწონილად მიგვაჩნია დროის ეგრეთ წოდებული “წერტილ-ხაზოვანი” გაგების შემოტანა. სპეციალურ ლიტერატურაში ეს ტერმინი პერსონაჟთა ცხოვრებაში დროითი ველების ურთიერთმიმართებას განმარტავს”. აქ ირმა რატიანს მოჰყავს ვლადიმირ მუხინის თვალსაზრისი, რომლის მიხედვითაც “ეს არის პერსონაჟთა განუმეორებელი გრძნობების, ფიქრების, ვნებების ცოცხალი, უშუალო შეჯახებების დრო, დრო ამ შეჯახების შედეგად პერსონაჟთა ცხოვრებაში წარმოქმნილი ახალი ცხოვრებისეული “ხაზებისა”, რომლებიც ხშირად პერსონაჟთა შემდგომ ბედს განსაზღვრავენ”. მას შეიძლება უფრო რთული სტრუქტურული ფუნქციაც მივანიჭოთო, განაგრძობს მკვლევარი, – ავტორის, ანუ პირობითი მთხრობელისთვის სპეციფიკური რეალური დროისა და სიუჟეტისათვის სპეციფიკური მხატვრული დროის მოდელის სტრუქტურული კონტაქტის ასახვის ფუნქცია. ამ შემთხვევაში “წერტილ-ხაზოვანი” დრო წარმოადგენს ავტორისეულ ანუ რეალური პოზიციის პერსონაჟისეულ, ანუ მხატვრულ პოზიციასთან შეჯახების დროს, და დროს იმ სიუჟეტური ხაზებისა და მონაკვეთებისა, რომლებიც არსებობდნენ ამ შეჯახებამდე და ვითარდებიან მას შემდეგ. თითქმის ყველა სიუჟეტური ხაზი ამზადებს ნიადაგს ახალი შეპირისპირებისათვის. აქ “შეჯახება” დაპირისპირების მნიშვნელობით გაიაზრება. თხზულება “კაცია-ადამიანი?!” ქმნის წერტილ-ხაზოვანი მოდელის ჩვენეული გაგების რეალიზების პრეცედენტს.

ავტორისეული ჩანართები, მსჯელობები, მიმართებები უპირისპირდება ამა თუ იმ პერსონაჟის პოზიციას კონკრეტული, ლოკალური შეხვედრის წერტილში, რომელიც აბოლოებს წინამავალ სიუჟეტურ პასაჟს და რომლისგანაც სათავეს იღებს ახალი სიუჟეტური ხაზი.

ირმა რატიანი ილია ჭავჭავაძის შემოქმედებას თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის განსხვავებულ ფორმათა რაკურსში განიხილავს. საქმე ეხება პირველი და მესამე პირით წარმოებულ თხრობათა დიფერენცირებულ წარმოჩენას და შესაბამისი დასკვნის გაკეთებას. ორი ტიპის თხრობის განსხვავებულობას სწორედ დრო-სივრცული პოზიცია განაპირობებს. სამეცნიერო ლიტერატურაში შენიშნულია, რომ პირველი პირით წარმოებული თხრობისას ტექსტი მთხრობელის დროით გამოცდილებაზეა ორიენტირებული. მისი მდებარეობა დროსა და სივრცეში განსაზღვრავს ნაწარმოების დროით და სივრცით ურთიერთობებს. მესამე პირით წარმოებული თხრობისას მსგავსი ორიენტაცია არ არსებობს: მოვლენები აისახება უკვე მომხდარის პოზიციიდან. აქედან გამომდინარე, პირველი პირით წარმართული თხრობისას გამოიყენება ნამყოფი, აწმყოსა და მყოფადის გრამატიკული დროის ფორმები, მესამე პირით წარმართული თხრობისას კი ძირითადად ნამყოფი დროის ფორმები იხმარება.

გამოდის, რომ პირველი პირით წარმართული თხრობის შემთხვევაში ტექსტი ემყარება მთხრობელის დრო-სივრცულ კონტექსტს, ხოლო მესამე პირით წარმოებული თხრობისას მთხრობელის დრო-სივრცული კონტექსტი ოდენ გარე დამკვირვებლის ქრონოტოპის ფუნქციით შემოიფარგლება. მკვლევარი სვამს კითხვას იმის თაობაზე თუ რა როლი უნდა ენიჭებოდეს ამ შემთხვევაში რეალურ დრო-სივრცულ კონტექსტს, რომელშიც იმყოფება ავტორი? მხატვრული და რეალური დრო-სივრცული მოდელების მიმართების არაერთგვაროვნობას, ერთი მხრივ, მთხრობელის ქრონოტოპური სისტემის ფუნქციური არაერთგვაროვნობა განაპირობებს, მეორე მხრივ კი – იმ ლიტერატურული პრინციპების სპეციფიკა, რომელთა პირობებშიც იქმნება ტექსტი. ირმა რატიანი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მისი განხილვის საგანს რეალიზმის ლიტერატურული პრინციპები წარმოადგენს.

ამ ზოგადი მსჯელობის შემდეგ წარმოადგენს მკვლევარი ილიას შემოქმედების ანალიზს. ავტორის თქმით, “მგზავრის წერილებში” თხრობა პირველი პირით წარმოებს და არის პერსონიფიცირებული. მთხრობელია პერსონაჟი – მგზავრი, მგზავრი-მთხრობელი, რომელიც საუბრობს თავსი თავზე პირველი პირით და ამიტომაც აღიქმება მოქმედ პირად. შესაბამისად, იშვის პრობლემა, თუ რამდენად შეესატყვისება პერსონიფიცირებული მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ავტორის პოზიციას? როგორია ავტორის დრო-სივრცული

ველის მიმართება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველთან? მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, როგორც ავტორი ბრძანებს, “აქ ყველაფერი წესრიგშია”: თხზულების პერსონაჟი-მთხრობელი საესეებით იზიარებს ავტორის შეხედულებებს, აქტიურად გამოხატავს მის სუბიექტურ პოზიციას. მეტიც შეიძლება ითქვას, რომ ავტორის მსოფლმხედველობრივი პრინციპები მხატვრულად რეალიზდება პერსონაჟი-მგზავრის აზროვნების პროცესში. მკვლევრის ავტორიტეტული განცხადებით, უფრო რთულად დგას ქრონოტოპული მოდელის ურთიერთმიმართების საკითხი. ტექსტი, მართალია, ეყრდნობა ავტორის დრო-სივრცულ გამოცდილებას, მაგრამ პერსონაჟი-მგზავრი-მთხრობელისა და ავტორის დრო-სივრცული ველები პირობითად თუ ემთხვევა ერთმანეთს: “მგზავრი წერილები” არის ლიტერატურული ტექსტი და მასში არსებული მხატვრული პირობითობის ატმოსფერო ავტორისა და მთხრობელი პერსონაჟის დრო-სივრცული ქრონოტოპის სრული ერთმნიშვნელოვნობის საშუალებას არ იძლევა.

ავტორის დასკვნით, “მგზავრის წერილებში” რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ურთიერთმიმართება რეალიზდება უშუალოდ პირველი პირით წარმართული თხრობით. თხრობა პერსონიფიცირებულია. რეალური დრო-სივრცული სისტემის მოდიფიცირებული ვარიანტი – ავტორის დრო-სივრცული ველი უახლოვდება მხატვრულ დრო-სივრცულ ველს, მაგრამ მკვეთრად გამოხატული მხატვრულ-პირობითი ატმოსფერო და გრამატიკული დროის ფორმები სრული იზომირფიზმის საშუალებას არ იძლევა. რეალური და მხატვრული დრო-სივრცული პლასტების ლავირებისას იკვეთება ავტორის მოქალაქეობრივი და მსოფლმხედველობითი პოზიცია.

ყურადღებას იქცევს ავტორის მსჯელობა “გლახის ნაამბობის” განსხვავებულად წარმოდგენილ სტილზე, სადაც თხრობა ჯერ პირველი პირით წარმართება და ავტორი სრულიად შეუნიღბავად წარმოდგება ავტორის როლში. იწყება ავტორი-მთხრობელის უკვე ფორმირებული ტიპის ზოგადი მსჯელობით, რომელიც იმ პოზიციის ერთგვარ წინასიტყვაობად უნდა განვიხილოთ, რომელსაც ავტორი ყველა გადამწყვეტ მომენტში იკავებს. ეს ერთგვარი აწმყო დროის ფორმით გადმოცემული ავტორისეული პროლოგი სრულიად გარკვეულ ავტორისეულ კონცეფციად უნდა განვიხილოთ.

თხზულების ქრონოტოპული ანალიზისას ირმა რატიანს შემოაქვს და ამკვიდრებს “კონცეპტუალური დრო-სივრცის” ცნებას. სამეცნიერო ლიტერატურა

რაში დამკვიდრებული მოსაზრებით, კონცეპტუალური დრო-სივრცე არის რეალური დროისა და სივრცის ასახვა იმ მოსაზრებების დონეზე, რომლებიც ყველასათვის ერთსა და იმავე აზრს ატარებენ (ეგოროვი 1985: 33-44). კონცეპტუალური დრო-სივრცული მოდელი შეიძლება განისაზღვროს როგორც განყენებულ მსჯელობათა ერთიანობა, სადაც ვლინდება ავტორის მიმართება რეალური დროისა და სივრცისადმი, ანუ ვლინდება ავტორი მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, მისი მსოფლმხედველობრივი სიმართლე. შესაბამისად, კონცეპტუალური ქრონოტოპული მოდელის არსებობა ნაწარმოებში უზრუნველყოფს რეალური დრო-სივრცული მოდელის სისტემის უშუალო მიმართებას მხატვრულ დრო-სივრცულ სისტემასთან.

მკვლევარის ტექსტზე უშუალო დაკვირვებით, “გლახის ნაამბობის” პირველი თავი სავსებით პასუხობს კონცეპტუალური დრო-სივრცისათვის სპეციფიკურ მოთხოვნას – ამ პასაჟში რეალური სამყაროს ავტორისეული ინტერპრეტაციაა მოცემული. შემდეგ უკვე ხდება თხრობის ტრანსფორმირება, რაც იმით გამოიხატება, რომ ავტორი არის მთხრობელი, რომელიც აწმყოს პოზიციიდან აღწერს კონკრეტულ დროით და სივრცით გარემოს და თავის მოქმედებას ამ გარემოში. პერსონაჟის – გლახას გამოჩენას თან ახლავს რეალური და მხატვრული დროითი და სივრცითი მოდელების გამიჯვნის პროცესის დასაწყისი: ავტორისეული დრო-სივრცე, რომელიც რეალური დრო-სივრცის მოდიფიკაციას წარმოადგენს, ემიჯნება მხატვრულს. ავტორისეული სივრცე ემიჯნება პერსონაჟისეულ სივრცესაც, ავტორისეული დრო – პერსონაჟისეულ დროს. ამჯერად ირმა რატიანს შემოაქვს “ვერტიკალური” და “ჰორიზონტალური” სივრცითი მოდელების ცნებები და წერს, რომ ამ ცნებების დამკვიდრებითა და სივრცული პლასტების ამგვარი დეფინიციით გაადვილდება რეალურ და მხატვრულ სისტემათა ურთიერთმიმართების აღქმა. “ვერტიკალური” სივრცითი მოდელი პერსონაჟისეული სივრცული პლასტების ოპოზიციას ასახავს: ერთი მხრივ, მოცემულია პერსონაჟის – გლახას კუთვნილი სტატიკური, ლოკალური სივრცე, შემოზღუდული ძველი “თავმინებებული” საბძლით, მაგრამ, მეორე მხრივ, აღწერილი სივრცის სტატიკურობას უპირისპირდება ის დინამიკური მხატვრული სივრცე, რომელიც შემდგომი თხრობის პროცესშია გამოვლენილი და რომელშიც პერსონაჟი ნამყო დროის პლანში მოქმედებს. ამგვარი სივრცითი ოპოზიცია ქმნის თხზულების ფუნქციურად მნიშვნელოვან ვერტიკალურ სივრცულ მო-

დელს, რომლის წიაღშიც ყალიბდება პერსონაჟის ეთიკურ-ფსიქოლოგიური პორტრეტი.

“ჰორიზონტალური” სივრცითი მოდელი გააზრებულ უნდა იქნას როგორც პერსონაჟისეული და ავტორისეული, ანუ მხატვრული და რეალური სივრცული პლასტების ოპოზიცია. პერსონაჟისეული სივრცე შემოფარგლულია საბძლით, რომლის მიღმაც სხვა ცხოვრება დუღს. ავტორის მართებელი დაკვირვებით, საბძელ-გარესამყაროს ოპოზიცია ქმნის ჰორიზონტალურ სივრცით მოდელს და ასრულებს ძალზე მნიშვნელოვან ესთეტიკურ ფუნქციას – ამ ოპოზიციით ვლინდება თხზულების დედააზრი: პიროვნების/პერსონაჟის მარტოსულობისა და გარესამყაროს/ავტორის მიერ მისი აღქმისა და თანადგომის საკითხი.

როგორც ლიტერატურათმცოდნენი შენიშნავენ, დროით-კომპოზიციური ფორმების კვლევა ნაყოფიერია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი აღრმავებს ჩვენს წარმოდგენას მოცემული ნაწარმოების ჰუმანური ბუნების შესახებ. ირმა რატიანის დაკვირვებით, “გლახის ნაამბობი” ამ აზრის დასტურყოფაა, რადგან თხზულების სივრცული მოდელის სტრუქტურა შესანიშნავად ესადაგება მწერლის მსოფლმხედველობრივ პოზიციასა და ადამიანურ სიმართლეს.

ავტორისეული სივრცე განსხვავდება არა მარტო პერსონაჟის ლოკალური მიკროსივრცისაგან, არამედ პერსონაჟის მონათხრობში წარმოდგენილი უფრო მასშტაბური მხატვრული სივრცითი ფონისაგან.

დაბოლოს, დასკვნის სახით ირმა რატიანი წერს, რომ ჰორიზონტალური სივრცითი მოდელის გააზრება დროითი სტრუქტურების ურთიერთმიმართების გაუთვალისწინებლად შეუძლებელია. ავტორისეული დროსა და პერსონაჟისეული დროის მიმართება გადამწყვეტ როლს ასრულებს ორივე მათგანის სივრცითი პლასტების განლაგებისას.

ავტორი რეალური დროის ფარგლებში მოქმედებს, მისი დრო კალეიდოსკოპურია, ცვალებადია: დილას ცვლის საღამო, საღამოს – დილა და ა.შ. ამის საპირისპიროდ, პერსონაჟის დრი სტატიკურია და ეს მოდელი აშკარად ემიჯნება ავტორისათვის დამახასიათებელ რეალური დროის დინამიზმს.

შეიძლება ითქვას, რომ ირმა რატიანის აღნიშნულ ნაშრომში წარმოდგენილი ავტორის საკითხისადმი მიძღვნილი პასაჟები ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში ქმნის მხატვრული სამყაროს კვლევის ეფექტური ხერხის დანერგვის მშვენიერ პრეცედენტს.

ავტოროლოგიური კვლევის საკითხს მოეძღვნა რამაზ ჭილაიას სადოქტორო ნაშრომი “ავტორი და სინამდვილის ათვისების პრობლემები”. მკვლევარი ხედვის ახლებური პოზიციებიდან ყურადღებას მიაქცევს ლიტერატურისა და სინამდვილის ურთიერთზემოქმედების საკითხს და შესავალშივე აღნიშნავს, რომ ლიტერატურა თავისად მოაქცევს სინამდვილის ამა თუ იმ მოვლენას და უკვე გადაიშავებულს, სტრუქტურულად ჩამოყალიბებულს, უბრუნებს მას შემდგომი ტრანსფორმაციისათვის.

ადამიანისა და გარესამყაროს შეთანასწორების გზების ძიებისას მკვლევარი წინა პლანზე წამოსწევს ნარატივის კვლევის პრობლემებს. ნარატივის შესაძლებლობათა შემეცნებას დიდი ხნის ტრადიცია აქვს ლიტერატურის თეორიასა თუ ლინგვისტიკაში, მაგრამ ჰუმანიტარული მეცნიერებების კონტექსტში მისი არეალის მნიშვნელოვანი გაფართოება შედარებით ახალია და გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. დასავლელი მკვლევრები წარმოაჩენენ ნარატივის მრავალსახეობას და აღნიშნავენ, რომ ნარატივი, ერთი მხრივ, ავლენს რეალობის მკვეთრად გამოხატულ ინდივიდუალურ ან სპეციფიკურ სიტუაციისმიერ ვერსიებს და, მეორე მხრივ, იგი გამოიყენება ისეთ ჩამოყალიბებულ ფორმებში, როგორებიცაა ჟანრები, სიუჟეტური სტრუქტურები, ნაამბობის პარალელური ხაზები და სხვა. ამდენად, აღნიშნავს მკვლევარი, “მონათხრობი ისტორია და მასში ჩართული მთხრობელი თუ შემქმნელი, ის გარემო, რომელშიც თხრობა წარმოებს, მიბმულია ძირეულ კულტურულ-ისტორიულ სტრუქტურას[...] სხვადასხვა მოვლენები და ისტორიები არამარტო ხდება, არამედ მას ჰყვებიან კიდევაც. არაიშვიათად, ძნელი გასარკვევი ხდება ვინ არის მთხრობელი (ვინ ჰყვება ამბავს) და რა ველში მოიაზრება ის. ზოგჯერ მთხრობელი ის პირია, რომელიც ზეგავლენას ახდენს გარეშემომყოფებზე და, იმავდროულად, თავადაც განიცდის უკუზეგავლენას [...] ისტორიების და მოვლენების თხრობა გარკვეული “პოზიციით” წარმოებს და ისინი ლოკალურ მორალურ კონტექსტში “ხდება”; მთხრობელთა “უფლება-მოვალეობები” ბევრწილად განსაზღვრავენ ავტორისეულ “ადგილსამყოფელს” ამ ველში” (ჭილაია 2009: 4-5).

ნაშრომის, თუ შეიძლება ითქვას, ერთგვარად კონდენსირებული და გადაიშავებული ვარიანტი მოცემულია მისსავე წიგნში “ტექსტი ტექსტებზე” (ჭილაია 2009).

მკვლევარი განიხილავს ე.წ. ლიტერატურათმცოდნეობითი სამკუთხედის – ტექსტი, ავტორი, მკითხველის ურთიერთმიმართების პრობლემებს და წინა პლანზე წამოსწევს საკითხს თუ რამდენადაა დაცილებული ნაშრომი მის შემქმნელს. ავტორისა და ტექსტის ურთიერთმიმართება, როგორც რამაზ ჭილაია აღნიშნავს, “ორგემაგვა – ცალკერძ, ნაწარმოები და ავტორი მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან, იმდენად, რამდენადაც ქმნილებაშია განსახოვნებული მთელი ავტორისეული გამოცდლება. მეორე მხრით, ნაწარმოები ზოგადადამიანურ კულტურულ ნაკადშია ჩართული, მისით იბადება და მასვე უნდა დაუბრუნდეს. ასრულებული ნაწარმოები აღქმისეულ სფეროში იწყებს ახალ სიცოცხლეს. არაიშვიათად, ამ ახალი სიცოცხლის ლოგიკა არ ემთხვევა ავტორისეულს, მოულოდნელიც კი შეიძლება გახდეს მისთვის. ხელოვნების ნიმუში საკუთარი, ზესუბიექტური ლოგიკის მატარებელია” (ჭილაია 2009: 15).

მკვლევარი ყურადღებას მიაქცევს ავტოროლოგიის იმგვარ ფუნდამენტურ კონცეპტს, როგორცაა ინტენცია, რომელიც ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის შეხედულებათა გათვალისწინებით, გაიგება როგორც მიზანდასახულობა, ჩანაფიქრი და ავტორისეული ცნობიერება. ტრადიციული წარმოდგენის მიხედვით ნაწარმოების არსი ავტორისეულ ინტენციას ეტოლებოდა, მაგრამ გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ნაწარმოების შეფასებისას ავტორისეული ინტენციის მნიშვნელობა ეჭვქვეშ დადგა და უგულებელყოფილიც კი იქნა. ამ ტენდენციას ხელი შეუწევს რუსული ფორმალიზმის, ამერიკული New Critiks-ის და ფრანგული სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებმა. ამ, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, “უხერხული სიტუაციის დასაძლევად”, არაიშვიათად მიმართავენ მესამე გზას, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურულად მნიშვნელოვნად მკითხველი მოიაზრება.

საქმე ის გახლავთ, რომ ნაწარმოების არსს განსაზღვრავს არა ის, თუ რამდენადაა გაჯერებული პერსონალური (ავტორისმიერი) თვისებებით, არამედ ის, რომ იგი კაცობრიული სულეირების სახელით გვესაუბრება. ხელოვნების ნაწარმოებში არ უნდა ვეძებოთ ოდენ პირადული, – ეს მისი შეზღუდულობის მანიშნებელიც კი შეიძლება იყოს – არამედ ზოგადი, ობიექტური. ამრიგად, მხატვრული ნაწარმოები ერთგვარად ზეადამიანური და ზეპიროვნულია, რადგან მასში წარმოდგენილია ავტორისმიერი/მხატვრისმიერი ნაღვაწი და არა მისი ინდივიდუალური საწყისი. ინდივიდს, როგორც მკვლევარი წერს, “შეიძლება

ახასიათებდეს ახირებები, სურვილები, ჰქონდეს პირადი მიზნები, მაგრამ როგორც მხატვარი იგი 'ადამიანი' ამ სიტყვის უზენაესი გაგებით, კოლექტივისმიერი ადამიანი, მატარებელი და შემქმნელი კაცობრიული, არაცნობიერად მოქმედი სულისა" (ჭილაია 2009: 17).

რამაზ ჭილაია კრიტიკულად უდგება მოსაზრებას, რომლის მიხედვითაც მხატვრულ ქმნილებაში ავტორისმიერი საწყისი დაკნინებულია. ეს ტენდენცია გასდევს როგორც მიხაილ ბახტინის (ბახტინი 1965), ასევე რუსული ფორმალიზმისა და New Critics-ის წარმომადგენელთა შრომებს. მკვლევრის ფორმულირებით, "ლიტერატურის თეორია ზედმეტი სიმკაცრით მოეკიდა ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ ავტორის როლის გადაჭარბებულად შეფასებას. < ... > უმართებულოა ავტორის არათუ დაკნინება, არამედ უგულვებლყოფაც" (ჭილაია 2009: 18). ამავე კონტექსტში, ეხება რა ავტორის როგორც ლიტერატურის მათემატიკის ინტენციის ენით ჩანაცვლებისა და, შესაბამისად, მისი გაქრობის/მოკვდინების საკითხს, განხილულია ფრანგული სტრუქტურალიზმის წარმომადგენელთა ნაშრომებიც.

ავტორის პრობლემა, საზოგადოდ, არ არის ოდენ ლიტერატურათმცოდნეობითი სამკუთხედის ერთ-ერთი შემადგენლის გამოწვევლივით განხილვის საკითხი. იგი გაცილებით გლობალურ საკითხებს უკავშირდება და უპირისპირდება კიდევ მას, რადგან "ლიტერატურა და გლობალიზება დაპირისპირებული პრაქტიკებია" (ჭილაია 2009: 26). საქმე ის არის, რომ ლიტერატურაში სჭვივის "ეროვნული სული" (როგორც ამას ჰერდერის ცნობილი თეორია მიუთითებდა) და როდესაც "კულტურათა ეროვნული ტრადიციები ითრგუნება გლობალიზებული სივრცით" (ჭილაია 2009: 27), ლოგიკურია და მართებულიც, რომ რადიკალიზმით აღბეჭდილ ულტრათანამედროვე მეთოდოლოგიები სიფრთხილით მივიდნენ და განვიხილოთ.

მკვლევარი ეროვნული ცნობიერების, ნაციონალურ თავისებურებათა რეპრეზენტატორად სახავს ლიტერატურულ გმირს, რომელიც, თავის მხრივ, ავტორისეული იდეალის ხორცშესხმაა. სახეობრივი სტრუქტურის თვალსაზრისით ლიტერატურულ გმირში დომინანტურია ხასიათი, რომელიც საშუალებას იძლევა "განვიხილოთ ასახავი პიროვნების მოქმედება როგორც კანონზომიერი, გარკვეული ცხოვრებისეული მიზეზის თვისობრივი კავშირი. ეს არის შინაარსი და კანონი (მოტივაცია ლიტერატურული გმირის ქცევისა)" (ჭილაია 2009: 34).

ერთი სიტყვით, გმირის საქციელსა და საბოლოოდ ხასიათში ისახება ეროვნული სული და სულიკვეთება და ამდენად იგი გვევლინება გმირის მთავარ ჩამოყალიბებელ ძალად. ამიტომ ახალ დროში ლიტერატურულ გმირთა მოქმედება ხასიათით აიხსნება და, შესაბამისად, ისტორიის მხატვრული “არსის გახსნა” ტიპურ ხასიათთა საშუალებით ხდება. ახალ დროებაში ადამიანი საკუთარ თავს ტიპური ხასიათის მხატვრული ჩვენების წილ შეიმეცნებს. თვით მოკლე ჩამონათვალიც კი რად ღირს: “იღუზიებს ‘დამშვიდობებული’ ადამიანი, ‘მსოფლიო სევდის’ გმირი, ‘ზედმეტი ადამიანი’, ‘პატარა ადამიანი’, ნიჰილისტები, ‘ერთსაათიანი რაინდების’ სერია (ნეკრასოვი, ტურგენევი), ტოლსტოის გმირის სულიერი ხეტიალი, დოსტოევსკის გმირის მსჯავრი კაცობრიობაზე; ‘დაკარგული თაობა’ (ჰემინგუეი, ოლდინგტონი), ინგლისელი ‘გაჯავრებული ახალგაზრდობა’, ‘ბიტნიკები’ (კერუაკი)” (ჭილაია 2009: 36).

საყოველთაოდაა ცნობილი ავტორისა და გმირის ურთიერთმიმართება მიხაილ ბახტინის აწ უკვე ქრესტომათიად ქცეული მოსაზრებიდან, რომლის მიხედვითაც, ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი წახნაგი არის ავტორის ერთიანი რეაქცია გმირის მთლიანობაზე. პიროვნების მხატვრული შეცნობა ორი, თანასწორუფლებიანი სუბიექტის დიალოგით ხორციელდება. “ავტორი, ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურით, გმირზე კი არ გვესაუბრება, არამედ ეს გმირთან მისი საუბარია უფრო” (ჭილაია 2009: 54). ამდენად გმირის მთლიანობითი ხატი არის სისტემა, რომელიც მათგანზე დომინანტებისგან შედგება და ეს ყველაფერი თავს იყრის ავტორის თვალთახედვის ფოკუსში. ეს იყო XIX საუკუნის პროზის ძირითადი მახასიათებელი. მაგრამ გასული საუკუნის ლიტერატურის ფუნდამენტურ მოვლენად ადამიანის გაუცხოებისა და “პიროვნების რღვევის” საკითხი მოგვევლინა. ფრანგული “ახალი რომანის” წარმომადგენლები აცხადებდნენ, რომ გმირის გაქრობა სრულიად ბუნებრივი მოვლენა იყო, რაც იმას ნიშნავდა, რომ კლასიკური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელმა პიროვნულ საწყისზე აღმატებულმა წარმოდგენამ გზა დაუთმო ნაკლებად ანთროპოცენტრისტულ ცნობიერებას. ამით იმას მივანიშნებთ, რომ რამაზ ჭილაიას მიერ წარმოდგენილი ეპოქების წილ ლიტერატურული გმირის ტრანსფორმაციის დინამიკა ავტორის ცნობიერების ცვალებადობასაც ასახავს და ამ ყველაფერს, საბოლოოდ, ადამიანის, პიროვნების პრობლემასთან მივყავართ. მკვლევარი ამ საკითხს ლიტერატურის მხატვრულობას უკავშირებს, რადგან, “მხატვრული

ლიტერატურის ძირითადი საკითხია პიროვნების ფსიქო-სოციალური მნიშვნელობის ჩვენება, რაც უკავშირდება ადამიანთმცოდნეობის კომპლექსურ კვლევას. სწორედ ლიტერატურის მხატვრულობა ე.ი. განზოგადებულობა (რეალურისა და გამონაგონის შერწყმა) საშუალებას იძლევა პიროვნების ხასიათის მოდელირებისა, ამდენად, სასურველი იდეალის ქადაგებისა და არასასურველის დაგმობისა” (ჭილაია 2009: 62). ამდენად, მკვლევარი არ ეთანხმება სტრუქტურალისტებისა და პოსტსტრუქტურალისტების თვალსაზრისს და მოიშველიებს ამერიკელი ლიტერატურათმცოდნის, რ. ელიოტის თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ისინი (სტრუქტურალისტები და პოსტსტრუქტურალისტები) “ცდილობენ საერთოდ უარი განაცხადონ პიროვნების (the self), როგორც ცნობიერი სუბიექტის, გაგებაზე. < ... > ამგვარი თვალთახედვით, ადამიანი, როგორც შემოქმედების ცენტრი თუ თავწყარო, უგელვებლყოფილია” (ჭილაია 2009: 63).

მხატვრულობა ლიტერატურის ძირითადი საკითხია და რამაზ ჭილაიას სადისერტაციო ნაშრომის ერთი თავი (“მხატვრული ნაწარმოების მხატვრულობა”) სწორედ ამ საკითხს ეძღვნება. მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ “მხატვრულობა არც რაიმე განკერძოებული თვისებაა და არც ცალკე არსებულ მახასიათებელთა მთლიანობა. იგი ერთიანი, ორგანული, დასრულებული მოვლენაა; მასშია განსახოვნებული ყველა ის ხელოვნებისეული ელემენტი, რომელიც ერთიანად ვლინდება მხატვრულ სახესა თუ ხატში” (ჭილაია 2006: 24). სტრუქტურული პოეტიკის ადეპტები მხატვრულობის სინთეზურობაზე ლაპარაკობდნენ და მიიჩნევდნენ მას სხვა დანარჩენ ნიშანთა ნაერთად. მკვლევარი არ იზიარებს ამ თვალსაზრისს, რადგან მხატვრულობა “ნაირგვარ სტრუქტურათა უნივერსალური მთლიანობაა. < ... > იგი ერთიანი, ორგანული, დასრულებული მოვლენაა; ამაშია განსახოვნებული ყველა ის ხელოვნებისეული ელემენტი, რომელიც ერთიანად ვლინდება მხატვრულ სახესა თუ ხატში” (ჭილაია 2005: 24). მხატვრულობა შეანივთებს ცხოვრებას, მხატვრულ სახეს და მის სტრუქტურას და ასე ხდება შინაარსის ფორმადქცევა, რომელიც უსასრულო პროცესია და ხელოვნების არსიც სწორედ ამ პროცესში გამოსჭვივის.

ავტორის თეორიის ფორმირება

რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაში

XIX საუკუნის რეალისტურმა ლიტერატურამ მრავალწახნაგოვანი სინამდვილის ასახვის იმგვარ ოსტატობას მიაღწია, რომ ბალზაკის, ფლობერის, ტურგენევისა თუ ტოლსტოის რომანების მკითხველს ეჩვენებოდა, რომ იგი ამ გამირებს უშუალოდ, როგორც ცოცხალ ადამიანებს იცნობდა, რომლებსაც ცხოვრებაში შეხვედრია. რეალიზმის ესთეტიკისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი ეს უნარი – ლიტერატურაში ცოცხალი ტიპების შექმნისა, ცხოვრების “თვით ცხოვრების ფორმებით” ქმნალობისა ბადებდა გამოსახვის სრული ობიექტურობის ილუზიას, ხოლო დროდადრო ავტორის მიერ გამირთა განუსჯელობისა – ილუზიას, რომელსაც უკვე განგებ ქმნიდნენ იმგვარი დიდი მხატვრები, როგორებიც იყვნენ ფლობერი თუ მოპასანი. დასავლეთევროპულმა ნატურალიზმმა ამგვარი ობიექტურობა სინამდვილის კვლევის თავისებური მეთოდით შექმნა.

რეალიზმმა შვა მიმნდობი, “გულუბრყვილო მკითხველიც”, რომელიც ხელოვნებაში შექმნილ ცხოვრებას რეალობად აღიქვამდა და მსჯელობდა მასზე როგორც რეალობაზე, იწონებდა ან კიცხავდა მწერლის მიერ “გამოყვანილ” ხასიათებს, იღებდა მაგალითებს გამირებისგან და ა.შ. ხელოვნების ასე გულუბრყვილოდ აღქმის ამ უნარს საგანგებოდ იყენებდნენ მხატვრები, რომლებიც ცდილობდნენ “მოეწამლათ” მკითხველი თავისი ღირებულებებით და ღრმა ზეგავლენა მოეხდინათ ადამიანის გულსა და გრძნობაზე. თუმცა კი ნაწარმოების აღქმას ეს ვითარება და ამგვარი განწყობილება ვერ ამოიწურავს და მხოლოდ ამ ფაქტორებზე არ დაიყვანება; მეტიც შეიძლება ითქვას – ამგვარი გულუბრყვილობა მეტწილად საწინააღმდეგოც კია ხელოვნების პრინციპებისა.

XX საუკუნის 30–40-იანი წლებში საბჭოეთში გაბატონებული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება ხელსაც კი უწყობდა და აქეზებდა კიდევ ლიტერატურათმცოდნეობას ანგარიში გაეწია “გულუბრყვილო მკითხველის” სურვილებისა და მოთხოვნილებებისათვის და ამის მიზეზი ისიც იყო, რომ დაუმუშავებელი იყო ლიტერატურის პროექტისა და ესთეტიკის ბევრი საკითხი, რასაც თან ერ-

თვოდა ზემოთმონიშნული საკითხების ადმინისტრაციული ხერხებით გადაჭრა. და მაინც სერიოზული ლიტერატურათმცოდნენი დიდად არ დაგიდევდნენ ლიტერატურაზე იმ გაუბრალოებულ წარმოდგენას და კვლავ და კვლავ თეორიის ფუნდამენტური საკითხებით იყვნენ დაკავებული; სწორედ ამის გამო დროდადრო მათ უპირისპირდებოდნენ რეტროგრადები.

ლიტერატურათმცოდნეობით აზრზე მართლაც რევოლუციური როლი შეასრულა 1929 წელს გამოსულმა და 1963 წელს ხელმეორედ გამოცემულმა *მიხაილ ბახტინის* წიგნმა “დოსტოევსკის პოეტიკის პრობლემები”, რასაც მოჰყვა მისი წიგნებისა და პუბლიკაციების მთელი წყება, რომელთაც არსებითად შეცვალეს წარმოდგენა ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და ლიტერატურათმცოდნეობის ამოცანებსა და შესაძლებლობებზე. მიხაილ ბახტინის ნაშრომები ბუნებრივად ითხოვდა მეცნიერებისა და ლიტერატურაში აზროვნების კულტურის დონის რადიკალურ ამაღლებასა და კატეგორიული აპარატის შეცვლას. ღირებულებათა ამ გადაფასებაში დიდი როლი ითამაშა 1965 წელს გამოსულმა ლევ ვიგოტსკის წიგნმა “ხელოვნების ფსიქოლოგია”.

უკვე 60-იანი წლების დასაწყისიდანვე ლიტერატურათმცოდნეობამ დაიწყო 30-40-იანი წლების დოგმატურ წარმოდგენათა დაძლევა. მთავარი თეორიული პრობლემა, რომლის გადაწყვეტასაც უნდა შეექმნა ამოსავალი წანამძღვრები ლიტერატურული ნაწარმოების სწორად გაგებისა, იყო შინაარსისა და ფორმის პრობლემა. 50–60-იან წლებში მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტში (ИМЛИ) დამუშავებული მხატვრული ფორმის შინაარსის თეორია იქცა ლიტერატურათმცოდნეობის მნიშვნელოვან მიღწევად და ამ სფეროში გზა გაუხსნა მხატვრული ლიტერატურის პოეტიკის კვლევას.

მხატვრული ნაწარმოების შესახებ ზოგადთეორიულ წარმოდგენების, მისი ფორმის შინაარსობრივი მხარის წამოჩენაში, ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში არანაკლები როლი ითამაშა სტრუქტურალიზმმა, რომელმაც მრავალმხრივ განაპირობა ლიტერატურული ნაწარმოების თანამედროვე პოეტიკის შექმნა. სტრუქტურალიზმმა გადაამუშავა და ახალ დონეზე აიყვანა რუსული ფორმალური სკოლის იდეები; სწორედ სტრუქტურალისტების ნაშრომებმა და პირველ რიგში *იური ლოტმანის* წიგნებმა, აჩვენა პირველად რეალურად ნაწარმოების სისტემურობა და რეალური ერთიანობა, მისი ორგანიზაციის ყველა მომენტის მხატვრული შინაარსი, შესაძლებელი გახდა მისი მხატვრული ფორმის შესახებ ცალ-

მხრივ-ფორმალისტური წამორგენებისგან გათავისუფლება, შექმნა გარკვეული კატეგორიალური აპარატი ნაწარმოების როგორც მთელის მხატვრული ფორმის შინაარსის ანალიზისათვის. ამჟამად მათთვისაც კი, ვინც არ იღებდა სპეციფიკურ სტრუქტურალისტურ ტერმინოლოგიას და მხატვრული ტექსტის კვლევის სტრუქტურალისტურ ხერხებსა თუ ხელოვნების როგორც “მეორეული მამოღებელი სისტემის” შესახებ წარმოდგენებს, მხატვრული ნაწარმოები წარმოსდგა და გაიხსნა როგორც შინაარსობრივი ერთიანობა, რომლის ყოველი ელემენტიც ფუნქციურია და მისი განხილვა შეუძლებელია კავშირთა იმ სისტემის გარეშე, რომელშიც იგი შედის, და საზრისის იმ სისტემის გარეშე, რომელშიც იგი მონაწილეობს. ფორმა ახდენს მხატვრული ტექსტის – როგორც ავტორის სინამდვილესთან ერთიანი დამოკიდებულების რეალიზაციის – ორგანიზებას.

60-70-იან წლებში მხატვრული ნაწარმოების როგორც მთლიანობის შესახებ წარმოდგენა გაფორმდა ბევრ ლიტერატურათმცოდნესთან და მათგან უნდა გამოვეყოთო *ნიკოლაი გეი* და მისი წიგნი “სიტყვის ხელოვნება. ლიტერატურის მხატვრულობის შესახებ” (გეი 1963:). აქ პირველად წარმოჩნდა მხატვრული ნაწარმოების როგორც მთლიანობის შესახებ კონცეფცია. გეიმ აჩვენა, რომ მხატვრული ნაწარმოები მექანიკური კი არა, ორგანიზული, დასრულებული სისტემაა, რომელიც წარმოიშვის მრავალი ელემენტის შინაარსობრივი პრინციპით, და თავის მხრივ ყველა ამ უამრავ მიმართებას ძალუძს იშვას და წარმოიშვას მათი სისტემაში მოქცევისა და ჩართვის წყალობით. “მიმართებათა ამ სისტემაში ხდება სიტყვის გარდაქმნა სახედ, ხოლო ფორმისა შინაარსად, ჩნდება შინაარსი, რომელიც ვერ იარსებებს მისი ფორმის გამოვლენის გარეშე, და ქრება სიტყვა როგორც ჩვეულებრივი, სადაგი ენის ელემენტი” (გეი 1963: 333).

მხატვრული ნაწარმოები წარმოგვიდგება უკვე როგორც აზრობრივი მთლიანობა, რომლის ყოველი ელემენტიც უნდა განვიხილოთ სწორედ ამ მთელთან კავშირში და მიმართებაში, რომელიც იქმნება მხატვრული ტექსტის ორგანიზაციის უკლებლივ ყველა დონეზე. ამრიგად, ახლიდან და ამასთანავე სრულიად ახალ დონეზე გაცოცხლდა “პერმენეტიკული წრის” ძველი პრინციპი. ახლა ეს პრინციპი ხსნის პოეტური ნაწარმოების მხატვრული ფორმის შინაარსს, პოეტური სიტყვის განსაკუთრებულ ბუნებას. 70-იან წლებში ნაწარმოების მხატვრული

ფორმის მთლიანობის კონცეფციამ თავის განვითარება ჰპოვა *მიხაილ გორშინისა* და *რომან გრომიაკის* ნაშრომებში.

თანამედროვე მეცნიერებას მიაჩნია, რომ მხატვრული შინაარსი – ეს ცალკეული ხასიათები, იდეათა მდგომარეობა კი არ არის, არამედ მხატვრული შინაარსის ყველა ელემენტს შორის ურთიერთმიმართებათა სისტემა – ბმულობა და არა იდეა, რომლის გამოხატვაც რამდენიმე სიტყვითაა შესაძლებელი. “ანა კარენინას” იდეის ფორმულირება რომ მოეთხოვათ ჩემთვისო, როგორც ლევ ტოლსტოი ბრძანებს, ამ რომანის ხელახლა დაწერა მომიწევდაო. როგორც მიხაილ ბახტინი წერდა, “მართებულად გაგებულნი მხატვრული ფორმა უკვე მზა და მიგნებულ შინაარსს კი არ აფორმებს, არამედ საშუალებას იძლევა პირველად მივაგნოთ და ვიხილოთ”. მხატვრული შინაარსი არ არსებობს შემოქმედებამდე, ნაწარმოების შექმნამდე, იგი მხატვრულ ფორმად იქმნება და ყალიბდება როგორც ორგანიზაციის, მასალის გადამუშავების ხერხი, და ამ თვალსაზრისით, იგი მეორეულია; პირველადია არა მხატვრული შინაარსი, არამედ ცხოვრებისეული მასალა, რომელსაც ხელოვნებასთან კავშირი არა აქვს.

ხელოვნება იწყება ცხოვრებისეული მასალის ათვისებით, და მხოლოდ ამ სამუშაოს შედეგად – მხატვრის ნებისა და მასალაში მყოფი /მსუფვეი ენერჯის ურთიერთშემოქმედების შედეგად – ჩნდება მხატვრული შინაარსი, ე.ი. მხატვრის შემოქმედებითი ნებისა და ცხოვრებისეული მასალის სისტემური ურთიერთმიმართებისას, როდესაც მხატვარი აითვისებს და “წარმოადგენს”, გამოხატავს და “გადაამუშავებს, გაიაზრებს და გადაიაზრებს შემოქმედისათვის წინააღმდეგობის გამწევ რეალობას. მხოლოდ აქ იშვის პოეტური სახე, პოეტური აზრი, ის, რასაც შეიძლება ეწოდოს “შინაარსი”. ამიტომ ნაწარმოების შიგნით პირველადია არა შინაარსი, არამედ მხატვრული ფორმა, რომელიც ქმნის მხატვრულ შინაარსს. ნაწარმოების მხატვრული ფორმა – ეს არის ცხოვრებისეული მასალის ენერჯის შეხვედრა მხატვრის მიერ მისი გამოხატვისა და გადამუშავების ფორმასთან, და სწორედ ამაშია ჩაქსოვილი მხატვრული შინაარსის არსი. პოეზიის, ხელოვნების საზრისი – მხატვრის შემოქმედებით შრომაშია, მის შემოქმედებით ურთიერთშემოქმედებაში მასალასთან.

რასაკვირველია, ასეც შეიძლება ითქვას, რომ პირველადია პოეტის ჩანაფიქრი, სადაც უკვე მოხდა შეხვედრა მხატვრის იდეისა ცხოვრების ლიგიკასთან, რეალობასთან, მისი ხედვის წერტილებთან. მაგრამ ჩანაფიქრი, იდეა მხატვრისა

– ეს ჯერ კიდევ არ არის მხატვრული შინაარსი. მხატვრული შინაარსი იბადება მხოლოდ ჩანაფიქრის სიტყვიერი “მატერიალიზაციის” შედეგად, მხატვრის სიტყვასთან, მისი ყველა სიმდიდრისა, მნიშვნელობისა და საზრისების, ობერტონებისა და რიტმების გათვალისწინების, ყველა სიუჟეტურ-კომპოზიციური, არქიტექტონიკული, ჟანრული ფორმებისა და ნაწარმოების ორგანიზაციის შედეგად. ეს არის შემოქმედებითი შრომა, რომელიც საშუალებას აძლევს ცხოვრებას, რომ შეიძინოს ფორმა და ხმა, გამოხატოს თავისი თავი შემოქმედთან დოალოგიით და ასერიგად, აითვისოს და იმავდროულად ორგანიზება გაუწიოს და გადაამუშაოს მთლიან კოსმოსად. აქ უკვე ცხოვრების ფორმები გარდაისახება შემოქმედების ფორმებად, მხატვრული სამყაროს არქიტექტონიკად, ავტორის მიერ შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურებად.

ასე და ამრიგად გასაგები ხდება, რომ მხატვრული ნაწარმოების შესწავლის პროცესში წინა პლანზე უნდა წამოვიდეს *ავტორის პრობლემა*. სწორედ აქედან, მისი შემოქმედებითი ღვწის დრამის თავისებურებიდან, მისი ღირებულებრივი მიმართულებიდან იხსნება მხატვრული ნაწარმოების არსი და საზრისი. აქ უნდა ვეძებოთ მისი მთლიანობის წყაროც. მხატვრული კონცეპტუალურობის ბირთვი ცხოვრებისეულ მასალაში კი არ არის, არამედ “პირთა და ვითარებათა ერთიანობაში”, *ლევ ტოლსტოის* სიტყვებით რომ ვთქვათ, “საგანთან თავისთავადი/თვითმყოფადი ზნეობრივი დამიკიდებულების მთლიანობაში”. ავტორისეული ეს მიმართება სუფევს ნაწარმოების მთელს შინაგან აღნაგობაში, “ლიტერატურული ნაწარმოების შინაგანი სამყაროს” ორგანიზაციის პოეტიკაში, რომლის შესწავლის საჭიროებაზეც საუბრობს *დიმიტრი ლიხაჩოვი* (ლიხაჩოვი 1968:). ამიტომ ლიტერატურული ნაწარმოების შესწავლის ცენტრალურ მიმართულებად იქცა ამ შინაგანი ორგანიზაციის, პოეტიკის შესწავლა, სადაც უფრო სიღრმისეულად და თანმიმდევრულადაა რეალიზებული და გახსნილი ავტორის აქტიურობის სპეციფიკა, მხატვრის შემოქმედებითი ამოცანები და მისი დიალოგი ცხოვრებასთან. ნაწარმოების პოეტიკის განხილვამ მისი მხატვრული შინაარსის უფრო სიღრმისეულ განხილვებამდე მიიყვანა მკვლევარნი; ადრეული იმპრესიონისტული მსჯელობებიდან გადასვლა მოხდა მხატვრული ტექსტის მეცნიერულ გამოკვლევებზე, რომელიც ნაწარმოების წყობის სისტემურ წარმოდგენებს დაეყრდნო.

მეცნიერული მიმართულება, რომელმაც დააყენა ავტორი პრობლემა და მეცნიერული კვლევისათვის აუცილებელი კატეგორიალური აპარატისა და ლი-

ტერატურული ნაწარმოების პოეტიკაში მიზანმიმართული სამეცნიერო გამოკვლევების მეთოდის შექმნას შეუდგა, აღმოჩნდა “ავტორის თეორია”. ეს თეორია წარმოიშვა ჯერ ვიქტორ ვინოგრადოვის, გრიგორი გუკოვსკის, ლიდა გინზბურგის, ირინა სემენკოს შრომების, ხოლო შემდეგ მიხაილ ბახტინის სიტყვის შესახებ იდეის გავლენით; მისი ფორმირება ხდებოდა დასავლეთში არსებული “ხედვის წერტილისადმი” გაუნელებელი ინტერესის ფონზე.

ავტორის თეორია არის ლიტერატურული ნაწარმოების კონცეფცია, რომლის ძირითადი დებულებებიც ეფუძნება, ფორმულირებულია და მოყვანილია მწყობრ სისტემად *ბორის კორმანის* მიერ, რომელმაც ავტორის შესწავლის მთელი სკოლა შექმნა. მის თეორიაში ავტორის პრობლემა გაგებულია მისი ერთი ასპექტის წიად – ცნობიერების პრობლემის, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ავტორის პოზიციის საკითხის წიად. აქ მთელი ყურადღება კონცენტრირებულია ავტორის ცნობიერების გამოხატვის ფორმებზე მხატვრულ ტექსტში.

ნაწარმოების პოეტიკაში ავტორის პოზიციის ზუსტმა კვლევამ ლიტერატურათმცოდნეებს საშუალება მისცა კონცენტრირება მოეხდინათ მხატვრულ სიტყვაზე როგორც მატერიაზე, რომელშიც ავტორის ცნობიერება, პირდაპირ თუ ირიბად არის რა რთულ ურთიერთმიმართებაში ნაწარმოებში გამოხატულ ხედვის წერტილებთან, პოულობს თავის თავს ნაწარმოების სუბიექტურ ორგანიზაციაში. სუბიექტური ორგანიზაცია ხსნის ნაწარმოების შინაგანი სამყაროს რთულ აღნაგობას, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს ადამიანური ცნობიერების სამყაროს – ცნობიერებათა ურთიერთხემოქმედების დრამას, ხედვის წერტილთა ურთიერთმიმართებას, პოზიციებს და “ენათა” როგორც დასრულებულ მსოფლმხედველობათა დიალოგებს ერთმანეთთან. ნაწარმოებში გამოხატული ყოველ მოვლენაში წარმოჩნდება ამა თუ იმ ცნობიერების რეალობა, რომელიც დაკავშირებულია სამყაროს ხედვის ამა თუ იმ წერტილთან, და ყველა ეს ცნობიერება კომპოზიციურად შეფარდებულია ავტორის მიერ; მისი სურვილის მიხედვით გარდატყდებიან, აშუქებენ და აფასებენ ერთმანეთს, თავისი ერთიანობით ქმნიან თავის შიგნით ერთგვარ დრამატულ მთლიანობას, რომელიც საბოლოო ჯამში წარმოჩნდება ავტორის პოზიციად და კონცეფციად – ადამიანური სამყაროს მისეულ გაგებად და შეფასებად. ავტორის კონცეფცია იხსნება მხოლოდ ნაწარმოების მთლიანობაში, მის პოეტიკაში. ამასთან ერთად “ავტორის თეორიამ”, რომელმაც თვით საკითხის ახლებური გააზრებით გარკვეულ სიმწი-

ფეს ბორის კორმანის შრომებში მიაღწია, აჩვენა, რომ იგი არის ელემენტი უფრო ზოგადი და მრავლისმომცველი თეორიისა, რომელიც უფრო ღრმად და თანმიმდევრულად გაიაზრებს ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკას – ეს არის, თავისი ბუნებით დიალოგური, მხატვრული შემოქმედების თეორია.

ავტორის პრობლემის დამუშავება მიზნად ისახავდა ლიტერატურული ნაწარმოების საზრისის მთელი სისრულით მოფლობას – იმ სისრულით, რომელიც ნაწარმოების როგორც მთლიანობის აღქმითაა შესაძლებელი. ავტორის თეორიაში ეს სისრულე უიგივდება ავტორის ცნობიერებას – მთელი ნაწარმოები განიხილება ვითარცა ავტორის ცნობიერების გამოხატულება (კორმანი 1972ა: 8).

მკვლევარნი იმასაც მიუთითებენ, რომ ნაწარმოების საზრისი ავტორის ცნობიერებასთან ამგვარი გაიგივება საკითხის წარმოჩენის ცალმხრივობას ადასტურებს, რადგან ხელოვნების ნაწარმოები არ არის მონოლოგი და იგი თავის სტრუქტურაში შეიცავს და მოცავს ადამიანური ცნობიერებისა და მოქმედების გამოცდილებასაც; გამოცდილებას, რომელსაც მხატვარი თუმცა კი გადაამუშავებს, მაგრამ სრულად ვერ აქცევს თავისად, – ისევე როგორც მხატვრის მოქმედების თვით ფორმები ეკუთვნის არა მხოლოდ მას, ისინი შექმნილია კაცობრიობის მიერ. მხატვარი შემოქმედებითი აქტისას დიალოგში შედის საკაცობრიო გამოცდილებასთან, და ამ დიალოგში ისმის ხმა მთელი თაობებისა. და მაინც ნაწარმოები წარმოსდგება როგორც მთლიანობა, გარკვეული მთლიანი საზრისის მქონე გამოთქმა სამყაროს შესახებ, რომელიც ეკუთვნის შემოქმედებით სუბიექტს; მასში ძვეს რეალობასთან გარკვეული მიმართება და მისი (რეალობის) გარკვეული შეფასება. ნაწარმოები, ამრიგად, შეიძლება ვამსგავსოთ პიროვნებას – ეს იქნება დიალოგი, და იმავდროულად მონოლოგური კოსმოსიც – წარმოდგენილი როგორც ინდივიდუალური შეხედულება საგნებზე.

ამიტომ ნაწარმოების საზრისის ავტორის ცნობიერებასთან გაიგივება, თუმცა კი ცალმხრივობით ზარალდება, ასევე გამართლებული და საჭიროცაა; მეორე მხრივ, ავტორის პრობლემის დამუშავებისას და ავტორის თეორიის ფორმირებისას მეცნიერება მივიდა იმ თვალსაზრისამდე, რომ ეს ცნობიერება, რომელიც სინამდვილეზე გარკვეულ შეხედულებას შეიცავს, იმავდროულად იძულებულია თავი დაიცვას ნაწარმოების შიგნით სხვა ცნობიერებებთან დიალოგისა და კამათის ფარგლებში. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია, რომ ნაწარმოების გაგება როგორც თავისი ავტორის ცნობიერების გამოხატულება ნაწარმოების მთლიანობა

ბაზე აქცენტირების ნებას გვაძლევს – მიგვიითებებს რა, რომ მთელი უნდა ვეძებოთ ავტორი-მთხრობელის ან პერსონაჟის არა ცალკეულ გამონათქვამებში, ტექსტის არა ცალკეულ ნაწყვეტებში, არამედ მის მთლიანობაში. ნაწარმოების მთლიანობა წარმოჩნდება მაშინ და მხოლოდ მაშინ, როდესაც გაგებულნი იქნება მისი ორგანიზაციის პრინციპი, მისი აგებულება – მისი პოეტიკა. წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის შემეცნების გზა მისი მხატვრული ორგანიზაციის, მისი პოეტიკის ათვისებაზე გადის, ჩამოყალიბდა XX საუკუნეში, მაგრამ ამ კონცეფციას წინ უძღოდა XIX ს.-ში გაჩენილი ინტერესი ისევ და ისევ ავტორის პრობლემის შესახებ. “საკითხი ლიტერატურული ნაწარმოების ‘ავტორზე’, თხრობის მათრგანიზებელ რომელი-ღაცა წარმოსახვით პიროვნებაზე ანდა – პირიქით – ამ პიროვნების ამგებ (ე.ი. მაკონსტრუირებელ) ნაწარმოებზე, აქტიურად განიხილებოდა XIX საუკუნის დასაწყისის კრიტიკასა და მეცნიერებაში” (ჩუდაკოვი 1980: 309). როგორც ვიქტორ ვინოგრადოვი წერდა, “ლიტერატურული ნაწარმოების სუბიექტზე ლაპარაკობდა თითქმის ყველა, ვინც ცდილობდა სიტყვიერი ხელოვნების ფორმის სიდრმისეულ გაგებას – ბელინსკი, ი. კირეევსკი, გოგოლი, ტურგენევი, ლ. ტოლსტოი, დოსტოევსკი, აპ. გრიგორევი, კ. ლეონტიევი, და სხვ., ყოველი მათგანი თავისი ორიგინალობისდაშესაბამისად ავლენდა განსაკუთრებულ და ამასთანავე მახვილ ფილოსოფიურ, ესთეტიკურ ინტერესს ამ საკითხისადმი” (ვინოგრადოვი 1971: 84).

ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის პოზიციის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი ჩნდება იმ ეპოქაში, როდესაც ლიტერატურამ თავის თავზე დიდი სოციალური და ზნეობრივი ამოცანები აიღო, ასრულებდა მნიშვნელოვან როლს სოციალურ ბრძოლაში, როგორც ეს მოხდა, მაგალითად, რუსეთში XIX საუკუნეში ანდა განმანათლებლობის ეპოქაში. თუმცა ავტორის პოზიციის პრობლემად იქცა ლიტერატურის განვითარების ის პერიოდები, როდესაც გაჩნდა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა ავტორის ცნობიერების არაპირდაპირი ფორმებით გამოხატვამ – პირველ რიგში, რეალიზმში, ხოლო შემდეგ XIX საუკუნის ლიტერატურაში, სადაც ავტორის ხმა კარგავს თავის გარეგნულად გამოხატულ ავტორიტეტს და ლიტერატურული ნაწარმოები ცდილობს ცხოვრების მრავალ-ასპექტურობის მოფლობას, ისწრაფის პოლიცენტრიზმისაკენ, მრავალხმოვნობისკენ, მიმართავს არაპირდაპირ სიტყვას, როდესაც ავტორი ჩასახლდება “უცხო” ხედვის წერტილებში, აგებს სახეს მათი გადაკვეთაზე და ა.შ.

