

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი
ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი

ლიტერატურის თეორიის

ძრესტომათია

II



თბილისი
2010

UDC(უაკ)82.0+821.353.1.0
ლ-681

ნიგნი წარმოადგენს ვრცელი პროექტის — „ლიტერატურის თეორიის ქრესტომათია“ მეორე ნაწილს, რაც მოიცავს მე-19 — მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე შექმნილ ლიტერატურათმცოდნეობით ტექსტებს. ტომში თავმოყრილია ამ პერიოდის დასავლური და ქართული ლიტერატურათმცოდნეობითი ნარკვევები (მთლიანი ტექსტები ან — ვრცელი ფრაგმენტები), რომელთაც საეტაპო როლი შეასრულეს ლიტერატურული კვლევების ისტორიაში. ტომს ერთვის ანალიტიკური რუბრიკა — „დამატება“. წინამდებარე კრებული, მსგავსად პირველისა, მოაზრებულია როგორც აუცილებელი პროფესიული საკითხავი ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართულების რიგი სალექციო კურსებისათვის ბაკალავრიატსა და მაგისტრატურაში, ასევე ლიტერატურის თეორიის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის.

რედაქტორები:

ირმა რატიანი
გაგა ლომიძე

ტექნიკური რედაქტორი

თინათინ დუგლადი

გარეკანზე — მ. ეშერის „გუბე“

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,
მერაბ კოსტავას ქ. 5.
ტელეფონი: 99-63-84
ფაქსი: 99-53-00
E-mail: litinst@litinstituti.ge

ISBN № 978-9941-0-1717-9
ISBN № 978-9941-0-3061-1

შინაარსი

პოსტრომანტიკული კრიტიკა

შარლ ბოდლერი რომანტიკული ხელოვნების შესახებ.....	5
სტეფან მალარმე მუსიკისა და მწერლობის შესახებ.....	12
გიომ აპოლინერი ახალი ცნობიერება და პოეტები.....	20
ვაჟა-ფშაველა Pro Domo Sua.....	32
ვაჟა-ფშაველა ენა (მცირე შენიშვნა).....	35
ვაჟა-ფშაველა კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი.....	37

ესთეტიკური კრიტიკა

პოლ ვალერი პოეზია და აბსტრაქტული აზრი.....	40
გერონტი ქიქოძე თანამედროვე კრიტიკის მეთოდები.....	68
გერონტი ქიქოძე ენა და ეროვნული ენერჯია.....	76

ნეოკრიტიკა

თომას ელიოტი კრიტიკის საზღვრები.....	80
თომას ელიოტი ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი.....	97

რუსული ფორმალისმი

ვიქტორ შკლოვსკი ხელოვნება, როგორც ხერხი.....	105
ბორის ეიხენბაუმი როგორაა აგებული გოგოლის „შინელი“.....	114
იური ტინიანოვი ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ.....	132
იური ტინიანოვი, რომან იაკობსონი ლიტერატურისა და ენის შესწავლის პრობლემები.....	144
რომან იაკობსონი გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა.....	147
რომან იაკობსონი ლინგვისტიკა და პოეტიკა.....	171
ვლადიმირ პროპი ზღაპრის მორფოლოგია.....	208

ჩეხური სტრუქტურალისმი

იან მუკარჟოვსკი ესთეტიკური ფუნქცია და ესთეტიკური ნორმა, როგორც სოციალური ფაქტები.....	221
--	-----

დიალოგური კრიტიკა

მიხაილ ბახტინი კარნავალიზებული ლიტერატურა.....	239
--	-----

ამერიკული ახალი კრიტიკა

რენე უელეკი, ოსტინ უორენი ლიტერატურის ბუნება.....	270
---	-----

დამატება

ცვეტან ტოდოროვი ბახტინის მემკვიდრეობა.....	282
--	-----

შარლ ბოდლერი (1821-1867 წ.წ.)

რომანტიკული ხელოვნების შესახებ

სასარგებლოა თუ არა ხელოვნება? დიახ. რატომ? იმიტომ, რომ ხელოვნებაა. არსებობს მავნე ხელოვნება? არსებობს. ეს ის ხელოვნებაა, რომელიც ცხოვრების საფუძველს არყევს. სიბილნე მაცდუნებელია და იგი ასევე უნდა გადმოიცეს ნაწარმოებში. მას თან ახლავს განსაკუთრებული აკვიატებანი და ზნეობრივი ტკივილები, რაც აუცილებლად უნდა იქნეს აღწერილი. საავადმყოფოს ექიმით შეისწავლეთ ყველა ქრილობა და სიბრძნის უკიდურესად ზნეობრივი სკოლა ვერ ნახავს საკბენ ადგილს. მაშ დანაშაული ყოველთვის ისჯება და სათნოება ჯილდოვდება? არა, მაგრამ, თუ თქვენი რომანი ან დრამა კარგად არის დაწერილი, არავის შეიპყრობს სურვილი ბუნების კანონების დარღვევისა. ჯანსაღი ხელოვნების შექმნის პირველი პირობაა განუყოფელი მთლიანობის რწმენა. განა მოინახება თუნდაც ერთი წარმოსახვითი ნაწარმოები, სადაც სილამაზისთვის საჭირო ყველა პირობა იქნება და ასეთი ნაწარმოები მავნედ ჩაითვლება?

პოეტს, თავისი უშუალოდ ახალგაზრდობის ჟამს, შეიძლება სიამოვნებას ანიჭებდეს ცხოვრების ფუფუნებაზე სიმღერა, რადგან, თუკი რამე აქვს ცხოვრებას დიდებული და მდიდრული, განსაკუთრებით ახალგაზრდების ყურადღებას იზიდავს. სიმწიფის ასაკი, პირიქით, შესწოტებული და დაინტერესებული უტრიალდება პრობლემებსა და იდუმალებებს. ისეთი უცნაურია ეს შავი ლაქა, რასაც სიღარიბე ქმნის სიმდიდრის მზეზე, ან, თუ გნებავთ, ისეთი უცნაურია სიმდიდრის ბრწყინვალე ლაქა სიღარიბის უდიდეს სიბნელეზე, რომ პოეტი, ფილოსოფოსი და ლიტერატორი, ნამდვილი ურჩხული უნდა იყოს, რომ არ აღელდეს, ან არ დაინტერესდეს და მწუხარებამ არ შეიპყროს ამის დანახვაზე. რასაკვირველია, ასეთი ლიტერატორი არ არსებობს, მას არ შეუძლია იარსებოს. მაშ ის, რაც განასხვავებს ერთ ლიტერატორს მეორისაგან, ისაა, რომ უნდა განისაზღვროს: ხელოვნების ნაწარმოების მიზანი მხოლოდ ხელოვნება უნდა იყოს, ხელოვნება უნდა ეთაყვანე-

ბოდეს თავის თავს, თუ რაღაც მიზანი, უფრო ან ნაკლებ კეთილშობილი, მდაბალი, ან მაღალი უნდა დაეკისროს მას.

მნიშვნელოვანი სიუჟეტის არჩევა XIX საუკუნის მკითხველის მიერ უზრდელობად აღიქმება. ამას გარდა, გვახსოვდეს, არ უნდა მივეცეთ თავდავიწყებას და არ ვილაპარაკოთ საკუთარ თავზე. ჩვენ ვიქნებით ყინულივით ცივნი, როცა მოვყვებით იმ გატაცებებსა და თავგადასავლებს, რომელშიც ჩვეულებრივი ადამიანი თავის მხურვალეებას ჩააქსოვს; ჩვენ ვიქნებით, როგორც ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენლები იტყვიან, ობიექტურნი და მიუკერძოებელნი.

იმიტომ, რომ ბოლო დროს ყურები გამოგვიჭედა ბრიყვთა სკოლის ლაყბობამ, იმიტომ, რომ გაგვიგია რაღაც ლიტერატურული პროცესის შესახებ, რასაც რეალიზმი ეწოდება — გულისამრევი შეგინება ყველა ანალიტიკოსისა, ეს ვულგარული და ელასტიური სიტყვა, რომელიც ვულგარული ადამიანისათვის ნიშნავს არა შემოქმედების ახალ მეთოდს, არამედ წვრილმანთა ზედმინევნით აღწერას — ჩვენ ვისარგებლებთ აზრთა არეულობით და საყოველთაო უფიცობით; გავავრცობთ ნერვიულ, ლამაზ, დახვეწილ და ზუსტ სტილს ბანალურ ქარგაზე. ჩავამწყვდევთ ყველაზე ცხელსა და მჩქეფარე გრძნობებს ყველაზე ტრივიალურ თავგადასავალში, ზედმინევნით საზეიმო და გადამწყვეტი სიტყვები ყველაზე სულებლთა პირიდან ამოვა.

რა ნიადაგი წარმოშობს სისულელეს, რა ნიადაგია ყველაზე ბრიყვული, ყველაზე ნაყოფიერი აბსურდების თვალსაზრისით, ყველაზე მდიდარი — მოთმინებადაკარგული სულელი ადამიანებით?

— პროვინცია.

— ვინ არიან ყველაზე აუტანელი მოქმედი პირები?

— პატარა ხალხი, აფართხალებული პატარა ფუნქციების შესრულებით. მათი აზრები გაყალბებულია.

— რომელია ყველაზე გაცვეთილი, ყველაზე მრუშული მოცემულობა, ყველაზე გაცვეთილი არღანი?

— ცოლქმრული ღალატი.

— არ მჭირდება, თავისთვის იფიქრა პოეტმა, რომ ჩემი გმირი ქალი გმირი იყოს. ოლონდ საკმაოდ ლამაზი უნდა იყოს, ჰქონდეს ნერვები, პატივმოყვარეობა, მიილტვოდეს მაღალი საზოგადოებისაკენ და ის იქნება საინტერესო. ჩემი ძალისხმევაც უფრო კეთილშობილური იქნება და ჩვენს ცოდვილ პერსონაჟს ის იშვიათი ღირსება მაინც ექნება, რაც მას წინა ეპოქის მოლაყბე მდიდარი ქალებისაგან გამოარჩევს.

არ მჭირდება სტილზე ზრუნვა, ლამაზ ნყოფაზე და ადგილების აღ-
წერაზე ფიქრი; მე ყველა ეს თვისება უხვად მაქვს; ვივლი ანალიზისა
და ლოგიკის გზით და დავამტკიცებ, რომ ყველა სიუჟეტი ერთნაირად
კარგი ან ცუდია; იმის მიხედვით, თუ როგორ არის გადმოცემული,
ფრიად ვულგარული სიუჟეტიც კი საუკეთესო შეიძლება გახდეს.

ჟანრებისა და თვისებათა ტოტალური აღრევა მართლაც დიდ გაკ-
ვირვებას იწვევს საშინელების მოდით გაუნწვრთნელ გონებაში. ისე
როგორც სხვადასხვა ხელობას სხვადასხვა ხელსაწყო სჭირდება, ასე-
ვე სულიერი ძიების საგნებს შესაბამისი თვისებები უნდა გააჩნდეს.
ზოგჯერ უფრო ნებადართულია საკუთარი თავის ციტირება, ვიდრე
პერიფრაზის გაკეთება. მაშასადამე, გავიმეორებ: „...არსებობს სხვა
ერესი... შეცდომა, რომლის არსებობაც უფრო მძიმეა, მხედველობაში
მაქვს ერესი სწავლებისას, რასაც აუცილებელ შედეგად მოჰყვება
ერესი გრძნობებში, ჭეშმარიტების აღქმაში და ზნეობაში. ადამიანთა
ერთ ჯგუფს წარმოუდგენია, რომ პოეზიის მიზანი რალაცნაირი სწავ-
ლა-განათლებაა, რამაც ან შეგნება უნდა განამტკიცოს, ან ზნეობა
დახვეწოს, ან უნდა გამოკვეთოს რამე სასარგებლო... პოეზიას კი, თუ
ადამიანი ღრმად ჩასწვდება თავის თავს, დაეკითხება საკუთარ სულს
და გაიხსენებს ალტაცების მომენტებს, მიზნად მხოლოდ პოეზია აქვს:
მას არ შეიძლება სხვა მიზანი ჰქონდეს, არც ერთი ლექსი არ იქნება
დიდი და კეთილშობილი, არ იქნება ღირსი ლექსად იწოდებოდეს, თუ
არ იქნება დაწერილი იმ სიამოვნებისათვის, რასაც ლექსის დაწერის
სიამოვნება ჰქვია.

„იმის თქმა არ მინდა, რომ პოეზია არ აკეთილშობილებს ზნეობას
— მაგრამ ლექსის საბოლოო შედეგი არ არის ადამიანის ამალღება
ვულგარული ინტერესის დონიდან; ეს ხომ აბსურდი იქნებოდა. მე იმას
ვამბობ, რომ თუ პოეტი გაყვება ზნეობრივ მიზანს, იგი პოეტურ ძალას
შეასუსტებს; და უდავოა, რომ მისი ნაწარმოები მდარე იქნება. სასიკ-
ვდილო განაჩენის ან დეგრადაციის შიშით პოეზია ვერ შეერწყმება
მეცნიერებას, ან ზნეობას; მისი საგანი არ არის ჭეშმარიტება, მისი
ინტერესის საგანია პოეზია. ჭეშმარიტების წარმოსახვის რაგვარობები
სხვადასხვა სფეროშია მოსაძებნი. ჭეშმარიტებას არანაირი კავშირი
არა აქვს სიმღერებთან. სიმღერის ხიბლი, მიმზიდველობა, უძლეველო-
ბა ჭეშმარიტებასთან მიმართებაში, დასცემდა მის ავტორიტეტსა და
ძალას. გულგრილი, მშვიდი და წყნარი გარეგნული ხასიათი უკუაგ-
დებს მუზის ბრილიანტებსა და ყვავილებს; ამგვარად, იგი აბსოლუტუ-
რად სანინალმდეგოა პოეტური ხასიათისა.

„წმინდა ინტელექტი უმიზნებს ჭეშმარიტებას, გემოვნება გვიჩვენებს სილამაზეს, ხოლო ზნეობის შეგრძნება გვასწავლის მოვალეობას. მართალია, წარმოშობის შეგრძნება მჭიდროდ უკავშირდება ორ სანინალმდეგო ბოლოს და ისე უმნიშვნელოდ ზნეობის შეგრძნებისაგან გამოიყოფა, რომ არისტოტელე უყოყმანოდ მიუჩინს ადგილს ზოგიერთ მის დახვეწილ ქმედებას სათნოებათა შორის. ამიტომ გემოვნებიან ადამიანს უხამსობის ხილვისას ალაშფოთებს მისი უსახურობა და უსწორმასწორო ფორმა. უზნეობა ჭეშმარიტსა და მართალს ჩაგრავეს, ალაშფოთებს ინტელექტს და შეგნებას: ვითარცა ჰარმონიის შეგინება, დისონანსი. ეს ყველაზე მეტად გულს სტკენს პოეტური სულის ადამიანებს: ამიტომ არა მგონია თავზარდამცემი იყოს, ზნეობის შელახვას, ლამაზი ზნეობის შელახვას თუ მივიჩნევთ დანაშაულად მსოფლიო რიტმისა და პროსოდის წინააღმდეგ.

„სწორედ ეს მომხიბლავი და უკვდავი ინსტინქტი მშვენიერებისა მიგვაჩვენებს დედამიწას და მის სანახაობებს ზეცის შესაბამისობად. დაუოკებელი ნყურვილი ყველაფერი იმისა, რაც ჩვენს მიღმაა და რასაც სიცოცხლე წარმოაჩინს, ყველაზე ცოცხალი საბუთია ჩვენი უკვდავებისა. ერთსა და იმავე დროს პოეზიით და პოეზიის მიღმა, მუსიკითა და მუსიკის მიღმა შენიშნავს სული საფლავს მიღმა არსებულ ბრწყინვალეობას; და როცა მშვენიერი ლექსი აგვატირებს, ეს არ იქნება უმაღლესი ტკობის ნიშანი, ეს უფრო საძულველი მელანქოლიის, ნერვების გმინვის, უსასრულობაში გადასახლებული ბუნების დამონებებაა, რომელსაც ახლავე, ამ მიწაზევე სურს დაეუფლოს აღმოჩენილ სამოთხეს.

„ამგვარად, პოეზიის არსი მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანური ლტოლვაა უმაღლესი მშვენიერებისაკენ, ხოლო ეს არსი გამოვლინდება ალტაცებაში, სულის ამორთმევაში; ალტაცება სრულიად განსხვავდება ვნებისაგან, რაც გულის¹ თრობაა, და ჭეშმარიტებისაგან, რაც გონების საზრდოა. რადგან ვნება ბუნებრივი რამ არის, მეტისმეტადაც კი, ამიტომ შეუძლია სანყენი და ჰარმონიის დამრღვევი იყოს წმინდა

¹ ვნების გაიგივება ჭეშმარიტის ძიებასთან და ცოტათი სილამაზის ძიებასთან (და არა სიკეთის) დრამატულ ამაღლვამას წარმოადგენს; ამავე დროს, ვნება დრამას სილამაზის იერარქიის ბოლო რიგში გადაწევს, თუ მე გვერდი ავუარე კეთილშობილებას, თვისებათა შორის ასე თუ ისე დიდს, იმიტომ, რომ შორს არ წავსულიყავი; მაგრამ იმის დაშვება, რომ ყველა თვისება ერთნაირია, ვერაფერს ვნებს იმ ზოგად თეორიას, რომლის წარმოდგენასაც მე ვაპირებ.

მშვენიერების სამყაროში; ეს არის მეტისმეტად ჩვეული და ძლიერი გრძნობა, იმისათვის, რომ თავზარი არ დასცეს წმინდა სურვილები, დახვეწილი მელანქოლიას და კეთილშობილურ უსასოობას, რომლებიც სახლობენ პოეზიის ზებუნებრივ მიდამოებში“.

მე კიდევ ვამბობდი: „ქვეყანაში, სადაც გამოყენების იდეა, რაც ყველაზე მტრულია მშვენიერების იდეისა, ბატონობს ყველაფერზე, ყველაზე სრულყოფილი კრიტიკოსი იქნება ყველაზე დასაფასებელი, ან ისეთი, რომლის მიდრეკილებები და სურვილები ყველაზე მეტად დაუახლოვდება თავისი ხალხის მიდრეკილებებსა და სურვილებს, — ეს იქნება ის კრიტიკოსი, რომელიც ნაწარმოებთა ჟანრებისა და თვისებათა აღრევის ყველაფერს ერთადერთ მიზანს მიაწერს — ეს იქნება ის, ვინც წიგნში დაძებნის ცნობიერების დახვეწის საშუალებებს.

გულის მგრძნობიარობა არ არის აუცილებლად ხელშემწყობი პოეტური შრომის, უკიდურესმა მგრძნობელობამ შეიძლება ვნებაც კი მოიტანოს. წარმოსახვის მგრძნობიარობა სულ სხვა ბუნებისაა; მას ძალუძს ამორჩევა, განსჯა, შედარება, ზოგი რამის მონახვა, ზოგის უკუგდება, სწრაფად და ბუნებრივად. სწორედ ამ მგრძნობელობიდან, რომელსაც გემოვნება ჰქვია, ვიღებთ ძალას, რითაც ავიცდებით ბოროტებას და მოვნახავთ სიკეთეს პოეზიის დარგში. რაც შეეხება გულწრფელობას, უხეში ზრდილობაც კი მოგვიწოდებს ვიგულისხმოთ, რომ ყველა ადამიანს, თვით პოეტებსაც კი, ის აქვთ. პოეტს შეუძლია სწამდეს ან არ სწამდეს იმ აუცილებლობის, რომ თავის ნამოღვაწარს საფუძვლად რიგიანი და წმინდა ცხოვრების წესი დაუდოს. ეს მისი აღმსარებლის ან მსაჯულის გადასაწყვეტია, რითაც მისი მდგომარეობა მსგავსია ყველა მისი თანამემამულის მდგომარეობისა.

რომანს და ნოველას შესანიშნავი უპირატესობა აქვთ დახვეწილობის თვალსაზრისით. ეს ნაწარმოებები ყველანაირ ბუნებას ეგუებიან, ყველა ამბავს ერგებიან და სხვადასხვა მიზანს ემსახურებიან. ზოგჯერ ძიება ეხება ვნებას, ზოგჯერ ჭეშმარიტებას, ზოგი რომანი ბრბოსთვის არის განკუთვნილი, ზოგი გათვითცნობიერებულთათვის; ზოგი გარდასულ დროთა ცხოვრებას ხატავს, ზოგი ჩუმ დრამებს, რომელიც ერთი კაცის ტვინში თამაშდება, რომანი, რომელსაც ასე მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ლექსისა და ისტორიის გვერდით, ნაბუშმარ ჟანრებს განეკუთვნება, რომელათაც არ გააჩნიათ საზღვრები. როგორც ყველა ბუმი, რომანიც განებივრებულია ბედით და წარმატება არ აკლია. მას სხვა დაბრკოლება და საფრთხე არ ექმნება, გარდა უსასრულო თავისუფლებისა. ნოველა, უფრო მჭიდრო და კონცენტრი-

რებული, სარგებლობს მცირე ფორმის ყველა მუდმივი უპირატესობით: მისი ეფექტი უფრო ძლიერია; რადგან მის ნაკითხვას უფრო ცოტა დრო სჭირდება, ვიდრე რომანის მონელებას, მისი ეფექტიდან არაფერი არ იკარგება.

შეიძლება ითქვას, რომ რომანისა და ნოველის უამრავ ფორმათა შორის, რომლითაც კი ადამიანის გონება ოდესმე დაკავებულა ან გალალეებულა, ყველაზე მეტად დაფასებული ყოველთვის ზნეობის შესახებ რომანი ყოფილა; ეს არის ფორმა, რომელიც ყველაზე მეტად იტაცებს ბრბოს. ისე როგორც პარიზს უყვარს, როცა პარიზზე ლაპარაკობენ, ბრბოსაც მოსწონს თავისი ყურება სარკეებში. ოღონდ, როცა ზნეობის რომანი არ არის ამალღებული ავტორის ბუნებრივად მაღალი გემოვნებით, ის შეიძლება ძლიერ უსახური აღმოჩნდეს, და, თუკი ხელოვნებაში სარგებლიანობა სინატიფის ხარისხით იზომება, სრულიად უსარგებლოც. ბალზაკმა იმიტომ მოახერხა ამ პლებეური ჟანრიდან შესანიშნავი რამ შეექმნა, ზოგჯერ კი საკვირველი და ხშირად უმაღლესი, რომ მან მთელი თავისი არსება ჩადო ამ ჟანრში. ბერჯერ გამკვირვებია, როცა ბალზაკის ღირსებად მიიჩნევდნენ დაკვირვების უნარს; ყოველთვის მეჩვენებოდა, მისი მთავარი ღირსება მის ნათელმხილველობაში იყო, ემოციურ ნათელმხილველობაში. ყველა მისი პერსონაჟი დაჯილდოებულია სიცოცხლის გზებით, რითაც თვითონვე იყო ანთებული. მისი გამოგონებული ამბები ისევე ღრმად ფერადოვანია, როგორც ოცნებები. არისტოკრატიის მწვერვალით დაწყებული პლებეური ფსკერით დამთავრებული, მისი „კომედიის“ ყველა მოქმედი პირი უფრო უხეშია ცხოვრებაში, უფრო მოქმედი და თვალთმაქცი ბრძოლაში, უფრო მომთმენი უბედურებაში, უფრო ხარბი ტკობაში, უფრო ანგელოზური ერთგულებაში, ვიდრე ამას გვიჩვენებს ნამდვილი სამყაროს კომედია. მოკლედ, თითოეულ პერსონაჟს, მეკარეებსაც კი გენია ახასიათებს. ყოველი სულიერის სული აღსავსეა ნებისყოფით პირამდე. ეს ხომ თვითონ ბალზაკია, რადგან გარე სამყაროს არსებები მისი გონების თვალს ძლიერი რელიეფით და შტამბექდავი მანჭვით ენახებოდა, მან დაკრუნჩხა თავისი სახეები; გააშავა ჩრდილები და კაშკაშა სინათლები. დეტალებისადმი ერთგულება, რაც გამომდინარეა ყველაფრის დანახვის უზომო მისწრაფებიდან, ყველაფრის ჩვენების, გამოცნობისა და გამოცნობინების სურვილიდან, აიძულებდა მას მეტი ძალით გამოეკვეთა მთავარი ხაზები, რათა მთლიანობის პერსპექტივა გადაერჩინა. ისე მე ხშირად მაგონებს ოფორტისტებს, რომლებიც არასოდეს არიან კმაყოფილნი ნაჭდევით

და ღრმულებად აქცევენ ფილტრის ძირითად ანაქერცლებს. ამ საკვირველი ბუნებრივი განწყობის შედეგად მივიღეთ საოცრებები. ოღონდ ამგვარი განწყობა განიმარტება როგორც ბალზაკის ნაკლოვანებები. უფრო უკეთ, სწორედ ეს არის მისი ღირსება. მაგრამ ვინ დაიკვეხნის ამგვარ ნიჭს, ვინ შეძლებს მისებრი მეთოდის გამოყენებას, რათა სინათლისა და მენამული ფერებით შემოსოს ყველაზე წმინდა წყლის ბანალობა? ვის შეუძლია ამის გაკეთება? ანუ, ვინც ამას ვერ აკეთებს, თუ სიმართლე გინდათ, ვერც ვერაფერს აკეთებს.

ფრანგულიდან თარგმნა **სიბილა გელაძემ**
(ნიგნიდან „რომანტიკული ხელოვნება“,
სერიით „რჩეულთა ბიბლიოთეკა“, თბ., 1996)

სტეფან მალარმე (1842-1898 წ.წ.)

მუსიკისა და მწერლობის შესახებ

ქალბატონებო, ბატონებო.

უხსოვარ დროიდან დღემდე, მხოლოდ ორი ერი — ინგლისელთა და ფრანგთა — ამჟღავნებდა ლიტერატურისადმი განუხრელ ერთგულებას. სულგრძელად გაუწვდიდნენ ერთურთს ჩირაღდანს, ზოგჯერაც გამოსტაცებდნენ და ამრიგად მონაცვლეობით ანათებდათ ურთიერთგავლენის შუქი. მაგრამ ამ მონაცვლეობის აღნუსხვაზე მეტად, ჩემი დაკვირვების საგანს (რაც ხსნის მცირეოდენად ჩემს ყოფნას თქვენს შორის და მითუმეტეს იმას, რომ ჩემ ენაზე მოგმართავთ), შეადგენს ის, რაც უმაღლეს გეცემა თვალში — შედეგთა უწყვეტი თანმიმდევრობა ლიტერატურაში.

ვერავითარ შემთხვევაში ვერ შეეღწევა გენია თავის უჩვეულობას, ფრონტონის სიმაღლეს მოულოდნელად აღემატება ერთი კუთხე: ამასთანავე იგი სხვებსავით როდი ქმნის თავის ნებაზე მიშვებულ სივრცულ ბუნდოვანებას, სრულ თავისუფლებას აწონასწორებს მკაცრი წესრიგი და თითქმის მშვენიერი ურთიერთშევესება მცირე ფარდულთა, შადრევანთა, კოლონადების, სულიერ ქანდაკებათა, რათა საბოლოოდ შექმნას სასახლე — რაიმე — მარადიული და კარგანხვნილი ყოველი კაცის საუფლოსათვის, სადაც ისახება სამშობლოს შეგრძნება, რომელიც ორივე შემთხვევაში ნეტარებით შეეყოყმანდება; დააორჭოფებს სიმძიმე არჩევანისა ერთნაირად ამაღლებულსა და შესადარის არქიტექტურათა წინაშე.

ცხოველი ინტერესი, რომელიც ჩვენი ლიტერატურული ვითარებისადმი გამოიჩინეთ და რის განსამარტავადაც მომიწვიეთ, საგულისხმო მომენტს დაემთხვა.

დიახაც, მოგიტანეთ ახალი ამბები. გასაოცარი, ჯერ არნახული.

პოეზიას მიეახლნენ.

ერთი მთავრობა მეორეს ცვლის. პროსოდია კი ხელუხლები რჩება. იქნებ იმიტომ, რომ რევოლუციების ჟამს იგი შეუმჩნეველია, ანდა ვერავინ ბედავს მასზე იერიშის მიტანას.

უმჯობესია პირდაპირ დავინყო ლაპარაკი, იმ მოწვეული მგზავრის არ იყოს, აქოშინებული ერთბაშად რომ დაცლის გუდას კატასტროფის შესახებ, რომლის მოწმე თვითონ გახლდათ. ასე მივყვები მეც, რაკი დანერის წამიდანვე ლექსი — ყველაფერია. სტილი, ვერსიფიკაცია, თუ

რიტმიცაა, ამიტომაც დიდებული მწერლის პროზა, ჩუქურთმოვანი და არა ნებას მიშვებული, სადარია ტეხილი ლექსისა, ფარული რითმებითა და ტემბრით რომ თამაშობს: თითქოს დიონისეს თავისი ტირსით ურთულესად დაუყვია და განულაგებიაო. დიახაც, აყვავდა ის, რასაც წინათ უწოდებდნენ ლექსს — პროზად.

გამოკვეთილი, გათვლილი, პირდაპირი, კარგად შეკრული წინანდელი მეტრი კვლავ არსებობს: თან ახლავს.

ცხადია, ამჟამად სწორედ აქა ვართ; გზაჯვარედინზე.

ხოლო, ამ საუკუნის დასაწყისში ძლიერმა რომანტიკულმა ხმამ შექმნა ტოლფასი ელემენტი თავისი მჩქეფარე ალექსანდრიული ლექსისათვის — სასვენი ნიშნებით აღნიშნული პაუზითა და ანჟამბემანით; ჩვენს თვალწინ იშლება ეს შენადნობი, რათა ახალი მთლიანობა შექმნას. ბედნიერი აღმოჩენა, რითაც ჩემი აზრით გუშინდელი ძიება დასრულდა, გახლავთ ვერლიბრი მოდულაცია (ხშირად მითქვამს) ინდივიდუალურია, რადგან ყოველი სული — რიტმიული კვანძია.

მერე კი განხეთქილება. ზოგიერთი მოთავე კიდევ უფრო თამამად უარყოფს აღიარებულ კანონებს, ასეც უნდა ყოფილიყო. ეს კანონები (რომელთა სიმყარის პირობად მათი საყოველთაოდ აღიარება მიაჩნიათ), მხოლოდ საზეიმო ცერემონიალებს შემორჩებათ. სითამამე, განთავისუფლება ერთადერთი გზაა, რომლითაც დაიძლევა...

ვინც ცუდი თვალთ უყურებს ყოველივე ამას, ამოიგარჯად მიიჩნევს.

არა.

რამეთუ ქვეშარიტმა ქმნილებებმა ამოხეთქეს ფორმათა ჭიდილის მიუხედავად. განა არ ცნეს, რომ უბადლოა დუმილის ფასი გადატვირთულ ინსტრუმენტისათვის? ლექსი ზოგჯერ აბოხოქრებული იშვიათობაა (თუმცა ახლა უკვე მონმენი ვართ, რომ ყოველივე გაზომილ-განგარიშებული იშვიათობაა). ისევე როგორც ლიტერატურა, თქვენი და ჩვენი სურვილის მიუხედავად, რომ ვაცოცხლოთ იგი ყველა დროში, იშვიათის წარმოსახვაა. განსაკუთრებით ფრანგულ მეტრიკას, უნატიფესს, დროგამოშვებით ექნებოდა ჩავარდნები: ახლა კი, ნებიერად მოდუდუნე შესვენების წყალობით აი, იგი კვლავ ამაღლებული, სრულყოფილი ინტონაციით, სამარადისო ლექსი, მოხეთქილი, ალორძინებული, ვინძლო მეტად ამაღლებული შენამატიით.

ქარიშხალი, განმწმენდი; და ამ მღეღვარებაში, ჩვენ თაობას რომ ეკუთვნის, წერის აქტი ბოლომდე ჩანვდა თავის რაობას და გახსნა იგი. მიზანს წინასწარულად ჩამოვაცალიებ.

უნდა იცოდე, — არის კი წერის აუცილებლობა? ძეგლები, ზღვა, ადამიანის სახე, თანდაყოლილ სრულყოფაში იმ სხვაგვარ მიმზიდველობის ძალას რომ ინარჩუნებს, რომელსაც ვერც ნაცადი წარმოსახვის ხერხით, ან მინიშნებით, ვერც შთაგონების პირბადით ვერ შენიღბავ. ეს ტერმინოლოგია მეტად შემთხვევევითად განსაზღვრავს ლიტერატურის ზოგიერთ მიმართულებას, ჩარჩოში აქცევს, აძევებს აღწერის აუცილებლობას. მისი მომაჯადოებელი ძალა, თუ კი არც მტერის ბურუსისგან გათავისუფლებაშია, არც რეალობის წიგნის ჩარჩოში მოქცევაშია, თუნდაც თვით ტექსტის, წარმოსახვის გავრცობას სხვა არა ესაქმება თუ არა საყოველთაო მუსიკალობის შექმნა. რაც შეეხება შემოფოთებას, ზოგჯერ რომ მძვინვარებს, მისი უეცარი გამწვანება და კეთილშობილი ორჭოფი; ამის შესახებ სხვაზე უკეთ მოგეხსენებათ.

განა საჭიროა შევჩერდე იმაზე, თუ საიდან გამიჩნდა აქ ისეთი შეგრძნება, თითქოს პირდაპირ მივაღექი უფრო ფართო პრობლემას, რომელიც იქნებ ჩემთვისაც ჯერეთ უცნობია, როგორცაა რიტუალისა და რითმის განახლება, რათა ჩავწვდეთ მაინც მას, თუ მსჯელობის საგნად ვერ გავიხდით. ესოდენი კეთილგონიერება თითქოსდა სასაუბროდ მიწვევს იმის შესახებ, რაც ასე მიყვარს; აგრეთვე უცხოური აუდიტორიის წინაშე საკმაო შიშსა და მოკრძალებას კვლავ მივყავარ მარტოობის ჟამს მრავალგზის უარყოფილ უძველეს სურვილთან, ზოგჯერ საღამოს სასწაულებრივად რომ მაიძულებს მთელი სიღრმესიმაღლით გავცე პასუხი ჩემსავე თავს იდეალის კრიზისის შესახებ, ისევე როგორც ნებისმიერ სხვა კრიზისს, თუნდაც სოციალურს, რომ შეუპყრია ზოგიერთი: ანდა ამ წუთსაც, ასეთი შეკითხვა შეიძლება მოულოდნელიც იყოს სიტყვის მოქნილობის ასე დიდად დამფასებელი აუდიტორიისათვის. არსებობს სხვა რამ მწერლობის მსგავსი, კიდევ უფრო მეტი ვიდრე დახვეწა, სინატიფე გამოხატვისა, ცნებებისა ყველა დარგში (რაც კლასიკურ ეპოქათა მწერლებს მოეთხოვებოდათ). ეს ნორმები, რომელთაც არქიტექტორი, კანონმდებელი, ექიმი იცავს მშენებლობის ან აღმოჩენის განსახორციელებლად, მჭერმეტყველების შემსწავლელნიც გვერდს რომ ვერ უვლიან; მოკლედ ყველაფერი, რის გადმოცემაც მათ სურთ, აღამაღლებს სიტყვას ჩვეულებრივ, მიუხედავად დარგისა და მასალისა.

იშვიათად თუ ვინმეს წამოჭრია ეს ამოცანა, რომელიც თანდათან აბუნდოვანებს სურათს. ჩემი არ იყოს, ნაგვიანებად შეპყრობილი უეცარი ეჭვით იმ საკითხის გამო, რომელზედაც ასე გატაცებით ვაპი-

რებდი საუბარს. ამგვარი კვლევა იმთავითვე აცილებულ იქნა, როგორც სახიფათო, იმათ მიერ, ვინც შეზღუდულნი, უუნარონი გაურბიან თავიანთ ვალს; იმის შიშით, რომ არ განაქარწყლონ იგი პასუხის ნათელზე. ეს ჩანაფიქრი ჩანაფიქრად რჩება. ვალად ვიღებთ ჩვენი შესაძლებლობების მიხედვით. შეხედეთ მწყემსს: მისი ხმა მზაკვარ კლდეებს რომ ეხეთქება, აღარასოდეს უბრუნდება მას გულარძნილი ქირქილის სახით. მით უკეთესი: მეორე მხრივ არის სილაღე, გონებრივი მონიფულობა იმაში, რომ თუნდაც ჩამავალ მზეს შესთხოვო, გაგინათოს შენი შინაგანი ძალისხმევა.

მაგრამ ეს უცნაურად ნაყენებული მოთხოვნა სახელებს ართმევს და ანადგურებს ყველასათვის ცნობილ დებულებებს, მაშინ როდესაც ტაძრის გვირგვინებით შემკობაზე მიდგა ჯერი; ამოუცნობი უნდობლობის ასეთ უსწრაფეს შემოჭრას (ჩემთა ძალთა წინაშე) პასუხს ვაძლევ გადაჭარბებით და თან გაფრთხილებთ — დიხაც, რომ ლიტერატურა არსებობს, თუ გნებავთ, არსებობს მხოლოდ ის და სხვა არაფერი. აღსრულება, უკეთეს სახელს ვერც მიაწვდებ.

კაცს შეიძლება რაღაც შეემთხვეს, მიავიწყდეს, რაც შედეგია, გვმართებს კარგად დავიმახსოვროთ, ჩვენ თანამედროვეთა ინტელექტუალური გადატვირთვისა: იმისათვის, რომ ვიცოდეთ, რამდენიმე მარტივი, პირველადი გზით, მაგალითად ნელინადის დროთა განტოლების სიმფონია; სხვისა და ღრუბლის თვისებები. ორი თუ სამი მსგავსი დაკვირვებაა ამ გზნებათა და ავდართა შესახებ, რომელთა უამს ჩვენი ვნება ათას ცას გვახილავს: თუკი კაცმა გარდაქმნა, იმაზედაც იზრუნა, რომ ამ განთავისუფლებაში მკაცრად შემოენახა სიყვარული და მოკრძალება იმ ოცდაოთხი ასოსადმი, უსასრულობის სასწაულით რომ განმტკიცებულან ენაში, რომელიც მისი ენაა, შემდეგ კი აზრი, ქმედობა, ამსახველობა — სიმეტრიასთან შერწყმული, ზეგარდმო ძალით გარდაქმნილი, რასაც ლექსი ჰქვია; სხვა სიკეთესთან ერთად ამ ცივილიზებულ ედემის მკვიდრს დიდი მადლი აქვს მინიჭებული — მრწამსი და წუთისოფელი ერთად. ხოლო შინაგანი ძალა და ლტოლვა ღვთიური ხასიათისა ასწავლიან ყოველივეს შემოქმედებითად გარდაქმნას. ჩვენი გამომგონებლური შესაძლებლობანი, ძველის უარყოფა, მართლწერა, უძველესი ხელნაწერები ბუნებრივად გამოიყოფა, ვითარცა ლიტერატურა გამოჰყოფს პირობითად. საშუალება. მეტიც! პრინციპი. ფრაზის წყობა, თუ დისტიხის ტბა, ჩვენი ზიარებით ნაკარნახები დიდად უწყობს ხელს ჩვენში ხილვებისა და შესატყვილობის გაფურჩქენას.

უნდა გვერდზე გადაიდოს თქვენი განსწავლული თაბახების, რუბრიკების, ეტრატების კითხვა, რაკი მტკიცედ მიმაჩნია უსარგებლობა და უიმედობა ამა საქმისა. ამგვარად ვერავითარმა გარჯამ ვერ წარმოშვა ბედნიერება. თუმცა ეს მოწყობილობა ჩვენს ძალ-ღონეს არ აღემატება: მაქვს წუთები, როდესაც რაც არ უნდა გავაკეთო, რაღაც იდუმალი განწყობის გამო, არ დამაკმაყოფილებს, სულ სხვა რამაა... თითქოსდა დაბნეული ცახცახი ფურცლისა ითხოვსო, დაუთმენლობით მთრთოლვარე, სხვა შესაძლებლობისაკენ სწრაფვას. ჩვენ, აბსოლუტურ ფორმულათა ტყვეობაში მყოფთ, ვიცით ჭეშმარიტებაა მხოლოდ ის, რაც არის. რაკი არ ძალუძთ თავი განარიდონ ცდუნებას, რაღაც საბაბით განსჯიან ჩვენს დაუფიქრებელ ნაბიჯს, უარყოფენ რა სიამეს, რომლის შეგრძნებასაც ჩვენ ვლამობთ: რადგან თუ მიღმური სამყაროა მამოძრავებელი ძალა, თუ არ მოვერიდებით საჯაროდ ფიქციისა და აქედან გამომდინარე ლიტერატურის მექანიზმის აწყობასა და უღმერთოდ დაშლას, რათა გამოვამზეუროთ ძირითადი ნაწილი ან არაფერი. მაგრამ აღფრთოვანებული ვარ, თუ როგორ ისწრაფვიან თვალთმაქცობით რაღაც განსაკუთრებულისა და აკრძალულის სიმართლის მიღწევას!

ცნობიერებას აკლია ჩვენთან ის, რაც მალა იფურჩქნება.

რას ემსახურება ყოველივე ეს — თამაშს.

სიცარიელის ზეგარდმო მიზიდულობის ძალით, სულიერი დაშრეტის ჟამს, ვიგლეჯთ ყოველივეს რაც მყარად გაბატონებულია ჩვენში, ვიდრე არ აივსება იგი მშვენიერებით და ჩვენც არ შთაგვინერგავს მას, რათა თავისუფალ სივრცეთა შორის წარმოშვას დიდებული და განმარტოებული ზეიმი.

რაც შემეხება მე, ამაზე ნაკლებს წერისაგან არ მოვიტხოვ და მზად ვარ დავამტკიცო კიდეც ეს დებულება.

ბუნება თავისი გზით ვითარდება, ვერაფერს დაუმატებ; რაოდენი ქალაქი, რკინიგზა, გამოგონება უნდა შეადგენდეს ჩვენს აღჭურვილობას.

მხოლოდ თავისუფალი მოქმედება რჩება მარად იმ ძალად, რომელიც ჩანვდება სხვადასხვა დროთა შორის დამყარებულ ხშირსა თუ იშვიათ ურთიერთობათა ბუნებას. რაღაც შინაგანი განწყობის მიხედვით, გასურს საკუთარ ყაიდაზე განავრცო და გაამარტივო სამყარო.

ვით ახლის შექმნისას: თუნდაც ისეთის, რომლის ცნება გვჭირდება, საგანი კი არ არსებობს.

ამგვარი საქმიანობა საკმარისია იმ სახეობათა და მათ რიცხვთა შესადარებლად, რომელნიც ოდნავ მაინც შეეხებიან ჩვენს გულ-

გრილობას: თუკი გამოაღვიძებს მასში დეკორისათვის ზოგიერთ მშვენიერ ფიგურათა ორაზროვნებას, მიმართავს მათ გადაკვეთის წერტილისაკენ, სრული არაბესკა, რომელიც მათ დააკავშირებს, თავბრუდამხვევი ნახტომი ნაცნობ ელდის კამარად და გახელებულ აკორდად შეიკვრება: ასეთი გადახრა გვაფრთხილებს, მაშინ როდესაც საგნის თავისსავე თავთან მსგავსება ართულებს აღქმას და აზუნდოვანებს. ამგვარად, მელოდიის შიფრი ქრება და თან გაიყოლებს ჰანგებს, ლოგიკას რომ ქმნიან ჩვენ სისხლძარღვთა მონაწილეობით. სულთამბრძოლ ქიმერებს საოცარი ჟრჟოლა ეუფლებათ, ოქროს ჭრილობებიდან ყოველი მსგავსი არსების ჭეშმარიტებას აფრქვევენ. ვერავითარი გამარჯვება მანჭვა-გრეხვისა ვერ გაამრუდებს ყოვლით არსებულ სივრცეულ ხაზს ერთი წერტილიდან ნებისმიერ მეორემდე აზრის შესაქმნელად; მარტოოდენ ადამიანის სახე ინახავს თავისი იდუმალების წმინდა ჰარმონიას.

ჩვეულებრივ, წვდომა მაოცებს როგორც მოვალეობა, რომელიც ბორკილს ჰყრის უსასრულობას; რომლის რიტმი სიტყვიერი კლავიატურის კლავიშებზე თითის დაკვრის შეკითხვას ნებდება, რათა ჩვეულებრივი ხმები ერთუროს მიუსადაგოს.

სინამდვილეში რა არის ლიტერატურა თუ არა ლიტონი, დამუშავებული, კამათში ნაწრთობი, რათა გარდაქმნას ან შექმნას რწმენა თავისივე თავის წინაშე, რომ სანახაობა პასუხობს წარმოსახვით გაგებას, იმ იმედით, რომ მასში თავად აისახება.

მე ვიცი, რომ მუსიკა, ანუ ის, რასაც ასე უწოდებენ საყოველთაოდ, დაყვანილია ბგერათა შეთანხმების შესრულებამდე მხოლოდ სიმების და ხის მეშვეობით და ის პოეტური თავისუფლება, რომლითაც ის სიტყვას მოიშველიებს, იფარავს იგივე პატივმოყვარეობას: მხოლოდ ამაზე ნურაფერს ვიტყვით, რადგან ამას დიდი სიამით როდი გაგვანდობს. ამ მონახაზის საწინააღმდეგოდ, არის წამი, იდეის კლავილი და მოძრავი ვარიაციისა, რომლის აღწერასაც იტივრთავს წერა, ეგებ რომელიმე თქვენგანს შეხვედრია კიდეც ამგვარ ფრაზასთან საორკესტრო ჩანაფიქრის შეხლა: სადაც მოკრძალებით ჩრდილის შეფარებას, კილვატერნის შემფოთებულ სიმს მოსდევს მოულოდნელი აფეთქება ვულკანებისა, ამომავალი მზის მაცნე სხივების მსგავსად. ყოველივე ამაო იქნება, თუ სიტყვა მრავალწარმოები, სიმღერით განწმენდილი და აღმაფრენილი აზრის წყალობას დაკარგავს.

დაუკვირდით, ჩვენი კვლევებიდან გამომდინარეობს, ურთიერთგაცვლა შესაძლოა მოხდეს და უნდა მიღწეულ იქნას, სიტყვის ტრიუმფა-

ლური დაბრუნების მეშვეობით, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, თუნდაც მცირედი დროით სამონყალოდ მიიღოს ინსტრუმენტალობა, რათა სიცოცხლის ძალნი არ დარჩნენ ბრმად თავიანთი ფარული და გაუმ-
ჟღავნებელი დიდებულებების წინაშე. მოვითხოვ მიუკერძოებელ დუ-
მილს დაგუბრუნოთ ყოველივეს აღორძინება, რათა გონება შეეცადოს
დაუბრუნდეს თავის კერას. უნდა მოწყდე მშვენიერ მოქნილობას, სი-
ლალეს, მტკიცე ტრაექტორიას, რათა ეს რაკურსი, ეს ნიშანი, მთელი
ეს აგებულება, ბგერათა ხმაურიანი აურზაური ოცნებაში გადაიღვა-
როს. დიდი მაგიური მწერლები ამ შესაბამის არსებობას გვიდასტურე-
ბენ. მაშინ, ჭეშმარიტად ვწვდებით იდუმალების ხერხებს, ძველებური
გამიჯვნა მუსიკისა და ლიტერატურისა, მხოლოდ გზაა საერთო ჩანა-
ფიქრისაკენ მიმართული, პირველ შემთხვევაში: ერთი სმენითი პრეს-
ტიჟის, თითქმის აბსტრაქტული ხილვის ჩამწვდომი, აზრად ქცეული
და გაფართოებული ნაბეჭდ ფურცელსაც თანაბარ უფლებას ანიჭებს.

ჩემ ესთეტიკურ თვალსაზრისის გაზიარებას გავბედავ და დავძენ,
თუკი რაიმე ძალა, რომელიც დღეს მე მაკლია, ჩემს ნათქვამს დამი-
დასტურებს, ეს იქნება ის დიდი პატივი, რომლის მიღწევასაც მთელი
სალამო ვლამობდი. იმას, რომ მუსიკა და ლიტერატურა ერთი სახის
ორი მხარეა, პირველ შემთხვევაში წყვილიადისკენ მიქცეული, მეორე
შემთხვევაში მოკაშკაშე, ერთი და იგივე ფენომენის დამაჯერებლო-
ბით, რომელიც იდეის წყალობად ვახსენე.

ერთი ხელოვნება მეორისკენ გადაიხრება და მასში განზავდება,
კვლავ გამოეყოფა ნასესხებითურთ; ორთავე სახესხვაობა, დროდად-
რო მერყეობით, საბოლოოდ ჰპოვებს მთლიანობას. ეს ხდება თეატრა-
ლურად, მისი სიდიადის გასინჯვისას გაუცნობიერებელ დამსწრეთა
წინაშე: სადაც პიროვნება იძენს ნათელგონიერებას მახლობელი და
ადვილგასაგები წიგნიდან.

ახლა, რაკი ამოვისუნთქე იჭვისაგან განთავისუფლებულმა, თქვენი
მასთან ზიარებით გამოწვეული სინანულიც ნაკლებია. საუბრის დასა-
წყისში, დარწმუნებულმა, რომ ჩვენი მსჯელობის საგანი ჭეშმარიტად
დაგესახებოდათ, რაც უცილო პირობაა მის მისაღებად და რომ მისი
საფუძვლიანობა სიმპათიით მაინც განგანყობდათ, როდესაც საზეიმო
განწყობით აღვსილნი ესწრაფებოდით ლექციას — ფატალურს, თით-
ქმის უპიროვნოს — იდუმალის ზიარებას, ჩემთვის ახალს, იქნებ
ხანგრძლივსაც თუ კი მიიღებდით.

მეჩვენება, რომ მოულოდნელად თქვენში შევიგრძნობ სულ უფრო
მზარდ სიახლოვეს, რაც უფრო იფანტება გაუგებრობის ბურუსი. მა-

შინ, იმ ხალხთან საუბარი, ვისთვისაც ეს შეკრება ეგზომ მიმზიდველი ყოფილა, მე უფრო მომხიბლავდა; მომიტევეთ ასე მოგვიანებით ნაგემები სიამოვნება. ბრალს ვდებ თქვენი ქალაქის, სადაც ყველაფერი დავიწყებას მიცემია იდეის გარდა, იმ მძიმე ჩრდილს ამ დარბაზთან რომ ქრება, დარბაზთან ასე რომ ეხმაურება ოცნებას.

როდესაც მრავალნამსჯელი კვლავ სასაუბროდ შემოვიტავაზე, თქვენს მიერ მოსმენილი დილის ლექციების შემდეგ, გამომივიდა თუ არა გაკვეთილი? საგანგებო დასახელება სკოლის მამამთავრისა, ხმაურით მინიჭებული იმის მიმართ, ვინც მარტოდ იღვწის და ამგვარად კრებს ახალგაზრდულ, ძვირფას უანგარობას, ამ დიდებამ ყალბი წარმოდგენა შეგიქმნათ თქვენს დღევანდელ ლექტორზე. თუმც არაფერი ამდაგვარი არ არსებობს. სრულიად არა. თუკი განდევილი ბჭობს თავის უზენაეს სიყვარულის სახელოსნოში ვით იდუმალთმოდღვარი, ერთში ვეთანხმები, რომ ცდილობს წვლილი შეიტანოს ოცნებათა განსაზღვრის დადგენაში; მძლე ნაბიჯით, თავის გასართმევად, სიმართლე თითქმის მოვალეობად რომ უქცევია, აიძულებს ახალგაზრდობას გადმოაფრქვიოს გზნება უფროსთაგან მიღებული; მხიბლავს ეს ჩვევა; არ უნდა დავუშვათ არც ჩემს და არც თქვენს ქვეყანაში, ამაში დამეთანხმებით, სიცარიელე ლიტერატურულ დინებაში ანდა უთანხმოება, ტრადიციისა და წინამორბედ სურვილთა დაკავშირება — ვით განუყრელი საზრუნავი. აქ, ნაკლებად ვარ თავგზააბნეული დიდ ხელოვანთა კრებისა და რჩეული ახალგაზრდობის წინაშე.

რას მივმართოთ საგანგებოდ ფიქრთ გასართველად, თუ არა კომედიას, მხიარულს თავისი ხლართებითა და გაუგებრობით?

თარგმნა **მ. მაჭარაშვილმა**
(წიგნიდან სტეფან მალარმე,
ლექსები და პროზა, ქუთაისი, 1979)

გიომ აპოლინერი (1880-1918)

ახალი ცნობიერება და პოეტები

ახალი ცნობიერება, რომელმაც მთელი მსოფლიო უნდა მოიცვას, არც ერთი ქვეყნის პოეზიაში ისე არ გამოვლენილა, როგორც ფრანგულში. აქ ოდითგანვე დაკანონებული მკაცრი გონითი დისციპლინა თავად ფრანგებსაც და მათთან სულიერად ახლობელ ხალხებსაც ხელს უწყობს ცხოვრების, ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი ის თვალსაზრისი შეინარჩუნონ, რომელიც არც ანტიკურობის უბრალო ასლური ანაბეჭდია და არც რომანტიზმის დეკორატიული მშვენიერების გამოძახილი.

ახალ ცნობიერებას გამიზნული აქვს კლასიკოსებისგან მემკვიდრეობად მიიღოს, უპირველეს ყოვლისა, საღი აზროვნება, მტკიცე კრიტიკული შემართება, სამყაროსა და ადამიანის სულიერი ცხოვრების ერთიანი ხედვა, ამასთანავე, მოვალეობის გრძნობა, რომელიც განწმენდს ემოციებს და საზღვრავს, ან, უკეთ რომ ვთქვათ, აკავებს მათს გამოვლენას.

ამ ნიშნებს გარდა, ახალი ცნობიერება რომანტიკოსებისათვის დამახასიათებელი ცნობისწადილის გათავისებებს ცდილობს. ეს ცნობისწადილი ერთგვარი ბიძგია ახალ-ახალ სფეროთა საკვლევად, რომლებშიც ცხოვრების განდიდებისთვის ხელშემწყობი სამწერლო მასალა შეიძლება მოვიძიოთ.

ჭეშმარიტების კვლევა-ძიება, ეთიკურ სფეროში იქნება ეს თუ წარმოსახვითში, ახალი ცნობიერების ძირითადი ნიშან-თვისებაა.

ახალ ცნობიერებას ყოველთვის ჰყავდა თავგამოდებული მიმდევრები, მაგრამ მათ ყოველთვის როდი ჰქონდათ გაცნობიერებული ამ მიმართულების შინაარსი, რომელიც უკვე დიდი ხანია ყალიბდებოდა და ზემოქმედებდა, მაგრამ მხოლოდ ახლა ეძლევა მას ცნობიერი შინაარსი, ვინაიდან აქამდე ლიტერატურული ასპარეზი ვინრო ჩარჩოებით იყო შემოზღუდული. ერთნი პროზას არჩევდნენ, მეორენი — ლექსს. პროზის ფორმა გრამატიკულ წესებს ემორჩილებოდა. პოეზიის ერთადერთი კანონი კი რითმული ლექსტწყობა იყო და მუდმივი მცდელობა, რამენაირად დაერღვიათ იგი, უნაყოფოდ დასრულდა.

თავისუფალმა ლექსმა თავისუფალი გასაქანი მისცა ლირიკას, მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი ნაბიჯები იყო ფორმის ძიების რთულ გზაზე.

ამიერიდან ფორმის ძიებამ უდიდესი მნიშვნელობა შეიძინა და ეს კანონზომიერიცაა.

განა შეიძლება ამგვარი ძიებანი უმნიშვნელო იყოს პოეტისთვის. ისინი ხომ აზრთა სამყაროსა და ლირიკაში ახალ-ახალი აღმოჩენების წინაპირობას წარმოადგენენ?

ანონსები და ალიტერაცია, ისევე როგორც რითმა, გარკვეული პირობითობებია და ყოველ მათგანს თავისი ლირებულება გააჩნია.

მეტისმეტად თამამი და ტიპოგრაფიული ხერხები იმითაა ფასეული, რომ ისინი ქმნიან ჩვენამდე თითქმის არნახულ ვიზუალურ ლირიკას. ამ ხერხების კიდევ უფრო განვითარებამ შეიძლება სხვადასხვა ხელოვნების — მუსიკის, ფერწერისა და ლიტერატურის სინთეზამდე მიგვიყვანოს.

ამ ძიებებს მხოლოდ ერთი მიზანი აქვს: შექმნას ახალი, სავსებით გამართლებული გამომსახველობითი საშუალებები.

ვინ გაბედავს იმის მტკიცებას, რომ რიტორიკულმა სავარჯიშობმა — ვარიაციებმა თემაზე: „წყაროს პირს ვკვდები მწყურვალი“,¹ გადამწყვეტი გავლენა არ იქონია ვიიონის გენიაზე? რომ რიტორიკული მიმართულებების² ფორმალურმა ძიებებმა და მაროტიულმა სკოლებმა³ ხელი არ შეუწყვეს გემოვნების სრულ დახვეწას მერვიდმეტე საუკუნის საფრანგეთში?

უცნაურიც იქნებოდა იმ ეპოქაში, რომელშიც უაღრესად ხალხური ხელოვნება — კინო-საალბომო სურათებად ქცეულა, პოეტები არ ცდილიყვნენ, შეექმნათ სახეები ჩაკვირვებულ და ძალზე გაფაქიზებულ გონებათათვის, კინოფაბრიკანტთა ფანტაზია დაიხვეწება და შეიძლება ვინინასწარმეტყველოთ კიდევ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს, როდესაც ფონოგრაფი და კინო გამოსახვის ერთადერთ ყოფითს საშუალებად იქცევა, პოეტები მათთვის ჯერაც არნახულ თავისუფლებას მოიპოვებენ.

არცაა გასაკვირი: ვიდრე პოეტები მხოლოდ დღევანდელ გამომსახველობითს საშუალებებს ფლობენ, ისინი ყოველმხრივ ეცდებიან, განემზადონ ახალი ხელოვნებისთვის (რომელიც წმინდა სიტყვიერ ხელოვნებაზე უფრო ტევადია), რის შემდეგაც სამყარო გაუგონარი მასშტაბების მქონე ორკესტრის სათავეში მყოფთა კუთვნილება გახდება — თავისი ხმებითა და მოვლენებით, ადამიანის ფიქრითა და ენით, ცეკვითა და სიმღერით, ხელოვნებით, ყოველგვარი საშუალებით და კიდევ უფრო ცხოველი ხილვებით, ვიდრე მორგანას შეეძლო გამოეხმო მონჯიბელოზე.⁴ ასე და ამგვარად შეიქმნება ხილვადი და სმენადი მომავლის წიგნი.

მაგრამ, როგორც წესი, საფრანგეთში ვერ შეხვდებით „გათავისუფლებულ სიტყვას“, ნიშნულს უკიდურესი იტალიური და რუსული ფუტურზიზმისათვის. ახალი ცნობიერების ამგვარი გამოვლინება ზომიერებასა და წესრიგს იყო მოკლებული, საფრანგეთი კი უწესრიგო-

ბას ვერ იტანს. ჩვენში ხალისით მიუბრუნდებიან ხოლმე სათავეებს, მაგრამ ქაოსი ზიზლსა ჰგვრით.

ამგვარად, ხელოვნების მასალისა და გამომსახველობითი საშუალებების მხრიდან თავისუფლების არნახულ მოზღვავებას უნდა ველოდოთ. პოეტები დღეს ამგვარ უნივერსალურ თავისუფლებას ესწრაფვიან. შთაგონების თვალსაზრისით მათი თავისუფლება არ უნდა ჩამოუვარდებოდეს ყოველდღიური გაზეთების თავისუფლებას, რომელთა გვერდებზეც შორეული ქვეყნებისა და სხვადასხვა საკითხის ირგვლივსა საუბარი გაჩაღებული. იბადება კითხვა: რატომ არ შეუძლია პოეტს, მოიპოვოს თუნდაც ამგვარი თავისუფლება ან სხვაზე მეტად რატომ უნდა უფრო ხოდა მანძილს ტელეფონის, უმავთულო ტელეგრაფისა და ავიაციის ეპოქაში?

იმ სისწრაფესა და სიმსუბუქეს, რომლის მეშვეობითაც ადამიანის გონებამ ისწავლა, ერთადერთი სიტყვით გამოეხატა ურთულესი ცნებები: ბრბო, ერი, სამყარო — თანამედროვე პოეზიაში არ მოეპოვებოდა ანალოგიები. პოეტები ავსებენ ამ ხარვეზს, მათი სინთეზური პოემები ქმნიან კრებითი სიტყვების მსგავს მოქნილ, მრავალგვარი მნიშვნელობის მქონე ახალ ცნებებს.

ადამიანმა გაითავისა საუცხოო ორგანიზმები — მანქანები, გამოიკვლია უმცირეს ნაწილაკთა სამყარო, ამჯერად მისი დაუცხრომელი წარმოსახვის წინაშე ახალი სფეროები გადაიშლება: უზარმაზარ სიდიდეთა სამყარო და წინასწარმეტყველებათა სამკვიდრო.

ოლონდაც არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ახალი ცნობიერება ბუნდოვანი, უსიცოცხლო, უგრძობი ანდა ნაცოდვილარი იყოს. ბუნების მცნებათა მიმდევარი პოეტი გათავისუფლდა ყოველგვარი მაღალფარდოვნებისგან. ჩვენში ველარ ნახავთ ვაგნერიზმს. ახალგაზრდა პოეტებმა უკუაგდეს ვაგნერული გერმანიის ტიტანური რომანტიზმისთვის ნიშნული დამაბრმავებელი ბრჭყვიალება და მას ჟან ჟაკ რუსოსგან მემკვიდრეობად ბოძებული რომანტიზმის ბუკოლიკური კონკეტიც ზედ მიათვალეს.

არა მგონია, სოციალურმა ცვლილებებმა იქამდე მიგვიყვანოს, ეროვნულ ლიტერატურაზე ლაპარაკი ველარ შევძლოთ. პირიქით, თავისუფლება მხოლოდ განამტკიცებს ძველთაძველ ჩვევებს. ახალი, გზადაგზა წარმოქმნილი ჩვეულებანი კი ნაკლებ მოთხოვნებს როდი წამოაყენებენ. აი, რატომ მიმაჩნია მე, რომ ნებისმიერი ცვალებადობის მიუხედავად, სამშობლოსა და ხელოვნებას შორის კავშირი უფრო და უფრო განმტკიცდება. ამასთან, პოეტები ყოველთვის ერთი რომელიმე წრის, ერთი ხალხის ინტერესების გამომხატველნი არიან და მხატვრები, პოეტებთან და ფილოსოფოსებთან ერთად, საზოგადოებრივ კავშიტალს ქმნიან, რომელიც მთელი კაცობრიობის კუთვნილებაა, ამავე

დროს, ადამიანთა ერთი ტომის ან ერთი წრის ცხოვრების გამომხატველიცაა.

ხელოვნება მხოლოდ მაშინ დაკარგავს ეროვნულ ხასიათს, როდესაც ერთნაირ ბუნებრივ პირობებსა და ერთნაირ სახლებში მცხოვრებ ადამიანთა მთელი მოდგმა ერთ ენაზე, ერთნაირი ინტონაციით ალაპარაკდება. ეს კი შეუძლებელია. ეთნიკური და ეროვნული სხვაობა ლიტერატურულ ფორმათა მრავალფეროვნებას ბადებს. ამგვარ მრავალფეროვნებას კი მოფრთხილება სჭირდება.

კოსმოპოლიტურ ლირიკას შეუძლია შექმნას მხოლოდ უინტონაციო, უფაქტურო და ბუნდოვანი ნაწარმოებები, რომელიც საერთაშორისო პარლამენტის რიტორიკას დაემსგავსება. აღსანიშნავია, რომ კინო — არსებითად კოსმოპოლიტური ხელოვნება — უკვე გამოხატავს ეთნიკურ განსხვავებას და ეკრანის მოყვარულნი თავისუფლად განასხვავებენ ამერიკულ ფილმს იტალიურისგან. ასევე ახალი ცნობიერებაც, რომელიც ისწრაფვის, გაამდიდროს მსოფლიო ცნობიერება და არ იფარგლება ერთი რომელიმე კუთხის ჩვენებით, არსებობს და კლასიკური ცნობიერების მსგავსად, ფრანგი ხალხის ამაღლებულ ხატს რომ წარმოადგენს, ცდილობს დარჩეს ამ ერის თავისებურ ლირიკულ გამომხატველად.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ერისთვის სულიერი დამონება, ალბათ, უფრო სახიფათოა, ვიდრე იარაღის ძალით დამორჩილება. აი, რატომაა, რომ ახალი ცნობიერება, უწინარეს ყოვლისა, ითავსებს მშვენიერ კლასიკურ თვისებებს: ნესრიგსა და მოვალეობას — რაც ფრანგული სულის უმაღლესი გამოვლინებაა, ითავისებს და თავისუფლებას ანიჭებს მათ. ხოლო თავისუფლება და ნესრიგი განსაკუთრებულიობასა და ძალას სძენს ახალ ცნობიერებას.

მაგრამ ჩვენს ეპოქაში განხორციელებული ხელოვნების სინთეზი უაზრობაში არ უნდა გადაიზარდოს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სახიფათო და უაზრო იქნებოდა პოეზიის იმგვარ იმიტაციურ ჰარმონიამდე დაყვანა, რომელსაც სიზუსტითაც კი არ ძალუძს თავისი არსებობის გამართლება.

შესაძლებელია, იმიტაციურ ჰარმონიას გარკვეული როლის შესრულების უნარი შესწევდეს, მაგრამ მას ძალუძს მხოლოდ ისეთი ხელოვნების საფუძვლად იქცეს, რომელშიც მანქანა შეიჭრა. ასე მაგალითად, ფონოგრაფის მეშვეობით შექმნილი პოემა ანდა სიმფონია თავისუფლად შეიძლება შედგებოდეს ხელოვნურად შერჩეული ლირიკულად შერწყმული თუ კონტრასტული ბგერებისგან. თუმცა მე ვერც წარმომიდგენია ლირიკული, ტრაგიკული ანდა პათეტიკური მნიშვნელობის მქონე ლექსი, რომელიც უბრალოდ ხმოვნების იმიტაციაზე იყოს აგებული. მაგრამ თუკი მავანი პოეტები ამით თავს იქცევენ, ეს

მხოლოდ ერთგვარ ვარჯიშად, ნაწარმოებში გატარებული თემის სანოტო ესკიზად შეიძლება მივიჩნიოთ. „ყი-ყი-ყი“ არისტოფანეს „ბაყაყებში“ არაფერს მიგვანიშნებს კონტექსტის გარეშე, კონტექსტში ჩართული კი ჩვეულ კომიკურ და სატირულ მნიშვნელობას იძენს. ფრინველთა გაბმულ „ი-ი-ი-ი“-ს, ფრანსის ჟამი⁵ მთელ სტრიქონს რომ უთმობს, ლექსიდან თუ ამოვიღებთ, მხოლოდ მიბაძვის ბგერნერული ნიმუში შეგვჩვენებს ხელთ.

როდესაც თანამედროვე პოეტი მრავალხმოვნად აფიქსირებს თვითმფრინავის გუგუნს, უნდა ვიფიქროთ, რომ ის სინამდვილესთან მიახლოებას ცდილობს. სინამდვილისკენ სწრაფვა მოვლენათა მეცნიერული სიზუსტით აღნუსხვას საჭიროებს. მაგრამ ლექსში ეს სიზუსტე მხოლოდ თვალსაზრისით იქნება, რადგან მისი სინამდვილესთან გატოლება შეუძლებელია.

თუკი პირიქით, პოეტს სურს, გაამდიდროს ცეკვის ხელოვნება და დაამკვიდროს ისეთი ქორეოგრაფია, როდესაც საცეკვაო ხტომა-თამაშს წამოძახილიც ახლავს, ახალი იმიტაციური ჰარმონიის მოთხოვნებით ეს არაა უაზრო ძიებები, რადგან მათი ხალხური ძირები ყველა ეროვნებაში იჩენს თავს, ასე მაგალითად, სამხედრო ცეკვებს თითქმის ყოველთვის ახლავს ველური შეძახილები.

სინამდვილე და დამაჯერებლობა ახალი ცნობიერების ყველა ძიებისა და ექსპერიმენტის თავი და თავია. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამგვარი ძიებები ხშირად უნაყოფოდ მთავრდებოდა, ანდა კურიოზულ შედეგებს აღწევდა. მაშასადამე, ახალი ცნობიერება სახიფათოა.

ზემოაღნიშნული ცდებისა და წამოწყებების განუკითხავი გაკიცხვა ისეთ შეცდომებამდე მიგვიყვანს, ტიერს რომ მიანერენ. თითქოსდა მას ეთქვას: რკინიგზები მხოლოდ მეცნიერთა გასართობია და საზოგადოება ვერ შეძლებს პარიზიდან მარსელამდე გასაყვანი გზისთვის საკმარისი რკინის დამზადებასო.

ამრიგად, ახალი ცნობიერებისთვის მისაღები იქნება ნებისმიერი, მათ შორის რისკიანი ლიტერატურული ექსპერიმენტიც კი. თუმცა ამგვარი ექსპერიმენტები ძნელად თუ იქნენ ლირიკულ ხასიათს. ამიტომაც თანამედროვე პოეზიაში ლირიკა ახალი ცნობიერების მხოლოდ ერთი მნიშვნელოვანი საყრდენია, რომელიც მეტწილად კვლევა-ძიებით იფარგლება და არ ცდილობს შემატოს მას ლირიკული ნიშნადობა. ყოველივე ეს მხოლოდ მასალაა, რომელსაც აგროვებს პოეტი და თავს უყრის ახალი ცნობიერება, მაგრამ ამ მასალისგან ყალიბდება სინამდვილის მარაგი, რომლის უბრალოებამ და სისადავემ არ უნდა შეგვაშინოს, რადგან მისი შედეგი შეიძლება ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს.

ჩვენი დროის ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარნი მოგვიანებით გაიკვირებენ, რომ პოეტებმა ალქიმიკოსებისა და ფანტასტების მსგავსად კვლევა-ძიებას მისცეს თავი, რითაც თანამედროვეთა — სნობებისა და ჟურნალისტების — დაცინვა დაიმსახურეს.

მაგრამ მათი კვლევა-ძიება ნაყოფს გამოიღებს. ისინი საფუძველს ჩაუყრიან ახალ რეალიზმს, რომელმაც, შესაძლოა, ანტიკური საბერძნეთის ესოდენ პოეტურ და დახვეწილ რეალიზმსაც კი არ დაუდოს ტოლი.

ჩვენ ისიც ვნახეთ, ალფრედ ჟარის⁶ მეშვეობით თუ როგორ ამოიმართა სიცილი ფარული კუნჭულებიდან, რომელშიც მანამდე იკრუნჩხებოდა, და გზა გაუხსნა პოეტს, აქამდე გაუგონარი სიახლის ლირიზმისაკენ. სად წავიდა ის დრო, როდესაც დეზდემონას ცხვირსახოცი მიუღებლად კომიკური ჩანდა. დღეს გულდაგულ ეძებენ კომიკურს. ცდილობენ, ხელი ჩასჭიდონ მას. კომიზმი თავისებურად ემსახურება პოეზიას, რადგან ცხოვრების თავისებური ნაწილია და ისევე კანონზომიერია, როგორც გმირობა და საერთოდ ყოველივე, რაც ოდესღაც მთაგონების წყაროს წარმოადგენდა პოეტისათვის.

რომანტიკოსები ცდილობდნენ, მდაბალი მოვლენებისთვის მიეცათ შემზარავი ან ტრაგიკული მნიშვნელობა. უფრო ზუსტად, მხოლოდ შემზარავისთვის გულმოდგინებდნენ. ახალი ცნობიერება არ ცდილობს კომიკურის გარდასახვას, იგი მას დიახაც მომხიბვლელ ადგილს ანიჭებს. სწორედ ასევე არ აპირებს შემზარავს მიანიჭოს კეთილშობილური შინაარსი. ახალი ცნობიერება მას იღებს, როგორც საზარელს, ამავე დროს, არც კეთილშობილურს ამდაბლებს. ეს არ არის დეკორატიული ხელოვნება, მაგრამ არც იმპრესიონისტულია. მისი არსი გარეგანი და შინაგანი ბუნების წვდომაა. სინამდვილისკენ სწრაფვაა.

ამქვეყნად მართლაც რომ არაფერი იყოს ახალი, **ახალი ცნობიერება მინც არ იტყვის უარს, გააღრმავოს ყოველივე, რაც ამქვეყნად არ არის ახალი.** ჯანსაღი აზრი მისი წინამძღოლია და ეს წინამძღოლი მოძველებული, მაგრამ ჯერ გამოუკვლევი სიღრმეებისაკენ მიუძღვება.

მაგრამ განა ამქვეყნად არაფერია ახალი? — ეს უნდა შემოწმდეს.

აკი უკვე გადაღებულია ჩემი თავის რენტგენის სურათი. მე, ცოცხალმა ადამიანმა, ვნახე საკუთარი თავის ქალა, და ეს განა არაა სიახლე? კმარა!

სოლომონს, რა თქმა უნდა, დედოფალი საბაისი ძალიან უყვარდა, მაგრამ სიახლე იმდენად იზიდავდა, რომ ურიცხვი ხარჭა ესვა.

ცისქვეშეთი ადამიანის შექმნილი უცნაური ჩიტებითაა დასახლებული. ეს ჩიტები ადამიანის გონების მიერ შექმნილი მანქანებია, რო-

მელთაც არა ჰყავთ დედა, ცხოვრობენ ვნებებისა და გრძნობების გარეშე — და განა ეს არაა სიახლე?

მეცნიერები განუწყვეტილვ იჭრებიან ახალ სამყაროებში, ყოველ ნაბიჯზე რომ არიან გადაშლილი — და განა არაფერი არის მზის-ქვეშეთში ახალი? მზისთვის — ალბათ, არა. მაგრამ ადამიანისთვის!

არსებობს მრავალი ბუნებრივი შეხამება, რომელიც არასოდეს განხორციელებულა. ადამიანები მათ თავიანთ გონებაში წარმოსახვენ და ხორცს ასხამენ, რითაც ბუნებასთან ერთად ქმნიან უმაღლეს ხელოვნებას — ცხოვრებას. სწორედ ამ ახალ შეხამებებს, ცხოვრების ხელოვნების ამ ახალ წარმონაქმნებს ვუნდებთ პროგრესს. ამ აზრით იგი არსებობს, მაგრამ, თუ იგი ესმით როგორც მუდმივი ქმნადობა, როგორც თავისებური მესიანობა, რაც არანაკლებ შემზარავია, ვიდრე თქმულება ტანტალოსზე, სიზიფესა და დანაიდებზე, მაშინ, ისრაელის ყველა წინასწარმეტყველთა მტკიცების მიუხედავად, მართალია სოლომონი.

სინამდვილეში, სიახლე მაინც არსებობს, თუნდაც არ იყოს პროგრესული. მისი გამოხატულებაა განცვიფრება. განცვიფრებაა ახალი ცნობიერების საფუძველი, მისი ყველაზე ცოცხალი, ყველაზე ნეფლი ელემენტი. განცვიფრება — ახალი მძლავრი ძალაა. ახალი ცნობიერება სწორედ განცვიფრებისა და მისთვის მინიჭებული მნიშვნელოვანი როლის წყალობით გამოიჩინა წინარე მხატვრული და ლიტერატურული მოძრაობებისგან.

დღეს იგი ყველას გამოეყო და ახლა მხოლოდ ჩვენი ეპოქის კუთვნილებაა.

ჩვენ იგი დავაფუძნეთ ჯანსაღი აზრისა და გამოცდილების მტკიცე საფუძველზე, რამაც გვაიძულა, მივდობოდით მოვლენებსა და ემოციებს, რადგან ისინი ჭეშმარიტნი არიან. ჩვენ მათ მივიღებთ სწორედ როგორც ჭეშმარიტებას და არ შევეცდებით ბუნებით კომიკური ამაღლებული გავხადოთ, ანდა პირიქით. ეს ჭეშმარიტებები, როგორც წესი, განცვიფრებას იწვევენ, რადგან ეწინააღმდეგებიან საყოველთაოდ დადგენილ შეხედულებებს. ბევრი მათგანი არ იყო შესწავლილი. მათი წარმოჩენა განცვიფრებას იწვევს.

ასევე შეიძლება გამოვთქვათ სავარაუდო ჭეშმარიტება, რომელიც განცვიფრებას გამოიწვევს, რადგან ამ ჭეშმარიტების გამოთქმამდე მისი წარმოდგენა ძნელი იყო. მაგრამ ჯანსაღი აზრი არ ეწინააღმდეგება სავარაუდო ჭეშმარიტებას, სხვა შემთხვევაში იგი არ იქნებოდა ჭეშმარიტება, თვით სავარაუდოც კი. თუ წარმოვიდგენთ, რომ ქალები აღარ მშობიარობენ და მამაკაცებს შეუძლიათ ისინი შეცვალონ — მე ამ ნაფიქრს დავასურათებ, რითაც გამოვხატავ ლიტერატურულ ჭეშმარიტებას, რომელიც მხოლოდ ლიტერატურის ფარგლებს მიღმა შე-

იძლება ჩაითვალოს ფანტასტიკურად. და აქ გაჩნდება განცვიფრებაც. თუმცაღა ჩემი სავარაუდო ჭეშმარიტება უფრო ნარმოუდგენელი, უფრო ზებუნებრივი როდია, ვიდრე ბერძნების ჭეშმარიტება, რომელნიც ზევსის თავიდან გამოსულ შეიარაღებულ ათენას გამოსახავდნენ.

თქმულება იკაროსზეც სავარაუდო ჭეშმარიტება იყო, ვიდრე თვითმფრინავები არ გამოჩნდნენ ცაში. დღეს იგი თქმულება აღარ არის. ჩვენმა გამომგონებლებმა დღეს იმაზე უფრო ნარმოუდგენელ სასწაულებს მიგვაჩვიეს, ვიდრე მამაკაცის მშობიარობაა. უკეთესად ვიტყვი: რაკი ზღაპრები უმეტესწილად გაცხადდნენ, და მერე როგორ გაცხადდნენ, ახლა პოეტებმა რაღაც ახალი უნდა თქვან, რათა გამომგონებლებმა დროულად შეძლონ მათი ხორცშესხმაც.

ახალი ცნობიერება მოითხოვს, რომ ჩვენ დავისახოთ ეს წინასწარმეტყველური მიზნები. ამიტომაც მეტწილ ნაწარმოებებში, რომლებიც ახალი ცნობიერების მოთხოვნებს შეესაბამებიან, თქვენ იპოვით წინასწარჭვრეტის კვალს. ცხოვრებისა და წარმოსახვის ღვთაებრივ თამაშს მოაქვს უნაპირო შემოქმედებითი თავისუფლება.

რაკი პოეზია და შემოქმედება იდენტურია, პოეტი იმას ჰქვია, ვინც შემოქმედა. პოეტი ის ადამიანია, რომელიც ახალ, თუნდაც მტანჯველ, სიხარულს ეძებს. პოეტი შეიძლება იყო ყველა სფეროში — საკმარისია მხოლოდ შემართება და აღმოჩენებისკენ სწრაფვა.

რამდენადაც წარმოსახვა ყველაზე ნაყოფიერი სფეროა, ნაკლებ შესწავლილი და უსასრულობაში განფენილი, გასაკვირი არაა, რომ პოეტის სახელს უმეტესად ის იმსახურებს, ვინც ახალი სიხარულის ძიებაშია, და ეს სიხარული წარმოსახვის გოლიათურ სივრცეებში ნიშანვეტივითაა აღმართული.

უმნიშვნელო ფაქტი — პოსტულატი — პოეტისთვის გამოურკვეველ უსაზღვროებაში ამოსავალი წერტილია, სადაც ილუმინაციის სინათლესავით კიაფობს უამრავი მნიშვნელობა.

ძიების გზას რომ დავადგებით, არ არის საჭირო გარკვეული, თუნდაც გემოვნებით ნაკარნახევი წესით შეირჩეს რაიმე ფაქტი, რომელიც ამაღლებულად იყო მიჩნეული. ძიება ყოველდღიური, ჩვეულებრივი ფაქტით დავინწყით: ძირს დაგდებული ცხვირსახოცი შეიძლება ის ბერკეტი აღმოჩნდეს, რომლითაც შესაძლებელია დედამიწის აწევა. ჩვენ ვიცით, ვარდნილი ვაშლის დანახვამ რა აღმოჩენამდე მიიყვანა ნიუტონი, რომლის საფუძველზეც უფლება გვაქვს, მას პოეტი ვუნოდოთ: ამიტომაცაა, რომ თანამედროვე პოეტი ბუნების არანაირ მიმოქცევას არ ერიდება და მისი გონება მიისწრაფვის, აღმოაჩინოს რაიმე ახალი, როგორც ყველაზე უზარმაზარ, ყველაზე თვალმუდგამ მილიონებში, — იქნება ეს ბუნდოვანი ერთობლიობა, ოკეანეები თუ ხალხები, — ასევე ერთი შეხედვით სრულიად უბრალო ფაქტებში, რო-

გორიცაა ჯიბეში ხელის ფათური, ასანთის გაკვრა და ანთება, ცხოველების შეძახილები, ნანვიმარი ბალების სურნელება, ღუმელში აგიზგიზებული ცეცხლი. პოეტები არა მხოლოდ მშვენიერების, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ჭეშმარიტების მატარებელი არიან. ჭეშმარიტება უკაფავს მათ გზას გამოუცნობ სფეროებში შესაღწევად. ამიტომ განცვიფრება და მოულოდნელობა თანამედროვე პოეზიის ერთ-ერთი უმთავრესი ქმედითი ძალაა. და ვინ გაბედავს იმის მტკიცებას, რომ სიხარულის ღირსი ყოველი ადამიანისთვის სიახლე ამავე დროს მშვენიერი არაა. სხვები მყისვე ეცდებიან ამ ამაღლებული სიახლის შებილწვას, რის შემდეგ იგი განსჯის სფეროში გადაინაცვლებს. ოღონდ მხოლოდ პოეტის მიერ დადგენილ საზღვრებში, პოეტისა, რომელიც ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების ერთადერთი მთესველია.

თავისი მაძიებელი ბუნების გამო, პოეტი მარტოა ახალ სამყაროში, რომლის პირველადმოჩენიც თვითონაა, და ნუგეშად ისღა დარჩენია, რომ ადამიანები მხოლოდ ჭეშმარიტებით ცხოვრობენ, თუმცაღა ამ ჭეშმარიტებას სიყალბით მსჭვალავენ. პოეტი კი ერთადერთია, რომელიც ცხოვრებას მოკვდავთათვის საჭირო ჭეშმარიტებით ავსებს. აი, რატომაა, რომ თანამედროვე პოეტები მარად განახლებადი ჭეშმარიტების შემოქმედნი არიან. და მათი მონოდება უსაზღვროა: ისინი განცვიფრდებოდნენ, მაგრამ მომავალში უფრო მეტად გაგაოცებენ. პოეტებს უკვე სრულიად განსხვავებული ჩანაფიქრი აქვთ. განსხვავებული იმათგანაც კი, ვინც თავისი ცბიერებით უტილიტარული ფულის ნიშანი მოიგონა.

ჩვენს დროში მშვენივრად ხორცშესხმული იკაროსის მითის შემქმნელი მხოლოდ ამას როდი დასჯერდებიან, თქვენ, შემეცნებითა და სიცოცხლით აღსავსეთ, ისინი ღამეულ სიზმართა მიუვალ სამეფოში გაგიტაცებენ, მაღლა, საოცრად მოციმციმე სამეფოში, ყველაზე ახლობელსა და შორეულ სამეფოში, რომელიც იმ სიღრმის უსასრულობისკენ მიილტვის, ჩვენში რომ არის მოქცეული. და უფრო დიდი საოცრებები, ვიდრე კაცობრიობის დასაბამიდან შექმნილა, დაჯანსიან თანამედროვე გამოგონებებს, რომლითაც ახლა ასე ვამაყოფთ, ხოლო მომავალში უზადრუკად მოგვეჩვენება.

დასასრულ, ლირიკული ტელეოლოგიისა და ზელირიკული ალქიმისის შექმნისას პოეტებმა უფრო და უფრო წმინდა აზრები უნდა შეიტანონ ღვთაებრივ იდეაში, რომელიც ასე უკვდავია ჩვენში და ჭეშმარიტი. ეს იდეა განუწყვეტელ განახლებას, მარადიულ შემოქმედებასა და მრავალგზის აღორძინებულ პოეზიას წარმოადგენს, რომელიც ჩვენს არსებობას ასაზრდოებს.

როგორც ვიცით, ჩვენს დროში მხოლოდ ფრანგულენოვანი პოეტები არსებობენ. თითქოს სხვა ენები დადუმდნენ, რათა მსოფლიომ უკეთ შეისმინოს თანამედროვე ფრანგი პოეტების ხმები.

მთელი კაცობრიობა ამ სინათლისკენაა მიმართული. ეს სინათლე აბრწყინებს ჩვენ ირგვლივ გამეფებულ ღამეს.

თუმცა ეს ზეაღმტაცია ხმები ძნელად აღსაქმელია.

ამგვარად, თანამედროვე პოეტები შემოქმედნი, აღმომჩენნი და წინასწარმეტყველნი არიან. ისინი მოითხოვენ, რომ მათი გამონათქვამები საგულდაგულოდ იქნას შესწავლილი იმ საზოგადოების სასიკეთოდ, რომელსაც თვითონ მიეკუთვნებიან. ისინი მოუხმობენ პლატონს და ევედრებიან, ჯერ მოუხმინოს მათ და შემდეგ გააძევოს თავისი სახელმწიფოდან.

საფრანგეთი ცივილიზაციის საიდუმლოებების აბსოლუტური მფლობელია. საიდუმლო კი მხოლოდ მისთვისაა, ვინც თავისი არასრულფასოვნების გამო ცდილობს მის ამოცნობას. უმრავლესობისთვის საფრანგეთი პოეტთა და მხატვართა სამშობლოდ იქცა, რომელნიც დღითიდღე ამდიდრებენ ცივილიზაციის საგანძურს.

პოეტები უშურველად აფრქვევენ სიხარულსა და ჭეშმარიტებას და ამით ცივილიზაცია ნებისმიერი ერის მასაზრდოებელ წყაროდ თუ არა, სიამოვნებად მაინც უნდა იქცეს.

ფრანგები პოეზიას აზიარებენ ხალხებს:

იტალიაში — სადაც უდიდესი თავდადებითა და პატრიოტიზმით სავსე ახალგაზრდა ეროვნული მიმართულებისთვის ფრანგული პოეზიის მაგალითი დიდი ბიძგი იყო.

ინგლისში — სადაც ლირიკა გაუფერულდა და გამოიფიტა კიდეც.

ესპანეთში და მეტადრე კატალონიაში — სადაც მგზნებარე ახალგაზრდობა, რომელმაც უკვე წარმოშვა საამაყო ფერმწერნი, ყურადღებით ადევნებს თვალყურს ჩვენი პოეტების შემოქმედებას.

რუსეთში — სადაც ფრანგული ლირიკის მიბაძვა ინვევედა ხოლმე უკიდურესობებს, რაც ვერავის გააკვირვებს.

ლათინურ ამერიკაში — სადაც ახალგაზრდა პოეტები გატაცებით განიხილავენ ფრანგი წინამორბედების ნაღვანს.

ჩრდილოეთ ამერიკაში — სადაც ედგარ პოსა და უოლტ უიტმენისადმი მაღლიერების გრძნობით აღვსილი წინასწარმეტყველნი ომიანობის დროს გამანაყოფიერებელ სანყისს ამკვიდრებენ, რათა სული შთაბერონ ახალ შემოქმედთ, რომელთაც ჯერ არ ვიცნობთ, მაგრამ პოეზიის ამ უდიდესი პიონერების ღირსეული მემკვიდრეები იქნებიან.

საფრანგეთში მრავლადაა ლირიკული ტრადიციების დამცველი და გამგრძელებელი სკოლები, ასევე ბევრია ამხანაგობები, სადაც ეჩვევიან ახლის გაბედულ ძიებას; მაგრამ აქვე უნდა დავძინოთ: პოეზია

უპირატესად იმ ხალხისგანაა დავალებული, რომლის ენითაც მეტყველებს.

ვიდრე შორს გამიზნული მქადაგებლობის საგმირო ავანტიურის გზას დაადგებოდნენ, პოეტურმა მიმართულებებმა უნდა შექმნან, გაამყარონ, წარმოაჩინონ, გაზარდონ და უკვდავყონ იმ ქვეყნის დიდება, რომელმაც ისინი წარმოქმნა, — ქვეყნისა, რომელმაც უწილადა მათ ყველაზე ჯანსაღი, ყველაზე წმინდა, ყველაზე დიდ მშვენიერება.

მისცა კი შესაძლებლობის მაქსიმუმი საფრანგეთს თანამედროვე ფრანგულმა პოეზიამ?

იყო კი ეს პოეზია ყოველთვის ისევე აქტიური და ისევე თავგამოდებული საფრანგეთში, როგორც მის ფარგლებს გარეთ?

ისიც საკმარისი იქნება, თუკი ამგვარი კითხვები წამოიჭრება თანამედროვე ლიტერატურის ისტორიაში, მაგრამ მათ გადასაწყვეტად საჭიროა შეძლებისდაგვარად შეფასდეს ყველა ნაყოფიერი ეროვნული თვისება, რომელსაც ახალი ცნობიერება შეიცავს.

ახალი ცნობიერება მტრულადაა განწყობილი, უპირველეს ყოვლისა, კანონების ესთეტიზმისა და ყოველნაირი სნობიზმისადმი. იგი არ ებრძვის რომელიმე კონკრეტულ სკოლას, რადგან სკოლად ჩამოყალიბებას კი არ აპირებს, არამედ ლიტერატურაში ერთ-ერთ ყველაზე მძლავრ მიმდინარეობად უნდა იქცეს, რომელიც თავს მოუყრის ყველა სკოლას, დაწყებული სიმბოლოზმიდან და ნატურალიზმიდან. იგი იბრძვის მაძიებელი სულის ასაღორძინებლად, ჩვენი ეპოქის ნათლად შესაცნობად, შინა და გარე სამყაროს ახალი პერსპექტივების აღმოსაჩენად, რომლებიც ისეთივე ღირებულებისანი არიან, მეცნიერები რომ პოულობენ ყოველდღე და ყველა სფეროში და სადაც სასწაულების მოხდენას ახერხებენ.

მეცნიერული სასწაულები გვაიძულებენ, არ ჩამოვრჩეთ მექანიზმების განაფულ ოსტატებს წარმოსახული სიძლიერითა და პოტური დახვეწილობით. სამეცნიერო ენა უკვე აშკარა წინააღმდეგობაშია პოეტურ ენასთან. ასეთი მდგომარეობა აუტანელია. მათემატიკოსებს უფლება აქვთ, ამტკიცონ, რომ მათი ნააზრევი, მათი მისწრაფებები ასეული მილით უსწრებენ პოეტების მცოცავ ფანტაზიას. ახლა თვით პოეტებმა უნდა გადანყვიტონ და უყოყმანოდ დაუკავშირონ თავიანთი თავი ახალ ცნობიერებას, რომლის გარეშე მხოლოდ სამი გზაა რჩება: მიმბაძველობა, სატირა და გოდება — თუ ამალღებული.

საჭიროა თუ არა, ვაიძულოთ პოეზია დაემალოს ყოველდღიურ გარემოს, უარი თქვას ამასოფლის დიდებულ სიუხვეზე, რომელსაც ადამიანები საკუთარი შრომით ქმნიან, რაც ხელს უწყობს მსოფლიოს მოახდინოს ჯერ არგაგონილი მექანიზაცია?

ახალი ცნობიერება — ესაა ჩვენი თანადროული ეპოქის ცნობიერება. ეპოქისა, რომელიც სავსეა მოულოდნელობებით. პოეტები მიისწრაფვიან, დაძლიონ წინასწარმჭვრეტელობა, ეს გააფთრებული ფაშატი, რომლის დამორჩილება აქამდე შეუძლებელი იყო.

და ბოლოს, მთელი მსოფლიო მექანიზებულია და პოეტებიც მიისწრაფვიან პოეზიის მექანიზაციისკენ. ისინი ერთმანეთს ეცილებიან პირველობას, თუ ვინ დააკავშირებს არნახულ ლირიზმს გამომსახველობის ახალ ხერხებთან, რომელსაც ფონოგრაფისა და კინოს მეშვეობით მოძრაობა შეაქვს ხელოვნებაში. ფონოგრაფი და კინოც ჯერ-ჯერობით ინკუნაბულურ მდგომარეობაში არიან. მაგრამ იქონიეთ მოთმინება — სასწაულები თავიანთ სიტყვას იტყვიან და ახალი ცნობიერება, რომელიც სიცოცხლით ავსებს მსოფლიოს, საოცარ გამოვლინებას პოეზებს ლიტერატურაში, ხელოვნებაში და ჩვენთვის ცნობილ ყველა სფეროში.

შენიშვნები:

1. სტრიქონი კარლ ორლენანელის ბალადიდან (1391-1465).
2. რიტორიკული მიმართულებები — მეთხუთმეტე საუკუნეში ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში, მათ შორის საფრანგეთშიც, კარის პოეტები თავიანთ თავს „რიტორებად“ მოიხსენიებდნენ.
3. მაროტიული სკოლა — ფრანგი პოეტის, კლემან მაროს (1496-1544) მიმდევრები; მათთვის დამახასიათებელია „არაკლასიკური“ სტილის სიჭრელე და ხმარებიდან გამოსული ფორმებისკენ სწრაფვა.
4. მონჯიბელო — ეთნის ძველიტალიური სახელწოდება. აქ, მესინის ახლომახლო და კალაბრის ნაპირებთან, ზღვის ზედაპირზე ხშირად გამოჩნდება ხოლმე „ფატამორგანას“ მირაჟი (ფერია ხალხურ ლეგენდაში), სადაც გარკვევით მოჩანს ადამიანთა და ცხოველთა უზარმაზარი ფიგურები.
5. ფრანსი ჟამი (1868-1938) — ფრანგი პოეტი.
6. ალფრედ ჟარი (1873-1907) — პოეტი და დრამატურგი, პოეტური ფარსების ავტორი.

1918

ფრანგულიდან თარგმნა **მაია დიასამიძემ**
(ჟურნალი „საუნჯე“, თბ., 1986, № 3, გვ. 293-299)

ვაჟა-ფშაველა (1861-1915)

PRO DOMO SUA

ამას წინათ, „მოამბე“-ში იყო დაბეჭდილი წერილი ჩვენის მსცოვანის და პატივცემულის მგოსნის რაფიელის იუბილეის გამო, სადაც ბაჩანა და ვაჟა-ფშაველაც იყვნენ მოხსენებულნი. პატივცემული ავტორი ზემოხსენებულის წერილისა ბ-ნი გრ. ყიფშიძე ამავე აზრს ჩვენზე იმეორებს რუსულს გაზეთში (იხ. „ნოვ. ობოზრენიე“, № 4139). ბ-ნს ყიფშიძეს ზოგი რამ შეცდომა მოჰსვლია და ამ შეცდომის გასწორება ეხლავე საჭიროდ მიმაჩნია, რომ შემდეგში ჩვენის ლიტერატურის ისტორიკოსს ავაცილო ეს შეცდომა. თავის პიროვნებაზე საუბარი, ცოტად კი არა, ბევრადაც საჩოთიროა, მაგრამ, რადგან საქმემ, გარემოებამ მოიტანა, არ შეიძლება, ვინც როგორ უნდა ჩამომართოს ასეთი მოქცევა, ცოტა ხანს ჩემის პიროვნებით არ დავავალო „მსმენელთა ყურნი“.

საქმე ის არის, რომ ათი წელი კი არ არის, რაც მე წერა დავიწყე, მეტია; მაშინ გამუდმებით არ ვწერდი და არც შემეძლო, რადგან ჯერ ისევ სკოლაში ვსწავლობდი, შეგირდი გახლდით. წერა დავიწყე 1878-ში კორესპონდენციებიდან შესახებ ხევსურეთისა და ფშავისა „დროება“-ში. შემდეგ წლებშიაც ვბეჭდავდი ფელეტონებს ხანგამოშვებით; ბოლოში ვაწერდი „ლ.პ.-ზ-ს“ ერთ ფელეტონს, მახსოვს კარგად, „ლ.რ.-ზ-ს“ მაგივრად აწერია „ლ.ზ-რ“... 1881 წ. დამლევს თუ 1882 წ., კარგად არ მახსოვს, იბეჭდებოდა ჩემი წერილები ფსევდონიმით „კათაკმეველი“. საუბედუროდ, სამწუხაროდ ეს გაზეთები ხელთ არა მაქვს, რომ მკითხველს ვუჩვენო ნომერი გაზეთისა; დღესხსნამდის იმ დროისა შემრჩენია მხოლოდ ერთი ნომერი „დროებისა“ (იხ. „დროება“, №184, 1880 წ. კორესპონდენცია „ს. ხახმატი“).

ჟურნალ „იმედშიც“ ვბეჭდავდი ლექსებს. რასაკვირველია, იმ ლექსებში ბევრი არა ყრია რა, იქნება ცოტა რამ კი ეტყობოდეს ნიშან-წყალი გრძნობისა.

სადავოდ გახდა აგრეთვე ის გარემოება: ჰქონდა თუ არა გავლენა ჩვენს ძმებზე — რაზიკაშვილებზე რაფიელს. რაკი ეს კითხვა პირდაპირ დაგვიყენეს, მე პირადად სამარცხვინოდ მიმაჩნია, სიმართლით არ აღვიარო ჩემის მხრით საქმის ყოველივე გარემოება.

ჩვენში ძალიან სათაკილოდ და ვითომ ნიჭის დამამცირებლად მიაჩნიათ მწერალზე სხვის გავლენა. მე კი ეს წესიერ, საღ, ნორმალურ და აუცილებელ მოვლენად მიცნია იმ კანონის ძალით, რომელსაც ჰქვია კანონი თანდათანობისა. აქ საკვირველი არა არის-რა. გამოჩენილი რუსების კრიტიკოსი ბელინსკი განა ტყუილად ამბობს სახელოვანს

რუსების პოეტს პუშკინზე: რომ დერჟავინი არ ყოფილიყო, პუშკინიც არ იქნებოდაო. დიდებული პოეტები, გენიოსად ცნობილნი, ხშირად უნიჭო პოეტებს ჰბაძავდნენ ნინა-პირველად, მაგრამ იმათ თავისებურებას ეს არაფერს უშლიდა. ზედმოქმედება მწერალზე აუცილებლად საჭიროა, უამისოდ მწერალი ცარიელი, უშინაარსო არსება იქნებოდა, თუ ამასთანავე იგი ცოცხლად გამომსახავი არ იყოს შტაბჟედილება-თა. რამ უნდა ააჟღეროს მისი ჩანგი, თუ ან ამბავი არ გაიგონა, ან ლექსი, ან საქმე, გარემოება ცხოვრებისა არა ნახა ამაღელვებელი, ან ბუნების მოვლენათ მოუყრუა ყური? აი ეს გარეგანი ფაქტორებია, ხოლო შინაგანი გული გახლავთ, რომელიც ამათ ითვისებს, ყალიბში ასხამს. ზღვაში ბევრი სხვადასხვა წყალი ერევა, მაგრამ ზღვას მაინც ზღვა ჰქვიან და ზღვაც იმიტომ არის, რომ ყველა იმ მდინარეთ იტევს, ისისხლხორცებს და საკუთარს დიდებულს სახელს არა ჰკარგავს.

ჩემზე უნდა მოგახსენოთ, ყველაფერს, რაც კარგი და ხელოვნური რამ დაწერილა, ზემოქმედება, ძალა ჰქონია, ალტაცებაში მოუყვანივარ, მომწონებია. რა თქმა უნდა, თ. რაფიელის ლექსებმა, როგორც საერო კილოთი ნაწერმა და ისიც ჩვენებურ მთის კილოთი, სხვანაირად ააჩქროლა ჩემი გული, სხვაგვარად შესძრა იგი. ამასთანავე ნუ დავივინწყებთ იმასაც, რომ, თუმც მამინ შეგირდი გახლდით, მაგრამ ხალხური, ფშაური, ხევსურული ლექსები ბევრი ვიცოდი; ეს კილო მიყვარდა, ჩემს გულში განსაკუთრებული კუთხე ეჭირა; თუმც მამინაც ლექსებს ვწერდი, ანუ უკეთ რომ ვსთქვათ, ვბლაჯნიდი, მაგრამ ამ საერო კილოზე წერას ვერა ვბედავდი, რადგან მწერლობაში ლექსების წერის კილოდ არ იყო მიღებული, არამედ სხვა კილო მეფობდა. ჯერ დღესაც სჭირს ამ ფშაურს კილოზე ნაწერის ლექსების საზოგადოებისაგან ყურის დაგდება და მამინ ხომ უფრო საძნელო იქნებოდა. ჩვენმა სახელოვანმა მსცოვანმა მგოსანმა რაკი საერო კილო დაუმკვიდრა ლექსებს და ჟურნალ „ივერიამ“ გზა დაუთმო, მეც გაბედულება მომემატა. 1883 წლის დასაწყისში დავწერე „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, დამლევს იმავე წლისა — „მოხუცის ნათქვამი“. ორივე ეს ნაწერი ერთად იმავე 1883 წ. წარვუდგინე „ნობათის“ რედაქტორს, ბ-ნს ანდ. ლულაძეს, მაგრამ ერთს მათგანს, ისიც ნახევარს, „შვლის ნუკრის ნაამბობს“, მესამე წელს ეღირსა დაბეჭდვა, ხოლო მეორეს — „მოხუცის ნათქვამს“ არა. იმ ხანებში გამოვიდა „ივერია“ გაზეთად და იქ წარვადგინე. „ნობათის“ რედაქტორის დაწუნებული პოემა „ივერიის“ რედაქტორმა ალტაცებით მიიღო. ასე, ეს პოემა სამი თუ ოთხი წელი უქმად იდგა „ნობათის“ რედაქციაში და მე კი სოფლიდამ გულის ფანქცალით თვალყურს ვადევნებდი, როდის ვნახავდი იმას დაბეჭდილს. ამაზე თვით ბ-ნი ლულაძეც არ იტყვის უარს, ან კი რა საკადრისი იქნება?

უნდა გატეხილი მოგახსენოთ, რომ თუმც არავითარი მზგავსება არ არსებობს, და იქნება ვერცა ვის შეენიშნოს, „მოხუცის ნათქვამსა“ და თ. ილია ჭავჭავაძის „დიმიტრი თავდადებულს“ შორის, მაგრამ ამ პოემის წერის დროს „დიმიტრი თავდადებულს“ ჰქონდა ჩემზე გავლენა, ვიდრე სხვა რომელიმე მშობელ ლიტერატურის ნაწარმოებს, უფრო კი მის ფორმას...

ასეთია ხშირად საიდუმლოება წერისა, მოდი, რას იზამთ. რად გიკვირთ? გრ. ლეონ ტოლსტოი შესანიშნავი მწერალია; იმას თვით ტურგენევი უწოდა „დიდებული მწერალი რუსეთისა“, და იცით რასა სწერს თავის თავზე?! (იხ. XII ტ.) „მთელს ჩემს სიცოცხლეში მხოლოდ ორს რუსის მოაზრე კაცს ჰქონდათ დიდი ზნეობრივი გავლენა, გამიფართოვეს აზრი და ნათლად დამიხატეს ჩემი შეხედულება ქვეყანაზე. ეს კაცები არ იყვნენ არც რუსის პოეტები, არც სწავლულები, მქადაგებელნი; ეს კაცები იყვნენ, და დღესაც ცოცხალნი არიან, მინის მუშა გლუხკაცნი სიუტაევი და ბონდარევი, რომლებიც მთელს სიცოცხლეს მინის მუშაობას ალევენ“.

ამას ამბობს ლეონ ტოლსტოი და ვინ იქნება ისეთი თავხედი და გაუგებარი, რომ აქაო და სიუტაევს და ბონდარევს ჰქონიათ გავლენა ტოლსტოიზე, ამიტომ ყველა ტოლსტოის ნაწერები მისი კი არა, გლეხთა სიუტაევისა და ბონდარევის გონების ნაწარმოებიაო.

თვით პუშკინი ეუბნებოდა ერთს გამოჩენილს საერო ნაწარმოებთა მკრებელს, როცა იგი მივიდა მასთან: იცით, მე თქვენს ლექსებს ვიპარავო. ჩვენებმა რომ ეს გაიგონონ, დაიძახებენ: „ბიჭოს“ პუშკინი ქურდი ყოფილა, ხალხისათვის უპარნია ლექსებო!“ დიად, პუშკინის შემოქმედებაზე საერო ნაწარმოებთა, ვინც კი იცნობს რუსეთის საერო ლიტერატურას, დამეთანხმება, რომ დიდი ზედმოქმედება ჰქონდა. იმან შეისისხლხორცა ერის სულიერი სალარო და ამაშია კიდევც მისი დიდებულება, ამას ნაკლად კი არა, უდიდეს ღირსებად უთვლიან ჭკვათამყოფელნი.

თქვენს უმორჩილეს მონაზე ვაჟა-ფშაველაზედაც უნდა მოგახსენოთ, დიდი ზედმოქმედება აქვს ხალხურ თქმულებათა. უმეტესი ჩემი პოემები ხალხში გაგონილ ორ-სამ სიტყვაზეა აშენებული. იქნება ეს ჭირიც იყოს? რა ვქნათ, ასე კია და... ნათქვამია: კაცმა ჭირი მალა, ჭირმა თავი არ დამალაო.

[1896 წ.]

ნიგნიდან — ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა
სრული კრებული ათ ტომად. 19.IX.1964

ენა (მცირე შენიშვნა)

ამ ბოლო ხანს ჩვენს საზოგადოებაში მასლათის დროს და გაზე-
თებშიაც შეხვდებით სამდურავს ქართულის ენის შებღალვისა გამო.
თუ საქმეს ჩავუკვირდებით, ამ სამდურავს საფუძველს ვუპოვით. ყვე-
ლა ჩვენგანს სწავლა მიუღია უცხო ენის მეოხებით, უცხო ენაზედ და-
წერილს ნიგნებით გვივარჯიშებია ყველას ჩვენი გონება და, უეჭვე-
ლია, ამ გარემოებას ის შედეგი მოჰყვებოდა, რასაც ვხედავთ. ეს არაა
საკვირველი, არამედ ისა, ქართულად ვფიქრობდეთ და ქართულად ისე
ვწერდეთ... მაინც და მაინც როგორც ჰქუხს, ისეც არა სწვიმს. ჩვენი
გამოჩენილი და გამოუჩენელი მწერლები ერთობლივ უცხო მწერლო-
ბით არიან ნაკვებნი, მაგრამ ყველასთვის ერთნაირად საზარალო არა
ყოფილა ეს ამბავი, ზოგისთვის ძალიან ღრმად დაუსვამს დალი, მე-
ორისათვის ნაკლებად... ამიტომ არ შეგვიძლიან ყველა ჩვენს მწერ-
ლებს ენის უცოდინარობა ვუკიყინოთ. თუმცა ისეთი მწერლებიც გვე-
პოვება, რომ ორმოცი წელია ჰმოდვანეობენ, ორმოცი წელია, რაც სწე-
რენ ქართულად, და დღესაქამომდე ვერ მიუგნიათ ქართულის
ენისათვის.

რას ჰქვიან ენის ცოდნა. რასაკვირველია, არა კმარა მხოლოდ სი-
ტყვეები ვიცოდეთ, უნდა ისიც გვესმოდეს, თუ როგორ შევუთანხმოთ
ეს სიტყვები ერთი მეორეს და წინადადება როგორ ავაშენოთ. ამის-
თვის საჭიროა ენის სულისა და გულის შეგნება; ამ შეგნებისათვის კი
საჭიროა ის ღირსება და მადლი, რომ თვით მწერალს უცემდეს ქართუ-
ლად გული და მაჯა. ამისთანეები სიტყვაკაზმულ ნაწარმოების
ავტორთა შორის უნდა ვეძიოთ. უსათუოდ საუკეთესო მგოსანი ენის
მცოდნედაც უნდა მივიღოთ. რისთვის? მისთვის, რომ ერი უპირველეს
ყოვლისა დედაა ენისა, ხოლო საუკეთესო მგოსანი, როგორც თვით
ენა, ღვიძლი შვილია მისივე და არავინაც არ არის თვისს მშობელთან
ისე დაახლოვებული, როგორც ის, ვისაც შეუთვისებია მშობლის სის-
ხლი და ხორცი. მწერლის ნიჭის მიხედვით რომ ვაფასებდეთ მის ენას,
მაშინ ყველა ჩვენგანი არ ნამოაყენებდა საკუთარს ენას მისაბაძავ
საგნად.

თქვენს უმორჩილესს მონას, ამ წერილის ავტორს, ხშირად გამი-
გონია ზოგიერთის ჩვენის მწერლისაგან სამდურავი — დაძველებული,
უვარგისი ფორმები ნუ შემოგაქვს მწერლობაშიო. რაც დაძველდა,
აღარ ვარგა, ის უნდა გავიტანოთ და სანაგვეზედ გადავაგდოთო. ყვე-
ლას თავისი გემოვნება აქვს, საკუთარი ფიქრი და აზრი და მეც ჩემი,
რასაკვირველია. ამისთანა სამდურავი, რა თქმა უნდა, უმეცრების

ბრალია და, ხომ მოგეხსენებათ, უმეცრებასავით თამამი არა იქნება რა. არა მგონია შეედრებოდეს ერთი საგანი მეორეს ისე, როგორც მდინარე და ენა. რითი ჰგავს ენა მდინარეს? იმითი, რომ, რაც ერთხელ მდინარეს გემო და თვისება მიუღია, თუ ხელოვნურად არ მოსტაცე, არ წაართვი, იგი თავისთავად არასოდეს არ დაჰკარგავს; მიმდინარეობს იმ ჟამით ამ ჟამამდე დაუდგრომელად, მისი შეჩერება, დაგუბება, ცოტა ხნობით თუ შეიძლება, ხოლო სამუდამოდ კი არასოდეს...

დიალ, მოდის ენაც მდინარესავით, მაგრამ თუ სათავეში, ე.ი. იქ, საიდანაც იბადება, არ დაშრა, ქვეით, ბოლოდგან მისი დაშრეტა ყოვლად შეუძლებელია და ძალაც მისი სწორედ რომ სათავეშია: გამომდინარეობს უღვეველად, უკლებლად; საიდგან და როგორ იკრებს ამ ძალას, ჩვენთვის სულ ერთია. ენის საქმეც სწორედ ასეა. ქართული ენა გუშინ მოგონილი ხომ არ არის! იგი ძალიან დიდი ხნისაა, უკვე დამთავრებული, დახარებული ვაჟკაცია. რაც ხასიათი და თვისება დაჰყოლია, იგივე შეჰრჩება საზოგადოდ, საუკუნოდ. თუ ზოგიერთების ხელში იგი თავისს ხასიათს ვერ იჩენს, ეს იმათი ბრალია, ვინც მას ამღვრევს უწმინდურებისა და ნაგავ-ნუგავის ჩაყრით, ვისაც ჰსურს ამ მდინარის წყალი იგემოს და დააფასოს იგი, ბოლოში, სადაც მღვრივე მოდის, კი არ ამოჰკრეფს, არამედ სათავეს მიჰმართავს. სათავე ენისა, ვგონებ, ყველამ კარგად იცის, სად არის, ან რა არის... ეს სათავე ენისა გახლავთ ძველთა ნიჭიერ მწერალთა ნაწარმოებნი, ის ქართული თემები, სადაც დღევანდლამდე შენახულა შეუბღალავად, უმნიკვლოდ ქართული ენა. სხვებს რომ თავი დავანებოთ, ნიჭიერ მწერლებად და ენის მაგალითად ჩვენთვის მხოლოდ ორი მწერალი კმარა — შოთა რუსთაველი და დავით გურამიშვილი, გაურყვნელის ენით მოსაუბრედ კიდევ მთიელნი, რომლებთანაც მე მაქვს დამოკიდებულება, და ამ გაკიცხულს ფორმებსაც იმათგან ვიძენ, ნუ გგონიათ ფორმებს ვთხზავდე, ღმერთმა დამიფაროს! რა არის აქ საწყინო? შემოტანა მრავლის ფორმებისა, თუ კი სადმე მოგვეპოვება, კაი ნიშანი მგონია, ხოლო ფორმების გატანა და შემცირება — ერის გაღახვად, შეურაცხყოფად, დამცირებად მიმაჩნია.

[1901 წ.]

ნიგნიდან — ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა
სრული კრებული ათ ტომად. 19.IX.1964

კოსმოპოლიტიზმი და პატრიოტიზმი

ზოგს ჰგონია, რომ ნამდვილი პატრიოტიზმი ეწინააღმდეგება კოსმოპოლიტიზმს, მაგრამ ეს შეცდომაა. ყოველი ნამდვილი პატრიოტი კოსმოპოლიტია ისე, როგორც ყოველი გონიერი კოსმოპოლიტი (და არა ჩვენებური) პატრიოტია, როგორ? ასე, — რომელი ადამიანიც თავის ერს ემსახურება კეთილგონიერად და ცდილობს თავის სამშობლო აღამაღლოს გონებრივ, ქონებრივ და ზნეობრივ, ამით ის უმზადებს მთელს კაცობრიობას საუკეთესო წევრებს, საუკეთესო მეგობარს, ხელს უწყობს მთელი კაცობრიობის განვითარებას, კეთილდღეობას. თუ მთელის ერის განვითარებისათვის საჭიროა კერძო ადამიანთა აღზრდა, აგრეთვე ცალკე ერების აღზრდა საჭირო, რათა კაცობრიობა წარმოადგენდეს განვითარებულს ჯგუფს; თუ კერძო ადამიანისათვის არის სასარგებლო აღზრდა ნაციონალური, ინდივიდუალური, აგრეთვე ყოველის ერისათვისაა სასარგებლო ასეთივე აღზრდა, რათა ყოველმა ერმა მომეტებული ძალა, ენერჯია, თავისებურობა გამოიჩინოს და საკუთარი თანხა შეიტანოს კაცობრიობის საღაროში...

ყოველი მამულიშვილი თავის სამშობლოს უნდა ემსახუროს მთელის თავის ძალღონით, თანამომეტა სარგებლობაზე უნდა ფიქრობდეს და რამდენადაც გონივრული იქმნება მისი შრომა, რამდენადაც სასარგებლო გამოდგება მშობელი ქვეყნისათვის მისი ღვაწლი, იმდენადვე სასარგებლო იქმნება მთელი კაცობრიობისათვის. ედისონი ამერიკელია, ამერიკაშივე მუშაობს, მაგრამ მის შრომის ნაყოფს მთელი კაცობრიობა გემულობს. შექსპირი ინგლისელია, ინგლისში მუშაობდა და ცხოვრობდა, მაგრამ მისი ნაწერებით მთელი კაცობრიობა სტკება დღესაც. ეგრეთვე სერვანტესი, გიოტე და სხვა გენიოსები თავის სამშობლოში, თავის თანამომეტათვის იღვწოდნენ, მაგრამ დღეს ისინი მთელს კაცობრიობას მიაჩნია თავის ღვიძლ შვილებად.

ყველა გენიოსები ნაციონალურმა ნიადაგმა აღზარდა, აღმოაცენა და განადიდა იქამდის, რომ სხვა ერებმაც კი მიიღეს ისინი საკუთარ შვილებად. მაშასადამე, გენიოსებმა თავის სამშობლოს გარეშეც ჰპოვეს სამშობლო — მთელი ქვეყანა, მთელი კაცობრიობა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, გენიოსთ ნაწარმოებნიც უფრო სარგები და შესაფერებელია ეროვნულ ნიადაგზე. „ჰამლეტით“, „მეფე ლირით“ ვერც ერთი ქვეყნის შვილი ვერ დასტკება ისე, ნამეტნავად თარგმანით, როგორც თვით ინგლისელი, რომელიც ინგლისურს ენაზე კითხულობს ამ ნაწარმოებთ. შორს რად მივდივართ? ნუთუ სხვა ქვეყნის შვილი ისე დასტკება „ვეფხისტყაოსნით“ და ისე გაიგებს მას, რაც უნდა კარგი თარგმანი წაიკითხოს, ან თუნდა კარგად იცოდეს ქართული ენა, როგორც თვით ქართველი? — არასდროს. გენიოსს, როგორც პიროვნებას, ინდივიდს, აქვს საკუთარი სამშობლო, საყვარელი, სათაყვანებელი, ხოლო მის ნაწარმოებს არა, ვინაიდან იგი მთელი კაცობრიობის კუთვნილებაა, როგორც მეცნიერება...

მეცნიერება და გენიოსები გვიხსნიან გზას კოსმოპოლიტიზმისაკენ, მაგრამ მხოლოდ პატრიოტიზმის, ნაციონალიზმის მეოხებით. განავითარეთ ყოველი ერი იქამდის, რომ კარგად ესმოდეს თავისი ეკონომიური, პოლიტიკური მდგომარეობა, თავის სოციალური ყოფნის ავკარგი, მოსპეთ დღევანდელი ეკონომიური უკუღმართობა და, უეჭველია, მაშინ მოისპობა ერთისაგან მეორის ჩასანთქმელად მისწრაფება, ერთმანეთის რბევა, ომები, რომელიც დღეს გამეფებულია დედამიწის ზურგზე.

პატრიოტიზმი, როგორც სიცოცხლე და სიცოცხლესთან გრძნობა, თითქო დაბადებასთან ერთად ჰყვება ადამიანს და შეიცავს ისეთ ნაწილებს, რომელთაც ვერც ერთი ჭკვათამყოფელი ადამიანი ვერ უარყოფს, როგორც მაგ. არის დედაენა, ისტორიული წარსული, სახელოვანი მოღვაწენი და ეროვნული ტერიტორია, მწერლობა და სხვა. იმავე წამიდანვე, როცა ბავშვი ქვეყანას იხილავს, მას, გარდა ჰაერისა, სადგომ-სანოლისა, ესაჭიროება აღმზრდელი, რძე — საზრდოდ, ნანა — მოსასვენებლად.

ყველა ეს ხდება ოჯახში, დედის ხელმძღვანელობით და სწორედ აქ არის დასაბამი პატრიოტიზმისა. ყმანვილი იმ თავიდანვე მჭიდრო კავშირს იმათთან ჰგრძნობს, ვინც იმას ესაუბრება, ვინც გარშემო ახვევია, — ვისგანაც პირველ შთაბეჭდილებას ღებულობს. ამიტომ უყვარს ის ენა, რომელიც იმას სიყრმის დროს ესმოდა და ის ადამიანები მიაჩნია თავისიანებად, რომელნიც ამ ენაზე ლაპარაკობენ თუ მღერიან. თავის სოფელთან სრულიად უმნიშვნელო სხვებისაგან განმასხვავებელი საუბრის კილოც კი შევნიერებად მიაჩნია. თავისი სოფელი, თუნდ უკანასკნელი ადამიანი, უცხო ადგილას, უცხო მხარეს რომ შეჰხვდეს, დიდ სიამოვნებას აგრძნობინებს. ვიდრე გაფართოვდება ბავშვის მხედველობა და გაიზრდება მისი პატრიოტიზმი, მას მხოლოდ განსაკუთრებით ის სოფელი, ან დაბა უყვარს, სადაც დაბადებულია და ბავშვობა გაუტარებია.

ვერ წარმომიდგენია ადამიანი სრულის ჭკუისა, საღის გრძნობის პატრონი, რომ ერთი რომელიმე ერი სხვებზე მეტად არ უყვარდეს ან ერთი რომელიმე კუთხე. რატომ? — იმიტომ: ერთი და იგივე ადამიანი ათასს ადგილას ხომ არ იბადება, არამედ ერთს ადგილას უნდა დაიბადოს, ერთს ოჯახში, ერთი დედა უნდა ჰყავდეს! თუ ვინმე იტყვის ამას, ყველა ერები ერთნაირად მიყვარსო, — სტყუის, თვალთმაქცობს: ან ჭკუანაკლებია, ან რომელიმე პარტიის პროგრამით არის ხელფეხნებოჭილი, სამონყალეო სახლში აღზრდილი ბუშიც კი, რომელსაც შეიძლება ათასი ლალა გამოუჩნდეს და გარშემო ათასი ენა ესმოდეს, ბოლოს ერთს რომელსამე ენას იწამებს და ერთს ქვეყანას მიიჩნევს თავის სამშობლოდ.

პატრიოტიზმი უფრო გრძნობის საქმეა, ვიდრე ჭკუა-გონებისა, თუმცა კეთილგონიერება მუდამ ყოფილა და არის მისი მათაყვანებელი და პატივისმცემელი. კოსმოპოლიტიზმი მხოლოდ ჭკუის ნაყოფია, ადამიანის კეთილგონიერებისა, მას ადამიანის გულთან საქმე არა

აქვს, იგი საღსარია იმ უბედურობის ასაცილებლად, რომელიც დღემდის მთელს კაცობრიობას თავს დასტრიალებს.

ამიტომ კოსმოპოლიტიზმი ასე უნდა გვესმოდეს: გიყვარდეს შენი ერი, შენი ქვეყანა, იღვანე მის საკეთილდღეოდ, ნუ გძულს სხვა ერები და ნუ გშურს იმათთვის ბედნიერება, ნუ შეუშლი იმათ მისწრაფებას ხელს და ეცადე, რომ შენი სამშობლო არავინ დაჩაგროს და გაუთანასწორდეს მოწინავე ერებს. ვინც უარყოფს თავის ეროვნებას, თავის ქვეყანას იმ ფიქრით, ვითომ და კოსმოპოლიტი ვარო, ის არის მახინჯი გრძნობის პატრონი, იგი თავისავე შეუმჩნევლად დიდი მტერია კაცობრიობისა, რომელსაც ვითომ ერთგულებას და სიყვარულს უცხადებს. ღმერთმა დაგვიფაროს ისე გავიგოთ კოსმოპოლიტიზმი, ვითომ ყველამ თავის ეროვნებაზე ხელი აიღოსო. მაშინ მთელმა კაცობრიობამ უნდა უარჰყოს თავისი თავი. ყველა ერი თავისუფლებას ეძებს, რათა თავად იყოს თავისთავის პატრონი, თითონ მოუაროს თავს, თავის საკუთარის ძალ-ღონით განვითარდეს. ცალ-ცალკე ეროვნებათა განვითარება აუცილებელი პირობაა მთელის კაცობრიობის განვითარებისა.

[1905]

ნიგნიდან — ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა
სრული კრებული ათ ტომად. 19.IX.1964

პოლ ვალერი (1871-1945)

პოეზია და აბსტრაქტული აზრი

პოეზიის ცნებას საკმაოდ ხშირად უპირისპირებენ აზრისა და განსაკუთრებით „აბსტრაქტული აზრის“ ცნებას. ჩვენ ვამბობთ: „პოეზია და აბსტრაქტული აზრი“, როგორც ვამბობთ: კეთილი და ბოროტი, ბინი და სიქველე, ცხელი და ცივი. ბევრს განუსჯელად ჰგონია, რომ ინტელექტის მთელი ანალიზი და რუდუნება, ზუსტი ნებელობისმიერი ძალისხმევა, რომელსაც ის თავს ახვევს სულს, ნაკლებად ეთანხმება იმ მიამიტურ სილალეს, იმ გამომსახველობითს სიუხვესა და ძალმოსილებას, იმ მომხიბვლელობასა და წარმოსახვის თვითნებურ თამაშს, რაც ნიშნულია პოეზიისთვის და რაც პირველი სიტყვებისთანავე გვაგრძნობინებს მის თავისებურებას. როცა პოეტის შემოქმედებაში გარკვეულ სიღრმეს ვპოულობთ, ჩვენ გგონია, რომ ეს სიღრმე სრულიად სხვა ბუნებისაა, ვიდრე ფილოსოფოსისა და სწავლულის სიღრმე. ზოგიერთს ისიც კი წარმოუდგენია, თითქოს თავისი ხელოვნების არსზე ფიქრსა და აზროვნების სიმკაცრეს, თუკი მას იჩენს ის, ვის საქმედაც ვარდების მოვლასა და ლოლიავს თვლიან, შეუძლია მხოლოდ დაღუპოს პოეტი, რაკილა მისი უმთავრესი და უმაღლესი მიზანი უნდა იყოს შემოქმედებითი ემოციის იმ მდგომარეობის გადმოცემა, რომელიც ეს-ესაა იზადება (და სვებედნიერად იზადება), და რომელსაც, ანაზღვეულობისა და აღტაცების წყალობით, შეეძლო, სამუდამოდ გაეთავისუფლებინა პოეტი მთელი შემდგომი კრიტიკული მსჯელობისაგან.

შესაძლოა, ეს თვალსაზრისი მართლაც შეიცავს ჭეშმარიტების ნატამალს, მაგრამ მის სიმარტივეში მე სასკოლო წარმომავლობის ნიშნებსა ვხედავ. ასე მგონია, ჩვენ დავიზებპირეთ და დაუფიქრებლად გავიზიარეთ ეს ანტითეზა, რომელსაც ჩვენში ფესვგადგმულად ვთვლით, სიტყვიერი კონტრასტის სახით, თითქოსდა იგი ზუსტსა და რეალურ თანაფარდობას ავლენდეს ორ მკაფიოდ გამოხატულ ცნებას შორის. უნდა ვალიაროთ, რომ ის, ვისაც ერთი სული აქვს, როდის გასცემს კითხვაზე პასუხს, და ვისაც ჩვენს სულს ვუნოდებთ, დიდ მიდრეკილებას ამჟღავნებს ყველა ამნაირი გამარტივების მიმართ, რომლებიც მას საშუალებას აძლევენ, ჩამოაყალიბოს კომბინაციებისა თუ მსჯელობების ურიცხვი სიმრავლე, მოახდინოს თავისი ლოგიკის დემონსტრი-

რება და გამოავლინოს თავისი რიტორიკული ტალანტი, მოკლედ, ალასრულოს თავისი გონივრული დანიშნულება მთელი ბრწყინვალე-ბით, რაზედაც ხელი მიუწვდება, ან რისი ძალიც შესწევს.

მაგრამ ეს კლასიკური და თითქოს ენაში დაკრისტალებული კონ-ტრასტი მე ყოველთვის მეტისმეტად ტლანქი და, იმავდროულად, მე-ტისმეტად ხელსაყრელი მეჩვენებოდა, რათა თვით ამ საგნების უფრო გულდასმით განხილვის სურვილი არ აღედრა ჩემთვის.

პოეზია და აბსტრაქტული აზრი. ადვილი სათქმელია და ჩვენც სულ ადვილად ვირწმუნებთ თავს, რომ საკმაოდ ნათელი და საკმაოდ ზუსტი ფრაზა წარმოვთქვით, რათა შეუფერხებლად გავნით ნინ და აღარ დაგვჭირდეს უკან მოხედვა და ჩვენი პირადი ცდისათვის თვა-ლის შეველება; რათა ავაგოთ თეორია, ანდა ჩავებათ კამათში, სადაც ეს დაპირისპირებულობა, — თავისი სიმარტივით ესოდენ მაცდური, — საბაბიც იქნება, წინამძღვარიც და შინაარსიც. ასე განსაჯეთ, ამ სა-ფუძველზე შეიძლება მთელი მეტაფიზიკა, ყოველ შემთხვევაში, „ფსი-ქოლოგია“ მაინც ააგო და გამოიმუშავო გონებრივი ცხოვრების, შე-მეცნების, წარმოსახვის, სულიერი შემოქმედების მთელი სისტემა, რო-მელიც გარდაუვლად მიგვიყვანს იმავე ტერმინოლოგიურ დისონან-სამდე, საიდანაც თვითონვე აღმოცენდა...

ხოლო ჩემთვის ნიშნულია უცნაური და საშიში მანია — ყოველი პრობლემა დასაწყისიდან განვიხილოთ (ესე იგი, ჩემი პიროვნული დასაწყისიდან), რაც იმას ნიშნავს, რომ ხელახლა გავკვალო, ხელახლა გავიარო მთელი გზა. თითქოს ის ჩემამდე მირიად სხვას არ გაეკვლიოს და არ გაეელოს.

ყოველი პრობლემის კვლევისას, ვიდრე მის არსს განვიხილავდე, მე თავდაპირველად ენას ვაკვირდები; მე მივეჩვიე მოქმედებას ქი-რურგთა მაგალითისამებრ, რომლებიც, უწინარეს ყოვლისა, ხელებს იბანენ და საოპერაციო ინსტრუმენტებს ამოწმებენ. ამას მე ვუნოდებ **სიტყვიერი სიტუაციის განწმენდას**. მომიტევეთ ეს გამოთქმა, რომე-ლიც სიტყვებსა და ენობრივ ფორმებს ქირურგის ხელებსა და ინ-სტრუმენტებს ადარებს.

მე ვამტკიცებ, რომ ყოველთვის სიფრთხილე და სიფხიზლე გემარ-თებს იმ მომენტში, როცა ჩვენი სული პირველად ეხება ამა თუ იმ პრობლემას. არ უნდა ვენდოთ პირველივე სიტყვებს, რომლებიც საკი-თხის არსს ახმოვანებენ ჩვენს სულში. ყოველი ახალი კითხვა თავდა-პირველად უასაკო ბალღივითაა ჩვენში; ის ტიტინებს: ის მხოლოდ სხვის სიტყვებს პოულობს, რომლებიც მთლიანად შემთხვევითი მნიშ-ვნელობებითა და ასოციაციებით არიან განწონილნი; ის იძულებულია, დაესესხოს მათ. მაგრამ სწორედ ამის წყალობით ის შეუმჩნეველად ცვლის ჩვენს ქეშმარიტ მოთხოვნილებას. ჩვენ არაცნობიერად ვაქ-

ცვეთ ზურგს ჩვენს სანყის პრობლემას და თავს ვირწმუნებთ, თითქოს მხოლოდ საკუთარ, მხოლოდ პირადს აზრზე შევჩერდით, მაგრამ ვივინყებთ, რომ ეს არჩევანი მხოლოდ ერთ-ერთია იმ ურიცხვ აზრს შორის, რომლებიც სხვა ადამიანებისა და შემთხვევითობის მეტ-ნაკლებად სტიქიურ წარმონაქმნებად გვევლინებიან. ზუსტად ასეთივე დამოკიდებულება გვაქვს პოლიტიკური პარტიების პროგრამებთან, რომელთა შორისაც არ არის (და არც შეიძლება იყოს) არც ერთი, ამომწურავად რომ პასუხობდეს ჩვენს გრძნობებსა და ინტერესებს. მაგრამ საკმარისია არჩევანი ერთ-ერთ მათგანზე შევაჩეროთ, რომ ჩვენ თანდათანობით ვიქცევით იმ კაცად, რომელსაც ეს პროგრამა და პარტია მოითხოვს.

ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური პრობლემები ისე საშინლად გაბუნდოვანებულნი არიან იმ ძიებების, დისპუტების, გადანყევტილებების სიმრავლით, სხვადასხვაობითა თუ სიძველით, რომლებიც არ სცილდებიან ძალზე შეზღუდული ლექსიკის ფარგლებს, რომლის ტერმინებსაც თითოეული ავტორი თავისი მიზნისა თუ მიდრეკილების მიხედვით იყენებს, რომ ამ შრომების ერთობლიობა მე მესახება ნეტარ ბრძენთა ერთგვარ სავანედ ანტიკური მითოლოგიის სულეთში. აქ არიან თავისი დანაიდები, აქსიონები, სიზიფოსები, რომლებიც მარადიული გულმოდგინებით ავსებენ უფსკერო კასრებს და მთის მწვერვალისკენ მიაგორებენ ურჩ ლოდებს, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ხელახლა იზიარებენ და განმარტავენ ათობით ერთსა და იმავე სიტყვას, რომელთა კომბინაციებიც შეადგენენ **განყენებული ცოდნის** საუნჯეს.

ნება მიბოძეთ, ეს წინასწარი შენიშვნები კიდევ ერთი დაკვირვებითა და კიდევ ერთი სახით შევავსო. აი, ეს დაკვირვებაც: თქვენ, ალბათ, მიგიქცევიათ ყურადღება იმ გასაოცარი ფაქტისათვის, რომ ესა თუ ის **სიტყვა**, რომელიც აბსოლუტურად ცხადია და ნათელი, როცა უბრალო, **ჩვეულებრივ** საუბარში ვიყენებთ ან ვისმენთ მას, და რომელიც არავითარ სიძნელეს არ იწვევს, თუკი ჩვეულებრივი ფრაზის სწრაფსა და ბუნებრივ დინებაშია ჩართული, — დიახ, იგივე სიტყვა მაგიურად თავსამტვრევი ხდება, უცნაურად გვეურჩება და უშედეგოს ხდის მისი განსაზღვრის ყოველგვარ ცდას, როგორც კი მიმოქცევიდან ამოვიღებთ, რათა ცალკე, თავისთავად განვიხილოთ იგი, და ვცდილობთ, ჩავწედთ მის აზრს მისივე არსებითი ფუნქციისგან განკერძოებით. თითქმის კომიკურია იმ ტერმინის ზუსტი აზრის ძიება, რომელსაც ყოველ წამს სრული თავდაჯერებით ვიყენებთ. ასე მაგალითად, სახელდახელოდ ავიღოთ სიტყვა „დრო“. ეს სიტყვა აბსოლუტურად გამჭვირვალე, ზუსტი, სანდო და საიმედო იყო ხმარებისას, როცა თავის როლს ასრულებდა წინადადებაში, და, როცა მას წარმოთქვამდა კაცი, რო-

მელსაც სურდა, რალაცა ეთქვა. მაგრამ, აი, მას ფრთებში სტაცეს ხელი, დაიჭირეს, განაცალკევეს. და ის შურს იძიებს. ის გვაიძულებს, ვიფიქროთ, რომ მისი აზრი მისივე ფუნქციებს აღემატება. ის მხოლოდ და მხოლოდ საშუალება იყო. ახლა კი **მიზანი**, საზარელი ფილოსოფიური ძალადობის ობიექტი ხდება, გონებამიუნვლომელ ენიგმად, უფსკრულად, აზრის სულთამხუთავად იქცევა...

იგივე ითქმის სიტყვა „სიცოცხლისა“ და სხვა მისთანათა მიმართ.

ეს ადვილად ხელმისაწვდომი დაკვირვება ჩემთვის განუზომელი კრიტიკული მნიშვნელობის ფაქტად იქცა. გარდა ამისა, მე მისგან გამოვიყვანე სახე, რომლითაც საკმაოდ ცხადად წარმოვჩინე ჩვენი სიტყვიერი საშუალების ამ თავისებურებას.

თითოეული სიტყვა, ნებისმიერი სიტყვა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, მეყსეულად გადავლახოთ აზრის სივრცე და მივყვეთ თავისთავად გამოხატული იდეის დინებას, მე მესახება ერთ იმ თხელ ფიცრად, თხრილისა თუ ხრამის თავზე რომ გავდებთ ხოლმე, და ზედ მხოლოდ სწრაფად მიმავალი კაცი თუ გავა სამშვიდობოს; დიახ, მან სწრაფად უნდა გაირბინოს, შეუჩერებლივ, და, რაც მთავარია, ხტუნვა არ უნდა დაიწყოს ზედ მისი სიმტკიცის გამოსაცდელად!.. პატარა, მყიფე ხიდი აყირავდება, ან ჩატყდება და ყველაფერი უფსკრულში ჩაინთქმება. დაეკითხეთ თქვენს პირად ცდას და დარწმუნდებით, რომ ჩვენ მხოლოდ ერთი რამის წყალობით ვუგებთ სხვებსაც და საკუთარ თავსაც: **სისწრაფის წყალობით, რომლითაც სიტყვების ხიდს გადავრბივართ**. დიდხანს არ უნდა შევჩერდეთ მათზე, თორემ აღმოჩნდება, რომ თვით ყველაზე ნათელი და ცხადი სიტყვაც კი ენიგმებისა და მეტნაკლებად განუჭვრეტელი მირაჟებისგან არის შეთხზული.

მაგრამ როგორ ვიაზროვნოთ, — მე მინდა ვთქვა: როგორ **გავი-აზროთ**, როგორ გავაღრმავოთ ის, რისი გაღრმავებაც, ჩვენი აზრით, საჭიროა, — თუკი ენა, თავისი არსით ერთგვარ შუალედურ ფენომენად გვესახება, ბანკნოტისა თუ ჩეკის მსგავსად, რომელთა ღირებულებაც, ანდა ის, რასაც „ღირებულებას“ ვუნოდებთ, მოითხოვს მათი ჭეშმარიტი არსის დავინწყებას, რაც, ჩვეულებრივ, ქალაქის ჭუჭყიან ნაგლეჯამდე დაიყვანება? ამ ნაგლეჯმა იმდენ ხელში გამოიარა... სიტყვები კი იმდენჯერ გადასულან ბაგეებიდან ბაგეებზე, ფრაზებიდან ფრაზებში, იმდენჯერ გამოუყენებიათ და ბოროტადაც გამოუყენებიათ ისინი, რომ მხოლოდ წინდახედულებათა ძალზე დახვეწილი სისტემის წყალობით თუ შეძლებს ჩვენი სული ერთმანეთში დომხალივით არ აურიოს, ერთი მხრივ, ის, რასაც ვიაზრებთ, ან რის გააზრებასაც ვცდილობთ, და, მეორე მხრივ, ის, რასაც ენის დასაბამითვე თავს გვახვევენ ლექსიკა, ავტორები და, საერთოდ, კაცთა მთელი მოდგმა...

ამრიგად, მე არ ვენდობი იმას, რასაც ეს ორი ტერმინი — **პოეზია** და **აბსტრაქტული აზრი** — წარმოთქმისთანავე შთამაგონებს. უმჯობესია, ჩემსავე თავს მივუბრუნდე, სწორედ ჩემში დავუნყებ ძებნას ყველა ჩემს ნამდვილ სიძნელეს და ყველა ჩემი მდგომარეობის რეალურ კონსტატაციებს; აქ ვიპოვი ჩემს რაციონალურსა თუ ირაციონალურ მომენტებს; აქვე დავრწმუნდები, მართლა არსებობს თუ არა ზემოხსენებული დაპირისპირებულობა, და როგორ არსებობს იგი ცოცხალი სახით. უნდა ვაღიარო, რომ მე, ჩვეულებისამებრ, ორ ნაწილად ვყოფ ინტელექტუალურ პრობლემებს: ერთი მხრივ, პრობლემები, რომლებსაც მე თვითონ ვავლებ და რომლებშიაც ჩემი აზრის რეალური მოთხოვნები მულავენდება, და, მეორე მხრივ, ყველა დანარჩენი, რომლებიც სხვის პრობლემებად მესახება. ამ უკანასკნელთა დიდი ნაწილი (ასე, დაახლოებით, ორმოცი პროცენტი), ჩემი აზრით, არარსებული, მხოლოდ და მხოლოდ მოჩვენებითი პრობლემებია: მე **მათ ვერა ვგრძნობ**. რაც შეეხება დანარჩენთ, მათ შორისაც არა ერთი და ორია ისეთი, რომელთა ფორმულირებაც არადამაკმაყოფილებელი მეჩვენება... მე არ ვამტკიცებ, რომ მაინცდამაინც მართალი ვარ, მე მხოლოდ იმის აღნიშვნა მსურს, რასაც უშუალოდ ვაკვირდები და რაც ხდება ჩემში, როცა ვცდილობ სიტყვიერი ფორმულირების შეცვლას არასიტყვიერი ფასეულობებითა და მნიშვნელობებით, რომლებიც დამოუკიდებელნი არიან საყოველთაოდ მიღებული ენისაგან. აქ მე ვპოულობ თვითნებურ იმპულსებსა და სახეებს, ჩემი მოთხოვნილებებისა თუ პირადი ცდის უმნიშვნელსა და უნდოდ პროდუქტებს. **თვით ჩემს არსებას იპყრობს განცვიფრება**, მაგრამ სწორედ მან უნდა გამცეს, თუკი შეუძლია, ჩემთვის საჭირო ყველა პასუხი, ვინაიდან მხოლოდ ჩვენი არსების რეაქციებში შეიძლება იყოს მოქცეული ჩვენივე ჭეშმარიტების მთელი ძალა და, ასე ვთქვათ, მთელი აუცილებლობა. ამ არსებიდან გამომდინარე, აზრი არასოდეს იყენებს თავისი საჭიროებისათვის იმ სიტყვებს, რომლებიც მხოლოდ გარეგნული ხმარებისათვის მიაჩნია ხელსაყრელად; არც იმათ, რომელთა სიღრმესაც ვერ ხედავს და რომლებსაც მხოლოდ ის შეუძლიათ, რომ შეცდომაში შეიყვანონ იგი ყოველთვის, როცა მათს ნამდვილ ძალასა თუ მნიშვნელობას ეხება საქმე.

ამრიგად, მე ვაკვირდები ჩემსავე თავში მდგომარეობებს, რომლებსაც უფლება მაქვს **პოეტური** ვუნოდო, ვინაიდან ზოგიერთ მათგანს, საბოლოო ანგარიშით, პოეტური ქმნილება აგვირგვინებს, მას იწვევდა ესა თუ ის შემთხვევითობა, ყოველგვარი უშუალო მიზეზის გარეშე; ისინი თავიანთი ბუნებისამებრ ვითარდებოდნენ და ამით გარკვეული დროის მანძილზე არღვევდნენ ჩემი მენტალური ცხოვრების ყოველდღიურ რეჟიმს, ხოლო ამ ციკლის დასრულების შემდეგ მე

კვლავინდებურად ჩემს არსებასა და ჩემს აზრებს შორის ჩვეულებრივი გაცვლა-გამოცვლის რეჟიმს ვუბრუნდებოდი. მაგრამ ისედაც მომხდარა, რომ **უკვე დამთავრებულ ლექსსა** და დასრულებულ ციკლს რაღაცა დაუტოვებიათ ჩემში თავის შემდეგ. ეს დახშული ციკლი არის ციკლი ძალისხმევისა, რომელიც თითქოს ალაგზნებდა და გარეგნულად ალადგენდა პოეტურ მუხტს...

სხვა შემთხვევებში მე ვაკვირდებოდი, რომ ესა თუ ის, არანაკლებ უმნიშვნელო შემთხვევითობა ჩემში იწვევდა — ან მე მეჩვენებოდა, რომ იწვევდა, — სულ სხვა გადახვევას. ასე მაგალითად, იდეების ანაზღაფული ასოციაცია, ესა თუ ის ანალოგია მთლიანად იპყრობდა ჩემს ყურადღებას, ისევე როგორც ბუკის ხმა უსიერ ტევრში ყურს გვატყვეტინებს და ძალაუნებურად ძაბავს ყველა ჩვენს კუნთს, რომლებიც ერთობლივად გრძნობენ, როგორ ერწყმიან და მიელტვიან ფოთლების სიხშირეში მიყუყუული სივრცის რომელიღაც წერტილს. მაგრამ ამჯერად მე მიზიდავდა არა ლექსი, არამედ ანაზღაფული შეგრძნების ანალიზი, სალექსო სტრიქონების ნაცვლად, რომლებიც უწინ, ამავე ფაზაში, მეტ-ნაკლები სიიოლით გამოედინებოდნენ ჩემი შინაგანი დროის გარკვეული მონაკვეთიდან, მე ხელთ მრჩებოდა ერთგვარი პრინციპი, რომლებიც საიმისოდ იყო გამიზნული, რომ ჩემი გონებრივი ჩვევების რიცხვს შერთოდა; რომელიღაც ფორმულა, რომელიც ამიერიდან ჩემი შემდგომი ძიების ინსტრუმენტად უნდა ქცეულიყო...

მომიტევით ამდენი ლაპარაკი საკუთარ თავზე; მაგრამ, ჩემი აზრით, უფრო სასარგებლოა, იმაზე ილაპარაკო, რაც პირადად განვიცდიდა, ვიდრე ის, რომ შენსავე თავს მიანერო ცოდნა, რომელიც არავისზე არის დამოკიდებული, და დაკვირვება, რომელიც არ გულისხმობს დამკვირვებელს. მართლაც, არ არსებობს თეორია, ამა თუ იმ ბიოგრაფიის საგულდაგულოდ გამზადებულ ეპიზოდს რომ არ წარმოადგენდეს.

მე არა მაქვს იმის პრეტენზია, რომ ახალი ჭეშმარიტებანი გავიმჟღავნოთ, გეტყვით მხოლოდ იმას, რაც უკვე იცით; მაგრამ, შესაძლოა, სხვანაირად გითხრათ ეს. უჩემოდაც კარგად მოგეხსენებათ, რომ პოეტს ყოველთვის როდი აქვს წართმეული **სამმაგ წესზე** მსჯელობის უნარი; ისევე როგორც ლოგიკოსი ყოველთვის როდია ვალდებული სიტყვებში მხოლოდ ცნებებს, კატეგორიებსა და სილოგიზმების უმარტივეს წანამძღვრებს ხედავდეს.

მეტიც, მე გავზედავ შემდეგი პარადოქსის გამოთქმას: ლოგიკოსი რომ ყოველთვის ლოგიკოსი იყოს, ვერასოდეს ლოგიკოსი ვერ იქნებოდა; ანდა პოეტი რომ ყოველთვის მხოლოდ პოეტი იყოს და აბსტრაქტირებისა და ლოგიკური მსჯელობის ელემენტარული უნარი არ გააჩნდეს, ვერავითარ კვალს ვერ დატოვებდა პოეზიაში. მე გულწრფელად მწამს: კაცს რომ არ შეეძლოს, თავისი საკუთარი სიცოცხლის გარდა,

სხვების სიცოცხლითაც იცოცხლოს, მაშინ ის თავისი სიცოცხლითაც ვერ იცოცხლებდა.

ჩემი პირადი ცდა მარწმუნებს, რომ ერთი და იგივე „მე“ ათასნაირ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ ფიგურებს აგებს, რომ ის მახსტრა-პირებელი ანდა პოეტური ხდება თავისი ურთიერთმონაცვლე ორიენტაციების მიხედვით, რომელთაგანაც თითოეულს იმ პირწმინდად პასიური და გარემო ვითარებასთან მხოლოდ ზერელედ დაკავშირებული მდგომარეობისაგან გადახრად უნდა ვთვლიდეთ, რაც ჩვენი არსების შუალედურ, გაცვლა-გამოცვლითი კონტაქტებისადმი სრულიად გულგრილ მდგომარეობად გვევლინება.

დავუკვირდეთ თავდაპირველად, რას წარმოადგენს ის პირველი, **ყოველთვის შემთხვევითი** ბიძგი, რომელმაც პოეტური მექანიზმი უნდა ააგოს ჩვენში, და, უწინარეს ყოვლისა, რას წარმოადგენენ მისი ეფექტები, საკითხი შეიძლება ასე დაისვას: პოეზია სიტყვიერი ხელოვნებაა; სიტყვების გარკვეულ კომბინაციებს შეუძლიათ გამოიწვიონ განცდა, რომელსაც სხვა კომბინაციები ვერ იწვევენ და რომელსაც ჩვენ ვუნოდებთ **პოეტურს**, მაინც რა განცდაა ეს?

მე მას ვიცნობ იმ ნიშნის მიხედვით, რომ ჩვეულებრივი, შინაგანი თუ გარეგანი სამყაროს ყველა შესაძლო ობიექტი — სხვადასხვა არსებანი, გარემოებანი, გრძნობები თუ მოქმედებები, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად უცვლელნი რჩებიან, ანაზღაურად, გონებაში უწვდომელი, მაგრამ განსაკვიფრებლად ზუსტი შინაგანი კავშირით ერწყმიან ჩვენი საერთო მგრძნობელობის მთელ სფეროს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ეს ნაცნობი საგნები თუ არსებანი, ან უკეთ, მათი შესატყვისი იდეები, რაღაცნაირად იცვლიან თავიანთ მნიშვნელობას. ისინი უკვე სხვაგვარად ეხმიანებიან და სხვაგვარად უკავშირდებიან ერთიმეორეს ვიდრე ჩვეულებრივ პირობებში; ისინი თითქოს (მომიტვეთ ეს გამოთქმა) **გამუსიკალურდნენ**, ორმხრივ რეზონანსთა თანაფარდობითა და ერთგვარი ჰარმონიული შესაბამისობით შეერწყნენ ერთმანეთს. ამნაირად დანახული პოეტური სამყარო ბევრ საერთოს ავლენს ყოველივე ამასთან, რაც ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ სიზმრის სამყაროსთან დაკავშირებით.

რაკილა „სიზმარზე“ ჩამოვარდა სიტყვა, გაკვრით აღვნიშნავ, რომ რომანტიზმიდან მოყოლებული, სრულიად გასაგებ მიზეზთა გამო, ახალ დროში თითქმის წესად იქცა სიზმრისა და პოეზიის ცნების აღრევა. არც სიზმარი და არც ზმანება არ არის უცილობლად პოეტური. ისინი შეიძლება პოეტურნი იყვნენ, მაგრამ **შემთხვევის წყალობით** შექმნილი სახეები მხოლოდ შემთხვევით არიან ჰარმონიულნი.

ასეა თუ ისე, სიზმრების მოგონება, საერთო და მუდმივი გამოცდილების წყალობით, გვარწმუნებს, რომ ჩვენი ცნობიერება შეიძლება

ნალეკილი, ალვისილი და მთლიანად გაჯერებული იქნეს ერთგვარი **ყოფიერების** წარმონაქმნებით, რომლის საგნებიც და არსებებიც მართალია, ისეთივენი ჩანან, როგორც სიფხიზლეში, მაგრამ მათი მნიშვნელობები, მათი თანაფარდობები და მათი ურთიერთგარდაქმნისა თუ ერთმანეთში გადასვლის ფორმები ძირფესვიანად იცვლება და, როგორც ერთგვარი სიმბოლოები თუ ალევორიები, მთელი სიცხადით წარმოგვიჩვენენ ჩვენი **საერთო** მგრძნობელობის მყისიერ რხევებს, გრძნობელობისა, რომელსაც კონტროლს აღარ უწევს გრძნობის **სპეციალურ** ორგანოთა მგრძნობიარობა. დაახლოებით ასევე ყალიბდება, ვითარდება, და, ბოლოს, ქრება ჩვენში **პოეტური მდგომარეობა**.

აქედან აშკარაა, რომ პოეტური მდგომარეობა აბსოლუტურად არარეგულარული, არამყარი, სტიქიური, მსწრაფლწარმავალი მდგომარეობა გახლავთ, და რომ ისევე გვერთმევა იგი, როგორც გვეძლევა — წმინდა შემთხვევითობის წყალობით. მაგრამ ეს მდგომარეობა საკმარისი არ არის საიმისოდ, რომ პოეტად აქციოს კაცი, ისევე როგორც არა კმარა, სიზმარში ნახო პატიოსანი თვალი, რათა გამოლვიძებისას საწოლის ფეხთან მოციმციმე იპოვო იგი.

პოეტის დანიშნულება — ნუ შეგაცბუნებთ ჩემი სიტყვები, — ის კი არ არის, რომ განიცდიდეს პოეტურ მდგომარეობას: ეს მისი პირადი საქმეა. პოეტის დანიშნულება ის გახლავთ, რომ სხვებს განაცდევინოს იგივე მდგომარეობა. პოეტი იმ მარტივი ფაქტით იცნობა, — ყოველ შემთხვევაში, ყველა სცნობს თავის პოეტს, — რომ მკითხველი „შტაგონებული“ ხდება მის მიერ. შთაგონება, პოზიტიურად რომ ვთქვათ, სხვა არა არის რა, თუ არა მომხიბლავი თვისება, რომელსაც მკითხველი ანიჭებს პოეტს: მკითხველი ჩვენ მოგვანერს იმ ძალმოსილებისა თუ მომხიბვლელობის დამსახურებას, რასაც მასში პოეტურ ქმნილებათა კითხვა იწვევს. ის ეძებს და პოულობს ჩვენში თავისი განცვიფრების განსაცვიფრებელ მიზეზს.

მაგრამ სხვაა პოეტური ეფექტი და სხვა — ამ მდგომარეობის ანალიზი რომელიმე ავტორის მიერ; ეს განსხვავება გრძნობისა და მოქმედების ურთიერთსხვაობის ტოლფარდია. თანმიმდევრული მოქმედება გაცილებით უფრო რთულია, ვიდრე წამის ყოველგვარი პროდუქტი, მით უმეტეს, თუ იმდენად პირობით გარემოში უნდა განხორციელდეს, როგორცაა მეტყველების სფერო. თქვენ, ალბათ, შენიშნეთ, რომ ჩემს მსჯელობაში გამოკრთა სწორედ ის დიდებული **აბსტრაქტული აზრი**, რომელსაც ჩვეულება უპირისპირებს პოეზიას. ჩვენ სულ მალე მივუბრუნდებით მას. ჯერხნობით კი მინდა, მოგიხსროთ ერთი ნამდვილი ამბავი, რათა ისევე გაგრძნობინოთ, როგორც თვითონვე ვიგრძენი (ე.ი. საოცრად ცხადად) პოეტური მდგომარეობის ან ემოციის, თუნდაც ყველაზე უფრო ქმედითი და თვითმყოფი პოეტური მდგომარე-

ობისა და ნაწარმოების შექმნის მთელი ურთიერთსხვაობა. მე გაგიზიარებთ ერთ ღირსშესანიშნავ დაკვირვებას, რომელიც ამ რამდენიმე წლის წინათ ჩემსავე თავზე მოვახდინე.

მე გამოვედი სასეირნოდ, რათა ქუჩის ხმაურს, ბრბოს ყაყანს, შტაბექდილებების სხვადასხვაობას ცოტათი მაინც შეემსუბუქებინა ჩემი სიმძიმით და დალილობა. მე მივაბიჯებდი ჩემს ქუჩაზე და უცებ ვიგრძენი, როგორ **დამეუფლა** ერთგვარი რიტმი, რომელიც მოსვენებას არ აძლევდა და სულ მალე გამოიწვია ჩემში რალაც უცნაური ავტომატიზმის შეგრძნება. თითქოს ვილაცამ გამოიყენა თავისი **მიზნებისთვის** ჩემი **სასიცოცხლო მანქანა**. მალე სხვა რიტმი შეუერთდა პირველს და შეერწყა მას. ამ ორ რიგს შორის დამყარდა ერთგვარი **გარდიგარდმო** (სხვა სიტყვა ვერ მიპოვია) თანაფარდობა, რომელიც ერთმანეთს უკავშირებდა ჩემი ნაბიჯების ხმასა და რომელიღაც მელოდისა, რომელსაც მე ვლიღინებდი, ან უკეთ, რომელიც თვითონ ღიღინებდა **ჩემი მეშვეობით**. ეს კომბინაცია თანდათანობით რთულდებოდა და მალე თავისი სირთულით გადააჭარბა ყველაფერს, რასაც შეეძლო საშუალება მოეცა ჩემთვის, გამომევიღინა მთელი ჩემი ჩვეულებრივი რიტმული უნარი. უცნაურობა, რაზედაც წელან ვლაპარაკობდი, ახლა თითქმის აუტანელი, თითქმის შემაშფოთებელი გახდა. მე კომპოზიტორი არა ვარ; მუსიკალური ტექნიკა მთლიანად მიუწვდომელია ჩემთვის. და აი, მე დამეუფლა იმდენად რთული მრავალხმიანი თემა. რომ პოეტს მასზე ოცნებაც კი არ შეუძლია. მე გულში ვამბობდი, რომ გაუგებრობის მსხვერპლი გავხდი, რომ შთაგონებას მისამართი შეეშალა, ვინაიდან, აბა, რას ვაქნევდი ამნაირ წყალობას, რომელსაც კომპოზიტორი უთუოდ თავის მნიშვნელობას, ფორმასა და ვრცელულობას მიანიჭებდა, მაშინ, როდესაც ჩემში ეს ხმები, რომლებიც ერთმანეთს ერწყმოდნენ და ეთიშებოდნენ, სულ ამაოდ ავლენდნენ თავიანთი ქმნადობის ძალას, რომლის სირთულე და მწყობრი თანმიმდევრობაც განცვიფრებით ავსებდა და სასონარკვეთილებაში აგდებდა ჩემს უმეცრებას.

ოციოდე წუთის შემდეგ ხიბლი ანაზღეულად განქარდა; და დავრჩი სენის ნაპირას გაოგნებული, როგარც ზღაპარში გამოყვანილი იხვი, რომელმაც უეცრად შეამჩნია, რომ მის მიერ დადებული კვერცხიდან გედი გამოიჩეკა. გედი გაფრინდა, ხოლო ჩემი გაოგნება დაფიქრებამ შეცვალა. მე, რასაკვირველია, ვიცოდი, რომ სიარული ხშირად ხელს უწყობს ჩემში იდეების ნაყოფიერ გამომუშავებას, და რომ ჩემს ნაბიჯებსა და ჩემს აზრებს შორის გარკვეული ორმხრივი თანაფარდობა მყარდება: ჩემი აზრები ასხვაფერებენ ჩემს სიარულს, ხოლო ჩემი სიარული სტიმულს აძლევს ჩემს აზრებს, რაც, კაცმა რომ თქვას, ფრიად ღირსშესანიშნავი, მაგრამ, ასე თუ ისე გასაგები მოვლენა გახლავთ.

ჩვენი რეაქციების სხვადასხვა „ტემპი“ უთუოდ ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს და, რაც განსაკუთრებულად საინტერესოა, უნდა დავუშვათ ურთიერთდამოკიდებულების შესაძლებლობა, ერთი მხრივ, მოქმედების პირწმინდად კუთნობრივ რეჟიმსა და, მეორე მხრივ, ჩვენსავ სახეებს, მსჯელობებსა და აბსტრაქციებს შორის.

მაგრამ ამ შემთხვევაში, რომელზედაც გესაუბრებით, სიარულის პროცესს სრულიადაც არ გამოუწვევია ჩემში ის სახეები, ინტიმური სიტყვები და ჩანასახოვანი მოქმედებები, რომლებსაც ჩვენ **იდეებს** ვუნოდებთ, არამედ რიტმთა საკმაოდ დახვეწილი სისტემის წყალობით გადაეცა ჩემს ცნობიერებას. რაც შეეხება იდეებს, ისინი მოვლენათა იმ რიგს მიეკუთვნებიან, რომელსაც მე მშვენივრად ვიცნობ; მე შემიძლია მათი გამოწვევა, მათი ფიქსირება, მათი წარმართვა. **მაგრამ ამასვე ვერ ვიტყვი ვერც ერთი ჩემი სტიქიური რიტმის შესახებ.**

რა უნდა ვიფიქრო ამის გამო? ჩემი ვარაუდით, გონების მწარმოებლობა სიარულის დროს განპირობებულია ერთგვარი საერთო ალგუნებით, რომელიც თავის თავს ფლანგავს ჩემს ტვინში; ეს ალგუნება შეძლებისამებრ ქრება, ქარწყლდება, და როდესაც მთელ ენერგიას ამონწურავს, მისთვის სულ ერთია, რითი გამოავლენს საკუთარ თავს: იდეებით, მოგონებითა თუ დაუდევრად წაღიღინებული რიტმული მელოდით. იმ დღეს მან თავისი თავი შეაღია რიტმულ ინტუიციას, რომელიც მანამდე გამოვლინდა, ვიდრე ჩემს ცნობიერებაში გაიღვიძებდა **პიროვნება, რომელსაც ესმის, რომ მისთვის უცნობია მუსიკალური ხელოვნება.** ისევე როგორც, ჩემი აზრით, **პიროვნება, რომელმაც იცის, რომ ფრენა არ შეუძლია,** ჯერ კიდევ არ გამოვლენილა მასში, ვისაც ესიზმრება, რომ დაფრინავს.

მომიტყვეთ, რომ ამდენ ხანს გამიჭიანურდა ეს ნამდვილი ამბავი, — ყოველ შემთხვევაში, იმდენად ნამდვილი მაინც, რამდენადაც შეიძლება ნამდვილი იყოს ყველა ამნაირი ამბავი. დაუკვირდით იმას, რომ ყველაფერი, რასაც გიამბობთ, ან ვცდილობდი, მეამბზნა თქვენთვის, ერთგვარ მომიჯნავე სიტუაციაში ხდება, სადაც ერთმანეთს ესაზღვრება ის, რასაც **გარე სამყაროს** ვუნოდებთ, ის, რასაც **ჩვენს სხეულად** ვთვლით, და ის, რასაც ჩვენი **გონების** სახელით ვიცნობთ, — და ამიტომაც მოითხოვს ამ სამი დიდი სახელმწიფოს ერთობლივ მოქმედებასა და თანამშრომლობას.

რად გიამბობთ ყოველივე ამას? რათა გამოვავლინო სრული სხვაობა სულის სპონტანურ ქმედითობას, ან უკეთ რომ ვთქვათ, **მთელ ჩვენს მგრძნობელობასა,** და ნაწარმოების შექმნას შორის. ამ შემთხვევაში მუსიკალური ნაწარმოების სუბსტანცია გულუხვად მებოძა მე, მაგრამ არ აღმოჩნდა მალრგანიზებული მექანიზმი, რომელიც შეძლებდა მის მოხელთებას, ფიქსირებასა და რეპროდუცირებას. დიდი

მხატვარი დეგა ხშირად მიმეორებდა მალარმეს განსაცვიფრებლად ზუსტსა და მარტივ რეპლიკას. დეგა ზოგჯერ ლექსებსაც წერდა; მათ შორის ზოგი მართლაც რომ მომხიბლავია. მაგრამ თავის მხატვრობასთან შედარებით ამ მეორეხარისხოვან საქმიანობაში ის ხშირად აწყდებოდა დიდ სიძნელეებს (სხვათა შორის, დეგა ერთი იმათთაგანი გახლდათ, ვისაც ნებისმიერ ხელოვნებაში შესაძლო სიძნელის მაქსიმუმი შეაქვს). ერთხელ მას მალარმესათვის უთქვამს: „ეს რა წყეული ხელობა გაქვთ. იდეებით ყელამდე ვარ სავსე, მაგრამ ლექსი კი არასდებიტ არ გამომდის“... რაზედაც მალარმეს უპასუხია: „ლექსებს იდეებით როდი ქმნიან, ჩემო ძვირფასო დეგა, არამედ **სიტყვებით**“...

მალარმე მართალი იყო. და მაინც, როცა იდეებზე ლაპარაკობდა, დეგა გულისხმობდა იმ შინაგან სიტყვასა თუ სახეებს, რომლებიც, ასე თუ ისე, **შეიძლება** იქნან გამოხატულნი. მაგრამ ეს სიტყვები, ეს ინტიმური ფრაზები, რომლებსაც ის თავის იდეებს უწოდებდა, ეს მისწრაფებები თუ ინტუიტიური აღქმები ჯერ კიდევ არ ქმნიან ლექსს. მაშასადამე, არის კიდევ რაღაცა, გარკვეული ცვალებადობა, ანაზღეული თუ ზანტი, სტიქიური თუ ცნობიერი, ძნელი თუ იოლი ტრანსფორმაცია, რომლის დანიშნულებაცაა ერთგვარი გამაშუალებლის როლი შეასრულოს ორ ფენომენს შორის: ერთი მხრივ, იდეების მწარმოებლური აზრი, შინაგანი პრობლემებისა თუ გადაწყვეტილებების ეს მუდმივი ქმედითობა და მრავლობითობა, ხოლო მეორე მხრივ, საყოველღიურო მეტყველებისაგან ასერიგად განსხვავებული მეტყველება, რაც ნიშნეულია ლექსებისთვის; უცნაურად ორგანიზებული მეტყველება, რომელიც არ შეესაბამება არავითარ მოთხოვნილებას, **გარდა იმისა, რაც თვითონვე უნდა აღძრას**, და რომელიც მხოლოდ შორეულსა თუ ღრმად და ინტიმური იდუმალებით განცდილ საგნებზე მსჯელობს; გასაოცარი მეტყველება, რომელიც თითქოს **არც მისგან** იღებს დასაბამს, ვინც მეტყველებს, და **არც მისდამია** მიმართული, ვინც მას ისმენს; ერთი სიტყვით, ეს გახლავთ **ენა ენაში**.

მოდით, გავერკვეთ ამ გამოცანებში.

პოეზია სიტყვიერი ხელოვნებაა. ენა კი პრაქტიკის ქმნილება გახლავთ. თავდაპირველად აღვნიშნოთ, რომ ადამიანთა ყოველგვარი ურთიერთობა პრაქტიკისაგან იღებს თავისი დამაჯერებლობის მთელ ძალას, — იმ დასტურის წყალობით, რასაც ჩვენ გვაძლევს პრაქტიკა. **თქვენ მე მოხოვოთ, მოგიკიდოთ. მე თქვენ გიკიდებთ:** მე თქვენ გაგიგეთ.

მაგრამ ამ თხოვნით რომ მომმართეთ, თქვენ შეძელით, რაღაცნაირი ტონით წარმოგეთქვათ ეს ორიოდე უმნიშვნელო სიტყვა, რაღაცნაირი მოქცევით, რაღაცნაირი სიზანტითა თუ სიჩქარით, ხოლო მე შევძელი აღმექვა ყოველივე ეს. მე თქვენ გაგიგეთ, ვინაიდან დაუყო-

ნებლივ გამოვიწოდეთ ის, რაც მთხოვეთ: ანთებული ასანთი. მაგრამ ირკვევა, რომ საქმე ამით არ დამთავრებულა. უცნაური ამბავია თქვენი მოკლე ფრაზის ხმირება, მისი თავისებური მონახაზი ცოცხლებსა და მეორდება ჩემში, თითქოს სიამოვნებსო ჩემში დარჩენა, ხოლო მე, ჩემი მხრივ, მსიამოვნებს ამ პატარა ფრაზის განმეორება, რომელმაც ლამის დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და თითქმის სრულიად უსარგებლო გახდა, მაგრამ რომელსაც სურს, კვლავინდებურად იცოცხლოს, ოღონდ სრულიად სხვანაირი სიცოცხლით. მან გარკვეული ღირებულება შეიძინა, და შეიძინა იგი **თავისი კონკრეტული მნიშვნელობის ხარჯზე**. მან აღძრა იმის მოთხოვნილება, რომ კვლავინდებურად ვუსმენდეთ მას... ამრიგად, ჩვენ პოეტური მდგომარეობის კარიბჭესთან ვდგავართ. ეს პანანინა ექსპერიმენტი ჩვენთვის სავსებით საკმარისია არა ერთი და ორი ჭეშმარიტების გამოსავლენად.

ის ჩვენ გვიჩვენებს, რომ სიტყვას შეუძლია ორგვარ, თავიანთი ბუნების მიხედვით, სრულიად საპირისპირო ეფექტთა გამოწვევა. პირველთათვის ნიშნეულია ის, რომ მოქმედებისათვის აღძრავენ მექანიზმს, რომელიც პირნმინდად შლის თვით სიტყვის ყოველგვარ ნაკვალევს. თუ მე თქვენ მოგმართავთ, ხოლო თქვენ გამიგეთ მე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩემი სიტყვები აღარ არსებობს. დიახ, თუ თქვენ გამიგეთ, ჩემი სიტყვები დაინთქა და განქარდა თქვენს სულში, სადაც ისინი შეცვალა ერთგვარმა ეკვივალენტმა, ერთგვარმა სახეებმა, თანაფარდობებმა, იმპულსებმა; და თქვენ ახლა თქვენსავე თავში პოვებთ ყველაფერს, რაც საჭიროა საიმისოდ, რომ ეს იდეები და ეს სახეები გამოხატოთ ენით, რომელიც შეიძლება ძირეულად განსხვავდებოდეს იმისგან, რასაც თქვენ ისმენდით. **გაგება** სხვა არა არის რა, თუ არა თანხმირების, ხანგრძლივობისა და ნიშნების მოცემული სისტემის მეტ-ნაკლებად სწრაფი შეცვლა სრულიად სხვა რამით, რაც, არსებითად, გულისხმობს ერთგვარ შინაგან სახეცვალებადობას თუ რეორგანიზაციას იმისას, ვისაც ჩვენ მივმართავთ სიტყვით. ამ მსჯელობის დასასაბუთებლად ისიც კმარა, რომ კაცი, რომელმაც ვერ გაგვიგო, **იმეორებს ან გვამეორებინებს** ნათქვამს.

მაშასადამე, სიტყვის სრულყოფილება, რომლის ერთადერთი მიზანია გაგებინება, აშკარად განისაზღვრება იმ სიადვილით, რომლითაც მისი შემადგენელი სიტყვიერი საშუალებები გარდაიქმნებიან სრულიად სხვა რამედ, ხოლო **ენა — არა-ენად**: შემდეგ კი, თუ მოგვეპრიანა, — სიტყვის ფორმად, ასე ძლიერ რომ განსხვავდება სანყისი ფორმისაგან.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფორმა, ანუ სიტყვიერი გამონათქვამის შედგენილობა, მასალა და საკუთრივ გამოთქმის აქტი არც პრაქტიკულსა და არც აბსტრაქტულ სიტყვათხმარებაში არ ინახება.

გაგება ზღვარს უდებს მის არსებობას; ის ითქვიფება მის სინათლეში; მან შეასრულა თავისი დანიშნულება; მან გაგვაგებინა სიტყვა: ის კვდება.

და პირქით, როგორც კი ეს გრძნობადი ფორმა, საკუთარი ეფექტის ძალით, იმნაირ მნიშვნელობას იძენს, რომ თავს გვეხვევა, აგვეკვიატება და, გარკვეული აზრით, გვიმორჩილებს კიდეც, თუმცა არა მარტო გვიპყრობს და გვიმორჩილებს კიდეც, თავბრუსაც გვახვევს და გვაიძულებს მის გახანგრძლივებას ვცდილობდეთ, — მაშინვე თავს იჩენს რალაც ახალი: ჩვენ შეუმჩნევლად შევიცვალეთ და განვენწყვეთ საიმისოდ, რომ ვიცოცხლოთ, ვისუნთქოთ და ვიაზროვნოთ იმ ნორმებისა და კანონების თანახმად, რომლებიც უცხონი არიან პრაქტიკის სფეროსთვის. ეს კი ნიშნავს, რომ არაფერი, რაც ამ მდგომარეობაში მოხდება, არ გაქრება, არ დასრულდება, არ განქარდება რომელიც გნებავთ ზუსტად განსაზღვრული მოქმედების შედეგად. ჩვენ პოეზიის სამყაროში ვართ.

ნება მიბოძეთ, **პოეზიის სამყაროს** უკეთ განსამარტავად სხვა მსგავსი ცნება მოვიშველიო, რომელიც გაცილებით უფრო მარტივია და ამიტომ გაცილებით უფრო ადვილად ასახსნელიც: ეს გახლავთ **მუსიკის სამყაროს** ცნება. მე გთხოვთ, მცირეოდენი მსხვერპლი გაიღოთ: ერთი ნუთით შემოიფარგლეთ მხოლოდ თქვენი სმენის უნარით. სმენა, ეს ელემენტარული გრძნობა, მოგვცემს ყველაფერს, რაც საჭიროა ჩვენი განსაზღვრისათვის და გაგვათავისუფლებს იმისგან, რომ ჩავუღრმავდეთ მთელ იმ სიძნელესა და სირთულეს, რასაც აუცილებლად მოგვახვევდა თავს საყოველღიურო ენის პირობითობათა სტრუქტურისა და მისი ისტორიული განვითარების განხილვა. სმენას ჩვენ შევეყავართ ხმაურთა სამყაროში. ესაა, ზოგადად, ქაოტური ერთობლიობა, არათანაბარზომიერად ნასაზრდოები ყველა იმ მექანიკური შემთხვევითობით, რომლებსაც ერთგვარად თავისებურად აღიქვამს და ერთმანეთისაგან ასხვავებს ჩვენი ყური. მაგრამ იგივე ყური ამავე ქაოსიდან გამოყოფს მეორე ერთობლიობას, განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავი და მარტივი ბგერების ერთობლიობას, ესე იგი, იმ ბგერებისას, რომლებსაც ჩვენი გრძნობა ადვილად არჩევს და რომლებიც ორიენტირებად ემსახურებიან მას. ეს ელემენტები ერთმანეთს უკავშირდებიან თანაფარდობებით, რომლებიც ჩვენთვის ისეთივე გრძნობადნი არიან, როგორც თვით ელემენტები. ინტერვალს ამ ორ „პრივილეგირებულ“ ხმერებას შორის ჩვენ ისევე მკაფიოდ აღიქვამთ, როგორც თითოეულ მათგანს. ეს — **ტონები** გახლავთ; სმენის ამ ჟღერად ერთეულებს შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ მკაფიო კომბინაციები, თანმიმდევრული ან ერთდროული კონტრასტები, ჯაჭვური მწკრივები და ასოციაციები, რომლებიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას,

გასაგებნი არიან; აი, რატომ არსებობენ მუსიკაში განყენებული შესაძლებლობანი. მაგრამ კვლავ მივუბრუნდები ჩემს საგანს.

მე მხოლოდ იმის აღნიშვნა მსურს, რომ კონტრასტი ხმაურსა და ტონს შორის სხვა არა არის რა, თუ არა კონტრასტი წმინდასა და არაწმინდას, წესრიგსა და უწესრიგობას შორის; რომ წმინდა და არაწმინდა შეგრძნებათა ურთიერთგანსხვავებამ შესაძლებელი გახადა მუსიკის ფორმირება, და რომ ეს ფორმირება წარიმართებოდა, წესრიგდებოდა და სისტემატიზირდებოდა ფიზიკის მეშვეობით, რომელმაც შეძლო შეგრძნებისათვის მიესადაგებინა ზომა და მიეღნია იმ არსებითი წარმატებისთვის, რომ შესაძლებელი შეექმნა ჩვენთვის ერთი და იმავე უცვლელი წესისამებრ გამოგვეწვია ის მუსიკალური შეგრძნება ინსტრუმენტების მეშვეობით, რომლებიც, არსებითად, **ზომის ინსტრუმენტებად** გვევლინებიან.

ამრიგად, კომპოზიტორის განკარგულებაშია მკვეთრად განსაზღვრული საშუალებების სრულქმნილი სისტემა, საშუალებებისა, რომლებიც შეგრძნებებს მოქმედებებთან აკავშირებენ. ყოველივე ეს გვიჩვენებს, რომ მუსიკამ საკუთარი, სრულიად განსაკუთრებული სამყარო შექმნა თავისთვის. მუსიკალური ხელოვნების სამყარო, ტონების სამყარო მკვეთრად გამიჯნულია ხმაურთა სამყაროსაგან. **ხმაურისგან** განსხვავებით, რომელიც მხოლოდ იმით იფარგლება, რომ ჩვენში ახმიანებს ამა თუ იმ იზოლირებულ ფაქტს — ძაღლის ყეფას, კარის ჭრიალს, ავტომანქანის საყვირის ხმას, — **ერთადერთ ტონს თავისთავად შეუძლია გამოიხმოს მუსიკის მთელი სამყარო.** როგორც კი ამ დარბაზში, სადაც მე თქვენ გესაუბრებით და სადაც თქვენ ისმენთ ჩემს ხმას, ვიბრირებას დაიწყებს კამერტონი ან კარგად აწყობილი მუსიკალური ინსტრუმენტი; როგორც კი თქვენს სმენას მისწვდება ეს განსაკუთრებული და წმინდა ბგერა, რომელიც შეუძლებელია, სხვა ბგერებში აგერიოთ, თქვენ დაუყოვნებლივ გეუფლებათ ახალი სამყაროს დასაბამის შეგრძნება; დაუყოვნებლივ იქმნება სრულიად სხვაგვარი ატმოსფერო, თავს იჩენს ახალი წესრიგი, ხოლო თქვენ თვითონ ქვეშეცნეულად **განეწყობით** მის აღსაქმელად. მაშასადამე, მუსიკალური სამყარო უკვე იყო თქვენში, მთელი თავისი თანაფარდობებითა და პროპორციებით, — ისევე როგორც მარილით გაჯერებულ სითხეში კრისტალური სამყარო ელის **თვითგამოვლენას** მიკროსკოპული სამყაროს წიაღში მოლეკულური შეჯახების შედეგად. მე ვერ გამიბედავს, ვთქვა: ამნაირი სისტემის კრისტალური პრინციპი...

და აი, ჩემი პატარა ექსპერიმენტის საპირისპირო მტკიცებაც: თუ საკონცერტო დარბაზში, სადაც გრგვინავს და ერთპიროვნულად მბრძანებლობს სიმფონია, ანაზღეულად დავარდება სკამი, ვინმე ჩაახველებს, ანდა კარი გაჯახუნდება, ჩვენ დაუყოვნებლივ დაგვეუფლება

რალაცნაირი წყვეტილობის შეგრძნება. რალაც წარმოუდგენლად ნატიფი, მომწუსხავი ხიბლისა თუ ვენეციური მინის მსგავსი, გაიბზარა თუ გატყდა...

პოეზიის სამყარო არც ისე ძლევამოსილად ვლინდება და არც ისე მარტივად. ის არსებობს, მაგრამ პოეტი მოკლებულია იმ უზარმაზარ უპირატესობას, რაც კომპოზიტორის პრეროგატივად ითვლება. მას ხელთ არა აქვს საშუალებების ერთობლიობა, რომლებიც შეიძლება დაუყოვნებლივ გამოიყენო მშვენიერების შესაქმნელად და რომლებიც სპეციფიკურად მისი ხელოვნებისთვის არიან განკუთვნილნი. ის იძულებულია, დაესესხოს **ენას** — ხალხის ხმას, ტრადიციული და ირაციონალური ტერმინებისა თუ წესების ამ ერთობლიობას, რომლებიც უცნაურად იქმნებიან და იცვლებიან, ასევე უცნაურად არიან სისტემატიზირებულნი და ათასნაირად გაგებულნი, გააზრებულნი და გამოყენებულნი. ამ სამყაროს არა ჰყავს თავისი ფიზიკოსი, რომელიც განმარტავდა ყველა ამ ელემენტის თანაფარდობას; აქ არც საკუთარი კამერტონებია, არც მეტრონომები, არც გამათა კონსტრუქტორები და არც ჰარმონიის თეორეტიკოსები. პირიქით: ამ სფეროსათვის ნიშნეულია მუდმივი ფონეტიკური და სემანტიკური გადაადგილებანი ლექსიკურ ფონდში. აქ არაფერია წმინდა; სამაგიეროდ, ხელთა გვაქვს აკუსტიკურ და ფსიქიკურ გამაღიზიანებელთა აბსოლუტურად უთავბოლო ნაზავი. თითოეული სიტყვა სხვა არა არის რა, თუ არა წმინდა შემთხვევითობით დაკავშირებული ბგერისა და აზრის ურთიერთმერწყმა. თითოეული წინადადება იმდენად რთული აქტია, რომ, რამდენადაც ვიცი, ჯერჯერობით ვერავინ შეძლო, მოეცა მისი დამაკმაყოფილებელი დეფინიცია. რაც შეეხება ამ საშუალების გამოყენებასა და ამ მოქმედების ყველა სახესხვაობას, თქვენ იცით, რაოდენ მრავალფეროვანია მისი ფუნქციები და რა გაუგებრობამდე მივყავართ ამას ზოგჯერ. სიტყვა შეიძლება იყოს ლოგიკური და აზრით დამუხტული, მაგრამ ყოველგვარი რიტმისა და ყოველგვარი საზომისგან განძარცული. ის შეიძლება საამოდ ელამუნებოდეს სმენას, მაგრამ სრულიად უაზრო და უშინაარსო იყოს; ის შეიძლება იყოს ნათელი და ფუჭი; ბუნდოვანი და მომხიბვლელი. ამ გამაოგნებელი ნაირსახეობის წარმოსადგენად, რომლებიც სხვა არა არის რა, თუ არა თვით არსებობის მრავალსახეობა, საკმარისია, ჩამოვთვალოთ მეცნიერებები, რომელიც მთელი ამ მრავალფეროვნების საკვლევად, მისი ცალკეული ასპექტების შესასწავლად არიან შექმნილნი. ერთი და იგივე ტექსტი შეიძლება ათასნაირად გავანალიზოთ, ვინაიდან საქმე შეიძლება ეხებოდეს ფონეტიკასა და სემანტიკას, სინტაქსსა თუ ლოგიკას, რიტორიკასა თუ ფილოლოგიას, ისევე როგორც მეტრიკას, პროსოდიასა თუ ეტიმოლოგიას...

ამრიგად, პოეტი მოვალეა, დაძლიოს ეს სიტყვიერი მასალა, ერთდროულად იზრუნოს ხმიერებისა და აზრისათვის და დააკმაყოფილოს არა მარტო ჰარმონიისა და მუსიკალური პერიოდულობის, არამედ სხვადასხვა ინტელექტუალური თუ ესთეტიკური მოთხოვნებიც, პირობითს ნორმებზე რომ აღარაფერი ვთქვათ...

ხომ ხედავთ, რანაირ ძალისხმევას მოითხოვდა პოეტის შრომა, ის რომ იძულებული ყოფილიყო ჯერ **გაეცნობიერებინა** და შემდეგ გადაეჭრა ყველა ეს პრობლემა.

არასოდეს ინტერესს მოკლებული არ არის იმის ცდა, რომ გონებით აღვადგინოთ ჩვენი აქტივობის ესა თუ ის რთული გამოვლენა, ერთი ის მთლიანი ქმედითობა, რომელიც ერთდროულად ინვესტს ჩვენში გონებრივ, გრძნობადსა თუ მოტორულ მიზანსწრაფვას, თუკი ვიგულისხმებთ, რომ ჩვენ იძულებულნი ვართ, ამ მოქმედების შესასრულებლად, შევიცნოთ და ერთმანეთს დავუკავშიროთ ყველა ის ფუნქცია, რომლებიც თავიანთ როლს ასრულებენ მასში. ეს მცდელობა წარმოსახვითი და, იმავდროულად, ანალიტიკური, მეტისმეტად ტლანქიც რომ იყოს, რალაცას მაინც გვასწავლის ჩვენ. პირადად მე, ვალიარებ, გაცილებით უფრო მეტად მაინტერესებს ქმნილებათა ფორმირებისა და ჩამოყალიბების პროცესი, ვიდრე საკუთრივ ქმნილებანი, და ამიტომ ჩვევად თუ მანიად მექცა, ისე ვაფასებდე მათ, როგორც მოქმედებებს. ყოველი პოეტი, ჩემი თვალსაზრისით, რომელიც გარკვეული გარემოების ზემოქმედებით ერთგვარ ფარულ ტრანსფორმაციას განიცდის. ის შორდება თავისი გამოუმყვლავნებელი შესაძლებლობების ჩვეულებრივ მდგომარეობას, და მე ვხედავ, როგორ ყალიბდება მასში ერთგვარი მამოძრავებელი, ლექსების მწარმოებელი ცოცხალი სისტემა. მსგავსად იმისა, როგორც ცხოველში ანაზღეულად თავს იჩენს მარჯვე მონადირე, ბუდეების მთხზველი, ხიდების მშენებელი, გვირაბებისა თუ ხვრელების მთხრელი, ჩვენ ვხედავთ, როგორ ვლინდება კაცში ესა თუ ის რთული ორგანიზაცია, რომლის ფუნქციებიც გარკვეული სამუშაოს შესრულებას ესადაგება. წარმოიდგინეთ ერთი ციციქნა ბალდი. ეს პატარა არსება, როგორიც ჩვენ ყველანი ვიყავით, იმთავითვე იმარხავს ათასნაირ შესაძლებლობას. დაბადებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ მან ერთდროულად, ან თითქმის ერთდროულად, აიღვა ფეხიც და ენაც. მან აითვისა მოქმედების ორი სახე, რომელთაგანაც შემთხვევითი გარემოებები ყოველ წამს გამოავლენენ იმას, რის გამოვლენასაც შეძლებენ მისი მოთხოვნილებებისა თუ ათასგვარი ჟინის პასუხად. ფეხების ფლობას რომ ისწავლის, ის აღმოაჩენს, რომ არა მარტო სიარული შესაძლებია, არამედ სირბილიც; და არა მარტო სიარული და სირბილი, არამედ ცეკვაც. ეს უაღრესად დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა გახლავთ. მან აღმოაჩინა და გამოავლი-

ნა თავისი კიდურების ერთგვარი **წარმოებული ფუნქცია**, თავისი მამოძრავებელი საწყისის ერთგვარი განზოგადებული ფორმულა. და მართლაც, თუ სიარული, არსებითად, საკმაოდ ერთგვაროვანი მოქმედებაა, რომელსაც ნაკლებად შესწევს იმის უნარი, რომ სრულყოფას მიაღწიოს, ეს ახალი მოქმედება, ცეკვა, ჩვენ გვთავაზობს წარმოსახვითი ქმნილებებისა და ვარიაციების, ანუ ფიგურების უსასრულო სიმრავლის შესაძლებლობას.

მაგრამ განა ასეთივე ევოლუციას არ განიცდის ბავშვი სიტყვიერების სფეროშიც? ის განავითარებს მეტყველების საკუთარ უნარს, და აღმოაჩენს, რომ ეს უნარი შეიძლება გაცილებით უფრო მნიშვნელოვან რაიმეს მოახმაროს, ვიდრე მურაბის თხოვნას, ანდა თავისი პატარა შეცოდებების უარყოფას. ის დაეუფლება მსჯელობის მექანიკას; ის აწყვებს წარმოსახვის ჟინიან თამაშს, რათა თავი შეიქციოს და გაერთოს, როდესაც მართო რჩება; ის ხშირ-ხშირად გაიმეორებს სიტყვებს, რომლებსაც შეიყვარებს მათი უჩვეულობისა და იდუმალების გამო.

ასე რომ, **სიარულისა და ცეკვის** მსგავსად, მასში ყალიბდება და ერთმანეთისგან განირჩევა **პროზისა და პოეზიის** ორი სხვადასხვა ფორმა.

ამ პარალელმა დიდი ხანია შემძრა და მომხიბლა; მაგრამ ვიღაცამ ჩემზე უწინ შენიშნა იგი. რაკანის მიხედვით, მალურბი უკვე იყენებდა მას. ჩემი აზრით, ეს უფრო მეტია, ვიდრე უბრალო შედარება. მე მასში ვხედავ არსებითი ხასიათის ერთგვარ ანალოგიას, იმ ანალოგიებზე არანაკლებ ნაყოფიერს, რომლებიც თავს იჩენენ ფიზიკაში, როდესაც ჩვენ ვამჩნევთ ერთი შეხედვით სრულიად სხვადასხვა მოვლენათა სიდიდის განმსაზღვრელი ფორმულების იგივეობას. აი, როგორ ვითარდება, სინამდვილეში, ჩვენი შედარება.

სიარული, ისევე როგორც პროზა, გარკვეულ მიზანს ისახავს. ესაა მოქმედება, მიმართული ამა თუ იმ საგნისაკენ, რომლის მიღწევასაც ჩვენ ვცდილობთ. ხოლო სხვადასხვა ვითარება, როგორც მაგალითად, მოთხოვნილება ამ საგანზე, ჩემი სურვილის მოტივი, ჩემი სხეულის, ჩემი მზერის მდგომარეობა, ადგილმდებარეობის თავისებურება და ა. შ., განაპირობებენ სიარულის მანერას, გეზს აძლევენ, სიჩქარეს ანიჭებენ და **საბოლოო მიზანს** უსახავენ მას. სიარულის ყველა მარვენებელი ამ წამიერი პირობებიდან იღებს დასაბამს, რომლებიც ყველა ცალკეულ შემთხვევაში **განუმეორებელი** თავისებურებით ერწყმიან ერთმანეთს. ნებისმიერი გადაადგილება სიარულის მეშვეობით სხვა არა არის რა, თუ არა საგანგებო ადაპტაცია, რომელსაც აუქმებს და თითქოს ნთქავს კიდევ მოქმედების დასრულება და მიზნის მიღწევა.

სულ სხვა რამეა ცეკვა. რა თქმა უნდა, ისიც მოქმედებათა გარკვეული სისტემაა, მაგრამ ეს მოქმედებანი თვითონვე გვევლინებიან თავიანთ მიზნად. ცეკვა არაფერს მიელტვის, და თუ მაინც ისახავს გარკვეულ მიზანს, ესაა მხოლოდ იდეალური მიზანი, ერთგვარი მდგომარეობა, ერთგვარი ალტყინება, ყვავილის ლანდი, სიცოცხლის კულმინაცია, ღიმილი, რომელიც, ბოლოსდაბოლოს, მოეფინება იმის სახეს, ვინც ცარიელ სივრცეს გამოსთხოვა იგი.

მაშასადამე, ცეკვის დანიშნულება ის კი არ არის, განახორციელოს ესა თუ ის დასრულებული მოქმედება, რომელიც ჩვენი გარემოცვის ამა თუ იმ წერტილში მთავრდება, არამედ ის, რომ შექმნას, ფრთა შესახას და, ამრიგად, ხანგრძლივობა მიანიჭოს გარკვეულ **მდგომარეობას** პერიოდული მოძრაობის მეშვეობით, რომელიც, შესაძლოა, ადგილზევე განხორციელდეს; მოძრაობისა, რომელიც თითქმის არად დაგვიდევს მზერას და რომელიც გამოიწვევა და რეგულირდება სმენითი რიტმების ერთობლიობით.

მაგრამ რამდენადაც უნდა განსხვავდებოდეს ცეკვა სიარულისა და მისი მიზანშეწონილი მოძრაობებისაგან, მე გთხოვთ, ყურადღება მიაქციოთ ამ უალრესად მარტივ შენიშვნას: ცეკვა იმავე ასოებს, იმავე ძვლებსა და იმავე კუნთებს იყენებს, მხოლოდ სხვაგვარად ურთიერთშეწონილთ და სხვაგვარად მართულთ.

აქ ჩვენ კვლავ ვუბრუნდებით პოეზიისა და პროზის კონტრასტს. ისინიც ერთსა და იმავე სიტყვებს, ერთსა და იმავე სინტაქსს, ერთსა და იმავე ფორმებს, ერთსა და იმავე ბგერებსა თუ ტემბრებს იყენებენ, მხოლოდ სხვაგვარად ურთიერთშეწონილთ და სხვაგვარად მართულთ. მაშასადამე, პროზისა და პოეზიის განსხვავება გამოიხატება გარკვეული კავშირებისა და ასოციაციების სხვაობით, რომლებიც იქმნებიან და ქრებიან ჩვენს ფსიქიკურსა და ნერვულ ორგანიზმში, მაშინ, როდესაც ამ ორი ქმედითობის ელემენტები სავსებით იდენტურნი არიან. აი, რატომ არ უნდა ვმსჯელობდეთ პოეზიაზე იმგვარად, როგორც პროზაზე ვმსჯელობთ. ის, რაც ჭეშმარიტია ერთისთვის, თითქმის სრულიად უაზრო ხდება, როცა მეორეში ვაპირებთ მის აღმოჩენას. მაგრამ, აი, ყველაზე არსებითი და მთავარი განსხვავება. როცა კაცი სიარულით მიაღწევს მიზანს, — მე უკვე გელაპარაკეთ ამის შესახებ — როცა ის მიადგება ამა თუ იმ ადგილს, წიგნს, ნაყოფს, თავისი სურვიელი ლტოლვის საგანს, რომელმაც უძრაობიდან გამოიყვანა იგი, დაუფლების ეს აქტი ერთბაშად და საბოლოოდ აუქმებს მთელ მის მცდელობას; შედეგი ნთქავს მიზეზს, მიზანი — საშუალებას; და როგორც უნდა იყოს ეს მცდელობა, მისგან რჩება მხოლოდ შედეგი. ზუსტად იგივე ითქმის საყოველღიურო ენის მიმართაც: სიტყვები, რომლებსაც ეს-ესაა ვიყენებდი ჩემი ჩანაფიქრის, ჩემი სურვილის, ჩემი

ნებისა თუ ჩემი შეხედულების გამოსახატავად და რომლებმაც შეასრულეს თავიანთი დანიშნულება, მიზნის მიღწევისთანავე უკვალოდ ქრებიან. მე წარმოვთქვი ისინი, რათა გამქრალიყვნენ, რათა თქვენს სულში სხვა რამედ ქცეულიყვნენ; და მე მივხვდები, რომ თქვენ **გამიგეთ**, იმ ნიშანდობლივი ფაქტის მიხედვით, რომ ჩემი ფრაზა აღარ არსებობს: ის გაქარწყლდა და თავისი ადგილი მთლიანად დაუთმო საკუთარ **აზრს**, ესე იგი, სახეებს, იმპულსებს, რეაქციებს, მოქმედებებს, რომლებმაც თავი იჩინეს თქვენში, ერთი სიტყვით, — თქვენს შინაგან სახეცვლილებას.

აქედან გამომდინარე, სიტყვის ღირებულება, რომლის ერთადერთი დანიშნულება ისაა, რომ გაგებულ იქნას, როგორც ჩანს, დამოკიდებულია იმ სიადვილეზე, რომლითაც ის გარდაიქმნება სრულიად სხვა რამედ.

მისგან განსხვავებით, ლექსი მიზნის მიღწევისთანავე როდი წყვეტს არსებობას: ის სწორედ საიმისოდ არის შექმნილი, რომ ფერფლიდან აღორძინდეს და დაუსრულებელივ ალადგინოს თავისი არსებობა და თავისი თავი. პოეზიის თავისებურებად სწორედ მისი ტენდენცია გვევლინება — ხელახლა იშვას უცვლელი ფორმის შიგნით: ის ჩვენ აღგვძრავს საიმისოდ, რომ ხელახლა აღვადგინოთ იგი ერთი და იმავე სახით.

ასეთია მისი განსაცვიფრებელი და ყველაზე მეტად დამახასიათებელი თავისებურება.

მე მინდა, მარტივად ავიხსნათ ეს. წარმოიდგინეთ ქანქარა, რომელიც ორ სიმეტრიულ წერტილს შორის ირხევა. დავუშვათ, რომ ერთი ეს უკიდურესი პოზიცია შეესაბამება ფორმას, სიტყვის გრძნობადს თვისებებს, ბგერას, რიტმს, აქცენტს, ტემბრს, მოძრაობას, ერთი სიტყვით, **ხმას** ქმედებასა თუ მოქმედებაში. მეორე მხრივ, დავუშვათ, რომ საპირისპირო წერტილი, პირველთან თანაფარდობით, ითავსებს მნიშვნელობის მქონე ყველა სიდიდეს, სახეებს, იდეებს, გრძნობის ყველა აღმგზნებასა და მოგონების ყველა გამომწვევს, მოვლენათა იმპულსებს, წედომისა თუ გაგების ჩანასახებს, მოკლედ, ყველაფერს, რაც სიტყვიერი გამოხატულების **არსსა** და აზრს შეადგენს. ახლა კი დაუკვირდით პოეზიის მოქმედებას თქვენსავე სულში. თქვენ დაინახავთ, რომ ყოველი ახალი სტრიქონის აღქმისას თქვენში აღბეჭდილი მნიშვნელობა არათუ არ ანგრევს იმ მუსიკალურ ფორმას, რომელიც გადმოგეცათ, არამედ ხელახლა ამავე ფორმას მოითხოვს. ცოცხალი ქანქარა, რომელიც რხევისას **ბგერიდან აზრზე** გადადის, ისწრაფვის, ხელახლა დაუბრუნდეს ფიზიკურად საგრძნობ საწყის წერტილს, თითქოს თქვენი სულისთვის გადმოცემული აზრი ვერ პოულობდეს

სხვანაირ გამოხატულებას და სხვა გამოძახილს, იმავე მუსიკის გარდა, რომელმაც დასაბამი მისცა მას.

ამრიგად, ფორმასა და შინაარსს, ბგერასა და აზრს, პოეტურ ქმნილებასა და პოეტურ მდგომარეობას შორის თავს იჩენს ერთგვარი სიმეტრია, მნიშვნელობის, ღირებულებისა და ძალმოსილების ერთგვარი თანასწორობა, რომელიც არ არსებობს პროზაში და რომელიც უპირისპირდება პროზის კანონს, მეტყველების ამ ორი კომპონენტის უთანასწორობას რომ აწესებს და აკანონებს. პოეტური მექანიკის, ანუ სიტყვის მეშვეობით პოეტური მდგომარეობის გამოწვევის ძირითად პირობათა არსებითი პრინციპი, ჩემი თვალსაზრისით, ესაა ჰარმონიული გაცვლა-გამოცვლა გამოხატულებასა და შთაბეჭდილებას შორის.

აქ მე ჩაუვრთავ პატარა შენიშვნას, რომელსაც „ფილოსოფიურს“ ვუნოდებ, რაც მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ უიმისოდაც შეგვეძლო გავსულიყავით ფონს.

ჩვენი პოეტური ქანქარა შეგრძნებიდან ამა თუ იმ იდეის, ანდა გრძნობის მიმართ ისწრაფვის და კვლავ შეგრძნების გამოძახილსა თუ ამავე შეგრძნების გამომწვევ შესაძლო მოქმედებას უბრუნდება. მაგრამ შეგრძნება, თავისი არსით, რაღაც ცოცხალია, **უშუალოა**. ყოველგვარი ცოცხალი რეალობის ერთადერთ განმსაზღვრელად სწორედ შეგრძნება გვევლინება, რასაც, შესაძლოა, დაერთოს და დაემატოს მოქმედების იმპულსი, რომელიც სახეს უცვლის ამ შეგრძნებას. და პირიქით, ის, რასაც საკუთრივ აზრი, სახე ან გრძნობა ჰქვია, ასე თუ ისე, ყოველთვის **განყენებულ საგანთა პროდუქტად** გვევლინება. მეხსიერება ყოველგვარი აზრის სუბსტანციაა. წინასწარხედვა და მისი ხელის ფათური, სურვილი, ზრახვა, ჩვენი სასოებისა თუ ძრწოლის ჩანასახი, — აი, რითი განისაზღვრება, უპირატესად, ჩვენი არსების შინაგანი ქმედითობა.

ამრიგად, აზრი არის ძალისხმევა, რომელიც ჩვენს სულში სიცოცხლეს ანიჭებს არსებულს, გვინდა თუ არა, ჩვენს რეალურ ძალებს ახმარს მას, გვაიძულებს ნაწილი — მთელად, ხოლო წარმოსახვა სინამდვილედ აღვიქვათ და თავს გვახვევს ილუზორულ შეგრძნებას, თითქოს ჩვენ ვხედავთ, ვმოქმედებთ, განვიცდით ანდა ვფლობთ რაიმეს ჩვენი კეთილი და ერთგული სხეულისგან დამოუკიდებლად, რომელსაც სავარძელში მოკალათებულსა და ხელში სიგარაგაჩრილს ვტოვებთ, რათა მეყსეულად დავუბრუნდეთ მას ტელეფონის ზარის წკრიალზე თუ სხვა, არანაკლებ უცხო და გარეგნული ბიძგის პასუხად, რაც ჩვენი დამშეული სტომაქიდან იღებს დასაბამს...

ხმასა და აზრს, აზრსა და ხმას, სიცხადესა და სიზმარს შორის ირხევა პოეტური ქანქარა.

ამ ანალიზიდან აშკარაა, რომ ლექსის ღირსება ბგერისა და აზრის დაუხსნელი კავშირით განისაზღვრება. მაგრამ ეს პირობა, როგორც ჩანს, შეუძლებლის მოთხოვნას ნიშნავს. სიტყვის ბგერით გამოხატულებასა და მის აზრს შორის არ არსებობს არავითარი კავშირი. ერთსა და იმავე ცხოველს ინგლისურად ეწოდება horse, ბერძნულად — ippos, ლათინურად — equus, ფრანგულად — cheval; მაგრამ როგორადაც უნდა ვატრიאלო ეს სახელები, ვერც ერთი მათგანი ვერ მომცემს ზემოხსენებული ცხოველის იდეას; და პირიქით, როგორადაც უნდა ვატრიალო ეს იდეა, ის ვერ მომცემს ვერც ერთ ზემოთ ჩამოთვლილ სახელს. ასე რომ არ იყოს, ჩვენ ისევე ადვილად დავეუფლებოდით ყველა ენას, როგორც ჩვენს მშობლიურ ენას ვფლობთ.

მაგრამ პოეტის მიზანი სწორედ ის გახლავთ, რომ გვაგრძნობინოს სიტყვისა და აზრის ინტიმური კავშირი.

ამნაირ შედეგს შეიძლება ჭეშმარიტად სასწაულებრივი ვუნოდოთ. მე ვამბობ **სასწაულებრივი**-მეთქი, მიუხედავად იმისა, რომ ის ძალზე იშვიათი როდია. მე მას **სასწაულებრივს** ვუნოდებ იმ აზრით, რასაც ჩვენ ვდებთ ამ ეპითეტში, როცა ძველი მაგიის ჯადოქრობასა და გრძნებაზე ვფიქრობთ. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პოეტური ფორმა საუკუნეების მანძილზე გრძნულებასთან იყო დაკავშირებული. ამ უცნაური რიტუალების აღმსრულებელთ უთუოდ უნდა ჰქონოდათ სიტყვის ძალმოსილების რწმენა და თანაც მისი ჟღერადობის ეფექტი გაცილებით უფრო მეტად უნდა ერწმუნათ, ვიდრე მისი საკუთარი მნიშვნელობა. მაგიური ფორმულები ხშირად მოკლებულნი არიან აზრს; მაგრამ არავის უფიქრია, რომ მათი ძალმოსილება მათს აზრობრივ სისავესზეა დამოკიდებული. ახლა კი ყური მივუგდოთ ამ სტრიქონს:

Mere des Souvenirs, Maitresses...

ან კიდევ ამას:

Sois sage, o ma douleur, et tiens-toi plus tranquille...¹

ეს სიტყვები ჩვენ გვალეღვებენ (ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთ ჩვენგანს მაინც), მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს არაფერს გვასწავლიან. შესაძლოა, ისინი სწორედ იმას გვასწავლიან, რომ არაფერი აქვთ ჩვენთვის სასწავლი და რომ იმავე საშუალებებით, რომლებსაც, საერთოდ, ემყარება ყოველგვარი სწავლება, ისინი სულ სხვა ფუნქციას ასრულებენ. ისინი ჩვენ გვალეღვებენ ამა თუ იმ მუსიკალური აკორდის მსგავსად. ჩვენზე მოხდენილი შთაბეჭდილება მათი ჟღერადობით, რიტმით, მარცვალთა რაოდენობითაა განპირობებული; მაგრამ, იმავედროულად, — მათი მნიშვნელობების უბრალო მეზობლობითაც. მე-

ორე სტრიქონში „სიბრძნისა“ და „ტივილის“ ბუნდოვან იდეათა მთლიანი აკორდისა და ნაზი, მაგრამ, იმავდროულად, საზეიმოდ ზეანეული ინტონაციის ურთიერთშერწყმა ხიბლის უებრო ძალმოსილების წყაროდ იქცევა: **ნამიერი პიროვნება**, რომელმაც დასაბამი მისცა ზემოხსენებულ სტრიქონს, ვერ შეძლებდა ამას, იმ მდგომარეობაში რომ ყოფილიყო, როცა ფორმა და არსი ერთმანეთისაგან გათიშულად ესახება ცნობიერებას. პირიქით, ის თავისი ფსიქიკური არსებობის იმ საგანგებო ფაზაში იყო, როცა ბგერა და აზრი თანაბარ მნიშვნელობას იძენენ ან ინარჩუნებენ, რაც გამორიცხულია როგორც პრაქტიკული ენის ნორმების, ისე აბსტრაქტული ენის მოთხოვნების მთელი სფეროდან. მდგომარეობა, როცა ბგერისა და აზრის ორგანული მთლიანობა, წყურვილი, მოლოდინი, მათი ურღვევი და დაუხსნელი კავშირის შესაძლებლობა აუცილებლობად და მოთხოვნილებად, მომხდარ ფაქტად ან, თუ გნებავთ, მტანჯველ მოუთმენლობად იქცევა, საკმაოდ იშვიათი მდგომარეობა გახლავთ. ის იშვიათია არა მარტო იმიტომ, რომ უპირისპირდება სიცოცხლის ყველა მოთხოვნას, არამედ იმიტომაც, რომ უპირისპირდება სიტყვიერ ნიშანთა ტლანქ გამარტივებასა და მზარდ სპეციალიზაციას.

მაგრამ შინაგანი სახეცვალებადობის ეს მდგომარეობა, როდესაც შეუმჩნეველად, მაგრამ ჰარმონიულად ვლინდება ჩვენი ენის ყველა თვისება, ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი, რათა დასაბამი მისცეს იმ სრულქმნილ საგანს, იმ მრავალსახოვან მშვენიერებას, აზრის სიხარულსა და ტკბობის იმ წყაროს, რასაც ჩვენ გვთავაზობს მომხიბლავი ლექსი. მას ჩვენამდე მხოლოდ მისი ცალკეული ფრაგმენტები მოაქვს.

მთელი საუნჯე, რასაც იმარხავს მიწის წიაღი, — ოქრო, ალმასი, პატიოსანი თვლები, რომლებიც გათლასა და გათრამვას საჭიროებენ, — ყოველივე ეს მიმოფანტულია, მიმოზნეული და საგულდაგულოდ მიჩქმალული კლდის ქანებსა თუ ქვიშის ფენებში, სადაც ხანდახან, შემთხვევის წყალობით ვპოულობთ მათ. მთელი ეს სიმდიდრე ფუჭი იქნებოდა ადამიანის შრომის გარეშე, რომელიც განუჭვრეტელი წყვდიადის ტყვეობიდან ათავისუფლებს დედამიწის წიაღში მთვლემარე თვლებს, აგროვებს, ამუშავებს და სამკაულებად აქცევს მათ. უფორმო ნივთიერების მასაში ჩაკირული მეტალის ეს ნამცეცები, ეს უცნაური კრისტალები მთელი თავიანთი ბრწყინვალეობით უნდა აელვარდნენ რთული და დახვეწილი შრომის შედეგად. სწორედ ამნაირ სამუშაოს ასრულებს ნამდვილი პოეტი. როდესაც მომხიბლავ ლექსს ვაკვირდებით, ჩვენ ვგრძნობთ, რამდენად ნაკლებია იმისი შანსი, რომ კაცმა, რაგინდ ნიჭიერიც უნდა იყოს იგი, ერთბაშად, ერთი ამოსუნთქვით, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე, — თუ არ ჩავთვლით ენერგიას, რასაც მოითხოვს წერა ან კარნახი, — შეძლოს დიდებულ მიგ-

ნებათა ესოდენ მწყობრი და დასრულებული სისტემის შექმნა. როცა ძალისხმევის ყველა ნაკვალევს, ყოველგვარ სწორებას, რუდუნებას, ტანჯვას, სინანულს, დახარჯული დროის ოდენობას, ხელმოცარვის დღეთა სიმწარეს თუ გულმოყირჭების საზიზღარ გრძნობას პირწმინდად შლის და უჩინოს ხდის სულის უკანასკნელი მიქცევა თავისი ქმნილების მიმართ, ზოგიერთი, რომელიც მხოლოდ შედეგის სრულქმნილებას ხედავს, ამ სრულქმნილებას ერთგვარ სასწაულად თვლის, რასაც მათს ენაზე **შთაგონება** ეწოდება. ასე რომ, ისინი პოეტისგან ერთგვარ მომენტალურ **მედიუმს** ქმნიან. ვინმეს რომ, თავშექცევის მიზნით, მკაცრი თანმიმდევრობით განვეითარებინა მოძღვრება წმინდა შთაგონების შესახებ, ფრიად უცნაურ დასკვნამდე მივიდოდა. ასე მაგალითად, ის ნახავდა, რომ პოეტს, რომელიც მხოლოდ იმით იფარგლება, რომ სხვებს გადასცემს იმას, რასაც იღებს, და უცნობთ უმჟღავნებს იმას, რასაც უცნობისავე წყალობით ეზიარა თავად, — სულაც არ სჭირდება, ესმოდეს ის, რასაცა წერს, რაკილა იღუმალი ხმის მბრძანებლურ კარნახს ემორჩილება. მას შეეძლო დაენერა ლექსები მისთვის სრულიად უცნობ ენაზე...

პოეტი მართლაც ფლობს სულიერ ენერგიას, რომელიც თავს იჩენს მასში და ზოგიერთი ფასდაუდებელი წამის მანძილზე საკუთარ თავში ახედებს, საკუთარ თავს უმჟღავნებს მას. მე ვამბობ: **ფასდაუდებელი მისთვის**, რამდენადაც — ვაგლახ! — ცდა ჩვენ გვიჩვენებს, რომ ამ წამებს, რომლებიც საყოველთაო მნიშვნელობის მქონედ გვეჩვენება, ზოგჯერ მომავალი არ გააჩნიათ, რაც, ბოლოსდაბოლოს, გვაიძულებს, ჩავუფიქრდეთ ამ სენტენციას: **ის, რაც მხოლოდ ერთისთვისაა ფასეული, სრულიად უფასურია**. ეს ლიტერატურის ურღვევი კანონი გახლავთ.

მაგრამ ყველა ჭეშმარიტი პოეტი უცილობლად პირველხარისხოვანი კრიტიკოსიც არის. ვისაც ეს ეეჭვება, მას წარმოდგენაც არა აქვს, თუ რა არის სულის რუდუნება, ეს მუდმივი ბრძოლა მომენტთა უთანაბრობის, ასოციაციათა ჟინიანი თამაშის, ყურადღების გაფანტულობის, ცთომის გარკვეულ ფაქტორთა წინააღმდეგ. სული საზარლად ცვლადია, სხვებისა და საკუთარი თავის მაცთური, გადაუჭრელი პრობლემებისა და ილუზორული გადანყვეტილებების უშრეტი წყარო. ვერც ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები ვერ აღმოცენდებოდა ამ ქაოსიდან, ეს ყოვლისმომცველი ქაოსი იმავდროულად რომ არ შეიცავდეს თვითშეცნობის შესაძლებლობასა და ჩვენსავე თავში იმის განსაზღვრის უნარს, თუ რა უნდა წარვტაცოთ წამის წიაღს, რათა შემდეგ ჩვენზე მიზნებისთვის გამოვიყენოთ იგი.

მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. ყველა ჭეშმარიტ პოეტს გაცილებით უფრო მეტად შესწევს ლოგიკური მსჯელობისა და აბსტრაქტული აზროვნების უნარი, ვიდრე ეს საერთოდ წარმოუდგენია ხალხს.

მაგრამ მისი ჭეშმარიტი ფილოსოფია მისსავე მეტ-ნაკლებად ფილოსოფიურ ფორმულირებაში როდია საძიებელი. ჩემი აზრით, ფილოსოფიის ჭეშმარიტ შინაარსს იმდენად ჩვენი აზროვნების საგანი როდი ავლენს, რამდენადაც თვით აზროვნების აქტი და მისი ოპერაციები. ჩამოაშორეთ მეტაფიზიკას ყველა მისი საყვარელი და საგანგებო ტერმინი, მთელი მისი ტრადიციული ლექსიკა და, ვინ იცის, იქნებ კიდევაც დარწმუნდეთ, რომ ოდნავადაც არ გაგიღარიბებიათ აზრი. პირიქით, თქვენ, შესაძლოა, მხოლოდ გაათავისუფლებთ, მხოლოდ გადაახალისებთ მას და, ამრიგად, დაიხსნით თავს სხვისი პრობლემებისაგან, რათა ჩაულრმავდეთ თქვენს საკუთარ სიძნელეებს, თქვენს პირადად, და არა სხვების მიერ ნაკარნახევ კითხვებს, რომელთა ინტელექტუალურ აღმგზნებასაც დაუყოვნებლივ და უშუალოდ შეიგრძნობთ თქვენსავე თავში.

მაგრამ როგორც ლიტერატურის ისტორია გვიმონმებს, პოეზიას ძალიან ხშირად იყენებდნენ თეორიებისა თუ ჰიპოთეზების გამოსათქმელად, ხოლო მისი **მთლიანი** და **სრული** ენა, — რომელშიაც სრული **ფორმა**, ანუ **ხმის** ქმედითობა და გრძნობელობა, იმდენადვე ძალმოსილია, როგორც **არსი**, ანუ აღმქმელი ცნობიერების სახეცვლადობა, — „აბსტრაქტული“ იდეების გადმოცემას ემსახურებოდა, ესე იგი, იდეებისას, რომლებიც თავიანთ ფორმაზე არ არიან დამოკიდებულნი, ანდა მისგან დამოუკიდებელნი გვეჩვენებიან. ამნაირ ცდებს ხანდახან ძალიან დიდ პოეტებიც მიმართავდნენ. მაგრამ როგორიც უნდა იყოს ტალანტი, რომელიც ამ კეთილშობილური მიზნის მიღწევას ცდილობს, ის თავს ვერ დააღწევს ყურადღების ერთგვარ გაორებას, ყურადღებისას, რომელმაც, ერთი მხრივ, იდეების, ხოლო, მეორე მხრივ, მელოდიის განვითარება უნდა გაიაზროს. *De natura rerum*² აქ საგანთა ბუნებას უპირისპირდება. ლექსების მკითხველის მდგომარეობა იმ კაცის მდგომარეობა როდია, ვინც აბსტრაქტულ აზრებს კითხულობს. მოცეკვავის მდგომარეობა განსხვავებულია იმ კაცის მდგომარეობისაგან, რომელიც ძნელად სავალ გარემოში მიიკვლევს გზას, სადაც ის ტოპოგრაფიულ გადაღებებსა თუ გეოლოგიურ კვლევა-ძიებებს აწარმოებს.

მიუხედავად ამისა, როგორც მოგახსენეთ, პოეტს თავისი აბსტრაქტული აზრი და, თუ გნებავთ, თავისი ფილოსოფია აქვს; ისიც გითხარით, რომ ეს აზრი თვით პოეტურ აქტში ვლინდება; იმიტომ გითხარით, რომ ჩემს თავზეც და სხვების მაგალითზედაც დაგვიკვირვებინარ ამას აქ, ისევე როგორც ბევრ ანალოგიურ შემთხვევაში, სხვა

საყრდენი, სხვა უპირატესობა ანდა სხვა რამ გამართლება არ მომეძებნება, პირადი ცდისა და ყველაზე ზოგადი დაკვირვებების გარდა.

დიახ, ყოველთვის, როცა პოეტურ ნაწარმოებზე ვმუშაობდი, მე ვამჩნევდი, რომ ეს მუშაობა ჩემგან მოითხოვდა არა მარტო პოეტურ სამყაროსთან შესისხლხორცებას, რაც უკვე მოგახსენეთ, არამედ ურიცხვ ვათვლას, გადანყვეტილებას, არჩევანსა და სინთეზს, რომელთა გარეშეც მუზისა და შემთხვევითობის ყოველგვარი ძღვენი დარჩებოდა ძვირფასი მასალის

ქაოტურ გროვად, უთავბოლოდ რომ მიმოუფანტავთ მშენებლობაზე, რომელსაც არქიტექტორი არა ჰყავს. მაგრამ სულაც არაა აუცილებელი, რომ თვით არქიტექტორიც ამ ძვირფასი მასალისგან იყოს ნაგები. მაშასადამე, პოეტი, როგორც ხელოვნურ ქმნილებათა არქიტექტორი, დიდად განსხვავდება იმისაგან, რასაც ის წარმოადგენს, როგორც იმ ძვირფას ელემენტთა შემოქმედი, რომელთაგანაც ითხზვის ყველა პოეტური ნაწარმოები, თუმცაღა მათი კომპოზიცია სრულიად განსხვავებული რამ გახლავთ და სრულიად სხვაგვარ გონებრივ მუშაობას მოითხოვს.

ერთხელ ვილაცა ცდილობდა, დავერწმუნებინე, რომ ლირიზმი ექსტაზია, და რომ დიდი ლირიკოსების ყოველი ოდა ერთბაშად, ერთი ამოსუნთქვით, ბორგენულის ბობოქრობითა თუ სიშმაგით შეპყრობილი სულის დაუოკებელი მძვინვარებით, მოკლედ, წარმოუდგენელი სისწრაფით არის შექმნილი.

მე პასუხად ვეუბნებოდი, რომ ის აბსოლუტურად მართალია; მაგრამ იქვე დავძენდი, ეს პოეზიის პრივილეგია არ არის-მეთქი: ყველას კარგად მოეხსენება, რომ ორთქლმავლის კონსტრუქტორმა თავისი შთანაფიქრის განსახორციელებლად უთუოდ უნდა მიაღწიოს ოთხმოცი მილის სიჩქარეს საათში.

და მართლაც, ლექსი სიტყვების მეშვეობით პოეტური მდგომარეობის გამომწვევი ერთგვარი მექანიზმია. ამ მექანიზმის ეფექტი გაურკვეველია, რადგან, როცა საქმე ეხება სულებზე ზემოქმედებას, არაფრის თქმა არ შეიძლება დაბეჯითებით. მაგრამ როგორიც უნდა იყოს შედეგი და მისი გარკვეულობის ხარისხი, ამ მექანიზმის შექმნა მაინც ურიცხვი პრობლემის გადაჭრას მოითხოვს. ხოლო, თუ სიტყვა „მექანიზმი“ გაცბუნებთ და მექანიკასთან შედარება მეტისმეტად ტლანქი გეჩვენებათ, გთხოვთ, დაუკვირდეთ იმ გარემოებას, რომ ლექსის დაწერა, თვით ყველაზე მოკლე ლექსისაც კი, ზოგჯერ შეიძლება წლობით გაჭიანურდეს, მაშინ, როდესაც მისი ზემოქმედება მკითხველის სულზე რამდენიმე წამში ხორციელდება. ამ რამდენიმე წამის განმავლობაში მკითხველს თვალსა სჭრის ძიების, მოლოდინის, თმენისა თუ მოუთმენლობის ხანგრძლივი თვეების მანძილზე დაგროვილი მიგ-

ნებები, ასოციაციები, ბრწყინვალე სახეები. ამიტომაც მკითხველმა შეიძლება გაცილებით მეტი მიანეროს შთაგონებას, ვიდრე ამ უკანასკნელს შეუძლია მოგვცეს. მკითხველი ნარმოიდგენს პიროვნებას, რომელმაც ხანგრძლივი ფიქრის, ყოყმანის, სწორების გარეშე შეძლო ამ მძლავრი და სრულყოფილი ნაწარმოების შექმნა, რომელსაც ის სულ სხვა სამყაროში გადაჰყავს, სადაც საგნები და არსებანი, ვნებები და აზრები, თანხმობები და მნიშვნელობანი ერთი და იმავე ენერგიისაგან იღებენ დასაბამს, ერთმანეთს ავსებენ, ერთმანეთს ენაცვლებიან და ეხმებიან რეზონანსის რომელიღაც უნიკალური კანონების თანხმად, რადგან მხოლოდ ალგზნების უნიკალურ ფორმას შეუძლია, გამოიწვიოს ერთდროულად ჩვენი გრძნობელობის, ჩვენი ინტელექტის, ჩვენი მეხსიერებისა და სიტყვიერი ქმედითობის ჩვენეული უნარის ეგზალტაცია, რომელთა ჰარმონიული თანხმობა ესოდენ იშვიათია ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების მდინარეებში.

შესაძლოა, აქ საგანგებოდ უნდა აღვნიშნო, რომ პოეტური ნაწარმოების შექმნა (თუკი მას იმ თვალსაზრისით შევხედავთ, როგორც ინჟინერი, რომელზედაც ეს-ესაა ვლაპარაკობდი, უყურებს თავის შთანაფიქრს: ორთქლმავლის კონსტრუქციის დამუშავებას, ესე იგი, გადასაწყვეტი პრობლემების წინასწარ ფორმულირებას) ჩვენ თითქმის შეუძლებელი გვეჩვენება. არ არსებობს ხელოვნება, რომელშიაც თავს იყრიდეს ესოდენი სიმრავლე ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი პირობებისა და პრობლემებისა, რომელთა კოორდინირებაც აბსოლუტურად აუცილებელია. თავს არ შეგანწყენთ ამ მოსაზრების დეტალური განხილვით. მე მხოლოდ შეგახსენებთ იმას, რასაც ბგერისა და აზრის გამო ვამბობდი: მიუხედავად იმისა, რომ ისინი წმინდა პირობითი კავშირით ერწყმიან ერთმანეთს, პოეტმა, შეძლებისდაგვარად, უნდა მიაღწიოს მათს სრულყოფილ თანამშრომლობას. სიტყვები, მათი ორმაგი ბუნების გამო, ხშირად მაგონებენ იმ კომპლექსურ სიდიადებს, რომლებითაც ასეთი სიყვარულით ოპერირებენ მათემატიკოსები.

საბედნიეროდ, მე არ ვიცი, რა ძალა ავსებს ზოგიერთი არსების ზოგიერთ მომენტს, ძალა, რომელიც ამარტივებს საგნებსა და დაუძლეველ სიძნელეებს, რომლებზედაც მოგახსენებდით, ადამიანის ძალების თანაზომადს ხდის.

პოეტს ადამიანში აღვიძებს ესა თუ ის მოულოდნელობა, ესა თუ ის გარეგანი, ან შინაგანი გარემოება: ხე, ჩიტა, „სახე“, გრძნობა თუ სიტყვა. ხანდახან ყველაფერი იწყება თვითგამოხატვის სურვილით, საკუთარი გრძნობის გადმოცემის მოთხოვნილებით; ხანდახან კი, პირიქით, ეს საწყისი შეიძლება იყოს ფორმალური ელემენტი, ბგერითი ნახაზი, რომელიც თავის საყრდენს ეძებს და ჩვენი სულის წიაღში საჭირო აზრის აღმოჩენას ცდილობს... კარგად დაუვკვირდეთ საწყის

პირობათა ამ ორადობას: ერთ შემთხვევაში რალაცა მიელტვის თვით-გამოხატვას, მეორე შემთხვევაში გამოსახვის რომელიღაც საშუალება ცდილობს, თავის საგანს მიაკვლიოს.

ჩემი პოემა „ზღვის სასაფლაო“ გარკვეული რიტმით დაიწყო ჩემში, კერძოდ, ოთხ და ექვს მარცვლად დანაწევრებული ფრანგული ათმარცვლედის რიტმით. მე ჯერ კიდევ არ გამაჩნდა არავითარი იდეა, რომელიც შეძლებდა ამ ფორმის ავსებას. თანდათანობით, მასში განლაგდნენ წყვეტილი სიტყვები, რომლებმაც ერთიმეორის მიყოლებით განსაზღვრეს თემა, რის შემდეგაც საქმე უკვე მუშაობაზე (ძალზე ხანგრძლივსა და გაჭიანურებულ მუშაობაზე) მიდგა. მეორე პოემა „პითია“, თავდაპირველად ჩაისახა რვამარცვლოვანი სალექსო სტრიქონის სახით, რომლის ჟღერადობაც თავისთავად გამოიკვეთა. მაგრამ ეს ბნკარი მრავალ ფრაზას, რომელშიაც შედიოდა, როგორც ნაწილი, ხლოლეს ფრაზა (რომ არსებულიყო), თავის მხრივ, გულისხმობდა მრავალ სხვა ფრაზას. ამნაირი პრობლემის გადაჭრის ათასნაირი გზა არსებობს. მაგრამ პოეზიაში მეტრიკული და მუსიკალური პირობითობები მნიშვნელოვანწილად ზღუდავენ განუსაზღვრელობის სფეროს. აი, რა მოხდა: ჩემი ფრაგმენტი ისე განვითარდა, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, მოქცეული გარკვეულ გარემოში (უთუოდ პოხიერსა და ნაყოფიერ გარემოში), რასაც მას უქმნიდა ჩემი აზრის ლტოლვა და მიმართულება; მან იბარტყა და არსებობისთვის გამოიწვია ყველაფერი, რაც აკლდა: რამდენიმე ბნკარი მის ზემოთ და მრავალი ბნკარი — ქვემოთ.

გთხოვთ, ნუ დამძრახავთ იმის გამო, რომ ჩემი მოკრძალებული ცდიდან შევარჩიე მაგალითები; მაგრამ სხვა ვინ მომცემდა მათ?

იქნებ თქვენ საკმაოდ უცნაური გეჩვენებათ პოეტისა და პოემის ჩემეული კონცეფცია? მაგრამ ეცადეთ, წარმოიდგინოთ, რას მოითხოვს ჩვენი ყველაზე უმნიშვნელო აქტიც კი. დაუფიქრდით, რა ხდება კაცში, რომელიც ერთ პატარა გონივრულ ფრაზას წარმოთქვამს, და გაზომეთ ყველაფერი, რაც საჭიროა იმისთვის, რომ პოეტის წინ გაშლილი სუფთა ფურცელი კიტსისა თუ ბოდლერის ლექსით შეივსოს.

დაუკვირდით იმასაც, რომ ყველა ხელოვნებას შორის მხოლოდ ჩვენი ხელოვნება აკავშირებს ერთმანეთთან ამდენ დამოუკიდებელ ელემენტსა თუ ფაქტორს: ბგერას, აზრს, რეალობასა და წარმოსახვას, ლოგიკას, სინტაქსს და ფორმისა და არსის ერთდროულ ქმნადობას... და ყოველივე ამას ახორციელებს იმ პირწმინდად პრაქტიკული, გამუდმებით ცვლადი, დანაგვიანებული და ყოველგვარი საქმიანობისადმი მისადაგებული საშუალების მეოხებით, რასაც ეწოდება **საყოველღიურო ენა**, საიდანაც ჩვენ მოვალენი ვართ გამოვყოთ წმინდა

და იდეალურად სრულქმნილი **ხმა**, რომელსაც უნარი შესწევს შეცდომებისა და ხილული ძალისხმევის გარეშე, სმენის შეუბღალავად და პოეტური სამყაროს ეფემერული სფეროს შეუმუსრავად გადმოგვცეს იდეა რომელიღაც „მე“-სი, სასწაულებრივად რომ აღემატება „მე“-ს.

შენიშვნები:

1. სტრიქონები ბოდლერის ლექსებისა: „აივანი“ და „ფიქრი“. პირველი სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს: „მოგონებათა დედავ, ქალბატონთა ქალბატონო“... მეორე — „იყავ ბრძენი, ჩემო ტკივილო, და უფრო მშვიდად გეჭიროს თავი“ (მთარგმნელის შენ.).

2. „საგანთა ბუნებისათვის“ (ლათ.) — ლუკრეციუსის ფილოსოფიური პოემის სათაური (მთარგმნელის შენ.).

ფრანგულიდან თარგმნა და კომენტარები
დაურთო **ბაჩანა ბრეგვაძემ**
(ჟურნალი „საუნჯე“, 1980, № 2, გვ.188-210)

გერონტი ქიქოძე (1885-1960)

თანამედროვე კრიტიკის მეთოდები

თანამედროვე კრიტიკაში რამდენიმე მიმართულება ებრძვის ერთიმეორეს. ერთი მხრით დგას ეგრეთ ნოდებული პუბლიცისტური კრიტიკა, რომელიც არაესთეტიკური საზომებით ხელმძღვანელობს და მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას მისი სოციალ-პოლიტიკური შედეგების მიხედვით აფასებს. ეს უანრი კრიტიკისა უფრო წარსულს ეკუთვნის, ვიდრე მომავალს. მის წინააღმდეგობას ესთეტიკური კრიტიკა წარმოადგენს, რომელიც შეგვიძლიან ოთხ სხვადასხვა გვარად დავყოთ: სოციოლოგიური, ევოლუციური, ფსიქოლოგიური და იმპრესიონისტული მიმართულების კრიტიკად.

ესენი ესთეტიკური საზომით ხელმძღვანელობენ, მაგრამ თვალსაჩინოთ განსხვავდებიან ურთიერთშორის ძირითადი პრინციპებითა და შეხედულებებით.

სოციოლოგიური კრიტიკის მამამთავარი და უდიდესი წარმომადგენელი მეცხრამეტე საუკუნეში გახლავთ იპოლიტე ტენი. თავისი მეთოდით ის ხელმძღვანელობს როგორც მხატვრობის, ისე სიტყვაკაზმული მწერლობის გარჩევაში. „ხელოვნების ფილოსოფიის“ პირველ ტომში ტენი წერს: „ჩვენ ვაღიარებთ, რომ როგორც რომელიმე მხატვრული ნაწარმოების, ისე შემოქმედის ან შემოქმედთა მთელი ჯგუფის გასაგებად საჭიროა იმ ეპოქის ზოგადი სულიერი მდგომარეობის და ზნე-ჩვეულებების სისწორით გათვალისწინება, რომელსაც ისინი ეკუთვნიან. აქ არის ძირითადი საფუძველი, აქ იმალება ძირითადი მიზეზი, რომელიც ყველაფერს დანარჩენს ხსნის და საზღვრავს“.

ამ სიტყვებში კარგად ჩანს როგორც ღირსება, ისე ნაკლი ტენის მეთოდისა. ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს მეთოდი მხატვრულ ნაწარმოებში არ ხედავს განყენებულს, საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან გამოთიშულ მოვლენას, არამედ მას სოციალური სულის ყოველმხრივ შემოქმედებას უკავშირებს. მაგრამ მეორე მხრით უეჭველია, რომ მხატვრული ნაწარმოების სავსებით სოციალ-ფსიქიკური თვალსაზრისით ახსნა ყოვლად შეუძლებელია. საჭიროა ინდივიდუალური მომენტის სახეში მიღებაც. განსაზღვრული ეპოქის და განსაზღვრული საზოგადოების სულთან ერთად ხელოვანის ფსიქიკის და მისი ინდივიდუალური შემოქმედების გათვალისწინებაც იმიტომ, რომ ყოველი ნამდვილი შემოქმედელი, ყოველი ჭეშმარიტი მხატვრული ნაწარმოები იმდენად განსხვავებული, განუმეორებელი შეუდარებელი მოვლენაა, რომ მისი სავსებით გარეშე მდგომარეობისაგან გამოყვანა არ ძალუძს არავითარ მეცნიერულ გონება-მახვილობას და შორსმხედველობას.

სოციოლოგიური კანონით შეიძლება მისი ახსნა, რაც ზოგადი და არა პიროვნულია საერთოდ შემოქმედ ადამიანში და არა იმის, რაც პირველყოფილი, შინაგანი და თავისებურია მასში. ამიტომ გასაკვირველი არ არის, რომ ტენმა თავისი „ხელოვნების ფსილოსოფიაში“ და „ინგლისის ლიტერატურის ისტორიაში“ მშვენივრად შესძლო ეპოქათა სტილის გამოკვეთვა, მაგრამ ცალკე პიროვნებათა სტილს ჯეროვანი ყურადღება არ მიაქცია.

ტენის დიადი მნიშვნელობა უნინარეს ყოვლისა იმაში მდგომარეობს, რომ ნათლად გამოააშკარავა ნაციონალური საფუძველი ესთეტიკური შემოქმედებისა და კულტურისა. ის ამბობს, რომ „შესაძლებელია რომელიმე ერის შემოქმედმა სულმა დროებით ქედი მოიხაროს სხვისი გავლენის ქვეშ, ყოველ შემთხვევაში ის ბოლოს მაინც გასწორდება ნელში, იმიტომ რომ უცხოელთა გავლენა დროებითია, ეროვნული სული კი უკვდავია“.

ჩემის აზრით, ამ გარემოების სანახევროდ მივიწყება შეადგენს ევოლუციური კრიტიკის უდიდეს ნაკლს. ეს მიმართულება საბუნებისმეტყველო მეთოდით ხელმძღვანელობს. მას ხელოვნების სფეროში გადააქვს თანამედროვე ბიოლოგიის მიერ შემუშავებულ ცნებათა სისტემა, მხოლოდ მოთხოვნილებათადაგვარად სცვლის მას. ამ მიმართულების უნიჭიერესი წარმომადგენელი ფ. ბრიუნეტიერია. თავის მრავალრიცხოვან და მრავალმნიშვნელოვან ნაწარმოებში ბრიუნეტიერი ამტკიცებს, რომ ლიტერატურის მსვლელობა არსებითად იმავე თანდათანობის ევოლუციის კანონს ექვემდებარება, რომელსაც ბიოლოგიურ სახეთა განვითარება. მისი შეხედულებით არსებობს ლიტერატურულ ჟანრთა ბრძოლა, რომელიც ბიოლოგიურ გვართა ბრძოლას ნააგავს, რომ ამ ბრძოლაშიც საბოლოოდ ის იმარჯვებს, ვინც დროებისა და მდგომარეობის პირობებთან უფრო არის შეგუებული. როგორც ბუნებისმეტყველი თავის ყურადღებას უნინარეს ყოვლისა იმ თავისებებს აქცევს, მემკვიდრეობით რომ გადადიან მომავალ თაობაზე და მაშასადამე, მნიშვნელოვანი არიან მოდემის განვითარებისათვის, ისე ისტორიკოსმა და კრიტიკოსმაც უფრო მნიშვნელოვნად ის მხატვრული ნაწარმოებები უნდა ჩასთვალოს, ლიტერატურულს ტრადიციას რომ ჰქმნიან, ე.ი. ჟანრთა ცვალებადობაზე რომ სტოვებენ კვალს.

ბრიუნეტიერის აზრით, ეს ცვალებადობა არსებითად ერთი და იგივეა სხვადასხვა ერთა ლიტერატურაში და ის ერთ ტიპიურ სქემაში შეიძლება გამოიხატოს: კლასიციზმს ცვლის რომანტიკული სკოლა, რომანტიკულ სკოლას რეალიზმი, ეს უკანასკნელი გადადის ნატურალიზმში, ხოლო ნატურალიზმის ადგილს ბოლოს სიმბოლიური და ნეორომანტიკული მიმართულება იკავებს. არსებობს საერთო ევროპული ლიტერატურა, ეროვნული ლიტერატურანი კი წარმოადგენენ არა

დამოუკიდებელ ინდივიდუალობათ, არამედ ამ დიდი მცენარის შტოებს.

ეს შეხედულება, ჩემის აზრით, დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება სინამდვილეს: რეალურად არსებობს უწინარეს ყოვლისა ნაციონალური ლიტერატურა, როგორც კონკრეტული ინდივიდუალობა, „ევროპული ლიტერატურა“ კი განყენებული ცნებაა, მეცნიერული აზროვნების მიერ შემუშავებული. ეჭვი არ არის, ამ ცნებას სინამდვილეში საფუძვლად სხვადასხვა ლიტერატურათა ურთიერთობა უძევს, მაგრამ ეს ურთიერთობა იმდენად ძლიერი არ არის, რომ მან სავსებით ჩაჩრდილოს ფაქტი ფრანგული, გერმანული ან სკანდინავური ხელოვნების არსებობისა. იმიტომ რომ ნაციონალური გენიოსობა ენის გარდა ისე აშკარად და ელემენტარულად არსად სახიერდება, როგორც ხელოვნებაში.

ამას გარდა ბრიუნეტიერის ევოლუციურ მეთოდს ერთნაირი ძალმომრეობა შეაქვს ესთეტიკურ კრიტიკაში. ის დიდ ადგილს უთმობს ისეთ მწერლებსა და ნაწარმოებებს, რომელთაც გავლენა იქონიეს ლიტერატურათა ევოლუციაზე, დააჩქარეს ან შეაფერხეს ის, სხვებს კი სრულიად უყურადღებოდ სტოვებს. ასეთი ყოფაცქევა სრულიად უმართებულოა: ადვილი შესაძლებელია, რომელიმე მწერალი ან რაიმე თხზულება ლიტერატურული ტრადიციის და ევოლუციის გარეშე იდგეს, მაგრამ ამასთან ერთად ის დიდმნიშვნელოვანი იყოს თავისთავად.

ამგვარი ცალმხრივობისაგან თავისუფალია ფსიქოლოგიური კრიტიკა. ამ მიმართულების გამოჩენილი წარმომადგენელი ვ. ბრანდესი ცდილობს განავითაროს და გააღრმავოს ის ნაყოფიერი აზრი, უკვე ტენმა რომ გამოსთქვა „ინგლისური ლიტერატურის ისტორიაში“: „მე ვკისრულობ ერთი ლიტერატურის ისტორიის დაწერას და მაშასადამე ერთი ხალხის ფსიქოლოგიის გამოკვლევას“. ბრანდესის შეხედულებითაც ეროვნების ფსიქოლოგია უწინარეს ყოვლისა მის მწერლობასა და ხელოვნებაში იხატება. კრიტიკოსი რაც შეიძლება ღრმად უნდა ჩასწვდეს როგორც ნაწარმოების, ისე მწერლის სულს, აღმოაჩინოს მისი ფარული ადგილები და უხილავი კუნჭულები და შემდეგ თავისი შეხედულება რაც შეიძლება პლასტიკურად, რაც შეიძლება ხელშესახებად გამოხატოს. მთელი სიფართოვის გაზომვა, ყოველი წვრილმანის აღნიშვნა იმდენად არაა საჭირო, რამდენადაც ინდივიდუალური და დამახასიათებელი თვისებების აღნიშვნა და განათება.

ამ ფსიქოლოგიურ დახასიათებაში კრიტიკოსი უშიშრად უნდა გაცვილდეს სალონის საზღვრებს, სადაც ადამიანები და მათი გრძნობანი გაშალაშინებულნი და გალაქულნი არიან ავეჯეულობის მსგავსად. მან უნდა შესტოპოს ცხოვრების მორევში, მან უნდა აღმოაჩინოს თუ როგორ იბადებიან გრძნობანი და ვნებათა ღელვანი ადამიანის გულში.

ადამიანის გული კი არც წყნარი ჭანჭრობია, არც ტყის იდილიური ტბა; ის ოკეანეა, თავის უფსკრულში რომ ზღაპრულ მცენარეებსა და საშინელ ცხოველებს ჰფარავს. აქ, ადამიანის სულიერ განცდათა აღმოჩენაში და აღნიშვნაში კრიტიკოსმა რაც შეიძლება მეტი ობიექტივობა და მიუდგომლობა უნდა გამოიჩინოს. ბოტანიკოსის მსგავსად მან ერთნაირის ინტერესით უნდა გამოიკვლიოს როგორც ნარი, ისე ვარდი, როგორც სურნელოვანი, ისე მხამიანი მცენარე. თავის ძიებაში და მსჯელობაში უნდა ხელმძღვანელობდეს არა იმით, თუ რამდენად კეთილშობილი და სასარგებლოა ლიტერატურულ ნაწარმოებში გამოთქმული გრძნობანი, არამედ იმით, თუ რამდენად მშვენიერია ის ფორმის მხრივ და მდიდარი შინაარსით, ე.ი. სრული ესთეტიკურად. მაგრამ, ბრანდესის აზრით, არი ხელოვნებაში ერთი რამ, რაც კიდევ უფრო უკვდავია, ვიდრე მშვენიერება: ესაა ცხოვრება. მაღალ შეფასებას იმსახურებს მხოლოდ ის ნაწარმოები, რომელიც ცხოვრების სისრულეს იძლევა.

იმპრესიონიზმი უკანასკნელი სიტყვაა თანამედროვე მხატვრობასა და ლიტერატურაში. კრიტიკის სფეროში ის ეყრდნობა იმ მოსაზრებას, რომ ესთეტიკურ დაფასებაში ადამიანი უნდა ხელმძღვანელობდეს არა წინასწარ შეძენილი ცოდნით, არა მზა-მზარეულად მოპოებულ ცნობით და სისტემით, არამედ იმ პირდაპირი, უშუამავლო შთაბეჭდილებით, თვით ესთეტიკური ობიექტი რომ ახდენს თავისთავად. კრიტიკოსი უნდა მიუახლოვდეს მხატვრულ ნაწარმოებს რამდენადაც შეიძლება გულგაშლილად, რამდენადაც შეიძლება გულუბრყვილოდ. შემდეგ მან უშიშრად უნდა გამოხატოს თავისი უშუამავლო შთაბეჭდილება, იმისდა მიუხედავად, ეთანხმება ეს უკანასკნელი საზოგადოად მიღებულ თეორიებს და შეხედულებებს თუ არა. იმიტომ, რომ ცოცხალი შთაბეჭდილება უტყუარია, წინასწარ აჩემებულ ცნებათა სისტემა კი ხშირად ასუსტებს შთაბეჭდილების სიცხოველეს.

მაგალითად, მკითხველი ხელში იღებს ემილ ზოლას რომანებს იმ წინასწარი რწმენით გამსჭვალული, რომ ზოლა უკიდურესი ნატურალისტი და მატერიალისტია. ეს რწმენა მას ადვილად შეუშლის ხელს დაინახოს ის სიმბოლური და იდეალისტური ელემენტები, რომელნიც უხვად არიან გაბნეულნი ფრანგი რომანისტის ნაწარმოებებში. ან ვთქვათ, ბუნების მოყვარულმა ადამიანმა შეიძინა ის წინასწარი ცოდნა, რომ კავკასიის ბუნება დიადი და მიუწვდომელია, ხოლო შვეიცარიისა უფრო ნაზი და ხელმისაწვდომი; ასეთი ცოდნა გავლენას ადვილად იქონიებს მის მხედველობაზე და ხელს შეუშლის მას ჩვენს სამშობლოში ნაზი მხარეები დაინახოს. ხოლო შვეიცარიაში ველური და მიუწვდომელი. ამით, რასაკვირველია, იმპრესიონიზმი კრიტიკოსისგან იმას კი არ ითხოვს, რომ ის უმეცარი იყოს, არამედ იმას, რომ მან ესთეტიკურ დაფასებაში პირადულ განცდას უპირატესობა მისცეს ტრადიცი-

ული დახასიათებებისა და შაბლონური შეხედულებების წინაშე. ყველა ცხვირისთვის ერთი და იმავე ზომის სათვალეები არ გამოდგება: ხელუხლებელი ნაკეთების და გარდამავალი ტონების შესათვისებლად საკუთარი ორგანოს გამახვილებაა საჭირო. ესაა ძირითადი შეხედულება იმპრესიონისტური კრიტიკის, როგორც მას, მაგ., ჟ. ლემეტრი იცავს.

* * *

ზევით, რამდენადაც შეიძლებოდა, მოკლედ დავახასიათეთ თანამედროვე კრიტიკის ოთხი უდიდესი ოსტატი: სამი გამოჩენილი ფრანგი და ერთი გამოჩენილი დანიელი, რომელთაც ეპოქა შეჰქმნეს ევროპის ახალ ლიტერატურაში. ტენმა საძირკველი ჩაუყარა მეცნიერულ კრიტიკას, ბრიუნეტიერმა ის მსოფლმხედველობის სამოსელში გახვია, ხოლო ბრანდესმა და ლემეტრმა მხატვრული ფორმა მისცეს მას.

თანამედროვე ქართული ლიტერატურული კრიტიკა ბევრს მოიგებს, თუ ის ისარგებლებს იმ მეთოდებით და იდეებით, ამ გონებამახვილმა ევროპელებმა რომ შეიმუშავეს. მაგრამ ამასთან ერთად საჭიროა რვალის ოქროსგან გამორჩევა ჭეშმარიტი საუნჯის აღმოსაჩენად.

ეჭვი არ არი, რომ ეროვნულ მომენტს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოდ ესთეტიკურ შემოქმედებაში, კერძოდ სიტყვაკაზმულ მწერლობაში. აქ შეიძლება კიდევ უფრო დიდი, ვიდრე სხვაგან, იმიტომ რომ ცხოველი სიტყვა ბევრად უფრო მჭიდროდ არი შეკავშირებული ეროვნულ ფსიქიკასთან, ვიდრე მაგ., ხუროთმოძღვრების, მხატვრობის ან მუსიკის ფორმათა ენა. სიტყვაკაზმულმა მწერლობამ უწინარეს ყოვლისა უნდა გადმოსცეს ეროვნული სინამდვილე, განსაზღვრული ხალხის ანმყო და წარსული, მისი გრძობანი და იდეალები; ეგზოტიკურ ექსკურსიებს უცხო ქვეყნებსა და შორეულ ეპოქებში ყოველთვის მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს: იმიტომ რომ, მაგ., კლასიკური დროის ბერძნებმა და აღორძინების დროის იტალიელებმა ბევრად უფრო ძლიერად და უშუალოდ გამოხატეს თავისივე თავი, ვიდრე ეს დღევანდელ ქართველებს ან თუნდ დღევანდელ ფრანგებსა და გერმანელებს შეუძლიათ.

მაგრამ მეორე მხრით მხოლოდ შოვინისტურ, გონებრივ სივინროვეს შეუძლია უარყოს ის დიდმნიშვნელოვანი როლი, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში რომ ინტერნაციონალური ურთიერთობა თამაშობს. თანამედროვე კულტუროსან კაცობრიობას აკავშირებს ერთნაირი გაცვლა-გამოცვლა იდეათა და შეხედულებათა, არა ნაკლებ ნაყოფიერი და სასარგებლო, ვიდრე ეკონომიური აღებმიცემობაა. ეს გაცვლა-გამოცვლა განსაკუთრებით ჩვენსავით ჩამორჩენილი ერებისათვის არი საკეთილდღეო. მოწინავე ერების გენიოსობამ წამოაყენა ღრმა

პრობლემები, შეიმუშავა ამაღლებული აზრები ადამიანობისა და მისი დანიშნულების შესახებ, და გონებრივ მომნიშვნელოვანად მხოლოდ ის ხალხი შეიძლება ჩაითვალოს, რომელიც თავისებურად პასუხს აძლევს ამ პრობლემებს, ანგარიშს უწევს ამ აზრებს. ყოველ შემთხვევაში დღეს არც ერთ ხალხს არ ძალუძს ფეხი ააყოლოს კულტურის არქარებულ ტემპს, თუ ის სულიერად განმარტოებულია და მხოლოდ თავის საკუთარ ძალ-ღონეზე დამყარებული.

და, აი სწორედ აქ ემდება წინ ხელოვნებისა და ლიტერატურის კრიტიკას დიადი ასპარეზი. ყოველი ესთეტიკური კრიტიკა არსებითად ნორმატიულია: ის აღნიშნავს არა მარტო იმას, რაც არი, არამედ იმასაც, რაც უნდა იყოს. ის არ კმაყოფილდება მხატვრულ ნაწარმოებთან ახსნით, ის ახალ იდეალებს, ახალ ნორმებს, ახალ შესაძლებლობას უჩვენებს. ეს კი მხოლოდ მაშინ შეიძლება, როცა კრიტიკა სცილდება ვიწრო თემის გატკეპნილ ბილიკებს და უნივერსალური ურთიერთობის სიმაღლეზე ადის.

ბევრი რამ, რაც ჩვენ დღეს სიბრძნისა და მშვენიერების უკანასკნელ სიტყვად მიგვაჩნია, ევროპამ კარგა ხანია იმ ჩარდახზე გაამგზავრა, სადაც ძველი ავეჯეულობა ინახება, ხოლო ბევრი რამ, რაც ევროპაში მართლაც ახალი და საყურადღებოა, ხშირად სრულიად გაუგებარია ჩვენთვის. ფლობერმა, ზოლამ და მოპასანმა ახალი რომანი შექმნეს, იბსენმა და მეტერლინკმა ახალი დრამა, ბოდლერმა და ვერლენმა საძირკველი ჩაუყარეს თანამედროვე ლირიკას. მანემ, სეზანმა და ვან გოგმა — მხატვრობას, როდენმა — ქანდაკებას, ვაგნერმა — მუსიკას. სხვებთან ერთად ამ ხელოვნებმა გარდაქმნეს სტილი, ფორმა, გადააბრუნეს ძველი ხელოვნების ნიადაგი და მასზე უხვად ნაყოფიერი იდეები განაბნიეს. ჩვენთვის კი ეს სახელები და მოვლენები ან სრულიად არ არსებობენ ან თუ არსებობენ, ისე მკრთალად და ბუნდოვნად თითქოს შორეული სიზმრის მოჩვენებანი იყვნენ.

ამ სულიერი კონსერვატორობის განადგურება ესთეტიკური კრიტიკის უაღრესი დანიშნულებაა. ყოველი ჭეშმარიტი კრიტიკა არსებითად რევოლუციურია. ის უჩვენებს ძველ საზღვრებს და ახალ შესაძლებლობებს. ის ხელოვნებას უცქერის, როგორც ეროვნული ცხოვრების გამოხატულებას და ამიტომ ხელოვნების კრიტიკას მრავალმხრივ თვით სოციალური ცხოვრების კრიტიკად სთვლის.

მაგრამ ხელოვნება კიდევ მეტია, ვიდრე ცხოვრების მჭევრმეტყველი გამოხატულება; ის ეროვნული აღორძინების უდიდესი ძალაა. ეროვნების აღზრდა ესთეტიკურად, მისი რეგენერაცია მრავალფერად ესთეტიკურ კულტურაში, მისი ხელახლა შობა ხელოვნების შემწეობით, ეს ის ამაღლებული, წარუვალი იდეალია, შილერმა, ჰეგელმა და ვაგნერმა რომ წამოაყენეს. როგორც შემომქმედი, ისე კრიტიკოსი

უნდა განიმსჭვალოს იმ აზრით, რომ ხელოვნებას დიადი ნაციონალური მისია აქვს შესასრულებელი. ამიტომ როგორც პირველს, ისე მეორეს აუცილებლად სჭირია სახელმძღვანელო იდეები.

სახელმძღვანელო იდეები და არა სისტემები! ხელოვნებას არაფერი არ ემტერება ისე, როგორც ერთხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული, გაქვევებული დოგმები. ხელოვნება სარწმუნოება არ არის, თუმცა ისიც მასავით კოსმიური გრძნობითაა გამსჭვალული. მან არ იცის რა არის მწვალებლობა, რა არის რწმენისათვის დევნა; მის სამფლობელოში ადგილი აქვს ყოველგვარ რწმენას უკიდურესი მეტაფიზიკური იდეალიზმიდან დაწყებული უკიდურეს ნატურალიზმამდე, უკიდურეს არისტოკრატიულ ინდივიდუალიზმიდან დაწყებული უკიდურეს დემოკრატიულ სოციალიზმამდე; ზოლა და მეტარლინკი, სტრინდბერგი და ტოლსტოი ერთად თავსდებიან ამ სფეროში.

რასაკვირველია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ესთეტიკური შემოქმედება და ესთეტიკური კრიტიკა თავისუფალი უნდა იყოს ძირითადი პრინციპებისაგან. პირიქით, უკიდურესი იმპრესიონიზმის წინააღმდეგ ვალიარებ, რომ განსაკუთრებით კრიტიკა უნდა დაეყრდნოს ფართო მსოფლმხედველობას და ხელოვანისაგან მოითხოვოს არა უკავშირო სინემატოგრაფული შთაბეჭდილებანი, არამედ მთლიანი სურათი, ღრმა ფონზე დახატული.

მაგრამ კრიტიკოსი ფილოსოფოსი ან სიბრძნის მასწავლებელი როდი არი. მისი უაღრესი ვალდებულება იმაში კი არ მდგომარეობს, რომ სხვებს თეორეტიული ცოდნა გადასცეს, არამედ იმაში, რომ დოგმატური თვლემით შეპყრობილნი ძილისაგან გამოარკვიოს. კრიტიკულად მოაზროვნე პიროვნებამ უნდა შეიტანოს საზოგადოებაში ის გრძნობა მღელვარებისა, თვით მას რომ სტანჯავს. მან უნდა გამოააშკარავოს თავისი ინტელექტუალური მოუსვენრობა, თავისი მუდმივი ძიება, გააღიზიანოს ფრთებშეკვეცილი ფანტაზია, და ცოდნის წყურვილი და შემოქმედებისადმი ლტოლვა აღძრას.

ამისათვის არ არი საჭირო, რომ კრიტიკოსმა ყველაფერი თქვას, რისი თქმაც შეიძლება განსაზღვრული ლიტერატურული თუ მხატვრული მოვლენის შესახებ. პირიქით, ნახევრად გამოთქმული შეხედულება, უცებ შეწყვეტილი და კითხვის ნიშნით დაბოლოებული აზრთა მსვლელობა, გადაკვრით ნანიშნები პრობლემა უფრო ამოძრავებს ადამიანის ფანტაზიას, ცნობისმოყვარეობასა და ნებისყოფას, ვიდრე მძივივით ძაფზე აცმული დეტალები.

არც ის არის საჭირო, რომ კრიტიკოსმა სავსებით ამოსწუროს მთელი შინაარსი მხატვრული ნაწარმოებისა, რომელსაც ის არჩევს, ან თვით ხელოვანის უტყუარი ფოტოგრაფია შექმნას. უკვე ერთხელ ნათქვამის განმეორება მის გავლენას ველარ გააძლიერებს, ფოტოგრაფი-

ული სურათი კი პიროვნების სულს და შინაგან ხასიათს ვერასოდეს ვერ გადმოსცემს, რაგინდ კეთილსინდისიერად არ უნდა იყოს ის შესრულებული. პირიქით, ცოცხლად გადმოცემული შთაბეჭდილება ნახშირით დახატული სილუეტი, ორიოდე ძლიერი ხაზით გამოყვანილი პროფილი უფრო კარგად გვაგრძნობინებს პიროვნების და ნაწარმოების დამახასიათებელ, განუმეორებელ თვისებებს. ამა თუ იმ ესთეტიკური მოვლენის შესაგნებად ხშირად პატარა კრიტიკული ესკიზი უფრო სასარგებლოა, ვიდრე მრავალტომიანი ფილოლოგიური გამოკვლევა.

1914 წ. „სახალხო გაზეთი“

ნიგნიდან — გერონტი ქიქოძე,
რჩეული თხზულებანი სამ ტომად, ტ. II, 1964

ენა და ეროვნული ენერგია

ეროვნული სულის სიმდიდრე და სიძლიერე ან კიდევ მისი სიღარიბე და უილაჯობა არსად არ იხატება ისე ნათლად და ხელშესახებად, როგორც ენაში. ენა ააშკარავებს როგორც აზრთა მორჭმულობას და გრძნობათა მრავალფერადობას, ისე ეროვნული ტემპერამენტის სიცხოველესაც. ეს იმიტომ, რომ ენა არი სიტყვათა და გამოთქმათა მკვდარი ლექსიკონი, ის ცოცხალი სალაროა იდეათა და ემოციათა.

დღეს საყოველთაო ჭეშმარიტებადაა ცნობილი ის დებულება, რომ ენა და აზროვნება ორი სხვადასხვა მხარეა ერთი და იმავე სულიერი პროცესისა. იდეას მხოლოდ სიტყვის შემწეობით ეძლევა ნათელი და მკვეთრი კონტური, წინადადების ანუ სიტყვიერი გამოთქმის წყობილება საკვებით ეთანაბრება აზროვნების მიმდინარეობას. ამიტომ ენის სხვადასხვაობა ყოველთვის აზროვნებისა და სულის სხვადასხვაობას მოწმობს მრავალ გზით. ორ მეზობელ ერს ვერავითარი ბუნებრივი და ხელოვნური ზღუდე ვერ აშორებს ისე, როგორც მათი ენა.

მაგრამ ენა არ არი მხოლოდ გათიშვის იარაღი: ის ძლიერ შემაერთებელი და შემადუღებელი ელემენტიცაა. მისი შემწეობით ეროვნული ენერგია უდიდეს კონცენტრაციას აღწევს. იმიტომ, რომ ის აკავშირებს არა მარტო ცოცხალ თაობებს ურთიერთშორის, ის ერთიმეორეს უახლოვებს წარსულს, აწმყოს და მომავალსაც. აი, აქ იჭერენ მიცვალებულნი ცოცხალთ. ისინი მათ ანდერძად უტოვებენ სიტყვათა და გამოთქმათა საუნჯეს. მაგრამ, რადგან სიტყვა იდეის კალაპოტშია, შთამომავლობა წინაპრებისაგან სიტყვასთან ერთად ტრადიციულ იდეასაც ღებულობს მემკვიდრეობით.

აქედან ცხადია, რომ რაც უფრო მდიდარია ამა თუ იმ ერის ისტორიული წარსული, მით უფრო მდიდარია მისი სული, მით უფრო მრავალფეროვანია მისი ენა. კულტუროსანი ენის რიტმი მარტო გარეშე საგანთა ფხიზელ შთაბეჭდილებას როდი იძლევა. ის ააშკარავებს ძველისძველ ჩვეულებებს, დრომოჭმულ ტრადიციებს, აჩრდილისებურ ცრუმორწმუნეობებს, ის ხატავს უღრან ტყეებს და თვალუნვდენელ მინდვრებს, რომელნიც ერთ დროს ცის ტატნობს საზღვრავდნენ, ის გვანიშნებს საგანთა ბნელ სულთ, რომელნიც ჩვენ შორეულ წინაპართათვის არსებობდნენ და ჩვენთვის აღარ არიან.

ამიტომაც, რომ შეგნებული ერი არც ერთს თავის სიმდიდრეს არ ეპყრობა ისეთი სიფრთხილით და ყურადღებით, როგორც თავის ენას. ის მას ერთი მხრით სწმენდს უცხო ელემენტებისაგან, მეორე მხრით მის გარეთ გატანას ცდილობს. ამგვარად იბადება ორი მიმდინარეობა, ორივე დამახასიათებელი ეროვნული ენერგიისათვის: მოძრაობა პურისტული და მოძრაობა ექსტენსიური. პირველი უწინარეს ყოვლისა

სინტაქსისა და ლექსიკონის სფეროში ამკარავდება, მეორე კი ყველაზე ძლიერ სიტყვაკაზმული მწერლობის შემწეობით ხორციელდება. ენის ლექსიკონი იზრდება და იწმინდება ეროვნული აქტივობის წყალობით, მისი სინტაქსი თანდათან ყალიბდება. ამგვარად განმტკიცებული ენა უპირდაპირდება დაუმთავრებელ, უსუსურ, უკულტურო ენებს და ამარცხებს მათ: ამარცხებს არა ძალმომრეობით, არამედ პოეზიისა და ლიტერატურის შემწეობით.

ენერგიული ერები — ფრანგები, ინგლისელები, რუსები, გერმანელები თავიანთ ენას თანდათან უფართოებენ სამოქმედო ასპარეზს, როგორც ამას ძველი რომაელები შვრებოდნენ. როგორც ერთ დროს ლათინური, ისე ახლა ფრანგული, გერმანული და ინგლისური სცილდება ნაციონალურ საზღვრებს და ინტერნაციონალურ კუთვნილებად ხდება. ენა უფრო ბასრი იარაღი აღმოჩნდა, ვიდრე შუბი ან ხმალი იყო და პოეზიამ შესძლო ის, რაც ვერ შესძლო ვერც თოფმა, ვერც ზარბაზანმა.

ძველი ქართველობა ენერგიული ერების რიცხვს ეკუთვნის. მისი ენერგია გამოიხატა არა მარტო მის მიერ გათხრილ არხებსა, მის მიერ აგებულ ტაძრებსა და ციხე-კოშკებსა, მის მიერ განციდილ ომებში: ეს ენერგია მის ენასა და ლიტერატურაშიც გამოაშკარავდა. თავის მეზობლებს ქართველობამ შეათვისებინა თავისი საეკლესიო ენა და სასულიერო ლიტერატურა, თავის მეზობლებს მან თვალნინ დაუყენა საუკეთესო ნიმუში ეროვნულად გამოკვეთილი საერო პოეზიისა, თვით ნასესხებ, უცხოეთიდან გადმოტანილ ლიტერატურაში მან ძლიერი ნაციონალური ელემენტები შეიტანა. სპარსული პოემები და რომანები მან უფრო გადმოაქართულა, ვიდრე გადმოთარგმნა: ერთი გერმანელი მეცნიერისა არ იყოს, „ვისრამიანი“ კიდევ უფრო თამამად შეიძლება ქართულ ეპოსად ჩაითვალოს, ვიდრე „ტრისტანი და იზოლდა“ გერმანულად.

ქართული ენის სამოქმედო ასპარეზი თანდათან შევიწროვდა უკანასკნელი საუკუნის განმავლობაში; მან ზედიზედ დაკარგა სახელმწიფო დანესებულებები, სკოლა, ოჯახი. ამასთან ერთად ის შეირყვნა და გადაგვარდა უცხო ელემენტების გავლენით.

სალი აზროვნება ყოველთვის განსაზღვრული, ნათლად გამოკვეთილი ენის ტერმინებში ყალიბდება, დღევანდელი ქართველობა კი არ ხმარობს ასეთ განსაზღვრულ ენას. ამიტომ მისი აზროვნება უფორმო და უენერგიოა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ დღეს არ არსებობს ძლიერი, ფართო მასშტაბის ქართული აზროვნება. იოანე პეტრიწის, შოთა რუსთაველის, ვახტანგ მეექვსისა და დავით გურამიშვილის მემკვიდრეები იშვიათად სცილდებიან პანია ესკივებსა, მინი-

ატურებსა და კუპლეტებს და უზომოდ იტანჯებიან, როცა რაიმე შემთხვევა მათგან მეტ გონებრივ ენერგიას მოითხოვს.

აუცილებელზე აუცილებელია ჩვენი ამ მდგომარეობიდან გამოსვლა. ამისათვის კი საჭიროა არა მარტო ჩვენი კლასიკური მწერლობის შესწავლა, არამედ ხალხური ენის გაცნობაც. ქართული ლიტერატურული ენა ისე უნდა გაიწმინდოს, რომ არ გაღარიბდეს. მნიგნობართა ენა უწინარეს ყოვლისა აბსტრაქტული ტერმინებითაა მდიდარი: მხატვრული, ცხოველფერადებიანი სიტყვები უფრო ხალხურ ლაპარაკში უნდა ვეძიოთ. მაგრამ ხალხი სხვადასხვა კილოს ხმარობს სხვადასხვა პროვინციაში. ცხადია, ლიტერატურულ ენას საფუძვლად უნდა დაედოს განსაზღვრული პროვინციის კილო, რომელიც ისტორიული, სოციალური და ესთეტიკური უპირატესობით არი აღჭურვილი. ასეთი კილო ქართლურია.

რასაკვირველია, ქართლის ლექსიკონი უნდა გამდიდრდეს სხვა პროვინციებიდან შემოტანილი სიტყვებით, მაგრამ სამწერლო ენის ძირითადი ფონდი მაინც ქართლური უნდა დარჩეს. ასეთი ენა გამოგვიყვანს თანამედროვე ბაბილონისებურ მდგომარეობიდან, ასეთი ენა საუკეთესო იარაღი იქნება მთლიანი საქართველოს იდეის გასამტკიცებლად. ის ხელს შეუწყობს ძლიერი ეროვნული აზროვნების განვითარებასაც.

მაგრამ მარტო ენის განმენდა როდი კმარა ეროვნული ენერგიის გასაღვივებლად: ენისათვის საჭიროა ფართო სოციალური საფუძვლის შექმნაც. ამ მხრივ კიდევ უფრო მეტი გვაქვს გასაკეთებელი. ჩვენს დედაენას ხელახლა უნდა დავუპყროთ ის პოზიციები, უკანასკნელ საუკუნის განმავლობაში რომ დაჰკარგა.

დღეს შეგვიძლია იმის თქმა, თუ სად შეჩერდება მომავალში ეს ლტოლვა. მართალია, თანამედროვე ქართველობას აღარ ძალუძს ფართო საერთაშორისო პოლიტიკის წარმოება; მართალია, ქართული ლიტერატურა ისეთ ღირებულებას არ წარმოადგენს, რომ მისი შემწეობით შეიძლებოდეს სხვა ერების სულიერი დაპყრობა, მაგრამ თვით ჩვენი სამშობლოს ტერიტორიაზე მოიპოვებიან სხვა ერების წარმომადგენლები, რომლებიც ძალუწებურად დაემორჩილებიან ჩვენი ენის და კულტურის ზეგავლენას, თუკი სათანადო ენერგიას გამოვიჩინოთ, ჩვენ არვის ვაიძულებთ ჩვენ სამშობლოში ეძიოს ბედნიერება. მაგრამ რაკი უცხოელები თავისი სურვილით მოდიან და ჩვენს მიწაწყალზე ესახლებიან, ჩვენ ზნეობრივი უფლება გვაქვს ვურჩიოთ, რომ ჩვენი კულტურა შეითვისონ, ჩვენი ენა შეისწავლონ.

წმინდა ქართული ენა იმდენად მდიდარი, კულტურული და კეთილხმოვანია, რომ ის ჭეშმარიტად ღირსია მეტი პატივისცემისა. ის მზადაა გამოხატოს უმძიმესი ფილოსოფიური იდეები და უმსუბუქესი ეროტული სენსაციები. ის ხან მკვეთრი და ძლიერია, ვით გრდემლის და კვერის შეხვედრა, ხან ნაზი და ტკბილი, ვით პირველი ღიმილი შეყვარებული ქალ-ვაჟისა. ის ხატავს ჩვენს მოღუშულ მთებსა და მომღიმარე მდელოებს, ვეშაპის ხმიან ჩვენს ჩანჩქერებსა და ჩხრიალა მდინარეებს, ჩვენს უღრან ტყეებსა და პიტალო კლდეებს. მის რიტმში ჩვენ გვესმის შორეული სიმღერა ომში მომავალი რაინდებისა.

1914 წ. „სახალხო ფურცელი“
(წიგნიდან — გერონტი ქიქოძე,
რჩეული თხზულებანი სამ ტომად, ტ. II, 1964)

თომას ელიოტი (1888-1965)

კრიტიკის საზღვრები¹

ამ სტატიაში ჩამოყალიბებული აზრის თანახმად, არსებობს მიჯნა, რომელსაც თუ ერთი მიმართულებით გადასცდებით, ლიტერატურული კრიტიკა აღარაა ლიტერატურული, ხოლო მეორე მიმართულებით გადაცდენისას, მას კრიტიკა აღარ ჰქვია.

მას შემდეგ, რაც გადავწყვიტე, თქვენთან ამ საკითხზე მესაუბრა, მოვიძიე 1923 წელს გამოქვეყნებული ესეე სათაურით, „კრიტიკის დანიშნულება“, მინდოდა მენახა, რას ვწერდი მაშინ. როგორც ჩანს, ამ ესეზე ათი წლის შემდგომაც კარგი აზრისა ვყოფილვარ, რაკილა ჩავრთე ჩემს წიგნში „რჩეული ესეები“ და დღესაც მათ შორისაა. მართალია, ხელახლა გადაკითხვისას ის დიდად მნიშვნელოვნად აღარ მეჩვენება, მაგრამ მიხარია კი, რომ ჩემს ამჟამინდელ მოსაზრებებს სრულად ემთხვევა. გასაოცარია ერთი რამ: ვერ გავერკვიე, რა იყო იმ დროს ატეხილი მითქმამოთქმის საბაზი. თუ არ ჩავთვლით ბ-ნ მიდლტონ მიურისთან „შინაგანი ხმის“ თაობაზე მომხდარ შელაპარაკებას — ამ კამათში ვალიარები ავტორიტარული და ინდივიდუალური განსჯის დაპირისპირების ძველ აპორეას — ვერაფრით გავიხსენე მაშინდელი ჩემი გაცხარების ნამდვილი მიზეზი. მაშინ მტკიცედ და ჯეროვანი სიფიცხით არაერთი მოსაზრება გამოვთქვი და, შესაძლოა, ვინმეს მოსჩვენებოდა, რომ ერთი-ორ, ჩემზე უფროსს, აღიარებულ კრიტიკოსს ვგულისხმობდი, რომელნიც ვერ პასუხობდნენ ლიტერატურული კრიტიკისადმი ნაყენებულ ჩემს უცილობელ მოთხოვნებს. მაგრამ არ მაგონდება არც ერთი წიგნი ან ესეე, იმპრესიონისტულ კრიტიკასთან რამენაირად დაკავშირებული არც ერთი კრიტიკოსის გვარი, ჩემი რისხვა რომ გამოეწვია ამ ოცდაცამეტი წლის წინ.

ერთადერთი, რატომაც ამ სტატიას ვახსენებ, მინდა, თქვენი ყურადღება მივაპყრო იმას, თუ საიდან „იღებს სათავეს“ იმ საკითხებზე მსჯელობა, რომელზეც მე ჯერ კიდევ 1923 წელს ვწერდი. რიჩარდსის „ლიტერატურული პრინციპების“ ჩემი ეგზემპლარი პირველი გამოცემია, რომელიც 1925 წელს გამოქვეყნდა. ბევრი რამ მოხდა ლიტერა-

¹ მოხსენება ამ სათაურით ნაკითხულ იქნა 1956 წელს, 30 აპრილს, მინესოტას უნივერსიტეტში.

ტურულ კრიტიკაში ამ მნიშვნელოვანი თხზულების გამოცემის შემდეგ. ჩემი სტატია კი ორი წლით ადრე იყო დაწერილი. კრიტიკა წინ წავიდა და რამდენიმე მიმართულებით გაიშალა. ტერმინს „ახალი კრიტიკა“ ხშირად ის ხალხი იყენებს, ვისაც არა აქვს გაცნობიერებული, თუ რა ნაირგვარობას გულისხმობს ეს ტერმინი.

თუმცა მისი ასე ფართოდ გავრცელება, ჩემი აზრით, იმ ფაქტს ადასტურებს, რომ დღევანდელი ცნობილი კრიტიკოსები, რაც უნდა განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან, წინა თაობის კრიტიკოსებისაგან ყველა მათგანი მაინც მნიშვნელოვანწილად განსხვავდება.

წლების წინ მივანიშნებდი, რომ ყოველმა თაობამ თავისი საკუთარი კრიტიკა უნდა შექმნას, რადგანაც „ხელოვნებაზე დაფიქრებისას, თითოეული თაობა მის შეფასებას საკუთარი კატეგორიებით ახდენს, ხელოვნებას საკუთარ მოთხოვნებს უყენებს, თავისებურად ესმის ხელოვნების სარგებლიანობა“ — მეთქი. ეს აზრი რომ გამოვთქვი, დარწმუნებული ვარ, ბევრად უფრო მეტ რამეს ვგულისხმობდი, ვიდრე გემოვნებისა და სტილის ცვლილებებს, სხვა თუ არაფერი, იმ ფაქტს ვითვალისწინებდი, რომ წარსულის შედეგების ახლებურად აღქმისას, მათდამი დამოკიდებულებისას, ყოველი თაობა წინამორბედთან შედარებით, მოჭარბებული შთაბეჭდილებების გაცილებით უფრო ძლიერ ზეგავლენას განიცდის. მაგრამ არა მგონია, ის მქონოდა აზრად, რომ ლიტერატურული კრიტიკის რომელიმე მნიშვნელოვან ნაწარმოებს შეუძლია შეცვალოს ან განავრცოს თავად ტერმინის „ლიტერატურული კრიტიკის“ შინაარსი. რამდენიმე წლის წინ ყურადღება მივაქციე სიტყვა „განათლების“ მნიშვნელობის მუდმივ ცვლილებას მეთექვსმეტე საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე. ეს კი იმ ფაქტის წყალობით ხდებოდა, რომ განათლება ამ ხნის განმავლობაში სულ უფრო და უფრო მეტ საგანს მოიცავდა, „ამასთანავე, სულ უფრო და უფრო მეტი მოსახლეობისთვის ხდებოდა ხელმისაწვდომი თუ თავსმოხვეული. რომ შეგვძლებოდა ტერმინის „ლიტერატურული კრიტიკა“ თვალის ასევე მიდევნება, რაღაც მიმსგავსებულს აღმოვანჩენდით. შეადარეთ კრიტიკული თხზულების რომელიმე შედეგრი, თუნდაც ჯონსონის „პოეტების ცხოვრება“ შემდგომ გამოქვეყნებულ, ასევე უდიდეს კრიტიკულ თხზულებას, კოლრიჯის „Biographia Literaria“-ს („ლიტერატორთა ბიოგრაფიები“). საქმე უბრალოდ ის კი არ არის, რომ ჯონსონი ბოლომდე წარმოაჩენს ლიტერატურულ ტრადიციას, რომელსაც თავად ეკუთვნის, ხოლო კოლრიჯი იცავს ახალი სტილის ღირსებებსა და აკრიტიკებს მის სუსტ მხარეებს. იმის თქმა მინდა, რომ განსხვავება უფრო მეტად მდგომარეობს კოლრიჯის იმ ინტერესთა თვალსაწიერსა და მრავალფეროვნებაში, რასაც იგი პოეზიის საკითხებზე თავის დისკუსიებში ეხება, ან საფუძველი ჩაუყარა ფილოსოფიის, ესთეტიკისა

და ფსიქოლოგიის მიზანშეწონილობის აღიარებას; და რაკილა კოლრიჯმა ლიტერატურულ კრიტიკაში ეს დარგები შემოიტანა, მომდევნო თაობის კრიტიკოსებს თავად უნდა მოჰკითხოდათ, თუ მათ არად ჩააგდებდნენ. ჯონსონის შეფასებისას ისტორიულ წარმოსახვას უნდა მივმართოთ, თანამედროვე კრიტიკოსი კი მეტ საერთო უფრო კოლრიჯთან იპოვის. შეიძლება ითქვას, რომ, არსებითად, თანამედროვე კრიტიკა კოლრიჯის უშუალო შთამომავალია, ის დღეს ცოცხალი რომ ყოფილიყო, დარწმუნებული ვარ, ისევე დაინტერესდებოდა სოციალური მეცნიერებებით, აგრეთვე ლინგვისტური და სემანტიკური გამოკვლევებით, როგორც თავის დროზე მისთვის ხელმისაწვდომი მეცნიერებებით იყო დაინტერესებული.

ლიტერატურის განსჯა ამ მოძღვრებების სრულად ან ნაწილობრივ გათვალისწინების ფონზე ჩვენს დროში ლიტერატურული კრიტიკის ფორმაციის ერთ-ერთი მიზეზია. მეორე მიზეზი არაა ასე სრულად გაცნობიერებული. ჩვენს უნივერსიტეტებში და მეტადრე სკოლებში ინგლისური და ამერიკული ლიტერატურის სწავლებისადმი მომეტებული ყურადღების შედეგად ისეთი ვითარება შეიქმნა, რომ ბევრი კრიტიკოსი მასწავლებლად მოგვევლინა და ბევრი მასწავლებელი — კრიტიკოსად. მე სულაც არ ვარ შემფოთებული ამ გარემოებით: დღევანდელი ქვეყნის ღირებული კრიტიკა უნივერსიტეტებში მოღვაწე ლიტერატორთა და მეცნიერთა შრომის შედეგია, რომლებსაც კრიტიკის სფეროში პირველი ნაბიჯები საკლასო ოთახებში გადადგეს. არც შეიძლება, სხვაგვარად ყოფილიყო, რადგანაც დღევანდელ დღეს სერიოზული ლიტერატურული ჟურნალისტიკა არაა სრულყოფილი და, ამასთანავე, ყველა, მცირეოდენი გამოწვევის გარდა, საექვო მხარდაჭერით სარგებლობს. ოღონდ, ეს იმას ნიშნავს, რომ დღევანდელ კრიტიკოსს, თავისი წინაპრებისგან განსხვავებული, რაღაც სხვაგვარი კავშირი უნდა ჰქონდეს სამყაროსთან, რაღაც სხვაგვარი აუდიტორიისთვის უნდა წერდეს. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ ახლა სერიოზული კრიტიკა მეცხრამეტე საუკუნისგან განსხვავებული, არა უცილობლად უნდა მცირერიცხოვანი, მაგრამ უფრო მეტად განსაზღვრული საზოგადოებისთვის იწერება.

ამ ცოტა ხნის წინ გაოგნებული დავრჩი ბ-ნ ოლდოუს ჰაქსლის იმ მოსაზრებით, რომელიც ძენ ბუდიზმის ფსიქოლოგიაზე დაწერილი ფრანგი ფსიქიატრის, ჰიუბერტ ბენუას ნიგნის, „უზენაესი სიბრძნე“, ინგლისური თარგმანის წინასიტყვაობაში შემოგვთავაზა. ბ-ნი ჰაქსლის დაკვირვება ამ ჩინებული ნიგნის ორიგინალში წაკითხვის შედეგად ადრე მიღებულ ჩემს შთაბეჭდილებას ემთხვეოდა. ჰაქსლი დასავლურ ფსიქიატრიას აღმოსავლურს ადარებს და ამისთვის იშველიებს ტაუსა და ძენს.

ის ამბობს, რომ დასავლური ფსიქიატრიის მიზანია, დაეხმაროს დაავადებულ ადამიანს, შეეთვისოს უფრო მსუბუქად დაავადებულ ადამიანებს, რომელნიც ერთმანეთთან და არსებულ ნეს-ჩვეულებებთან კარგად შეგუებულნი ჩანან; თუმც არაფერია ცნობილი, ფუნდამენტურ საზოგადოებრივ ნესრიგთან მათი შეთავსების თაობაზე... მაგრამ არსებობს სხვა სახის ნორმალურობა... იმ ადამიანსაც კი, ვინც სავსებით შეგუებულია არანორმალურ საზოგადოებას, შეუძლია, თუკი მოისურვებს, თანდათანობით შეეთვისოს ბუნებრივ მდგომარეობას.

ერთი შეხედვით, გაუგებარია, რა კავშირი აქვს ყოველივე ამას ჩემი ამჟამინდელი მსჯელობის საგანთან. მაგრამ ზუსტად ისევე, როგორც ძენ ზუდისტის თვალსაზრისით, დასავლურ ფსიქიატრიას ვერ გაუგია ან ეშლება მკურნალობის დანიშნულება და ამიტომაც ნამდვილად არაა ანგარიშგასაწივე მისი მოსაზრება, ასევე არ მესმის მეც, არის თუ არა თანამედროვე კრიტიკის უძლურება ის, რომ ვერ გაუგია კრიტიკის დანიშნულება, ის, თუ რა სარგებლობა მოაქვს მას და ვისთვის? ეგებ სწორედ კრიტიკის სიუხვემ და მრავალგვარობამ დაჩრდილა მისი საბოლოო მიზანი, თითოეულ კრიტიკოსს შეუძლია რაღაც გარკვეულ საკითხს მიაპყროს თავისი ყურადღება, ჩაულრმავდეს მას სავსებით სამართლიანად, მაგრამ თავად კრიტიკული მუხტი კი ფუჭი აღმოჩნდეს. თუ ასეა, არაფერია გასაკვირი; განა ყველასათვის აშკარა არაა, რომ სამეცნიერო დარგებსა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც განვითარების ისეთი დონეა, ნებისმიერ პროფესიაში იმდენი რამაა შესწავლილი, სტუდენტს დრო აღარ რჩება სხვა რამის გასაცნობად. ჩვენს უნივერსიტეტებში ყველაზე მეტად იმ საჭირობო-როტო საკითხებზე მსჯელობენ, თუ როგორ შეუთავსონ ერთმანეთს სწავლების კურსში სპეციალიზებული და ზოგადი განათლება.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, არ შეგვიძლია არისტოტელეს და წმ. თომა აქვინელის სამყაროში დავბრუნდეთ; ვერც კოლრიჯამდელი ლიტერატურული კრიტიკის გარემოში დავბრუნდებით. მაგრამ ეგებ შევძლოთ, თავი დავიხსნათ ჩვენი საკუთარი დამთრგუნავი კრიტიკული განწყობისგან და ნიადაგ დასმული კითხვისაგან: როდისაა კრიტიკა არა ლიტერატურული კრიტიკა, არამედ სხვა რაღაც?

დროდადრო როგორღაც შევცბუნდები ხოლმე, როდესაც აღმოვაჩენ, რომ თანამედროვე კრიტიკის ერთ-ერთ წინაპრად მიმიჩნევენ, თითქოსდა ერთობ ხნიერი ვარ საიმისოდ, რომ თანამედროვე კრიტიკოსად ჩავითვალო. ასე, მაგალითად, ამას წინათ წაკითხულ წიგნში ავტორისა, რომელიც, რასაკვირველია, თანამედროვე კრიტიკოსია, მითითებულია „ახალი კრიტიკა“ და იგი ამბობს, „მე ვგულისხმობ არა მხოლოდ ამერიკელ კრიტიკოსებს, არამედ მთლიანად კრიტიკულ მოძრაობას, რომელიც თ. ხ. ელიოტისგან მომდინარეობს“. არ მესმის, რა-

ტომ უნდა გამოვეცალკევებინე ავტორს ასე გულდაგულ ამერიკელი კრიტიკოსებისგან; მეორე მხრივ, ვერ ვხედავ რომელიმე კრიტიკულ მოძრაობას, რომელზეც შეიძლება ითქვას, რომ ჩემგან მომდინარეობს, თუმც მგონია, რომ როგორც რედაქტორმა, ჟურნალს „ახალი კრიტიკა“ გარკვეულწილად მხარი დაუჭირე და ჟურნალს „კრიტიკონი“ საფუძველი შევუქმენი. ამასთანავე, ვფიქრობ, ამ დაუფარავი მოკრძალების წილ, უსათუოდ უნდა აღვნიშნო, რა წვლილი მიმიძღვის ლიტერატურულ კრიტიკაში და როგორ შეიძლება ის შეფასდეს. ჩემი ლიტერატურული კრიტიკის საუკეთესო ნაწილი — თუ არ ვიგულისხმებთ რამდენიმე ყბადაღებულ ფრაზას, რამაც გვარიანად დააბნია საზოგადოება — შედგება ესსეებისგან იმ პოეტებზე და პოეტ-დრამატურგებზე, რომლებმაც ჩემზე დიდი გავლენა იქონიეს. ეს ჩემი საკუთარი პოეტური მოღვაწეობის თანამდევი პროდუქტია, ანუ ჩემს საკუთარ პოეზიაში გაცხადებული ნააზრევის გაგრძელება. წარსულის თვალის გადავლებით ცხადი ხდება, რომ უმეტესად იმ პოეტებზე ვწერდი, რომელთა შემოქმედებამ ჩემს ქმნილებებს კვალი დააჩნია და რომელთა პოეზიასაც ძირფესვიანად ვიცნობდი ბევრად ადრე, ვიდრე მათზე წერის სურვილი გამიჩნდებოდა ან საამისო შემთხვევა მომეცემოდა. ჩემი კრიტიკული ნააზრევის ღირსებები და ნაკლოვანებები მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს სრულად შეფასებული, თუკი ჩემს საკუთარ პოეზიასთან კავშირში იქნება განხილული. ასეთივე მიდგომა აქვს ეზრა პაუნდს თავის კრიტიკულ ნაწერებში. ოღონდ პაუნდის კრიტიკაში დიდაქტიკური მოტივი ჭარბობს: ჩემი აზრით, მკითხველი, რომელსაც ის გულისხმობდა, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი სტილის მქონე ახალგაზრდა პოეტი იყო. მაგრამ გულთბილმა დამოკიდებულებამ ზოგიერთი პოეტის მიმართ, რომელთა გავლენაც განიცადა მან თავის დროზე, აგრეთვე (ის, რაც ჩემს თავზეც ვთქვი), თავისი ნაწარმოების გარშემო თავისივე ნააზრევის გაგრძელების სურვილმა, შტა-აგონა, დაენერა ერთ-ერთი ადრეული წიგნი, რომელიც პაუნდის საუკეთესო ლიტერატურულ ესსედ რჩება დღემდე — „რომანტიკის სული“.

პოეტის მიერ პოეზიის ამგვარი კრიტიკული შეფასება, რასაც მე „კარჩაკეტილი“ (ან „ამქრული“) კრიტიკა შევარქვი, აშკარად შეზღუდულია: პოეტი ვერ იკისრებს, იმსჯელოს იმ საკითხებზე, რასაც არაფერი აქვს საერთო მის საკუთარ ნაწერებთან ან რაც მისთვის სრულიად მიუღებელია. „კარჩაკეტილი“ კრიტიკისთვის კიდევ ერთი დაბრკოლება ისაა, რომ თვით კრიტიკოსის ხელოვნებისთვის უცხო საკითხებზე მსჯელობა, შესაძლოა, ვინმეს არადაამაჯრებლად მოეჩვენოს. პოეტების ჩემეული შეფასება მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე სრულიად უცვლელია, მეტადრე მთელ რიგ ამჟამინდელ პოეტებზე ჩემი აზრი

არ შერყეულა. თუმცა არა მხოლოდ ამ მიზეზითაა, რომ რასაც ვფიქრობ და რასაც დღეს კრიტიკის თაობაზე ვლაპარაკობ, პოეზიის კრიტიკული ხედვაა. არსებითად, პოეზიაა ის, რასაც ფიქრობდა წარსულში კრიტიკოსთა უმეტესობა ზოგადად ლიტერატურის საკითხებზე მსჯელობისას. მხატვრული პროზის კრიტიკული განხილვის წესი შედარებით ახლო წარსულში დამკვიდრდა და მისი განსჯის უფლება მე არა მაქვს; ოღონდ მგონია, კარგი იქნება, სხვადასხვა გავლენიანი, პოეზიის შემფასებელთა ჯგუფის მოხმობა. ეს ერთობ საინტერესო თემა იქნებოდა კრიტიკის ზოგიერთი მოპაექრისთვის, მავანთათვის, ვინც არც პოეტი ყოფილა ოდესმე, არც პროზაიკოსი, იმისათვის, რომ განხილულ იქნას განსხვავება ლიტერატურის ნაირგვარი ჟანრების მიდგომასა და მრავალფეროვან ნიშან-თვისებას შორის. ამასთანავე, გასათვალისწინებელია, რომ კრიტიკის საკითხებზე საუბრისას, პოეზია კრიტიკისათვის ფრიად მომგებიანი თემაა იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მისი ფორმისმიერი თვისებები ძალზე ადვილად ემორჩილება განზოგადებას. შესაძლოა, ვინმეს მოეჩვენოს, რომ სტილი ყველაფერია, მაგრამ ეს სულაც არ არის აგრე. თუმც იმის წარმოდგენა, რომ პოეზია წმინდა ესთეტიკურ განცდასთან გვაახლოებს, პოეზიას ლიტერატურის ყველაზე იოლად დასამახსოვრებელ ჟანრად აქცევს თავად კრიტიკაზე მსჯელობისას.

თანამედროვე კრიტიკის უმეტესი ნაწილი, რომელიც იმ სათავიდან მომდინარეობს, სადაც კრიტიკა ერთვის განსწავლულობას და განსწავლულობა — კრიტიკას, შეიძლება დახასიათებულ იქნას, როგორც წარმომავლობითი განმარტების კრიტიკა. იმისთვის, რომ ცხადი გახდეს, რას ვგულისხმობ, ორ ნიგნს დავასახელებ, რომელთაც ამ კონტექსტში მავნე გავლენა იქონიეს. იმის თქმა არ მინდა, რომ ეს ცუდი ნიგნებია. უფრო პირიქით: ეს ორივე ისეთი ნიგნია, რომელთაც ყველა უნდა გაეცნოს. ამათგან პირველია ჯონ ლივინგსტონ ლოუესის „გზა სანადუსკენ“ — ნიგნი, რომელსაც პოეზიის შემსწავლელ თითოეულ სტუდენტს ვურჩევ, ნაიკითხოს, თუ ჯერ არ ნაუკითხავს, მეორეა ჯეიმს ჯოისის „ქელები ფინეგანში“, ნიგნი, რომელსაც პოეზიის შემსწავლელ თითოეულ სტუდენტს ვურჩევ, ნაიკითხოს, რომელიმე ფურცელი მაინც. ლივინგსტონ ლოუესი შესანიშნავი მეცნიერი იყო, კარგი მასწავლებელი, მომხიბვლელი კაცი და ის ადამიანი, რომლის განსაკუთრებით მაღლიერი ვარ, რადგან მაქვს ამის მიზეზი. ჟეიმს ჯოისი გენიალური იყო, ჩემი პირადი მეგობარი და ჩემ მიერ თხზულების „ქელები ფინეგანში“ აქ მოხსენიება ნიგნის არც ქებას ნიშნავს და არც წაგებას. ის იმ კატეგორიის თხზულებებიდანაა, „მონუმენტურს“ რომ ვუნროდებთ. თუმცა ერთადერთი, ცხადი და მარტივი დახასიათება ნიგნებისა „გზა სანადუსკენ“ და „ქელები ფინეგანში“ ისაა რომ, ორივეზე

შეიძლება ვთქვათ: ერთი ამისთანა წიგნის არსებობა სავსებით საკმარისია.

ვისაც „გზა ქსანადუსკენ“ არასდროს ნაუკითხავს, მინდა, ვუთხრა, რომ ესაა დეტექტიური ლიტერატურის ერთი მომხიბვლელი ნიმუში. ლოუესმა გამოქეჯა კოლრიჯის მიერ წაკითხული ყველა წიგნი (კოლრიჯი წიგნებს ხარბად დაწაფებული, მათი სულმოუთქმელი წამკითხველი იყო) და მათგან ნასესხებ მხატვრულ სახეებსა თუ გამოთქმებს „კუბლა ხან“-სა და „გარდასულ დროთა მეზღვაურ“-ში ვხვდებით. კოლრიჯის მიერ წაკითხული წიგნების უმეტესობა უდიდლამო და კარგა ხნის მივინყებულ იყო, კითხულობდა მოგზაურობაზე დაწერილ ყველა თხზულებას, რაზედაც ხელი მიუწვდებოდა და ლოუესმა ერთხელ და სამუდამოდ ყველასათვის ცხადყო, რომ პოეტური თვითმყოფელობა, მეტწილად ძირეულად განსხვავებული და არაერთგვაროვანი მასალის ორიგინალურად თავმოყრის გზით ახალი მთლიანობის შექმნაში მდგომარეობს. ეს თვალსაჩინო მაგალითი ერთობ სარწმუნოა იმის დასტურად, თუ როგორ ხდება პოეტური გენიის მეშვეობით მასალის დამუშავება, მისი სახეცვლილება. ამ წიგნებიდან რომელიმეს წაკითხვის შემდეგ, ვერავინ იტყოდა „გარდასულ დღეთა მეზღვაური“-ს უკეთ გაგებაში დამეხმარა; ლოუესი არ ზრუნავდა მაინცდამაინც მისი ლექსი მეტად ყოფილიყო პოეტურად დახვეწილი. ის თავად პროცესის შედეგით იყო დაკავებული, იმ შედეგით, რომელიც, არსებითად, ლიტერატურის კრიტიკის საზღვრებს სცილდებოდა. როგორ გარდაიქმნა კოლრიჯისეული ნაგლეჯ-ნაგლეჯისაგან შემდგარი მასალა უდიდეს პოეზიად, საიდუმლოდ დარჩება სამუდამოდ. თუმცა მოიმევე მეცნიერთა ერთი ნაწილი ლოუესის მეთოდს ისე ჩაეჭიდა, თითქოს ნებისმიერი პოეტისათვის, ვინც კი რალაცის წაკითხვის საბუთს წარმოადგენს, ეს მეთოდი ნებისმიერი ლექსის გაგების გასაღებია. „არ ვიცი, შესაძლოა, გიჟი ვარ, რასაკვირველია“ (ეს მისი წამოძახილი იყო და არა ჩემი; რა თქმა უნდა, იოტისოდენაც არ იყო გიჟი, თავის ერთი ნაწილი ჰქონდა მხოლოდ შერყეული მას მერე, რაც „გზა ქსანადუსკენ“ წაკითხა), „ეგება ცივილიზაციის მკვიდრი კატები“, „დამპალი ჰიპო“ და მისტერ კურცი ოდნავ დაკავშირებულნი არიან „იმ გვამთან, რომელიც შარშან თქვენს ბაღში ჩაფლეთ?“ ეს სიტყვები ბოდვას დაემსგავსება, თუკი ვერ ამოიცნობთ ალუზიას: გულმოდგინე მაძიებელი ცდილობს, გააბას ძაფი „უნაყოფო მიწასა“ და ჯოზეფ კონრადის „წყვიდადის გულს“ შორის.

ახლა, როდესაც ლოუესმა ჰერმენევტიკაში მოღვაწენი გაჯიბრების ჟინით ალაგზნო, „ფინეგანის ქელეხმა“ მისცა მათ ისეთი მოდელი, რომელიც მათი სურვილისამებრ ყველა ლიტერატურული თხზულებებისათვის გამოადგებათ. აქვე მინდა განვმარტო, რომ მე არ დავცინი და

არც სახელს ვუტეხ იმ ინტერპრეტაციორებს, რომლებიც ამ ნიგნის ყველა კვანძის გახსნითა და ყველა წვრილმანის გამოძიებით არიან შეპყრობილი. თუკი „ფინეგანის ქელეხის“ თავიდან ბოლომდე გაგება გვინდა, — ამგვარი სამუშაოს ჩატარების გარეშე შეუძლებელია მასზე მსჯელობა, — სწორედ ასეთი ხასიათის კვლევა-ძიება უნდა შესრულდეს; და ბატონებმა კემპბელმა და რობინსონმა (უნდა ვახსენო იმ ტიპის ერთი ნაშრომის ავტორები) გასაოცარი სამუშაო იტვირთეს.

ვეებერთელა შედეგის ავტორის ჯეიმს ჯოისის მიმართ თუკი რამ გულისტკივილი მაქვს, ისაა რომ დანერა ნიგნი, რომლის ვრცელი მონაკვეთები, ბევრი თავი რომ არ ვიმტვირით, ლამაზი აბდაუბდაა (მართლაც, ძალიან ლამაზია ირლანდიური ხმით, ავტორისეული მშვენიერი ხმით ნაკითხული, უმეტესი წილი ხომ მის მიერაა ფორზე ჩანერილი!). იქნებ ჯოისი ვერ ხვდებოდა, როგორი გაუგებარია მისი ნიგნი. როგორც არ უნდა იყოს, საბოლოო განაჩენი (მე არ ვაპირებ მსჯელობის ნამოწყებას), თუ რა ადგილი შეიძლება მიეკუთვნოს „ფინეგანის ქელეხს“, არა მგონია, ამ პოეზიის უმეტესი ნაწილი (ის ვრცელი პროზაული პოემის ერთ-ერთი სახეობაა) ისე იყოს დანერილი, მისგან სიამოვნება მიიღო ან აუცილებელი გარჩევის შედეგად სწორად გაიგო. მაგრამ ვეჭვობ, რომ „ფინეგანის ქელეხში“ წარმოდგენილმა გამოცანებმა გამოიწვიეს ჩვენში ფართოდ გავრცელებული შეცდომა, რომელიც, ტექსტის გაგების მიზნით, მის არასწორ განმარტებას უკავშირდება. მას მერე, რაც ჩემი პიესა „საკოქტილო წვეულება“ გამოვაქვეყნე, ჩემი საფოსტო ყუთი თვეების მანძილზე ივსებოდა შემოთავაზებული მოულოდნელი ახსნა-განმარტებებით იმ გამოცანისა, რომელიც, მწერლების აზრით, გამოხატავდა პიესის მნიშვნელობას. აშკარა იყო, მწერლებმა საწყენად არ მიიღეს ის თავსატეხი, რომელიც, მათი რწმენით, მე გავუჩინე, — პირიქით, მოეწონათ. სინამდვილეში, მათ უნებურად, თავად გამოიგონეს თავსატეხი, რათა მისი ამოხსნის აღმოჩენით დამტკბარიყვნენ.

აქვე მინდა ვაღიარო, რომ ცხადია, თავად მიმიძღვის ბრალი იმაში, კრიტიკოსებს თავგზა რომ აებნათ. „უნაყოფო მინის“ თანდართული შენიშვნები! თავიდან დავაპირე მხოლოდ სქოლიოებში განმემარტა ჩემ მიერ მოტანილი ციტატები, რომ ჩემი ადრეული ლექსების კრიტიკოსების, ვინც მაშინ პლაგიატობაში მდებდა ბრალს, მიზნები ჩამეფუშა მერე, როდესაც „უნაყოფო მინის“ პატარა ნიგნი დაისტამბა — პირველად „დაიალ“-ში და „criterion“-ში, — ყოველგვარი შენიშვნების გარეშე, აღმოჩნდა, რომ ლექსი საჩოთიროდ მოკლე იყო, ამიტომაც ჩავუჯექი ვრცელი შენიშვნების წერას, გადავწყვიტე, ნაბეჭდი მასალის რამდენიმე გვერდი დამემატებინა და საბოლოოდ ყალბი განსწავლულობის თვალსაჩინო ახსნა-განმარტებებით აღმეჭურვა, რაც ჯერ ისევ

განხილვის თემაა. ერთხანს ვფიქრობდი კიდევც, ეს შენიშვნები თავიდან მომეცილებინა, მაგრამ ახლა ეს უკვე შეუძლებელია: ის თითქოს თავით პოემაზე უფრო პოპულარულია — თუკი ვინმეს ჩემი ლექსების წიგნი უყივდა და მასში „უნაყოფო მინის“ შენიშვნები ვერ უპოვია, ფულის დაბრუნება მოუთხოვია. მაგრამ არა მგონია, ამ შენიშვნებს სხვა პოეტებისთვის ევნოთ რამენაირად: არ მაგონდება არც ერთი თანამედროვე კარგი პოეტი, ვისაც ეს მეთოდი ბოროტად გამოეყენებინოს (რაც შეეხება მერიან მურს, ლექსებისათვის დართულ მის კომენტარებს, ისინი ყოველთვის არსებითი ხასიათისაა, საინტერესო, დამაჯერებელი, მშვენიერი და წყაროების მაძიებლებსაც ყოველგვარ სურვილს უკლავს). არ იფიქროთ, სხვა პოეტებისთვის უხეირო მაგალითი ვარ და ესაა ჩემი ბრალეულობა. საქმე ისაა, რომ ჩემმა შენიშვნებმა წყაროების მაძიებლებში არაჯანსაღი ცნობისნადილი აღძრა. ეჭვგარეშეა, ჯეროვნად უნდა შემეფასებინა ჯესი ვესტონის ნაწარმოები, ოღონდ სინდისი მქენჯნის იმის გამო, რომ „ტაროს თამაშისა“ და „წმინდა გრაალის“ ამდენი მკვლევარი პირში ჩალაგამოვლებული დავტოვე.

სანამ იმ საკითხს ვუტრიალებდი, თუ როგორ გამეგო ლექსის მნიშვნელობა, მისი პირველწყაროს მოძიების მეშვეობით, ს. ს. იუნგის ციტატას ნავანწყდი და ერთბაშად მივხვდი, რომ იგი ჩემს ნაფიქრალს ერთგვარად ეხმაურებოდა. ციტატის ნაწყვეტი მოყვანილი იყო მამა ვიქტორ უაიტის მიერ მის წიგნში „ღმერთი და არაცნობიერი“. მამა უაიტს იმ ადგილას მოჰყავს აღნიშნული ციტატა, სადაც ფროიდისა და იუნგის მეთოდებს შორის ძირეული განსხვავებაა ნარმოჩინებული. „საყოველთაოდ აღიარებული ჭეშმარიტებაა (ამბობს იუნგი), რომ ფიზიკური მოვლენები განხილულ უნდა იქნან ორი მხრიდან, მექანიკური და ენერგეტიკული თვალსაზრისით. მექანიკური თვალსაზრისი წმინდად მიზეზობრივია: ამ თვალსაზრისით, მოვლენა გაგებულია, როგორც მიზეზის შედეგი... მეორე მხრივ, ენერგეტიკული თვალსაზრისი, თავისი არსით, საბალოო მიზანია, ესა თუ ის მოვლენა შედეგიდან მიზეზამდე იმის გათვალისწინებით ვითარდება, რომ ენერგია მოვლენებში ცვლილებების არსებით ბაზისს აყალიბებს“. ციტირება მოტანილია პირველი ესხედან, რომელიც დაბეჭდილია ტომში „სტატიები ანალიტიკური ფსიქოლოგიის თემაზე“. მე ვუმატებ წინადადებას, რომელიც არაა ციტირებული მამა უაიტის მიერ და რომლითაც შემდეგი აბზაცი იწყება: „ორივე თვალსაზრისი აუცილებელია ფიზიკური მოვლენების აღსაქმელად“.

მე ეს ციტატა მოვიტანე, უბრალოდ, როგორც ფიქრების აღმძვრელი ანალოგია. მაგანი იმას იკვლევს, თუ რისგანაა შექმნილი ესა თუ ის ლექსი და რა მიზეზით იხილა დღის სინათლე. ლექსის მნიშვნელობის გასაგებად აუცილებელი პირობაა ახსნა-განმარტება. მაგრამ ლექსის

გასაგებად ასევე აუცილებელია და მე ვიტყვოდი, კიდევ უფრო აუცილებელიც, ვეცადოთ, შევიცნოთ, რას ესწრაფვის პოეზია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, — თუმც რახანია ამ სიტყვებს ნიადაგ ვატრიალებ, მოვინდომოთ მისი ინტელექტის შეცნობა.

შესაძლოა, კრიტიკული ნაწერების ის ფორმა, რომელშიც ყველაზე დიდია კაუზალური განმარტების მიმართ მოჭარბებული რწმენის საფრთხე, კრიტიკული ბიოგრაფიაა, მეტადრე, როდესაც ბიოგრაფი მის მიერ გარეშე ფაქტების ცოდნას, შინაგანი „მე“-ს გამოცდილებას ფსიქოლოგიური ვარაუდებით ავსებს. არა მგონია, რომ გარდაცვლილი პოეტის ინდივიდუალობა და პირადი ცხოვრება წმინდა ადგილია, სადაც არ უნდა დადგას ფეხი ფსიქოლოგმა. მეცნიერს შეუფერხებლად უნდა შეეძლოს ეს მასალა, რაკი მისი მაძიებლური ბუნება აიძულებს მას, აწარმოოს კვლევა, თუკი მსხვერპლი გარდაცვლილია და ჟურნალისტური ეთიკა არ უნდა იყოს მოხმობილი მის შესაჩერებლად. ასევე არა აქვს გამართლება აზრს, რომ თითქოს არ უნდა იწერებოდეს პოეტების ბიოგრაფიები. უფრო მეტიც, მწერლის ბიოგრაფი, გარკვეულწილად, კრიტიკულად უნდა იყოს მომართული, გამორჩეული გემოვნება უნდა ჰქონდეს და სწორდ განსჯის უნარი, დამფასებელი უნდა იყოს იმ კაცის ნაღვანისა, რომლის ბიოგრაფიასაც ჰკიდებს ხელს. და მეორე მხრივ, ნებისმიერი კრიტიკოსი, ჯეროვნად დაკავებული ამა თუ იმ ადამიანის მოღვაწეობით, თავისთავად ცხადია, უნდა იცნობდეს, რამდენადმე, მის ცხოვრებასაც. თუმცა მწერლის ბიოგრაფიის დაწერა ფაქიზი თემაა: თუკი კრიტიკოსი ანდა ბიოგრაფი გამოუცდელი, სამუშაო პრაქტიკის არმქონე ფსიქოლოგია, თავის ობიექტს თავს მოახვევს ფსიქოლოგების ნაწერებიდან შეძენილ ანალიტიკურ ჩვევებს და მან, შესაძლოა, კიდევ უფრო აურ-დაუიოს ისედაც სადავო საკითხები.

შეკითხვა, თუ რამადენად გვეხმარება პოეტის გარშემოშეკრებილი ცნობები მისი პოეზიის გაგებაში, არაა ისე მარტივი, როგორც შეიძლება ერთი შეხედვით ვინმეს მოეჩვენოს. თითოეულ მკითხველს თავად უნდა ჰქონდეს ამაზე პასუხი, არა ზოგადი, არამედ ყოველი კერძო შემთხვევისთვის შესაბამისი მოსაზრება, ერთი პოეტისთვის ეს შეიძლება უფრო მნიშვნელოვანი იყოს, მაგრამ სხვისთვის — ნაკლებად ღირებული. პოეზიით ტკობისათვის უთუოდ გამოდგება ისეთი ნაერთი კომპლექსური გამოცდილებისა, რომელშიც კმაყოფილების ნაირ-ნაირი ფორმებია შერეული. შემიძლია, მოგიტანოთ საამისო მაგალითი. საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ უორდსვორთის საუკეთესო პოეზიის უდიდესი ნაწილი მოკლე დროშია შექმნილი, ეს ხანა კიდევ უფრო მცირე მოჩანს პოეტის მთელ ცხოვრებასთან შედარებით. უორდსვორთის ყველა ჯურის სტუდენტმა სამსჯელოდ გამოიტანა მოსაზრებები მისი ბოლოდროინდელი უფერული ნაღვანის თაობაზე.

რამდენიმე წლის წინ ჰერბერტ რიდმა დაწერა წიგნი უორდსვორთზე, საინტერესო წიგნი, თუმცა, ვფიქრობ, მის მიერ უორდსვორთის საუკეთესო შეფასება გამითქმულია მოგვიანებით დაწერილ ესსეში, რომელიც შესულია წიგნში, სათაურით „ფერად-ფერადი სამოსი“. მასში იგი განმარტავს უორდსვორთის გენიის აღმასვლასა და დაცემას, რაც ანეტ ველონთან ურთიერთობამ განაპირობა და რაც იმ დროისთვის უკვე გამჟღავნებული იყო. თუმცა სულ ახლახან, ვინმე ბეიტსონმა დაწერა წიგნი უორდსვორთზე, ასევე ფრიად საინტერესო (თავი, სათაურით „ორი ხმა“ ერთობ გვეხმარება პოეტის სტილის გაგებაში). ამ წიგნში ავტორი ამტკიცებს, რომ ანეტ ველონი სულაც არ თამაშობს ისეთ მნიშვნელოვან როლს, როგორ ეს ჰერბერტ რიდს წარმოედგინა და სინამდვილეში უორდსვორთს, ყველასგან ფარულად, თავისი და, დოროთი, შეუყვარდა, რომ, კერძოდ, ამ გარემოებით აიხსნება „ლექსები ლუსიზე“-ს შექმნა და განმარტავს, თუ რატომ დაიპირიტა უორდსვორთის შთაგონება მისი ქორწინების შემდეგ. რა გაენყობა, შესაძლოა, ის მართალია, მისი მოსაზრება ერთობ დამაჯერებელია. მაგრამ თავი და თავი შეკითხვა, რომელიც უორდსვორთის მკითხველმა თავის თავს უნდა დაუსვას, ასეთია: აქვს კი ამას რაიმე მნიშვნელობა? განა ეს ამბავი მცხმარება როგორღაც, უწინდელზე უკეთ გავიგო „ლექსები ლუსიზე“? მე, ჩემდა თავად, იმის თქმა შემიძლია, რომ ცოდნა იმ სანყისისა, რამაც სათავე დაუდო ლექსს, არაა უცხოლო შემწე ლექსის გაგებისას: გადაჭარბებულმა ინფორმაციამ ლექსის სათავისა, ეგებ სულაც დაარღვიოს ჩემი შეხება მასთან. მე არ მჭირდება მეტი სიცხადე „ლექსები ლუსიზე“-ს გარშემო, ვიდრე ის ბრწყინვალეობა, რასაც თავად ლექსები ასხივებენ.

მე არ ვამტკიცებ, რომ არ არსებობს კონტექსტი, სადაც იმგვარი ინფორმაცია ან მოსაზრება, როგორიცაა ჰერბერტ რიდისა და ბეიტსონისა, იქნებოდა შესაფერისი. იგი შესაფერისია, თუკი თავად უორდსვორთის გაგება გვინდა. მაგრამ არ შეეფერება უშუალოდ მისი პოეზიის გაგების პროცესს. უფრო სწორად, არ შეეფერება პოეზიის, როგორც ასეთის, ჩვენებურ გაგებას. მე მზადა ვარ იმაშიც კი დაგარწმუნოთ, რომ მთელ დიდ პოეზიაში არის რაღაც, რომელიც აუხსნელი რჩება, რაგინდ ყოვლისმომცველი იყოს ჩვენი ცოდნა და, მეტწილად, სწორედ ასეც ხდება. როდესაც ლექსი დასრულებულია, რაღაც ახალი რამ ჩნდება, რაც სრულად ვერავითარი წინაპირობით ვერ აიხსნება.

პოეზიის განმარტება, მისი სათავეების გადასინჯვის გზით არავითარ შემთხვევაში არ არის მთელი თანამედროვე კრიტიკის მეთოდი; თუმცა ის მეთოდია, რომელიც ერთობ ბევრი მკითხველის სურვილს ეხმაურება, მათთვის პოეზია რაღაც სხვა ენაზე უნდა აიხსნას. ჩემს ლექსებთან დაკავშირებით უცნობი ადამიანებისგან მიღებული წერი-

ლების უმეტესობა შეიცავს თხოვნას, მივცე მათ ერთგვარი ახსნა-განმარტება, რისი შესრულების უნარიც მე არ გამაჩნია. არსებობს სხვა ტენდენციებიც, როგორცაა, მაგალითად, პროფესორ რიჩარდსის მიერ წარმოდგენილი გამოკვლევა იმის შესახებ, თუ როგორ შეიძლება ისწავლებოდეს პოეზიის შეფასების საკითხები, ანდა მისი გამორჩეული მონაფის, პროფესორ ემპსონის მიერ ზეპირად წარმოთქმული ნატიფი ნააზრევი. ამას წინათ, ყურადღება მივაქციე ერთ მოსაზრებას, რომელიც, ვფიქრობ, პროფესორ რიჩარდსის აუდიტორიაში დამუშავებული მეთოდისგან მომდინარეობს, და პოეზიიდან პოეტისაკენ ყურდლების გადატანის წინააღმდეგ მიმართულ თავისებურ უსაფრთხო რეაქციას წარმოადგენს. მისი ნახვა შეიძლება ახლახან გამოქვეყნებულ წიგნში, სათაურით „ინტერპრეტაციები“: თორმეტი საკმაოდ ახალგაზრდა კრიტიკოსის ესსეების სერიაა, თითოეული კრიტიკოსი თავისი სურვილით არჩეულ ლექსს განიხილავს. ამ მეთოდის მიხედვით, იღებენ რომელიმე ცნობილ ლექსს, — ამ წიგნში გარჩეული ყოველი ლექსი კარგია თავისებურად, — იღებენ ავტორისგან ან მისი სხვა ნაწარმოებისგან დამოუკიდებლად, განიხილავენ ლექსის თითოეულ სტროფსა და სტრიქონს, ერთიმეორის მიყოლებით და, რაც ძალი და ღონე აქვთ, წურავენ, წნეხენ, წენენ, წვეთ-წვეთობით აცლიან მთელ მნიშვნელობას. ამ დანესებულებას, ურიგო არ იქნება, შევარქვათ ლიმონგამომწურავი (ლექსის გამწურავი) სკოლა კრიტიკოსებისთვის. რაკი ლექსები მეთექვსმეტე საუკუნიდან მოყოლებული დღევანდელ დღემდეა შერჩეული და რაკი ისინი ფრიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, წიგნი იწყება „ფენიქსი და კუ“-თი და მთავრდება „პრუფროკ“-ით და იისტის „სკოლის ბავშვებს შორის“. ვინაიდან თითოეულ კრიტიკოსს თავისი საკუთარი ანალიზის მეთოდი აქვს, შედეგი საინტერესოა, თუმც ოდნავ ბუნდოვანი: უნდა ვაღიარო, ასეთი რუდუნებით გარჩეული ლექსის თვალის მიდევნება ერთობ მომქანცველი დროსტარებაა. წარმომიდგენია, როგორ გაიოცებდა ზოგიერთი ამ პოეტთაგანი („ჩემ გარდა, ყველა გარდაცვლილია“), როცა გაიგებდა, თურმე რისი თქმა უნდოდათ მათს ლექსებს. ერთი-ორჯერ მეც მცირედ გავოცდი, მაგალითად, როცა შევიტყვე, რომ ადრე „პრუფროკ“-ში ნახსენებ ნისლს, წარმოიდგინეთ, მისაღებ ოთახში შეუღწევია. მაგრამ „პრუფროკის“-ის ანალიზი არც ლიტერატურაში და არც ჩემი ცხოვრების ბნელ კუნჭულებში ლექსის სათავის მოძიების მცდელობა არ იყო. ეს იყო მცდელობა, გაერკვიათ, რას გულისხმობდა ლექსი სინამდვილეში; რა მიხდოდა ამ ლექსით მეთქვა. ასეთი მიდგომისათვის მადლობის მეტი არაფერი მეთქმოდა. რამდენიმე ესსეც გამოქვეყნდა, რაც ასევე მომეწონა. თუმცა რაკი ყველა მეთოდს თავისი საზღვრები აქვს და ხიფათიც, უპირანია იმის ახსნა, თუ რა მიმანია, ამ კერძო შემთხ-

ვევაში, საზღვრებად და ხიფათად. ხიფათი კი ისაა, რომ თუკი ეს მეთოდი გამოყენებული იქნა, როგორც სავარჯიშო ბავშვებისათვის და, ჩემი ვარაუდით, მის ძირითადს მიზანს სწორედ ეს წარმოადგენს, მასწავლებელმა უნდა გააფრთხილოს თავისი კლასი ამ ხიფათის შესახებ.

პირველი საფრთხე ისაა, თუკი მივიჩნევთ, რომ უნდა იყოს ლექსის, როგორც ერთი მთლიანობის ერთადერთი სწორი ინტერპრეტაცია. მერე ჩნდება განმარტების დეტალები, განსაკუთრებით არა ჩვენს, არამედ სხვა საუკუნეში დაწერილი ლექსებისა, მშრალი ფაქტები, ისტორიული ალუზიები, გარკვეული სიტყვისმნიშვნელობის დადგენა ამა თუ იმ ისტორიულ მონაკვეთში და სასწავლებელს შეუძლია, თვალი ადევნოს, რამდენად სწორად ახერხებენ ამას მისი მოწაფეები. მაგრამ რაც შეეხება ლექსის მთლიან მნიშვნელობას, მას ვერანაირი განმარტება ვერ ამოწურავს, რადგანაც ლექსის მნიშვნელობა არის ის, რასაც ლექსი განსხვავებული მგრძობელობის მკითხველისათვის გამოხატავს. მეორე საფრთხე, რომელსაც, არა მგონია, ჩემ მიერ ნახსენებ ნიგნში რომელიმე კრიტიკოსი გადაჰყროდეს, მაგრამ რომელიც მკითხველს ემუქრება, არის იმის გააზრება, თუ რის გაკეთებას ცდილობდა ავტორი, შეგნებულად თუ ქვეცნობიერად. იმდენადაა საზოგადოებაში ფეხმოკიდებული აზრი, თითქოს ლექსის გაგება მისი პირველწყაროს დადგენისა და პოეტის სამუშაო პროცესის შედეგია, რომ პირუკუ ქმედებასაც ადვილად ვიჯერებთ — ლექსის ნებისმიერი განმარტება იმის ანგარიშიცაა, თუ როგორ დაინერა ლექსი. ზემოთ მოტანილი „პროფროკ“-ის ანალიზმა ჩემი ყურადღება იმით მიიქცია, რომ დამეხმარა გონიერი, მგრძობიარე და ბეჯითი მკითხველის თვალთ დამენახა ეს ლექსი. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ „მან“ ეს ლექსი ჩემი თვალთ დაინახა, ანდა მის მოსაზრებებს რაიმე საერთო აქვს იმ განცდებთან, რამაც თანდათანობით ეს ლექსი დამაწერინა. ჩემი მესამე შენიშვნა ისაა, რომ დიდი სურვილი მაქვს, ერთგვარი სინჯის სახით, ეს მეთოდი რომელიმე სხვა ლექსისთვის გამოვიყენო, რომელიმე ძალიან კარგი, მანამდე უცნობი ლექსისთვის: მინდა ვნახო, ლექსის ანალიზის გულდასმით ნაკითხვის შემდეგ ოდნავ მაინც თუ შეეძლებ, დავტკბე მისით. ამ ნიგნში შეტანილი თითქმის ყველა ლექსი დიდი ხნის წინ წავიკითხე და მომეწონა; მათი გარჩევის შემდეგ მივხვდი, რომ გამიჭირდა, უწინდებურად შემეგრძნო ისინი. თითქოს ვილაცამ რაღაც მანქანა ნაწილ-ნაწილ დაშალა და მე დამაკისრა მისი ხელახლა აწყობა. ვფიქრობ, ინტერპრეტაციის მთელი ღირსება ისაა, რომ ის ჩემი საკუთარი ინტერპრეტაცია უნდა იყოს. ბევრი რამ არის, ალბათ, ისეთი, რაც უნდა იცოდეს ამა თუ იმ ლექსის გარშემო. მეცნიერს შეუძლია მრავალგვარი ინფორმაცია მომანოდოს და აშკარა გაუგებრობის თავიდან აცილებაში დამეხმაროს, მაგრამ, ჩემი ღრმა რწმენით, ჭეშმარი-

ტად ღირებული ინტერპრეტაცია ლექსის კითხვის კვალდაკვალ, ჩემი საკუთარი განცდების გააზრება უნდა იყოს.

ჩემი მიზანი არ იყო გამონვლილვით განმეხილა ჩვენში არსებული ლიტერატურული კრიტიკის ყველა ნიმუში. უწინარესად მსურდა, ყურადღება მიმექცია ლიტერატურული კრიტიკის ტრანსფორმირებისთვის, რომელიც, ალბათ, კოლრიჯით დაიწყო, მაგრამ უსწრაფესად განვითარდა უკანასკნელი ოცდახუთი წლის მანძილზე. ეს სისწრაფე, ასე მგონია, სოციალური დარგების კრიტიკასთან დაახლოვებით იყო განსაზღვრული, ასევე, კოლეჯებსა და უნივერსიტეტებში ლიტერატურის (თანამედროვე ლიტერატურის ჩათვლით) სწავლებით. ამ ტრანსფორმირებას მე არ ვდარდობ, რადგანაც ვფიქრობ, მას წინ აღარაფერი დაუდგება გაურკვევლობის ეპოქაში, რომელშიც ადამიანებს ახალ-ახალი მეცნიერებებით თავგზა აქვთ აბნეული, ეპოქაში, რომელშიც საფუძველი შეერყა მკითხველთა დაკანონებულ რწმენებს, მოსაზრებებს, წარმომავლობებს, და აღარ არსებობს კვლევისათვის აკრძალული თემა. ამასთანავე, ჩნდება კითხვა, თუ არსებობს ამგვარ სიჭრელეში რამე ისეთი, რაც მთელი ლიტერატურული კრიტიკისთვის საერთო იქნება? ოცდაათი წლის წინ მე ვამტკიცებდი, რომ ლიტერატურული კრიტიკის უმთავრესი დანიშნულება, ხელოვნების ნიმუშების ახსნა-განმარტება და „გემოვნების დახვეწა“ იყო. ამ გამოთქმამ ახლა, 1956 წელს, შესაძლოა, ერთგვარად ყური მოგვეჭრას, მაღალფარდოვნად მოგვეჩვენოს. ეგებ, უფრო მარტივად გამომეხატა ეს აზრი, რათა ამ საუკუნისთვის უფრო მორგებული ყოფილიყო და მეთქვა, „გაგებისა და ლიტერატურით ტკობის მხარდაჭერა“. ამასთანავე, ამ ფრაზაში უარყოფითი მუხტიც იგულისხმება, ხაზგასმა იმისა, თუ რა არ შეიძლება იყოს „ტკობის“ საგანი. რადგანაც ზოგჯერ კრიტიკოსი იძულებულია, სამსჯავროზე გამოიტანოს უნიჭობა და სიყალბე, თუმცა ამაზე უფრო ღირებულია, უბრალო შექება დამსახურებული ხოტბისგან გაარჩიოს. განსაკუთრებით უნდა აღვნიშნო, რომ „ტკობა“ და „გაგება“ განსხვავებულ მოვლენებად არ მიმაჩნია, ერთი ემოციურია, მეორე — ინტელექტუალური. „გაგება“-ში არ ვგულისხმობ ახსნა-განმარტებას, თუმცა ახსნა-განმარტება იმისა, რაც შეიძლება აიხსნას, ხშირად გაგების აუცილებელი წინაპირობაც არის ხოლმე. ძალზე მარტივ მაგალითს შემოგთავაზებთ: უცნობი სიტყვებისა და სიტყვების უცნობი ფორმების გარკვევა ჩოსერის გაგებისათვის მოსამზადებელი საფეხურია; აი, ეს როგორ აიხსნება: ვიდაცას მართლაც შეუძლია ჩოსერის სიტყვათა მარაგი, მისი დამწერლობა, გრამატიკა და სინტაქსი შეისწავლოს, კიდევ უფრო შორს წავიდეს — ძალზე კარგად შეისწავლოს ჩოსერის ეპოქა, სოციალური ჩვევები, შეხედულებები, ეპოქის განსწავლულობა თუ უმეცრება და მაინც ვერ ჩასწვდეს პოეზიას. ლექსის

გაგება, ისევე და ისევე, სავსებით კანონიერად, „ტკბობას“ უკავშირდება. ვილაცხამ, იქნებ თქვას, ეს ნიშნავს იმ სიამოვნების მიღებას, რისი გაცემაც ლექსს შეუძლიაო. მაგრამ ლექსით ტკბობა იმ პირობებში, როდესაც გაუგებარია, თუ რას გამოხატავს იგი, უბრალოდ, ნიშნავს სიამოვნების მიღებას ჩვენივე საკუთარი ნაზრებისგან. იმდენად რთულად მოსახმარი იარაღია ენა, რომ „ტკბობა“ და „რალაცისგან სიამოვნების მიღება“ არ უნდა გამოხატავდეს მთლად ერთსა და იმავე ცნებას: როცა ამბობენ, ვილაცხამ პოეზიისგან სიამოვნებას იღებს, არ ჟღერს მთლად ისე, როგორც ვილაცხამ „ტკბება პოეზიით“-ო. მართლაც-და, სიტყვის „სიამოვნება“ ზუსტი მნიშვნელობა განსხვავდება სიამოვნების მიმნიჭებელი ობიექტისგან; სწორედ ამიტომ, სხვადასხვა ლექსი სხვადასხვანაირად გვაკმაყოფილებს. ცხადია, ამა თუ იმ ლექსით სრულად ვერ ვისიამოვნებთ, თუკი ვერ ჩავნვდებით მის მნიშვნელობას. მეორე მხრივ, ასევე უეჭველია, რომ ვერ მივაგნებთ სრულად ლექსის მნიშვნელობას, თუკი მას გემოს ვერ გავუგებთ. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ რომელიმე ლექსით „ტკბობის“ ხარისხი და რაგვარობა სხვა ლექსებზე და მოკიდებული (ეს განცდა ერთი რომელიმე ლექსით ჩვენი ტკბობისა და უკვე „დაჭაშნიკებული“ სხვა ლექსებით ჩვენივე „ტკბობის“ ნაერთია). ვფიქრობ, ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ შეუძლებელია ცუდი ლექსებით ტკბობა იმ შემთხვევის გარდა, როცა მათი უფარვისობის ხარისხი საჭილიკოდ გამოდგება.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ახსნა-განმარტება გაგების აუცილებელი წინამძღვარი უნდა იყოს. თუმცა მგონია, რომ, ზოგჯერ, პოეზია განმარტებების გარეშეც გასაგებია ჩემთვის, მაგალითად, შექსპირის „ხუთი საჟინის სიღრმეზე წევს მამაშენი“... ანდა შელის „ქანცგანყვეტილი ხარ ფერმიხდილი, ზეცისკენ ცოცვით, მინაზე ყურებით“... აქაც და პოეზიის მრავალ ნიმუშში ასახსნელი არაფერია, არ ვსაჭიროებ დახმარებას, არც უკეთ გასაგებად, არც მეტი სიამოვნების მისაღებად. როგორც უკვე მივანიშნე, ახსნა-განმარტებას ზოგჯერ შესწევს უნარი, მთლად მოგწყვიტოს ლექსს, პოეზიის ნაწილს, ნაცვლად იმისა, რომ დაგეხმაროს მისი მნიშვნელობის გაგებაში. იქნებ, საუკეთესო დასტური ჩემი რწმენისა, რომ კარგად მესმის აქ ციტირებული შექსპირისა და შელის ლირიკული ლექსების დარი პოეზია ისაა, რომ ამ ორი ლექსის წაკითხვისას დღესაც ისეთივე მწველი ჟრუანტელი მივლის, როგორც ამ ორმოცდაათი წლის წინ.

განსხვავება ლიტერატურის კრიტიკოსსა და ლიტერატურული კრიტიკის ზღვარს გადაცდენილ კრიტიკოსს შორის მდგომარეობს იმაში, რომ ლიტერატურის კრიტიკოსი „ოდენ“ ლიტერატორია, მას სხვა ინტერესი არ გააჩნია. კრიტიკოსს, მხოლოდ ლიტერატურით დაკავებულს, ერთობ ცოტა რამ აქვს სათქმელი, რადგან მისთვის ლიტერა-

ტურა სუფთა აბსტრაქცია თუა. პოეტებს, პოეზიის გარდა, სხვა ინტერესებიც აქვთ, სხვაგვარად, მათი პოეზია უმთავრესი სწრაფვა, გამოცდილებისა და აზრთა ტრიალია (შემეცნება და ფიქრი პოეზიის გარდა, სხვა ინტერესების არსებობასაც ნიშნავს), მათი გამოცდილებისა და მათი აზრის პოეზიაში გარდასახვაა. შესაბამისად, კრიტიკოსიც ლიტერატურის კრიტიკოსია, თუკი, კრიტიკული სტატიების წერისას, მისი უპირველესი მიზანია, დაეხმაროს თავის მკითხველებს მნიშვნელობის გაგებასა და ტკბობაში. მაგრამ მას სხვა რალაცებიც უნდა აინტერესებდეს, ისევე როგორც თავად პოეტს. ლიტერატურის კრიტიკოსი უბრალოდ, ტექნიკური ექსპერტი არაა, ალჭურვილი დასწავლული წესებით, რომლებიც მის მიერ გაკრიტიკებულმა მწერლებმა უნდა დაიცვან. კრიტიკოსი ყოველმხრივ შემკული ადამიანი უნდა იყოს, საკუთარი შეხედულებებისა და პრინციპების კაცი, ცოდნითა და ცხოვრებისეული გამოცდილებით აღვსილი.

ნებისმიერი ნაწერის თაობაზე, რომელიც მოწოდებულია ჩვენთვის, როგორც ლიტერატურული კრიტიკა, შეგვიძლია ვიკითხოთ, მიმართულია თუ არა იგი გაგებისა და სიამოვნების მიღებისაკენ? თუ არა, ის მაინც შეიძლება ჩაითვალოს კანონიერ და სასარგებლო საქმიანობად, ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიის, ლოგიკის, პედაგოგიკის ან რომელიმე სხვა დარგის მნიშვნელოვან შენაძენად, და უნდა შეფასდეს არა ლიტერატორთა, არამედ შესაბამისი სპეციალისტების მიერ. არ უნდა გავუტოლოთ ბიოგრაფია კრიტიკას: ბიოგრაფია, ჩვეულებრივ, გვანდის მასალას, რომელიც ლექსის უკეთ გაგებისათვის, შესაძლოა, გზამკვლევადა იქცეს; თუმცა ამავე დროს, პოეტზე ყურადღების გამახვილებამ არ უნდა დაგვაშოროს პოეზიას. არ უნდა ავურიოთ ერთმანეთში ცოდნა — პოეტის ეპოქასთან დაკავშირებული ფაქტები, იმდროინდელი საზოგადოების ცხოვრების პირობები, მის ნაწერებში ნაგულისხმები იმ დროს გავრცელებული იდეები, იმ ეპოქაში ენის მდგომარეობა — მისი პოეზიის გაგებასთან. როგორც უკვე აღვნიშნე, ამგვარი ცოდნის შექმნა პოეზიის გაგებისთვის აუცილებელ სამზადისად შეიძლება გამოდგეს. უფრო მეტიც, მას, ისტორიის თვალსაზრისით, თავისთავადი ღირებულება აქვს. მაგრამ, პოეზიის შეფასების კუთხით, ის ჩვენ პოეზიის გაგების მხოლოდ ზღურბლთან მიგვიყვანს, რომლის გადაბიჯება და შიგნით შეღწევა ჩვენ თავად უნდა მოვახერხოთ. ამ მოხსენების დედააზრი ისაა, რომ ამგვარი ცოდნის მისაღებად, აუცილებელი არაა, შორეულ დროში გადავშვათ და პოეზიის კითხვისას ვიფიქროთ ან შევიგრძნოთ ის ისევე, როგორც რომელიმე იმდროინდელი პოეტი იფიქრებდა და შეიგრძნობდა, თუმცა ამგვარ მცდელობასაც თავისი ფასი აქვს. ეს უფრო ჩვენი დროისა და იმ პოეტის, რომლის შემოქმედებასაც ვეცნობით, ეპოქის საზღვრე-

ბიდან თავის დაღწევას იმ მიზნით, რომ უშუალოდ შევიგრძნოთ, მივუახლოვდეთ მის პოეზიას. ყველაზე მეტად ღირებულო, ვთქვათ, საფოს ოდის კითხვისას ის კი არაა, რომ ჩემი თავი ოცდახუთი ასეული წლის წინ, საბერძნეთის კუნძულზე წარმოვიდგინო, არამედ, თავი და თავი, ის შეგრძნებაა, რომელიც სხვადასხვა საუკუნისა და სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე პოეზიით ტკბობის უნარის მქონე ადამიანს აერთიანებს. ეს შეგრძნება ოცდახუთი ათეული წლის სიღრმიდან გამოსროლილი ნაპერწკალია. ასე რომ, დიდად მაძლობელი ვარ იმ კრიტიკოსის, რომელსაც ძალუძს დამანახოს, რაც უნინ არასდროს შემინიშნავს, — ან თუ დამინახავს, წინასწარ აკვიატებული აზრით მქონია გონება დაბინდული, — დამსვას პოეზიის პირისპირ და მასთან დამტოვოს. ამ შემთხვევაში მე უნდა ვენდო საკუთარ მგრძნობელობას, საზრიანობასა და გონებრივ შესაძლებლობას.

თუკი ლიტერატურულ კრიტიკაში მთელ ყურადღებას „გაგებაზე“ შევაჩერებთ, ვშიშობ, ლიტერატურული ფაქტის გააზრების ნაცვლად, მისი მარტივი განმარტება შეგვრჩება ხელში. იმის საფრთხეც კი შეიქმნება, რომ კრიტიკული აზროვნება მეცნიერების დარგად გადაიქცეს, რაც არასდროს მოხდება. მეორე მხრივ, თუკი „ტკბობას“ მივანიჭებთ გადაჭარბებულ მნიშვნელობას, ძალაუნებურად, სუბიექტურისა და იმპრესიონისტულის ტყვეობაში მოვექცევით და ჩვენი „ტკბობა“ უბრალოდ გართობისა და დროსტარების მეტს ველარაფერს გვარგებს. ამ ოცდაცამეტი წლის წინ, თუ არ ვცდები, ჩემს ნაშრომზე, „კრიტიკის ფუნქცია“ მუშაობისას, გამოჩნდა კრიტიკის ახალი სახეობა, იმპრესიონისტული, რომელმაც გამაღიზიანა კიდეც. ასე მგონია, დღევანდელ დღეს მეტი სიფხიზლე უნდა გამოვიჩინოთ და არ ნავაქეზოთ წმინდა სახის ახსნა-განმარტებები. თუმცა არ მინდა, შეგექმნათ შტაბექდილება, თითქოს ვგმობდე თანამედროვე კრიტიკას. უკანასკნელი ოცდაათი წელი, ჩემი აზრით, ინგლისურ და ამერიკულ ლიტერატურაში ბრწყინვალე პერიოდი იყო. შესაძლოა, რეტროსპექტულად განხილვისას, კიდევე უფრო გაიბრწყინოს. ვინ იცის?

ინგლისურიდან თარგმნა **ნანა ლამბაშიძემ**

T. Eliot, "The Frontiers of Criticism".

Lecture delivered at the University of Minnesota, April 30, 1956.

(ქურნალი „სჯანი“, 6, 2005, გვ. 60-74)

ტრადიცია და ინდივიდუალური ტალანტი

I

ინგლისურ მწერლობაში იშვიათად ვლავარაკობთ ტრადიციაზე, თუმცა ხშირად გამოვთქვამთ სინანულს მისი არარსებობის გამო. მსჯელობის დროს ვერ დავიმონუმებთ რომელიმე „კერძო ტრადიციას“ და ვერც „საერთოდ ტრადიციას“. ჩვეულებრივ, ამ სიტყვას განსაზღვრებად ვხმარობთ, როდესაც ვამბობთ, რომ მავანისა და მავანის პოეზია „ტრადიციული“ ან „ძალზე ტრადიციული“. იშვიათად გვხვდება ეს სიტყვა, თუ არა რაიმეს განსაქიქებლად. დადებითს შეფერილობას ეს ეპითეტი მხოლოდ კვალად აღდგენილი არქეოლოგიური სიძველის შეფასებისას იძენს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს სიტყვა ინგლისელის ყურთასმენას მარტოოდენ არქეოლოგიის სიმშვიდის მომგვრელ მეცნიერებასთან მიმართებაში ესალბუნება.

რალა თქმა უნდა, ამ სიტყვას არ ვიხმართ ცოცხალ თუ გარდასულ მწერალთა შეფასებისას. ყოველ რასას, ყოველ ერს მინიჭებული აქვს არა მარტო შემოქმედი გენია, არამედ საკუთრივ მხოლოდ ამ ერისთვის დამახასიათებელი კრიტიკული აზროვნების უნარი და ერი უფრო მეტი გულგრილობით ეკიდება ამ უნარის არასრულფასოვნებასა და შეზღუდულობას, ვიდრე შემოქმედი გენიის იმავე ნაკლს.

ჩვენ ვკითხულობთ ფრანგულ ენაზე გამოქვეყნებულ დიდი რაოდენობის კრიტიკული ხასიათის ნაწერებსა და ვიცნობთ, ან იქნებ მხოლოდ გვგონია, რომ ვიცნობთ ფრანგების კრიტიკულ მეთოდსა თუ ჩვევას და აქედან მხოლოდ იმას ვასკვნი (ჩვენი უმეცრების გამო), რომ ფრანგები უფრო „მეტად კრიტიკულნი“ არიან, ვიდრე ჩვენ. ზოგჯერ თავსაც კი ვიწონებთ ამ ფაქტით და ვთვლით, რომ ფრანგები ნაკლებად სპონტანურნი არიან, ვიდრე ჩვენ. შეიძლება ასეც იყოს, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ კრიტიკის არსებობა ისევე გარდაუვალია, როგორც სუნთქვა და ჩვენს ღირსებას იმით არაფერი დააკლდება, თუ ჩვენივე კრიტიკული აზროვნების მეშვეობით ნათლად გამოვხატავთ ემოციებს, რასაც წიგნის წაკითხვა აღგვიძრავს. მაშინ საჩინო გახდება ჩვენი ტენდენცია პოეტის განდიდებისა ნაწარმოების იმ ასპექტთა გამო, რითაც განსხვავდება იგი ყველა დანარჩენ პოეტთაგან და გვგონია, თითქოს მივაკვლიეთ ინდივიდუალურს, იმას, რაც ამა თუ იმ პიროვნების არსს, თვითმყოფადობას შეადგენს. კმაყოფილებით ვიმსჯელებთ პოეტის გამორჩეულობაზე მის წინამორბედთაგან და განსაკუთრებით კი უშუალო წინამორბედთაგან. ჩვენი მცდელობა იქითაა მიმართული, ვიპოვოთ რაიმე, რისი გამოცალკეებაც შესაძლებელია, რათა შემდგომ დავტკბეთ მონაპოვრით, მაშინ როცა,

თუ პოეტს ამ წინარე განზრახვით არ მივუდგებით, დავინახავთ, რომ არა მარტო საუკეთესო, არამედ ყველაზე ინდივიდუალურ თვისებად სწორედ ის მიგვიჩნევია, რითაც ან გარდასულმა პოეტებმა, მისმა შორეულმა წინაპრებმა უკვდავება დაიმკვიდრეს. რასაკვირველია, აქ მხედველობაში მაქვს პოეტის სრული სიმნიფის პერიოდი და არა ქაბუკი პოეტის შთაბეჭდილებებზე აგებული სამყარო.

თუ ტრადიციას აღვიქვამთ მხოლოდ როგორც უშუალო წინამორბედთა ბრმა და მოკრძალებულ ერთგულებას, მაშინ ჩვენ სავსებით უარყოფთ „ტრადიციას“, ბრმა მიამიტი მიმდევარი გვინახავს ქვიშაში ჩაკარგული. რალა თქმა უნდა, სიახლე სჯობს გამეორებას, მაგრამ „ტრადიცია“ გაცილებით მრავლისმომცველი და ფართო ცნებაა. მას მემკვიდრეობით ვერ მივიღებთ და მხოლოდ დიდი შრომით მოიპოვება. პირველ რიგში ტრადიცია მოიცავს ისტორიულობის შეგრძნებას, რაც უცილობლად საჭიროა ყველასათვის, ვინც ოცდახუთი წლის შემდეგაც პოეტობას განაგრძობს. ისტორიულობის ცნება მოიცავს არა მარტო წარსულს, არამედ წარსულის თანადროულობას. ისტორიულობის შეგრძნება აიძულებს მწერალს, წეროს არა მარტო როგორც თავისი დროის შვილმა, არამედ წეროს იმ ძალისხმევით, თითქოს მთელ ევროპულ ლიტერატურას, ჰომეროსიდან და შემდგომ, ერთდროული არსებობა მოაპოვებინოს. ისტორიულობის შეგრძნება არის შეგრძნება დროებითისა; სწორედ მარადიულისა და დროებითის შერწყმა ანიჭებს მწერალს ტრადიციულობას, სწორედ იგი აიძულებს, იყოს თანადროული და ამასთანავე შეიგრძნოს თავისი ადგილი დროში.

შეუძლებელია, განსაზღვრო ცალკე აღებული პოეტისა თუ ხელოვანის სრული მნიშვნელობა. მისი ადგილი მხოლოდ გარდაცვლილ პოეტებთან მიმართებაში განისაზღვრება. ჩვენ მას განყენებულად ვერ შევაფასებთ. კონტრასტისა და შედარებისთვის იგი გარდასულთა გვერდით უნდა დავაყენოთ. მე ვგულისხმობ, რომ ეს არის ესთეტიკის პრინციპი და არა მხოლოდ ისტორიული და კრიტიკული.

ტრადიციასთან შეფარდებისა და დაქვემდებარების საჭიროება არ არის ცალმხრივი მოვლენა. ახალი ნაწარმოები იმავდროულად გავლენას ახდენს ხელოვნების ყველა ადრინდელ ნიმუშზე: ახლის გამოჩენა (თუკი ეს ნამდვილი სიახლეა) არღვევს მანამდე არსებულ იდეალურ წესრიგს. ახლის შემოჭრის შემდეგაც რომ შევინარჩუნოთ არსებული წესრიგიანობა, ადრინდელმა თანამიმდევრობამ ოდნავ მაინც უნდა იცვალოს სახე, ამგვარად მოხდება ფასეულობათა და პროპორციათა გადაადგილება. სწორედ ასეთია ურთიერთმიმართება ძველსა და ახალს შორის. ვინც ამ მსჯელობას გაიზიარებს ევროპულ და ინგლისურ ლიტერატურასთან კავშირში, მას უთუოდ არც ის აზრი მოეჩვენება ჭეშმარიტებას მოკლებულად, რომ დღევანდელია ისეთივე ზე-

მოქმედებას ახდენს წარსულზე, როგორსაც წარსული დღევანდლობაზე და, თუკი პოეტმა გააცნაურა ეს მოვლენა, მაშინ მას გაცნაურებული ექნება ის დიდი პასუხისმგებლობა და სიძნელეები, რაც თან ახლავს ახლის შექმნას.

პოეტმა უნდა იცოდეს, რომ იგი უეჭველად განისჯება წარსულის სტანდარტების მიხედვით. მე ვამბობ, განისჯება და არა განიკითხება. განსჯაში არ ვგულისხმობ გარდასულთა და ცოცხალთა დაპირისპირებას და, რაღა თქმა უნდა, არც იმას, რომ პოეტი განისაჯოს ან გარდასულ კრიტიკოსთა კანონების მიხედვით. ეს იქნება შედარება და ერთურთით განსჯა. თუ უბრალოდ დავექვემდებარებით წარსულის კანონებს, ახლად შექმნილი ნაწარმოები არ იქნება არც სიახლე და ამდენად არც ხელოვნების ნიმუში. არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ახალი მით უფრო ფასეულია, რაც უფრო კარგად მიესადაგება ძველს. მისადაგება ის სასინჯი ქვაა, რითაც ახლის შეფასება ხდება, სასინჯი ქვა, რომელიც ძალზე ფაქიზად უნდა გამოვიყენოთ, რადგან ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ იქნება უზადო მსაჯული — ძალზე ძნელი დასადგენია, სად იწყება შემთანხმებლობა, სად ინდივიდუალური და რომელი ერთი სჭარბობს მეორეს.

მეტად რომ გავათვალსაჩინოთ პოეტის დამოკიდებულება წარსულისადმი, ერთსაც დავუმატებ: პოეტი განურჩევლად ვერ მიიღებს წარსულს, როგორც მთელს, ვერც მხოლოდ პირადულ აღფრთოვანებას დაეყრდნობა და ვერც მიკერძოებით მიენდობა რომელიმე გამორჩეულ პერიოდს. პირველი გზა მიუღებელია, მეორე მნიშვნელოვანია მხოლოდ, როგორც ახალგაზრდობაში მიღებული განცდები, ხოლო მესამე გზა მათი ძალზე სასიამოვნო და სასურველი დანამატი იქნებოდა. პოეტი ყოველთვის ცხადლივ უნდა ხედავდეს მთავარ დინებას, რომელსაც დიდი მგოსნები ხშირად უცვლიან კალაპოტს. მას ნათლად უნდა ესმოდეს, რომ იცვლება არა ხელოვნება, არამედ ხელოვნების მასალა, უნდა იცოდეს, რომ ევროპული აზროვნება, აზროვნება მისი მშობლიური ქვეყნისა, რომელიც საკუთრივ მის აზროვნებაზე ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, არის აზროვნება, რომელიც იცვლება, ხოლო ეს ცვლილება არის განვითარება, რომელიც ენ როუტე¹ არაფერს კარგავს და არქივში არ გადაუძახებს არც შექსპირს, არც ჰომეროსს და არც მადლენის გამოქვაბულის² კედლის მხატვრობას. ეს განვითარება, რომელსაც უთუოდ მოაქვს დახვეწილობა და სირთულე, ხელოვნების თვალსაზრისით ვერ იქნება წინსვლა. ეს, ალბათ, ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც ვერ იქნება გაუმჯობესება, ყოველ შემთხვევაში არაა იმ ზომამდე, ჩვენ რომ წარმოგვესახება. ასეთი გაუმჯობესება წინსვლად მხოლოდ ეკონომიკასა და მანქანათმშენებლობის სფეროში ჩაითვლება. განსხვავება წარსულსა და აწმყოს შორის სწორედ იმაში

მდგომარეობს, რომ გაცნობიერებული ანმყო არის ნარსულის იმგვარი და იმ ზომამდე შეცნობა, როგორი უნარიც თვითშემეცნებისა ნარსულს არ შეიძლება გააჩნდეს.

ვილაცას უთქვამს, გარდასული მწერლები ძალზე დაშორებულნი არიან ჩვენგან, რადგან ჩვენ მათზე გაცილებით მეტი ვიცით. ჭეშმარიტად, მათზე მეტი იმიტომ ვიცით, რომ ყველა მათგანს ძალზე კარგად ვიცნობთ.

მე კარგად ვიცი, თუ რომელი ნაწილი ჩემი მსჯელობისა პოეტის ხელობაზე გახდება საკამათო. საქმე ისაა, რომ ჩემი დოქტრინა ერუდიციის სასაცილო მარაგს მოითხოვს. ამ აზრის უარყოფა კი პანთეონის ბინადართა ცხოვრებაზე ერთი თვალის გადავლებითაც შეიძლება. იმის დამტკიცებაც ადვილია, რომ მეტისმეტი განსწავლულობა აკვედინებს და ბლალავს პოეტურ მგრძნობელობას. თუმცა ჩვენ დაჟინებით ვამტკიცებთ, რომ პოეტმა იმდენი უნდა იცოდეს, რომ არ შეზღუდოს მისთვის აუცილებელი მგრძნობელობა და სიზარმაცე. არც ის არის სასურველი, რომ შემოვიფარგლოთ გამოცდებისა და სალონების კიდევ უფრო პრეტენზიული რეკლამისთვის საჭირო ცოდნით. ცოდნა კი დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. შექსპირმა უფრო მეტი შეიძინა პლუტარქეს ისტორიიდან, ვიდრე ზოგიერთი მთელი ბრიტანეთის მუზეუმის შესწავლით მოახერხებდა. პოეტმა უცილობლად უნდა შექმნას და განავითაროს ნარსულის შეგრძნება და ატაროს იგი მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე.

როდესაც პოეტი ქმნის და რაღაც ფასეულს უახლოვდება, მასში პიროვნული თითქოს უკან იხევს, ხელოვანის წინსვლა თანდათანობით თვითშენიშვნა და პიროვნულის კვდომაა.

უნდა განვსაზღვროთ დეპერსონიზაციის ეს პროცესი და მისი დამოკიდებულება ტრადიციის ცნებასთან. სწორედ დეპერსონიზაციის პროცესში უახლოვდება ხელოვნება მეცნიერებას. აქვე მინდა ერთი ფიქრისაღმძვრელი ანალოგია შემოგთავაზოთ: წარმოიდგინეთ პლატინა ჟანგბადისა და გოგირდის ორჟანგის შემცველ ჭურჭელში.

II

სინდისიერი კრიტიკა და გრძნობიერი შეფასება ყოველთვის უნდა იღებდეს ამოსავალ წერტილად არა პოეტს, არამედ პოეზიას. თუ ყურად ვიღებთ საგაზეთო კრიტიკის მიერ ატეხილ განგაშს და შემდეგ საზოგადოების სუსურუს³-ს მივუგდებთ ყურს, მრავალი პოეტის სახელს გავიგონებთ. თუ ცისფერ წიგნს⁴ არ დავენდობით და ლექსს დავუწყებთ ძებნას, მეექვსეა, რომ ჩვენი ცდა წარმატებით დამთავრდეს. მე უკვე ვცაადე, მეჩვენებინა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს

ლექსის შეფასებისთვის ამ ლექსის მიმართებას სხვა პოეტთა ლექსებისადმი და დღემდე შექმნილი პოეზია ერთ მთლიან ცოცხალ არსებად წარმოვადგინე. შევეცადე, ანალოგიით მიმენიშნებინა, რომ აზროვნება დასრულებული პოეტისა განსხვავდება ჩამოუყალიბებელი პოეტის აზროვნებისგან არა „პიროვნულობით“, არამედ იმით, რამდენად „საინტერესოა“ ან „რამდენი აქვს სათქმელი“, არამედ იმით, თუ რაოდენ დახვეწილი მედიუმი იგი რაიმე კერძო გრძნობისა თუ მრავალფეროვან გრძნობათა თავისუფალი კომბინაციებისთვის.

მე კატალიზატორის ანალოგია მოვიყვანე, როდესაც ზემოთ ნახსენები ორი აიროვანი ნივთიერება პლატინასთან შერევით გოგირდმჟავას წარმოქმნის. ეს რეაქცია შეუძლებელია პლატინის გარეშე, თუმცა ახლად წარმოქმნილი მჟავა სრულიად არ შეიცავს პლატინას. თვითონ პლატინა ნეიტრალური და შეუცვლელი რჩება. პოეტის გონება სწორედ ეს პლატინაა. მას შეუძლია, ნაწილობრივ ან მთლიანად იმოქმედოს თავისსავე პირადულ გამოცდილებაზე, მაგრამ რაც დიდია ხელოვანი, მით უფრო სრულყოფილად არის მასში გამიჯნული ადამიანი, რომელიც იტანჯება და გონება, რომელიც ქმნის, და მით უფრო სრულად გამოიყენებს გონება საკუთარ ვნებათაღელვას, რომელიც მისი შემოქმედების მასალაა მხოლოდ.

ის ელემენტები, რომლებიც კატალიზატორის შემოქმედებას განიცდიან, ორი სახისაა: ემოციები და გრძნობები. ის განცდა, რასაც ხელოვნების ნაწარმოები იწვევს, სრულიად განსხვავდება ყველა სხვა განცდისაგან. იგი შეიძლება გამონვეული იყოს ერთი გარკვეული ემოციით, ან იყოს მწერლის მიერ სიტყვებით, ფრაზებით თუ სახეებით გადმოცემული სხვადასხვა გრძნობის კომბინაცია. მაღალი პოეზიის ნიმუშები შესაძლებელია ემოციის პირდაპირ გამოყენების გარეშეც შეიქმნას. ჯოჯოხეთის XV ქებაში ბრუნეტო ლატინი⁵ სიტუაციით განსაზღვრული ემოციაა მოცემული, მაგრამ შემოქმედების ეფექტი, ისევე როგორც ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოებისა, დეტალების შერწყმითაა მიღწეული. უკანასკნელ სტროფში გადმოცემული გრძნობა და სახება, რომელიც თან ახლავს ამ გრძნობას, არ არის განსაზღვრული წინარე სიტუაციით,⁶ იგი მიძინებული იყო პოეტის გონებაში და მანამ არ ამოტივტივდა, სანამ არ შეიქმნა ხელსაყრელი კომბინაცია მის გამოსაყენებლად. პოეტის გონება ურიცხვ გრძნობათა, ფრაზათა და სახეთა ხელშეუხებელი განძსაცავია მანამდე, სანამ ახალი ერთიანობის წარმოსაქმნელად საჭირო ყველა კომპონენტი არ მოიყრის თავს.

თუ ერთმანეთს შევადარებთ უმაღლესი პოეზიის რამდენიმე ნიმუშს, დავინახავთ, რაოდენ დიდია კომბინაციათა მრავალფეროვნება და როგორ ბოლომდე იშლება „ამაღლებულის სემიეთიკური კრიტიერიუმის“ მნიშვნელობა. რადგან არა ემოციათა, ე.ი. კომპონენტთა სი-

დიადე და სიმძაფრე, არამედ სიმძაფრე მხატვრული (შემოქმედებითი) პროცესისა, ასე ვთქვათ, ის წნევაა, რომლის საშუალებითაც ვიღებთ შენადნობს, არის ფასეული და მნიშვნელოვანი. პაოლოსა და ფრანჩესკას⁷ ეპიზოდი მძაფრ ემოციას აღგვიძრავს, მაგრამ სიმძაფრე პოეზიისა რალაც ძირეულად სხვაა, ვიდრე თვით ამ ეპიზოდს შეუძლია გამოიწვიოს, იგი არ არის უფრო მძაფრი, ვიდრე XXVI ქება, ულისეს მოგზაურობა,⁸ რომელიც პირდაპირ არ არის დამოკიდებული ემოციაზე, მრავალი ვარიანტია შესაძლებელი ემოციის გარდასახვის პროცესში, აგამემნონის მკვლევლობა ან ოტელოს აგონია ქმნის მხატვრულ ეფექტს, რომელიც, ალბათ, უფრო ცხოვრებისეულია, ვიდრე დანტეს ჯოჯოხეთის სცენები. აგამემნონის მკვლევლობის მხატვრული ემოცია უშუალო მაყურებლის ემოციას უახლოვდება. ოტელოს აგონიისა კი თვით პროტოგონისტისას, მაგრამ განსხვავება ხელოვნებასა და ემოციას შორის ყოველთვის აბსოლუტურია, კომბინაცია ელემენტებისა აგამემნონის მკვლევლობის სცენაში ისეთივეა, როგორც ულისეს მოგზაურობაში; ორივე შემთხვევაში ელემენტების შენადნობია მოცემული. კიტისის ოდა უამრავ გრძნობას მოიცავს, რომელთაც არავითარი საერთო არა აქვთ ბულბულთან, მაგრამ ბულბულს, ერთი მხრივ, შესაძლოა მისი კეთილხმოვანი პოეტური სახელისა და მეორე მხრივ, ალბათ, მისი რეპუტაციის გამო, მთლიანობაში მოჰყავს ეს ლექსი.⁹

თვალსაზრისი, რომელსაც ვებრძვი, ალბათ, სულის სუბსტანციური მთლიანობის მეტაფიზიკურ თეორიას უკავშირდება. არსი ჩემი თვალსაზრისისა კი იმაში მდგომარეობს, რომ პოეტი არ გადმოგცემს არა „პირადულს“, არამედ იგი მედიუმია, მედიუმია და არა პიროვნება, რომელშიც შთაბეჭდილებები და ემოციები თავისებურ და მოულოდნელ კომბინაციებს ქმნიან. შთაბეჭდილებები და ემოციები შეიძლება მნიშვნელოვანი იყოს ადამიანისთვის, მაგრამ არა პოეზიისთვის და პირიქით, „შთაბეჭდილებები და ემოციები, რომლებიც მნიშვნელოვანი იქნებოდა პოეზიისთვის, სრულიად უმნიშვნელო შეიძლება იყოს ადამიანისთვის, პიროვნებისთვის“.

პოეტი არასოდეს არის საინტერესო ან ღირსშესანიშნავი თავისი პირადული ემოციების გამო, ემოციებისა, რომლებიც თვით ცხოვრებაში განაპირობა. ეს ემოციები მარტივი, ნედლი ან უფერული შეიძლება იყოს. დასაშვებია ისიც, რომ პოეზია ამა თუ იმ პოეტისა მეტად რთულ ემოციას გადმოგცემდეს, მაგრამ ეს სირთულე არ იყოს განპირობებული პოეტის პირადი ცხოვრების რთული და უჩვეულო ემოციებით. ექსცენტრულობის ძიებისას ხშირად ერთ შეცდომას უშვებენ: ეძიებენ ახალ ადამიანურ ემოციებს. პოეტის მონოდება კი არა ახალ ემოციათა ძიებაა, არამედ ჩვეულებრივ ადამიანურ განცდათა პოეტური გადმოცემა, განცდებისა, რომლებიც თავისთავად შესაძლოა არც იწვევდეს

რაიმე ემოციას, ამაში კი სამსახურს გაუნევეს როგორც პირადად პოეტის მიერ განცდილი, ასევე განუცდელი ემოციები. ამრიგად, გამოთქმა „სიმშვიდეში გახსენებული ემოციები“¹⁰ — ამ აზრის ზუსტი ფორმულირება იქნებოდა, მაგრამ ეს არც მარტოოდენ ემოციაა, არც გახსენება და არც „სიმშვიდე“, თუ ამ სიტყვის მნიშვნელობას არ დავარღვევთ. ეს არის კონცენტრაცია და რაღაც ახალი, რასაც ეს კონცენტრაცია წარმოშობს, შთაბეჭდილებებისა, რომლებიც პრაქტიკული, ჩვეულებრივი ადამიანისთვის სრულიად მოკლებული იქნებოდა ყოველგვარ ემოციას. ეს გაუცნობიერებელი კონცენტრაციაა. ამ განცდებს პოეტი კი არ კრებს ან გაიხსენებს „სიმშვიდის“ ატმოსფეროში, არამედ ეს „სიმშვიდე“ ამ მოვლენის პასიური თანმხლები იქნება მხოლოდ, მაგრამ, რასაკვირველია, საკითხი მარტოოდენ ამ მსჯელობით არ ამოიწურება. პოეზიაში ბევრი რამაა, რაც გაცნობიერებულად და გააზრებულად იწერება. სინამდვილეში „ცუდი“ პოეტი გაუცნობიერებლად წერს, სადაც „ცნობიერი“ უნდა იყოს და პირიქით. ორივე ამ შეცდომას „პირადულობისკენ“ მივყავართ. პოეზია ემოციებისადმი ქედის მოხრა კი არ არის, არამედ მისგან თავის დაღწევაა. იგი არ არის პიროვნულობის გამოხატულება, იგი მისგან გათავისუფლებაა, მაგრამ, რასაკვირველია, მხოლოდ მათ, ვისაც პირადულობაც გააჩნია და ემოციაც, იცინ, რას ნიშნავს სურვილი მისგან გათავისუფლებისა.

III

გონება არის რაღაც ღვთაებრივი და (ამდენად) შეუვალი (გარეშე (შთაბეჭდილებებისათვის))¹¹

ეს ესეი მეტაფიზიკისა თუ მისტიციზმის საზღვართან შეჩერებას მოითხოვს და იფარგლება ისეთი პრაქტიკული დასკვნებით, რომლებიც შეიძლება გამოიყენოს პოეზიით სერიოზულად დაინტერესებულმა პიროვნებამ. ყურადღების გადატანა პოეტიდან პოეზიაზე, საქება-რი საქმეა, რადგან მას მივყავართ ცუდი თუ კარგი პოეზიის უფრო სამართლიანი შეფასებისაკენ. გულწრფელ გრძნობათა გამოხატველ ლექსს ბევრი თავყანისმცემელი ჰყავს, მაგრამ არცთუ ისე ბევრი აფასებს ლექსის ტექნიკურ დახვეწილობას და ძალზე ცოტას შესწევს უნარი, გამოიცნოს ღირსსაცნობი ემოცია. ემოცია, რომელიც ლექსში ცოცხლობს და არა პოეტში. ხელოვნების ემოცია უპიროვნოა და პოეტი ვერ მიაღწევს ამ უპიროვნობას, თუ სრულიად არ შესწირა თავის ლექსს, თუ იცხოვრა არა მხოლოდ ანმყოთი, არამედ არ იცხოვრა წარსულში ისე, როგორც ანმყოში, არ გააცნობიერა არა მარტო ის, რაც წარვიდა, არამედ ისიც, რამაც უკვე დაიწყო სიცოცხლე.

შენიშვნები:

1. გზად (ფრანგ.)
2. მადლენში (სამხრეთ-დასავლეთ საფრანგეთი) აღმოჩენილია პირველი პალეოლითური კედლის მხატვრობის ნიმუშები.
3. ჩურჩული (ლათ).
4. ცისფერი წიგნი (blue book) — ოფიციალური ანგარიში ინგლისის საპარლამენტო კომისიისა და საიდუმლო საბჭოსი. აქ იგულისხმება ოფიციალურების მიერ აღიარებული პოეტები.
5. ამ ქებაში დანტე აგვინერს ფლორენციელ ბრუნეტო ლატინისთან შეხვედრას (1212-1294).
6. ბრუნეტო კიცხავს „არაბუნებრივ ვნებას“, რომელიც „ერთი წუთით არ ასვენებს“ და შემდეგ „ესოდენ სწრაფად გაემურება“, როგორც „ვერონის შეჯიბრის დროს მიექანება მწვანე მაუდის მომხვეჭელი“, ასე წარმოიქმნება ელოტის გრძნობის კატალიზი „ემოციურ სახეებასთან“.
7. დანტეს V ქებაში უკვდავყოფილი მიჯნურები პაოლო და ფრანჩესკა დახოცა ფრანჩესკას ეჭვიანმა ქმარმა.
8. ქება და მისი დაღუპვა გემთან ერთად არ ეთანხმება ჰომეროსის „ოდისეას“, ამიტომ ეს ეპიზოდი მთლიანად დანტეს მიეწერება.
9. იგულისხმება ესქილეს „აგამემნონი“, ელიოტი იყენებს ცოლის საყვარლისგან აგამემნონის მოკვდინებას და ამ ეპიზოდის უკანასკნელ სტრიქონებს: „ბუღბუღლთა შორის...“.
10. უორდსვორთი ლირიკული ბალადების მეორე (1800 წ.) გამოცემის წინასიტყვაობაში წერს, რომ პოეზია საზრდოობს „სიმშვიდეში გახსენებული ემოციებით“.
11. არისტოტელე „სულისთვის“ (De anima), თავი IV.

ინგლისურიდან თარგმნა
მანანა ფოჩხიძე
(ქურნალი „საუნჯე“, 1982, 2, გვ.260-264)

ვიქტორ შკლოვსკი (1893-1984)

ხელოვნება, როგორც ხერხი

ხელოვნება ხატოვანი აზროვნებააო, გეტყვით რიგითი გიმნაზის-ტიც და მეცნიერი-ფილოლოგიც, რომელიც ამ დებულებაზე აგებს საკუთარ თეორიულ კონცეფციას. ბევრმა გაითავისა ეს დებულება; მისი ერთ-ერთი ავტორია პოტებნია. „ხატის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება, კერძოდ, პოეზია“, — ამბობს ის („Из записок по теории словесности“. Харьков, 1905, с. 83). პოტებნიას მიხედვით, პოეზია, პროზის მსგავსად, უპირველეს ყოვლისა და ძირითადად <....> აზროვნებისა და შემეცნების გარკვეული ხერხია” (იქვე, გვ. 97).

პოეზია აზროვნების საგანგებო ხერხია, სახელდობრ, ხატოვანი აზროვნების ხერხი. ის უზრუნველყოფს გონებრივ ძალთა ერთგვარ ეკონომიას, „პროცესის სიიოლის შეგრძნებას“, და ამ ეკონომიის ანარეკლს წარმოადგენს ესთეტიკური გრძნობა. ასე (როგორც ჩანს, მართებულად) დაასკვნა აკად. ოვსიანიკო-კულიკოვსკიმ, რომელიც, ეჭვგარეშეა, ყურადღებით კითხულობდა თავისი მასწავლებლის შრომებს. პოტებნია და მისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეები პოეზიას აზროვნების საგანგებო სახეობად — ხატოვან აზროვნებად — მიიჩნევენ, ხოლო ხატების დანიშნულებად თვლიან ნაირგვარი საგნისა და მოქმედების დაჯგუფებას, აგრეთვე — ცნობილის მეშვეობით უცნობის განმარტებას. პოტებნიას თქმით, „ხატის მიმართება განსამარტავი მოვლენისადმი ამგვარია: ა) ხატი არის ცვალებადი ქვემდებარის მუდმივი შემასმენელი = ცვალებად აპერცეფციათა ატრაქციის მყარი საშუალება <...>, ბ) ხატი გაცილებით უფრო მარტივი და მკაფიოა, ვიდრე განსამარტავი მოვლენა“ (იქვე, გვ. 314), ესე იგი, „ვინაიდან ხატოვანების დანიშნულებაა ხატის მნიშვნელობის მიახლოება ჩვენს ცნობიერებასთან, და რადგან ამის გარეშე ხატოვანება აზრგამოცლილია, ამდენად, ხატი ჩვენთვის უფრო ნაცნობი უნდა იყოს, ვიდრე — მის მიერ განმარტებული მოვლენა“ (იქვე, გვ. 291).

„ხატის გარეშე არ არსებობს ხელოვნება“; „ხელოვნება ხატოვანი აზროვნებაა“. ამ დეფინიციათა გასამყარებლად რა არ კეთდებოდა; მუსიკა, არქიტექტურა, ლირიკა დაიყვანებოდა ხატოვან აზროვნებამდე. ოცდახუთწლიანი მცდელობების შემდგომ აკად. ოვსიანიკო-კულიკოვსკი იძულებული გახდა, გამოეყო ლირიკა, არქიტექტურა და მუსი-

კა არახატოვანი ხელოვნების საგანგებო დარგის სახით — განესაზღვრა ისინი, როგორც ლირიკული ხელოვნება, რომელსაც უშუალო ემოციური ზემოქმედების უნარი აქვს. და აღმოჩნდა, რომ არსებობს ხელოვნების უზარმაზარი სფერო, რომელიც არაა აზროვნების ხერხი. მიუხედავად ამისა, მისი ერთ-ერთი დარგი — ლირიკა (ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით) ძალზე წააგავს „ხატოვან“ ხელოვნებას: ისეთივე მიმართება აქვს სიტყვებისადმი და, რაც ყველაზე არსებითია, — ხატოვანი აზროვნება სრულიად შეუმჩნეველად იქცევა არახატოვან ხელოვნებად და მათ ერთნაირად აღვიქვამთ.

მაგრამ დეფინიციამ „ხელოვნება ხატოვანი აზროვნებაა“ (აქ არ მომყავს საყოველთაოდ ცნობილ გამათანაბრებელ ფორმულათა შუალედური რგოლები), რაც ნიშნავს, რომ ხელოვნება, პირველ ყოვლისა, ქმნის სიმბოლოებს — გაუძლო იმ თეორიის კრახს, რომელსაც ემყარებოდა. უპირველეს ყოვლისა, ის აქტუალურია სიმბოლისტურ მიმდინარეობაში, განსაკუთრებით მის თეორეტიკოსებთან.

ამგვარად, ბევრის აზრით, ხატოვანი აზროვნება („пути и тени“, „дирозды и межн“) პოეზიის ძირითადი ნიშან-თვისებაა. ამიტომ, მათი შეხედულებით, ამ „ხატოვანი“ ხელოვნების ისტორია ხატის ცვლილებათა ისტორია უნდა წარმოადგენდეს. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ხატები თითქმის უცვლელი სახით ინაცვლებს საუკუნიდან საუკუნეში, ერთი ქვეყნიდან — მეორეში, ერთი პოეტის შემოქმედებიდან — მეორის თხზულებებში. ხატები არავის კუთვნილებას არ წარმოადგენს. ისინი „ღვთისაა“. რაც უფრო ღრმად ვწვდებით ამა თუ იმ ეპოქას, მით უფრო აშკარა ხდება, რომ პოეტის მიერ „შექმნილი“ ხატები სინამდვილეში სხვებისგანაა ნასესხები. პოეტურ სკოლათა მთელი ძალისხმევა მიმართულია სიტყვიერი მასალის განლაგებისა და დამუშავების ახალ ხერხთა დაგროვებისა და გამოვლენისკენ და ითვალისწინებს უფრო ხატების დალაგებას, ვიდრე — მათს შექმნას. ხატები უკვე არსებობს და პოეტები გაცილებით ხშირად იხსენებენ მათ, ვიდრე — აზროვნებენ ხატებით.

ყოველ შემთხვევაში, ხატოვანი აზროვნება არ აერთიანებს ხელოვნების ყველა დარგს, ან თუნდაც სიტყვაკაზმული ხელოვნების დარგებს. ხატების ცვლილება არ შეადგენს პოეზიის განვითარების არსს.

* * *

ჩვენ ვიცით, რომ პოეტურ, მხატვრული ტკბობისთვის განკუთვნილ გამოთქმებად აღიქმება იმგვარი გამოთქმები, რომლებიც სხვა დანიშნულებით შეიქმნა. ამის ნიმუშია თუნდაც ანენსკის თვალსაზრისი სლავური ენის საგანგებო პოეტურობის შესახებ, აგრეთვე — ანდრეი ბელის აღტაცება იმით, რომ XVIII საუკუნის რუსი პოეტების

ნანარმოებებში ზედსართავები მოსდევს არსებითებს. ბელის აზრით, ესაა მხატვრული მოვლენა, ან, უფრო ზუსტად, განზრახ შემუშავებული ხერხი, სინამდვილეში კი ზემოაღნიშნული თვისება მოცემული ენის ზოგადი ატრიბუტია (საეკლესიო სლავური ენის ზეგავლენა). ამგვარად, შეიძლება ნანარმოები: 1) შეიქმნას როგორც პროზაული და აღქმულ იქნეს, როგორც პოეტური თხზულება, 2) შეიქმნას როგორც პოეტური და აღქმულ იქნეს, როგორც პროზაული თხზულება. ეს ნიშნავს, რომ მოცემულ ნანარმოებს მხატვრულობას მივანერთ და პოეზიის სფეროს მივაკუთვნებთ ჩვენეული აღქმის ზეგავლენით. მხატვრული ნანარმოებები კი (ვინრო გაგებით) უნდა ვუწოდოთ ისეთ ქმნილებებს, რომლებიც საგანგებოდაა კონსტრუირებული იმგვარად, რომ ისინი უცილობლად აღიქმება მხატვრულ ქმნილებებად.

პოტებნიას დასკვნამ: პოეზია უდრის ხატოვანებას, — შექმნა მთელი თეორია იმის შესახებ, რომ ხატოვანება უდრის სიმბოლოურობას, ანუ ხატის უნარს, იქცეს სხვადასხვა ქვემდებარის მუდმივ შემასმენლად (დასკვნა, რომელიც, იდეათა მსგავსების გამო, შეიყვარეს სიმბოლისტებმა — ანდრეი ბელიმ, მერეჟკოვსკიმ, მისი „მარადიული თანამგზავრებით“ — და სიმბოლიზმის თეორიის საფუძვლად აქციეს). ეს დასკვნა ნაწილობრივ იქიდან გამომდინარეობს, რომ პოტებნია არ ასხვავებდა პოეზიის ენასა და პროზის ენას. ამიტომ მან ყურადღება არ მიაქცია იმას, რომ არსებობს ხატის ორი სახეობა: ხატი, როგორც აზროვნების (საგანთა დაჯგუფება-გაერთიანების) საშუალება და, მეორე მხრივ, პოეტური ხატი — შთაბეჭდილების გაძლიერების წყარო... პოეტური ხატი — ესაა შთამბეჭდაობის მიღწევის ერთ-ერთი ხერხი. ამ მხრივ ის უთანაბრდება პოეტური ენის სხვა ხერხებს, მარტივსა და უარყოფით პარალელიზმს, შედარებას, განმეორებას, სიმეტრიას, ჰიპერბოლას და, საზოგადოდ, ყველაფერს, რასაც ფიგურას უწოდებენ, ანუ საგნის (საგნები შეიძლება იყოს თვით ნანარმოების სიტყვები და ბგერებიც კი) მძაფრად შეგრძნების ყველა ხერხს... პოეტური ხატი პოეტური ენის ერთ-ერთი საშუალებაა. პროზაული ხატი არის განყენების საშუალება... ესაა აზროვნება, მაგრამ მას საერთო არაფერი აქვს პოეზიასთან.

* * *

შემოქმედებით ძალთა ეკონომიის კანონიც საყოველთაოდ აღიარებულ კანონთა ჯგუფს მიეკუთვნება. სპენსერი წერდა: „სიტყვათა შერჩევისა და გამოყენების განმსაზღვრელი ყველა წესის საფუძველს წარმოადგენს იგივე ძირითადი მოთხოვნა: ყურადღების დაზოგვა. <...> ამა თუ იმ ცნების ყველაზე იოლად წვდომა ხშირად მთავარი და ყველა შემთხვევაში ძირითადი მიზანია“ („სტილის ფილოსოფია“).

„წარმოდგენათა გასავითარებლად სულს რომ ამოუწურავი შესაძლებლობები გააჩნდეს, მაშინ მისთვის, რა თქმა უნდა, განუზრუნველად იქნებოდა ამ ამოუწურავი წყაროს დახარჯული რაოდენობა; ალბათ, მნიშვნელობა მიენიჭებოდა მხოლოდ დახარჯულ დროს. მაგრამ ვინაიდან ეს ძალებიც შეზღუდულია, ამდენად, მოსალოდნელია, რომ სული მიისწრაფვის განახორციელოს აპერცეფციული პროცესები შეძლებისდაგვარად მიზანშეწონილად, ესე იგი, ძალთა ყველაზე მცირე დანაკარგებით, ანუ, რაც იგივეა, ყველაზე შედეგიანად“ (რ. ავენარიუსი). პეტრაჟიკვი მარტოოდენ სულიერ ძალთა ეკონომიის ზოგად კანონზე მითითების მეშვეობით უგულვებელყოფს ჯემსის თეორიას აფექტის ფიზიკური საფუძვლის შესახებ. შემოქმედებით ძალთა ეკონომიის პრინციპი, რომელიც ესოდენ მაცდურია (განსაკუთრებით, რიტმის განხილვისას), აღიარა ალექსანდრ ვესელოვსკიმაც, რომელმაც დაასრულა სპენსერის აზრი: „სტილის ღირსება სწორედ ისაა, რომ აზრთა მაქსიმალური რაოდენობა გამოიხატოს სიტყვათა მინიმალური რაოდენობის მეშვეობით“. ანდრეი ბელი, რომელმაც თავის საუკეთესო თხზულებებში წარმოადგინა გართულებული, „შეფერხებული“ რიტმის ამდენი მაგალითი, და გამოავლინა (კერძოდ, ბარატინსკის მაგალითებზე) პოეტურ ეპითეტთა გართულებულობა, აგრეთვე საჭიროდ მიიჩნევს, ილაპარაკოს ეკონომიის კანონის შესახებ. მისი წიგნი წარმოადგენს თავგანწირულ მცდელობას, შეიქმნას ხელოვნების თეორია იმ შეუმომხებელი ფაქტების საფუძველზე, რომლებიც ემყარება მოძველებულ წიგნებს, პოეტურ ხერხთა ღრმა ცოდნასა და კრავეჩის სახელმძღვანელოს, რომელშიც ფიზიკა გადმოცემულია გიმნაზიებისთვის განკუთვნილი პროგრამით.

შეხედულება (რომელიც, შესაძლოა, მართებულია ენის, ესე იგი, „პრაქტიკული“ ენის მიმართ) ძალთა ეკონომიის, როგორც შემოქმედების კანონისა და მიზნის შესახებ გაავრცელეს პოეტურ ენაზეც, რადგან პრაქტიკული ენის კანონებს არ განასხვავებდნენ პოეტური ენის კანონებისგან. მითითება იმისა, რომ იაპონურ პოეტურ ენაში არსებული ზოგიერთი ბგერა არ მოიპოვება იაპონურ პრაქტიკულ ენაში, წარმოადგენდა ამ ორი ენის განსხვავებულობის თითქმის პირველ ფაქტობრივ დადასტურებას. ლ. პ. იაკუბინსკის სტატია პოეტურ ენაში წარწარა ბგერათა განწილების კანონის არარსებობის და ამ ენაში მსგავს ბგერათა ძნელად წარმოსათქმელი კომპლექსების დასაშვებობის შესახებ იყო ერთ-ერთი პირველი ნაშრომი, რომელშიც უცილობლად დადასტურდა პოეტური ენისა და პრაქტიკული ენის კანონთა სხვადასხვაობა (თუნდაც ჯერჯერობით მხოლოდ ამ შემთხვევაში).

ამიტომ პოეტურ ენაში ხარჯვისა და ეკონომიის კანონთა შესახებ უნდა ვიმსჯელოთ არა პროზაული ენის მიხედვით, არამედ — მისი საკუთარი კანონების საფუძველზე.

თუ განვიხილავთ ალქმის ზოგადს კანონზომიერებებს, შევამჩნევთ, რომ ჩვეული ქცევები ავტომატიზაციას განიცდის. მაგალითად, გაუცნობიერებელი და ავტომატურია ჩვენი ყველა ჩვევა; თუ ვინმე გაიხსენებს, როგორ მოჰკიდა პირველად ხელი კალამს ან როგორ ამეტყველდა პირველად უცხო ენაზე, შემდეგ კი შეადარებს ამ შეგრძნებებს მოგვიანებით ჩვევად ქცეულ მოქმედებებს, უეჭველად დაეთანხმება ამ თვალსაზრისს. ავტომატიზაციის პროცესით აიხსნება ჩვენი პროზაული მეტყველების კანონები, კერძოდ, დაუმთავრებელი ფრაზები და ბოლომდე წარმოუთქმელი სიტყვები. ამ პროცესის იდეალურ გამოხატულებას წარმოადგენს ალგებრა, სადაც საგნებს სიმბოლოები ენაცვლება. სწრაფ პრაქტიკულ მეტყველებაში სიტყვები მთლიანად როდი წარმოითქმება, ცნობიერებაში ამოტივტივდება ხოლმე მხოლოდ სიტყვათა პირველი ბგერები...

აზროვნების ამ თვისებამ გზა გაუკვალა არა მარტო ალგებრას, არამედ — სიმბოლოთა (ასოების, კერძოდ, საწყისი ასოების) შერჩევას. აზროვნების ალგებრული მეთოდი გულისხმობს საგანთა დათვლასა და გაზომვას. მათ კი არ ვხედავთ, არამედ ვცნობთ პირველივე ნიშნების მიხედვით. საგანი თითქოს შეფუთულია; ჩვენ ვიგებთ, რომ ის არსებობს, მხოლოდ მის მიერ დაკავებული ადგილის მიხედვით, მაგრამ აღვიქვამთ მარტოდენ მის ზედაპირს. ამის შემდეგ იფიტიება საგნის ალქმა, რაც შემდგომ ზემოქმედებს მისი შექმნის პროცესზე. სწორედ ამით აიხსნება პროზაული მეტყველების ოდენ ნაწილობრივი სმენითი ალქმა (იხ. ლ. პ. იაკუბინსკის სტატია) და, რა თქმა უნდა, ნაწილობრივი წარმოთქმა (და ყოველგვარი უნებური მეტყველებითი შეცდომები). საგნის ალგებრიზაციის, ავტომატიზაციის პროცესში ხორციელდება ალქმის მაქსიმალური ეკონომია: საგნები წარმოდგენილია მათი ერთ-ერთი ნიშან-თვისებით (მაგალითად, ნომრით), ან კიდევ — ფორმულის მეშვეობით, იმგვარად, რომ ეს საგნები ცნობიერად არ აღიქმება.

...და სწორედ იმისთვის, რათა დავიბრუნოთ საგანთა ცხოველი შეგრძნება და, მაგალითად, აღვიკვათ ქვა, როგორც ქვა, არსებობს ის, რასაც ხელოვნებას უწოდებენ. ხელოვნების მიზანს წარმოადგენს საგნის ხედვა და არა ამოცნობა, მხატვრული ხერხის არსი მდგომარეობს საგნების „გაუცნაურებასა“ და გართულებულ ფორმაში, რაც ამძაფრებს ალქმის სიძნელეს და ზრდის მის ხანგრძლივობას, რადგან ხელოვნებაში ალქმის პროცესი თვითმიზნურია და უნდა გახანგრძლივ-

დეს. ხელოვნების დანიშნულებაა საგნის შექმნის განცდა, ხოლო მზა საგანი მისთვის ნაკლებმნიშვნელოვანია.

პოეტური (მხატვრული) ნაწარმოების ცხოველქმედება — ხედვიდან ცნობამდე, პოეზიიდან პროზამდე, კონკრეტულიდან ზოგადამდე, დონ-კიხოტიდან — ანუ იმ სქოლასტიკოსი და ღარიბი აზნაურიდან, რომელიც თითქმის ვერ გრძნობდა, როგორ ამცირებდნენ მას ჰერცოგის კარზე — ტურგენევის ფართო, მაგრამ ცარიელ დონ-კიხოტამდე, კარლოს დიდიდან სიტყვა ნაწარმოებისა და ხელოვნების კვდომასთან ერთად ფართოვდება, იგავი უფრო სიმბოლურია, ვიდრე პოემა, ანდაზა კი — ვიდრე იგავი. სწორედ ამიტომ პოეტებისათვის თეორია ყველაზე ნაკლებად წინააღმდეგობრივია იგავის განხილვისას, რომელიც, პოეტებისათვის აზრით, ბოლომდე იქნა გამოკვლეული. მხატვრულ „საგნობრივ“ ნაწარმოებებს ეს თეორია ვერ მიესადაგა და ამიტომ პოეტებისათვის წიგნის დასრულება შეუძლებელი გახლდათ. ცნობილია, რომ „Записки по теории словесности“ გამოქვეყნდა 1905 წელს, ავტორის გარდაცვალებიდან 13 წლის შემდეგ.

თვით პოეტებში ამ ნაშრომში სრულად დაამუშავა მხოლოდ ის თავი, რომელიც იგავს ეხება.¹

რამდენიმეჯერ აღქმული საგნები შემდგომ ამოცნობით აღიქმება: საგანი ჩვენ წინაშეა, ეს ვიცით, მაგრამ ვერ ვხედავთ საგანს.² ამიტომაც ვერაფერს ვიტყვით მის შესახებ.

საგნის ავტომატიზებული აღქმის რღვევა ხელოვნებაში სხვადასხვა ხერხით ხორციელდება; ამ სტატიაში მივუთითებთ ერთ-ერთ ხერხს, რომელსაც თითქმის ყოველთვის იყენებდა ლ. ტოლსტოი — მწერალი, რომელიც, თუნდაც მერეჟკოვსკის აზრით, ასახავს საგნებს ისე, როგორც ხედავს, ხედავს ღრმად, მაგრამ არ ცვლის მათ.

გაუცნაურების ტოლსტოისეული ხერხი იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალი არ უნოდებს საგანს მარტო მის სახელს, არამედ აღწერს, როგორც პირველად დანახულს, ხოლო სიტუაციას — როგორც პირველად მომხდარს. ამასთან, საგნის აღწერისას ტოლსტოი იყენებს არა საგნის ნაწილთა საყოველთაოდ გავრცელებულ სახელწოდებებს, არამედ არქმევს მათ სხვა საგანთა შესაბამისი ნაწილების სახელებს.

...ამ ხერხს მიმართავს ტოლსტოი „ომსა და მშვიდობაში“, ყველა ბრძოლის აღწერისას. მითითებულია, პირველ ყოვლისა, მათი უცნაურობა... ასევე აღწერდა იმ სალონებსა და თეატრს..., ქალაქსა და სასამართლოს „აღდგომაში“, ხოლო ცოლქმრობას — „კრეიცერის სონატაში“.

...ყველას, ვინც კარგად იცნობს ტოლსტოის ნაწარმოებებს, ძალუძს რამდენიმე ასეული ამგვარი ნიმუშის დაძებნა. კონტექსტიდან საგნის ამოგლეჯამ გამოიწვია ის, რომ ტოლსტოიმ თავის უკანასკნელ

თხზულებებში დოგმატიკისა და რიტუალების მიმართ კვლავ გამოიყენა გაუცნაურების მეთოდი და არსებულ რელიგიურ ტერმინებს შეუნაცვლა მათი ჩვეულებრივი მნიშვნელობები. ამგვარი უცნაური გამოგნებელი აღწერა მკრეხელობად იქნა მიჩნეული, და ბევრს ატკინა გული. მარტო ტოლსტოი სწორედ ასე აღიქვამდა და აღწერდა რეალობას. ტოლსტოისეულმა აღქმამ ძირი გამოუთხარა ტოლსტოის რწმენას, როდესაც მწერალი შეეხო იმ საკითხებს, რომელთა ანალიზისგან დიდხანს იკავებდა თავს.

* * *

ახლა, როდესაც გავარკვეით ამ ხერხის არსი, ვცადოთ მისი გამოყენების სფეროს მეტ-ნაკლებად ზუსტი აღწერა. პირადად მე მიმაჩნია, რომ გაუცნაურება შეიმჩნევა ყველგან, სადაც არის ხატი.

პოტბნიასგან განსხვავებით, ჩვენი თვალსაზრისი შეიძლება ასე ჩამოვყალიბოთ: ხატი არაა ცვალებადი შემასმენლების მუდმივი ქვემდებარე. ხატის დანიშნულებაა არა მნიშვნელობის მიახლოება ჩვენს ცნობიერებასთან, არამედ — საგნის საგანგებო აღქმის ჩამოყალიბება, მისი ხედვა და არა ცნობა.

* * *

...პოეტური მეტყველების ფონეტიკური და ლექსიკური შედგენილობის კვლევის, მასში სიტყვათა განლაგებისა და სიტყვების მეშვეობით აგებული აზრობრივი სტრუქტურის ანალიზისას ყველგან ვლინდება მხატვრულობის იგივე ნიშან-თვისება. კერძოდ, ის საგანგებოდაა შექმნილი დეავტომატიზებული აღქმისათვის. ამკარაა ისიც, რომ შემოქმედის მიზანს წარმოადგენს ხედვა, და რომ აქ აღქმა შეფერხებულია — ის მაქსიმალურ ძალასა და ხანგრძლივობას აღწევს. ამასთან, საგანი აღიქმება არა სივრცობრივად, არამედ — უწყვეტი მოცემულობის სახით. სწორედ ამ პირობებს აკმაყოფილებს „პოეტური ენა“. არისტოტელეს თანახმად, პოეტური ენა ნააგავს საკვირველ, უცხო ენას, პრაქტიკულად ის მართლაც ხშირად გვევლინებოდა უცხო ენის სახით. ასეთი იყო შუმერული ასირიელებთან, ლათინური შუა საუკუნეების ევროპაში, არაბიზმები სპარსელებთან, ძველბულგარული, როგორც რუსული ლიტერატურის ენის საფუძველი, ან კიდევ — ამაღლებული ენა, მაგალითად, ხალხურ სიმღერათა ენა, რომელიც ლიტერატურულს უახლოვდება. ამავე რიგის მოვლენებს განეკუთვნება პოეტური ენის ესოდენ ფართოდ გავრცელებული არქაიზმები, „*dolce stil nuovo*“-ს (XII ს.) ენის სირთულეები, არნო დანიელის ენა მისი ბუნდოვანი სტილითა და გართულებული (*harten*) ფორმებით, რომლებიც აძნელებს წარმოქმნას (*Diez Leben und Werk der Troubadours*, s. 285). ლ.

იაკუბინსკიმ თავის სტატიაში დაამტკიცა პოეტური ენის გართულე-ბული ფონეტიკის კანონი ერთნაირ ბგერათა განმეორების კერძო მაგალითზე. ამგვარად, პოეზიის ენა — რთული, გაძნელებული, შეფერხებული ენაა. ზოგიერთ კერძო შემთხვევაში პოეზიის ენა უახლოვდება პროზის ენას, მაგრამ ეს არ არღვევს ზემოხსენებულ კანონს:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим , -

წერდა პუშკინი. პუშკინის თანამედროვეებისთვის ჩვეულ პოეტურ ენას წარმოადგენდა დერჟავინის ამალღებული სტილი, ხოლო პუშკინის სტილი, მისი (იმ დროისთვის) ტრივიალურობის გამო, მათთვის მოულოდნელად რთული აღმოჩნდა. გავისხენოთ პუშკინის თანამედროვეთა შეძრწუნება პოეტის ენის „ვულგარულობის“ გამო. პუშკინი იყენებდა ხალხურ ენას ყურადღების მიზიდვის საგანგებო ხერხის სახით, სწორედ ისე, როგორც მისი თანამედროვეები იყენებდნენ რუსულ სიტყვებს თავიანთ (ჩვეულებრივ, ფრანგულ) მეტყველებაში (იხ. მაგალითები ტოლსტოის „ომსა და მშვიდობაში“).

ამჟამად თავს იჩენს კიდევ უფრო ნიშანდობლივი მოვლენა: რუსული სალიტერატურო ენა, რომელიც თავისი წარმომავლობით, უცხოა რუსეთისთვის, იმდენად მძლავრად შეიჭრა ხალხში, რომ ბევრნილად წაშალა განსხვავება ხალხურ კილოკავებს შორის. სამაგიეროდ, ლიტერატურაში შეიმჩნევა მიდრეკილება დიალექტიზმებისადმი (რემიზოვი, კლუევი, ესენინი და სხვები. ნიჭიერების ხარისხის მიხედვით ძალზე განსხვავებულ ამ მწერლებს აერთიანებს პროვინციალური ენის განზრახ გამოყენების ტენდენცია) და ბარბარიზმებისადმი (სევერიანინის სკოლის შექმნის შესაძლებლობა). ამჟამად ლიტერატურული ენის ნაცვლად ამ ენის „ლესკოვისეულ“ კილოკავს იყენებს მაქსიმ გორკი. ამგვარად, ხალხური და ლიტერატურული ენები ურთიერთს შეენაცვლა (ვიაჩესლავ ივანოვი და მრავალი სხვა). ბოლოს, თავი იჩინა ახალი, სპეციალურად პოეტური ენის შექმნის მძლავრმა ტენდენციამ, როგორც ცნობილია, ამ სკოლას სათავეში ჩაუდგა ველიმირ ხლებნიკოვი. ამგვარად, პოეზია შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც შეფერხებული, არასწორი მეტყველება. პოეტური მეტყველება არის მეტყველება-კონსტრუქცია. რაც შეეხება პროზას, ესაა ჩვეულებრივი, ეკონომიური, იოლი, სწორი მეტყველება (პროსა სც. დეა — სწორი, იოლი მშობიარობის, ნაყოფის „პირდაპირი“ მდებარეობის ქალღმერთია). შენელების, შეფერხების, როგორც ხელოვნების ზოგადი კანონების შესახებ ვიმსჯელებ სტატიაში სიუჟეტთა წყობის შესახებ.

ამასთან, იმ ადამიანთა პოზიცია, რომელთა აზრით, პოეტურ ენაში არსებობს და ამ უკანასკნელს განსაზღვრავს კიდეც ძალთა ეკონომია, თითქოს მართებულია საკითხში რიტმის შესახებ. ერთი შეხედვით, სრულიად უდავოა რიტმის სპენსერისეული განმარტება: „არათანაზომიერი დარტყმები გვაიძულებს, ზედმეტად დავძაბოთ კუნთები, რადგან არ ვიცით, როდის უნდა ველოდეთ მორიგ დარტყმას; თანაზომიერი დარტყმებისას ვზოგავთ ძალებს“. ამ თითქოსდა დამაჯერებელი შენიშვნების ნაკლია პოეტური და პროზაული ენების კანონთა განუსხვავებლობა. სპენსერი თავის „სტილის ფილოსოფიაში“ სრულიად ვერ განარჩევდა მათ, თუმცა, შესაძლოა, არსებობს რიტმის ორი სახეობა. პროზაული რიტმი, შრომითი სიმღერის („დუბინუჰკას“) რიტმი, ერთი მხრივ (საჭიროების შემთხვევაში), იგივეა, რაც მონოდება: „ухнуть разом“, მეორე მხრივ, ის აიოლებს შრომას მისი ავტომატიზების მეშვეობით. მართლაც, მუსიკა აადვილებს სიარულს, მაგრამ მას აადვილებს ცხოველი ბაასიც, როდესაც სიარულის აქტი ცნობიერების მიღმა მიმდინარეობს. ამგვარად, პროზაული რიტმი მნიშვნელოვანია, როგორც ავტომატიზაციის ფაქტორი. მაგრამ სხვაა პოეზიის რიტმი. ხელოვნებაში არსებობს „ორდერი“, თუმცა ბერძნული ტაძრის არც ერთი სვეტი არ შეესაბამება ორდერს ზედმინევენით, და მხატვრული რიტმი პროზაული — დარღვეული — რიტმია. ამ დარღვევათა სისტემატიზების მცდელობები უკვე მოხდა. ისინი წარმოადგენს რიტმის თეორიის თანამედროვე ამოცანას. საფიქრებელია, რომ ეს სისტემატიზაცია ვერ განხორციელდება; მართლაც, საკითხი ეხება არა გართულებულ რიტმს, არამედ — რიტმის დარღვევას და, თანაც, ისეთს, რომლის წინასწარ განჭვრეტა შეუძლებელია; თუ ეს დარღვევა დაკანონდება, მაშინ ის დაკარგავს შემაფერხებელი ხერხის ძალას. მაგრამ აქ დაწვრილებით არ განვიხილავ რიტმის საკითხებს; მათ საგანგებო ნაშრომს მივუძღვნე.

შენიშვნები:

1. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.
2. Шкловский Виктор. Воскрешение слова. 1914.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ლომიძემ**

ბორის ეიხენბაუმი (1886-1959)

როგორაა აგებული გოგოლის „შინელი“

1

ნოველის კომპოზიციას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ის, თუ რა როლი განეკუთვნება მასში თვით ავტორის კილოს, ე. ი. არსებითია, ახორციელებს თუ არა ეს კილო მათგანიზებულ ფუნქციას (რომელიც მეტ-ნაკლებად წარმოქმნის „თქმის“¹ ილუზიას), თუ მხოლოდ ფორმალურად აკავშირებს მოვლენებს და, ამდენად, მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს. პრიმიტიული ნოველა, ისევე როგორც ავანტიურული რომანი, არ იცნობს „თქმას“ და არ სჭირდება ის, რადგან მისი მიზანი და განვითარება განისაზღვრება მოვლენათა და მდგომარეობათა სწრაფი და მრავალფეროვანი ურთიერთმონაცვლეობით. სწორედ მოტივებისა და მათი მოტივაციის ერთიანობა წარმოადგენს პრიმიტიული ნოველის მათგანიზებულ საწყისს. ზემონათქვამი სამართლიანია კომიკური ნოველის მიმართაც, რომლის საფუძველია ანეკდოტი — ეს უკანასკნელი კი თავისთავად, „თქმის“ გარეშეც, უხვად შეიცავს კომიკურ სიტუაციებს.

კომპოზიცია სრულიად სხვაგვარია მაშინ, როდესაც თვით სიუჟეტი (ანუ მოტივთა შეკავშირება მათი მოტივაციის მეშვეობით) აღარ ასრულებს მათგანიზებულ როლს, ე. ი. როდესაც მთხრობელი წინა პლანზე წამოწევს თავის თავს და სიუჟეტს იყენებს თითქოს მხოლოდ ცალკეულ სტილისტურ ხერხთა შესაკავშირებლად. სიმძიმის ცენტრი სიუჟეტიდან (რომელიც აქ მინიმუმამდე იკვეცება) გადაიტანება „თქმის“ ხერხებზე; მთავარი კომიკური როლი ეკისრება კალამბურებს, რომლებიც ხან სიტყვათა თამაშით იზღუდება, ხან კი ვითარდება და ანეკდოტების სახით გვევლინება. კომიკური ეფექტები მიიღწევა „თქმის“ მანერის წყალობით. შესაბამისად, ამგვარი კომპოზიციის შესწავლისას მნიშვნელოვანია დაკვირვება დეტალებზე, რომელთა გარეშე ნოველის სტრუქტურა ირღვევა. ამასთან, შეიძლება გამოიყოს კომიკური „თქმის“ ორი სახეობა: 1) თხრობითი და 2) ასახვითი. პირველი მათგანი მოიცავს ოხუნჯობებს, აზრობრივ კალამბურებს და ა.შ., მეორეს კი შემოაქვს სიტყვიერი მიმიკა და ჟესტი, საგანგებო კომიკური არტიკულაცია, ბგერითი კალამბურები, უჩვეულო სინტაქსური წყობა და სხვა. გარდა ამისა, პირველი მათგანი წარმოქმნის თანაზომიერი მეტყველების შთაბეჭდილებას; მეორის მიღმა, ერთგვარად, იგრძნობა მსახიობი, ისე, რომ „თქმა“ თამაშად იქცევა, და კომპოზიცია იკვრება არა ოხუნჯობათა უბრალო შეკავშირებით, არამედ — მრავ-

ვალფეროვანი მიმიკურ-არტიკულაციური ჟესტების გარკვეული სისტემის წყალობით.

გოგოლის მრავალი ნოველა ან მათი ცალკეული ნაწილები საინტერესო მასალას იძლევა „თქმის“ ამგვარი ანალიზისთვის. გოგოლთან კომპოზიცია არ განისაზღვრება სიუჟეტით — სიუჟეტი მასთან ყოველთვის მწირია, ან, უფრო ზუსტად, არავითარი სიუჟეტი არ შეიმჩნევა. ესა თუ ის ნოველა ემყარება რომელიმე კომიკური (ზოგჯერ კი, თავისთავად, სულაც არაკომიკური) ხასიათის სიტუაციას, რომელიც მხოლოდ კომიკურ ხერხთა შემუშავების საბაზია ან ბიძგს აძლევს მას. მაგალითად, „ცხვირის“ საფუძველია ერთი ანექდოტური შემთხვევა; „ქორწინება„ და „რევიზორიც“ გარკვეული უძრავი სიტუაციიდან ამოიზარდნენ; „მკვდარი სულების“ სტრუქტურას წარმოქმნის უბრალო ურთიერთშეკავშირება ცალკეული სცენებისა, რომელთაც აერთიანებს მარტოოდენ ჩიჩიკოვის მოგზაურობა. ცნობილია, რომ გოგოლს ძალზე უჭირდა სიუჟეტების გამოგონება. პ. ვ. ანენკოვი მოგვითხობს: „ის ამბობდა, რომ რიგიანი მოთხრობის შესაქმნელად საკმარისია ავტორმა აღწეროს ნაცნობი ოთახი და ნაცნობი ქუჩა“. 1835 წ. გოგოლი სწერდა პუშკინს: „ღვთის გულისთვის, მომანოდეთ რაიმე სიუჟეტი, სასაცილო ან არასასაცილო, მაგრამ წმინდა რუსული ანექდოტი... მომეცით სიუჟეტი და დავწერ ხუთმოქმედებიან კომედიას, რომელიც (ვფიცავ!) ძალზე სასაცილო იქნება!“ ანექდოტებს ის ხშირად ითხოვდა. მაგალითად, გოგოლი ემუდარებოდა პროკოპოვიჩს (1837 წ.): „ჟიულს (ე. ი. ანენკოვს) საგანგებოდ სთხოვე, მომწეროს. მოსაყოლი მასალა მას ყოველთვის მოეძებება. კანცელარიაში უთუოდ მოხდებოდა რაიმე ანექდოტური შემთხვევა“.

მეორე მხრივ, გოგოლი შესანიშნავად კითხულობს თავის ქმნილებებს, რასაც მწერლის თანამედროვეები ადასტურებენ. ის მიმართავდა კითხვის ორ ძირითად სახეობას: პათეტიკურ, მელოდიურ დეკლამაციას ან როლების გათამაშების, მიმიკური „თქმის“ საგანგებო ხერხს, რომელიც, ი. ს. ტურგენევის მითითებით, თეატრალური კითხვის უბრალო ნაირსახეობას როდი წარმოადგენდა. ცნობილია ი. პანაევის მოგონება იმის შესახებ, როგორ განაცვიფრა გოგოლმა წვეულებაზე შეკრებილი სტუმრები, როდესაც საუბრიდან უშუალოდ გადავიდა თამაშზე, ისე, რომ ბოყინი და შესაბამისი შეძახილები ყველამ თვით მწერლის ქცევად მიიჩნია. თავადი დ. ა. ობოლენსკი იხსენებს: „გოგოლი ოსტატურად კითხულობდა: არა მარტო გარკვევით წარმოთქვამდა თითოეულ სიტყვას, არამედ — მეტყველების ინტონაციის ცვლილებათა მეშვეობით ამრავალფეროვნებდა მას და აიძულებდა მსმენელებს, ჩასწვდომოდნენ შინაარსის ყველა დეტალს. მახსოვს, ერთხელ მან ყრუ ხმით (რომელიც თითქოს სამარადიან გაისმოდა) დაიწყო: „რა-

ტომ უნდა ვილაპარაკოთ მხოლოდ სილატაკის შესახებ...და აი, კვლავ მოვხვდით მიყრუებულ ადგილას, კვლავ აღმოვჩნდით ქუჩაბანდში“. ამ სიტყვათა წარმოთქმის შემდეგ გოგოლმა თავი ანია, თმა უკან გადაიყარა და უკვე ხმამაღლა, საზეიმო კილოთი განაგრძო: „სამაგიეროდ, როდენ შესანიშნავია ეს ადგილი და ეს ქუჩაბანდი!“ და საუცხოოდ აღწერა ტენტეტნიკოვის სოფელი ერთგვარი რიტმული პროზით... ძალზე განმაცვიფრა მისი მეტყველების უჩვეულო ჰარმონიულობამ. და მივხვდი, როგორ ბრწყინვალედ იყენებდა გოგოლი ბალახისა და ყვავილების იმ სახელწოდებებს, რომელთაც ესოდენ გულმოდგინედ აგროვებდა. როგორც ჩანს, ის რომელიმე მყდერ სიტყვას მხოლოდ ჰარმონიული ეფექტის მისაღწევად უმატებდა. ი. ი. პანაევი ამგვარად ახასიათებს კითხვის გოგოლისეულ მანერას: „გოგოლი მხატვრული კითხვის სწორუპოვარი ოსტატი გახლდათ. თანამედროვე ლიტერატორთა შორის საკუთარ ქმნილებათა საუკეთესო დეკლამატორებად ითვლებიან ოსტროვსკი და პისემსკი: ოსტროვსკი კითხულობს ყოველგვარი დრამატული ეფექტების გარეშე, ძალზე სადად, მაგრამ ყოველი პერსონაჟისთვის საგანგებო ინტონაციას პოულობს, პისემსკი მსახიობივით კითხულობს — ის, ასე ვთქვათ, საკუთარ პიესას გაითამაშებს ხოლმე კითხვის დროს... გოგოლის მანერა შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც რაღაც საშუალო ამ ორს შორის. ის ოსტროვსკიზე უფრო დრამატულად და, პისემსკისთან შედარებით, გაცილებით სადად კითხულობდა თავის ნაწარმოებებს“. თვით კარნახსაც კი გოგოლი დეკლამაციის სახეობად აქცევდა. ამის შესახებ გვიამბობს პ. ვ. ანენკოვი: „ნიკოლაი ვასილიევიჩი რვეულს გადაშლიდა...მთლიანად იძირებოდა საკუთარ თხზულებაში და იწყებდა კარნახს დინჯად, საზეიმო კილოთი, იმდენად ემოციურად და მეტყველად, რომ «მკვდარი სულების“ პირველი ტომის თავები ჩემს მესხიერებაში საგანგებო კოლორიტითაა აღჭურვილი. ეს ნააგავდა შთაგონებულ სიმშვიდეს, რომელსაც ჩვეულებრივ ინვეეს საგნის ღრმად წვდომა. ნ. ვ. მოთმინებით ელოდა ჩემს ბოლო სიტყვას და განაგრძობდა ტექსტის კითხვას ისეთივე, ძლიერი გრძნობითა და აზრით გამსჭვალული ხმით... კარნახის პათოსმა არნახულ სიმძაფრეს მიაღწია (მხატვრული ბუნებრიობის შენარჩუნებასთან ერთად) იმ ეპიზოდში (პლუშკინის ბაღის აღწერა). გოგოლი სავარძლიდან წამოდგა კიდეც... და კარნახს ურთავდა მედიდურ, მბრძანებლურ აქსტებს“.

ყოველივე ეს მიუთითებს, რომ გოგოლისეული ტექსტის საფუძველია „თქმა“, რომ მისი ტექსტი ემყარება ცოცხალ ენობრივ წარმოდგენებსა და მეტყველებითს ემოციებს. უფრო მეტიც: ეს „თქმა“, უბრალოდ, თხრობა, ლაპარაკი არაა. მასში ვლინდება მიმიკური და არტიკულაციური ხერხებით სიტყვების ასახვის ტენდენცია. წინადადე-

ბების შერჩევა-შეკავშირება მიზნად ისახავს არა მხოლოდ ლოგიკურ სიმწყობრეს, არამედ — გამომსახველობითი მეტყველების პრინციპ-საც და აქ საგანგებო როლს ასრულებს არტიკულაცია, მიმიკა, ბგერითი ყესტები. ამას ემყარება გოგოლის ენის ბგერითი სემანტიკა. აქ სიტყვის ბგერითი გარსი, აკუსტიკური დახასიათება დამოკიდებული არაა მის ლოგიკურ ან საგნობრივ მნიშვნელობაზე; არტიკულაცია და მისი აკუსტიკური ეფექტი წინა პლანზე წამოიწევა, როგორც გამომსახველობითი ხერხი. გოგოლს უყვარს სახელწოდებები, გვარები, სახელები და ა. შ., რადგან აქ ფართო შესაძლებლობებია ამგვარი არტიკულაციური თამაშისთვის. გარდა ამისა, მის მეტყველებას ხშირად ერთვის ყესტები (იხ. ზემოთ) და ასახავს კიდევ მათ, რაც შესამჩნევია გოგოლის ნაწარმოებთა ფორმაში. თანამედროვეთა თავისებურებები ადასტურებს ამ თავისებურებებს. დ. ა. ობოლენსკი იხსენებს: „ფოსტის სადგურზე ვნახე საჯარიმო დავთარი, სადაც ამოვიკითხე ვიღაც ვაჟბატონის კომიკური საჩივარი. ამის შესახებ ვუამბე გოგოლს, რომელმაც მკითხა: „როგორ ფიქრობთ, ვინ იყო ის კაცი? რა თავისებებითა და ხასიათით გამოიჩინოდა?“ — „ღმერთმანი, არ ვიცი“, — ვუპასუხე მე. — „ახლავე მოგიყვებით“. — და გოგოლმა ძალზე სასაცილოდ და ორიგინალურად აღწერა ჯერ იმ კაცის გარეგნობა, შემდეგ კი მთელი სამსახურეობრივი კარიერა, ბოლოს კი — ზოგიერთი ცხოვრებისეული ეპიზოდიც წარმოადგინა და გაითამაშა. მახსოვს, გიჟივით ვხარხარებდი, ხოლო გოგოლი ყოველივე ამას სერიოზული გამომეტყველებით მიაბზობდა. მოგვიანებით მან მომოთხრო, რომ ერთ დროს ნ. მ. იაზიკოვთან (პოეტთან) ერთად ცხოვრობდა. საღამოობით, ძილის წინ, ისინი, თურმე, იგონებდნენ ადამიანთა ნაირგვარ ტიპებს და შემდეგ თითოეულისთვის შესაბამის გვარებს თხზავდნენ“. ა. ო. სმირნოვა გვაუწყებს: „გოგოლი დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა თავისი პერსონაჟების სახელებს; ყველგან ეძებდა მათ, ისინი ტიპურ სახელებად იქცნენ; გოგოლი მათ ეძებდა განცხადებებზე (ჩიჩიკოვის გვარი მწერალმა სახლზე ამოიკითხა — წინათ ნომრებს კი არ აწერდნენ, არამედ — მხოლოდ მეპატრონეთა გვარებს), აბრებზე; „მკვდარი სულების“ მეორე ტომზე მუშაობის დაწყებისას მან გენერალ ბეტრიშჩევის გვარი ფოსტის სადგურის დავთარში იპოვა და ერთ-ერთ თავის მეგობარს უთხრა, რომ ამ გვარის ამოკითხვისთანავე თვალნათლივ წარმოუდგა გენერლის ფიგურა და მისი ქალარა უღვაშები“. სახელებისა და გვარების მიმართ გოგოლის საგანგებო დამოკიდებულების შესახებ ხშირად მსჯელობდნენ ლიტერატურაში — მაგ., პროფ. ი. მანდელშტამის წიგნში² „იმ პერიოდს, როცა გოგოლი ჯერ მხოლოდ თავისთვის ერთობა, განეკუთვნება ისეთი სახელების მოგონება, რომლებიც გათვლილი არაა „ცრემლნარევი სიცილზე“...

პუპოპუზი, გოლოპუზი, დოვგოჩხუნი, გოლოპუპენკო, სვერბიგუზი, კიზიაკოლუპენკო, პერეპერჩიხა, კრუტოტრიშჩენკო, პეჩერიცია, ზაკურუტიგუზა და ა. შ., თუმცა, კომიკურ სახელებს გოგოლი მოგვიანებითაც თხზავდა: იაიჩნიცა („ქორწინება“), ნეუვაჟაიკორიტო, ბელობრიუშკოვა, ბაშმაჩკინი („შინელი“), ამასთან, ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით ის სიტყვათა თამაშს მიმართავს. ზოგჯერ მწერალი განგებ ირჩევს არსებულ სახელებს: აკაკი აკაკიევიჩი, ტრიფილი, გულა, ვარახასი, პავსიკახი, ვახტისი და ა. შ., ზოგჯერ ის სახელებს იყენებს კალამბურებისათვის (ეს ხერხი ძველთაგანვე გვხვდება იუმორისტ მწერლებთან. მოლიერი ართობდა მსმენელებს ისეთი სახელებით, როგორიცაა Pourceugnac, Diafoiras, Pugon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin; რაბლე კიდევ უფრო ფართოდ იყენებდა ბგერათა უჩვეულო შეხამებებს და ეს უკანასკნელი კომიკურია თუნდაც იმით, რომ მხოლოდ უმნიშვნელო მსგავსება აქვს სიტყვებთან; მაგალითად, Solmigonbinoys, Trinquamell, Trouilloğan და ა. შ.).

ამგვარად, სიუჟეტი გოგოლთან ნაკლებმნიშვნელოვანია და, ამიტომ, სტატიკურიც. შემთხვევითი არაა, რომ „რევიზორი“ მთავრდება მუნჯი სცენით, რომლის მიმართ წინამორბედი მოქმედება მხოლოდ შესავალს წარმოადგენს. მისი ქმნილებების რეალური დინამიკა (და, მაშასადამე, კომპოზიცია) მდგომარეობს „თქმის“ სტრუქტურაში, ენის თავისებურებებში. გოგოლის პერსონაჟები გაქვავებული პოზებია. მათ განაგებს (რეჟისორისა და ჭეშმარიტი გმირის სახით) თვით ავტორის მხიარული, ხალისიანი აჩრდილი.

კომპოზიციის შესახებ ამ ზოგად თვალსაზრისზე დაყრდნობით და ზემომოყვანილი მასალის საფუძველზე ვცადოთ „შინელის“ ძირითადი კომპოზიციური შრის განმარტება. ეს მოთხრობა განსაკუთრებით ხელსაყრელია მსგავსი ანალიზისთვის, რადგან მასში წმინდა კომიკური ხასიათის „თქმა“, გოგოლისთვის დამახასიათებელი ენობრივი თამაშის ხერხებთან ერთად, უერთდება პათეტიკურ დეკლამაციას, რომელიც, ერთგვარად, მეორე შრეს წარმოქმნის. ჩვენმა კრიტიკოსებმა ეს მეორე შრე მოთხრობის საფუძველად მიიჩნიეს და მთელი რთული „კავშირების ლაბირინთი“ (ლ. ტოლსტოის გამოთქმა) დაიყვანეს გარკვეულ იდეამდე, რომელიც ტრადიციულად მეორდება (ამჟამადაც კი) „გამოკვლევებში“ გოგოლის შესახებ. ამგვარ კრიტიკოსებსა და მეცნიერებს გოგოლი, ალბათ, ისევე უპასუხებდა, როგორც ლ. ტოლსტოიმ უპასუხა „ანა კარენინას“ კრიტიკოსებს: „ველოცავ მათ და თამამად შემეძლია ვთქვა, qu'ils en savent plus long que moi!“

თავდაპირველად ცალკე განვიხილოთ „თქმის“ ძირითადი ხერხები „შინელში“, შემდეგ კი დავაკვირდეთ მათი ურთიერთშეკავშირების სისტემას.

მნიშვნელოვან როლს, განსაკუთრებით დასაწყისში, ასრულებს სხვადასხვაგვარი კალამბურები. ისინი ემყარება ან ბგერითს მსგავსებას, ან სიტყვებით ეტიმოლოგიურ თამაშს, ან კიდევ — ფარულ აბსურდს. მოთხრობის პირველ ფრაზას შავ ვარიანტში მოსდევს ბგერითი კალამური: В департаменте податей и сборов, - который впрочем иногда называют департаментом подлостей и вздоров». მეორე შავ რედაქციაში ამ კალამბურს დართული აქვს მინანერი: „Да не подумают впрочем читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине – ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службой и вистом“. საბოლოო რედაქციაში მწერალმა ეს კალამბური არ შეიტანა. გოგოლს განსაკუთრებით უყვარს ეტიმოლოგიური კალამბურები — მათთვის ის ხშირად იგონებს სპეციალურ გვარებს. მაგალითად, აკაკი აკაკიევიჩის გვარი თავდაპირველად ტიშკევიჩი იყო, რაც არ იძლეოდა კალამბურების შეთხზვის შესაძლებლობას; შემდგომ გოგოლი მერყეობს ორ ფორმას — ბაშმაკევიჩისა (შდრ. სობაკევიჩი) და ბაშმაკოვს შორის, ბოლოს ირჩევს ფორმას — ბაშმაჩკინი. „ტიშკევიჩის“ შეცვლას ბაშმაკევიჩით, ალბათ, ბიძგი მისცა კალამბურის შეთხზვის სურვილმა, ხოლო საბოლოო ფორმის — „ბაშმაჩკინის“ შერჩევა შეიძლება აიხსნას მიდრეკილებით კნინობითი სუფიქსისადმი (რაც გოგოლის სტილის ნიშანთვისებაა), და, აგრეთვე, ამ ფორმის მეტი არტიკულაციური სიმკვეთრით (მიმიკურ-ნარმოთქმითი ძალით), რაც ერთგვარ ბგერითს შესტს ნარმოქმნის. ამ გვარის მეშვეობით აგებული კალამბური გართულებულია კომიკური ხერხებით, რომლებიც მას სრული სერიოზულობის ელფერს ანიჭებს: „უკვე თვით გვარი გვიჩვენებს, რომ იგი ოდესღაც ბაშმაკისგან წარმომდგარა; მაგრამ როდის, რა დროს და როგორ წარმოდგა ეს გვარი ბაშმაკისგან, — არავინ არაფერი იცის. მამასაც, პაპასაც, და თვით ცოლისძმასაც კი (აქ კალამბური შეუმჩნევლად მიყვანილია აბსურდამდე, რასაც გოგოლთან ხშირად შეხვდებით), ერთი სიტყვით, ყველა ბაშმაჩკინს ჩექმა ეცვა, მხოლოდ წელიწადში სამჯერ უცვლიდნენ ლანჩებს“. კალამბური თითქოს გაუქმებულია ამგვარი კომენტარით — მით უმეტეს, რომ აქა-იქ შემოტანილია სრულიად გარეშე დეტალები (ლანჩების შესახებ); სინამდვილეში მიიღება რთული,

თითქოს ორმაგი კალამბური. აბსურდამდე მიყვანის ან სიტყვათა ალოგიკური შეერთების ხერხი გოგოლთან ხშირად გვხვდება; ამასთან, ის, ჩვეულებრივ, შენიღბულია მკაცრად ლოგიკური სინტაქსით და, ერთი შეხედვით, შემთხვევითია; მაგალითად, სიტყვებში პეტროვიჩის შესახებ, რომელიც, „იმის მიუხედავად, რომ ცალთვალა იყო და მთელი სახე დაკენკილი ჰქონდა, საკმაოდ კარგად ახერხებდა მოხელეთა თუ სხვათა შარვლებისა და ფრაკების შეკეთებას“. აქ ლოგიკური აბსურდი შენიღბულია აგრეთვე დეტალთა სიჭარბით, რომლებიც ფანტავს მკითხველის ყურადღებას; კალამბური აშკარა კი არაა, არამედ — ფარული, და ამიტომ მისი კომიკური ეფექტი მძაფრდება. ნმინდა ეტიმოლოგიური კალამბურები არაერთხელ გვხვდება: „მრავალნაირი უბედურება, რითაც არა მარტო ტიტულიარნი სოვეტნიკის, არამედ ტაინი, დეისტვიტელნი, ნადვორნი თუ ყოველგვარი სხვა სოვეტნიკების ცხოვრების გზაც უხვად არის მოფენილი, — იმათიც კი, ვინც არავის აძლევს და არც თვითონ იღებს რჩევას ვინმესგან“.

ამგვარია გოგოლის მიერ „შინელში“ გამოყენებულ კალამბურთა ძირითადი სახეობები. ამას ემატება კიდევ ერთი ხერხი — ბგერითი ზემოქმედება. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ გოგოლი ხშირად იყენებდა „უაზრო“ სახელწოდებებსა და სახელებს — ამგვარი „ზაუმური“ სიტყვები გზას უხსნის სპეციფიკურ ბგერითს სემანტიკას³. აკაკი აკაკიძე — გარკვეული ბგერითი ნაკრებია, შემთხვევითი როდია, რომ ამ სახელს ერთვის ანეკდოტი, ხოლო შავ რედაქციაში გოგოლი საგანგებოდ შენიშნავს: „რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა თავიდან ამერიდებინა ბგერა კ-ს ესოდენ ხშირად ხმარება, მაგრამ ამ კერძო შემთხვევაში სხვაგვარად ვერ მოვიქცეოდი“. ამ სახელის ბგერითი სემანტიკა მოამზადა მრავალმა სხვა სახელმა, რომელთაც აგრეთვე ახასიათებდა საგანგებო ბგერითი გამომსახველობა და აშკარად „მოძიებული“ იქნა ამ მიზნით; შავ რედაქციაში ისინი რამდენადმე განსხვავებულად გამოიყურება:

- 1) Еввул, Моккий, Эвлогий;
- 2) Варвхасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Формуфий)⁴
- 3) Павсикахий, Фрументий

საბოლოო სახით:

- 1) Моккий, Сосий, Хоздазат,
- 2) Трифилий, Дула, Варахасий;
(Варадат, Варух)
- 3) Павсикахий, Вахтисий и Акакий.

აშკარაა, რომ მეორე ტაბულაში გაერთიანებული სახელები (პირველისგან განსხვავებით) წარმოქმნის არტიკულაციური ნიშან-თვისებების მიხედვით საგანგებოდ შერჩეულ სისტემას. ამ სახელთა ბგე-

რითს კომიზმს განაპირობებს არა მათი უჩვეულობა (რაც, თავისთავად, კომიკური როდია), არამედ — მათი შერჩევა, რაც ამზადებს სასაცილო (ერთფეროვნების გამო) სახელს „აკაკი“, თანაც — „აკაკი-ევიჩი“. „აკაკი აკაკიევიჩი“ თითქოს თავისებური მეტსახელია და ბგერითს სემანტიკას ემყარება. კომიზმს ისიც ამძაფრებს, რომ მშობიარე ქალის მიერ შერჩეული სახელები სულაც არ არღვევს საერთო სისტემას. მთლიანობაში ყოველივე ეს იძლევა არტიკულაციურ მიმიკას — ბგერითს ჟესტს⁵ ამ მხრივ საინტერესოა „შინელის“ კიდევ ერთი ადგილი, სადაც აღწერილია აკაკი აკაკიევიჩის გარეგნობა: „ამრიგად, ერთ დეპარტამენტში მსახურობდა ერთი მოხელე; ვერ ვიტყვით, რომ ეს მოხელე მეტად შესამჩნევი ყოფილიყო: ტანდაბალი, მოწოფურო, ცოტათი ნითურა, ცოტათი მოელმოც, შუბლთან ოდნავ გამელოტებული, ორსავე მხარეს ლოყებდანაოჭებული და ისეთი ფერის სახისა, რომელსაც ჰემოროიდალურს უწოდებენ“. საბოლოო ფორმით ეს ფრაზა წარმოადგენს არა იმდენად გარეგნობის აღწერას, რამდენადაც მის მიმიკურ-არტიკულაციურ ასახვას: სიტყვები შერჩეული და დალაგებულია არა დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა აღნიშვნის, არამედ — ბგერითი სემანტიკის პრინციპის შესაბამისად. შინაგანი ხედვა უფუნქციოა (ვფიქრობ, არაფერია უფრო ძნელი, ვიდრე გოგოლის პერსონაჟთა ხატვა) — მთელი ფრაზიდან მეხსიერებაში რჩება მხოლოდ ბგერათა გარკვეული მიმდევრობა, რომელიც მთავრდება მჭახე და ლოგიკურად თითქმის აზრგამოცლილი, მაგრამ არტიკულაციურად ძალზე გამომსახველი სიტყვით — „ჰემოროიდალური“. აქ შეიძლება გავიხსენოთ დ. ა. ობოლენსკის დაკვირვება იმასთან დაკავშირებით, რომ გოგოლი ზოგჯერ „იყენებდა რომელიმე მყდერ სიტყვას მარტოდენ ჰარმონიული ეფექტის მისაღწევად“. მთელი ფრაზა თითქოს დასრულებული მთლიანობაა — ბგერითი ჟესტების სისტემა, რომლის ხორცშესხმისათვის სიტყვები საგანგებოდაა შერჩეული. ამიტომ ეს სიტყვები, როგორც ლოგიკური ერთეულები, როგორც ცნებათა ნიშნები, თითქმის არ შეიგრძნობა — ისინი დანაწევრებული და ხელახლა გაერთიანებულია ბგერათმეტყველების პრინციპის შესაბამისად. ესაა გოგოლისეული ენის ერთ-ერთი შესანიშნავი ეფექტი. ზოგიერთი ფრაზა ბგერათა ჩანაწერის შთაბეჭდილებას ტოვებს — იმდენად მძლავრია მათი არტიკულაციური და აკუსტიკური ასპექტი. ჩვეულებრივ სიტყვას მწერალი ზოგჯერ იმგვარად გვანვდის, რომ უფერულდება ლოგიკური ან საგნობრივი მნიშვნელობა; სამაგიეროდ, შიშვლდება ბგერითი სემანტიკა და სახელწოდება მეტსახელის სახით გვევლინება. „დაეჯახა ყარაულს, რომელსაც გვერდით მიეყუდებინა თავისი აფთი და რქიდან თამბაქოს იყრიდა დაკოჭრებულ ხელზე“. ან: „შეიძლება, ისეც შეგიკეროთ, როგორც ახლა მოდად არის შემოღებული: საყელო აჰლიკვს

დუგმებით შეიკვრება“ (Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике»). ეს უკანასკნელი შემთხვევა არტიკულაციური თამაშის აშკარა მაგალითს წარმოადგენს (ЛПК-ПЛК-ს განმეორება).

გოგოლთან ვერ ნახავთ ორდინარულ მეტყველებას — მარტივ ფსიქოლოგიურ ან საგნობრივ ცნებებს, რომლებიც ლოგიკურად გაერთიანებულია ჩვეულებრივ წინადადებებში. არტიკულაციურ-მიმიკურ ბგერათმეტყველებას ენაცვლება დაძაბული ინტონაცია, რომელიც აყალიბებს პერიოდებს. გოგოლის ბევრი ნაწარმოები ემყარება ამგვარ ურთიერთმონაცვლეობას. „შინელში“ მოიპოვება ასეთი ინტონაციური ზემოქმედების, დეკლამაციურ-პათეტიკური პერიოდის თვალსაჩინო მაგალითი: „იმ საათებშიც კი, როცა პეტერბურგის მოღუშულ ცაზე სრულიად გაქრებოდა დღის სინათლე, როცა მთელი მოსახლეობა გაძღებოდა და ისადილებდა, ვისაც როგორ შეეძლო თავისი ჯამაგირისა და წადილის მიხედვით — როცა უკვე ყველაფერი დაისვენებდა დეპარტამენტის მოსამსახურეთა კალმის წრიპინის, ფაციფუცის, თავისი თუ სხვის მაგიერ მუშაობისა და ყოველივე იმის შესახებ, რასაც დაუდევარი ადამიანი ნებაყოფლობით კისრულობს იმაზე უფრო მეტადაც, ვიდრე საჭიროა.“ და ა. შ. ვრცელი პერიოდი, რომლის ინტონაცია ბოლოს უდიდეს დაძაბულობას აღწევს, მოულოდნელად მარტივად მთავრდება: „ერთი სიტყვით, მაშინაც კი, როცა ყველა ცდილობს, დრო გაატაროს, აკაკი აკაკიევიჩი არც კი ფიქრობს გართობაზე“.

კომიკურ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის დაძაბული სინტაქსური ინტონაციის (რომელიც თავდაპირველად ყრუ და იდუმალია) შეუსაბამობა მისსავე აზრობრივ დასასრულთან. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს ლექსიკა — ის თითქოს საგანგებოდ უპირისპირდება პერიოდის სინტაქსურ სპეციფიკას: шляпенок, смазливой девушке, прихлебывая чай с копейчными сухарями; ბოლოს, ჩართული ანეკდოტი ფალკონეს მონუმენტის შესახებ. ამ წინააღმდეგობრიობის თუ შეუსაბამობის ზეგავლენით სიტყვები უცნაურ ელფერს, უჩვეულო ჟრერადობას იძენს და გვაკრთობს — ისინი თითქოს დანაწევრებულია და პირველად გამოგონილია გოგოლის მიერ. „შინელში“ შეინიშნება სხვაგვარი — სენტიმენტალურ-მელოდრამატული — დეკლამაცია, რომელიც მოულოდნელად იჭრება საერთო კალამბურულ სტილში; ესაა სახელგანთქმული „ჰუმანური“ ადგილი, რომელსაც რუსულმა კრიტიკამ უდიდესი მნიშვნელობა მიანიჭა და მეორეხარისხოვანი მხატვრული ხერხის ნაცვლად, მთელი მოთხრობის „იდეად“ მიიჩნია: „თავი დამანებეთ, რად მჩაგრავთ?“ და რალაც ისეთი უცნაური რამ ისმოდა ამ სიტყვებსა და კილოში, რალაც ისეთი სიბრალულის აღმძვრელი, რომ ერთი ახალგაზრდა... და ამის შემდეგ დიდხანს, ყველაზე მხიარულ

ნუთებშიც კი, თვალწინ წარმოუდგებოდა შუბლთან გამელოტებული ტანდაბალი მოხელე... და ამ გულში ჩამწვდომ სიტყვებში სხვა სიტყვები ისმოდა... და სახეზე ხელს მიიფარებდა ხოლმე...“ და ა. შ. შავ ხელნაწერებში ამ ეპიზოდს ვერ ნახავთ — ის გვიანდელი ჩანართია და, ეჭვგარეშე, განეკუთვნება მეორე შრეს, რომელიც თავდაპირველი მონახაზების წმინდა ანექდოტურ სტილს ართულებს პათეტიკური დეკლამაციის ელემენტებით.⁶

„შინელის“ პერსონაჟები ბევრს როდი ლაპარაკობენ და გოგოლი, როგორც ყოველთვის, საგანგებოდ აყალიბებს მათს მეტყველებას, ისე, რომ ინდივიდუალურ განსხვავებათა მიუხედავად, ეს უკანასკნელი არასოდეს ტოვებს ყოფითი მეტყველების შთაბეჭდილებას, როგორც, მაგალითად, ოსტროვსკისთან (შემთხვევითი არაა, რომ გოგოლი სრულიად სხვაგვარად კითხულობდა თავის ქმნილებებს) — ის ყოველთვის სტილიზებულია. აკაკი აკაკიევიჩის მეტყველება შეესაბამება გოგოლისეული ბგერათმეტყველებისა და მიმიკური არტიკულაციის საერთო სისტემას — ის საგანგებოდაა კონსტრუირებული და კომენტირებული: „უნდა მოგახსენოთ, რომ აკაკი აკაკიევიჩმა აზრის გადმოცემა მეტწილად თანდებულებით, ზმნისართებითა და, ბოლოს, ღსუთი ნაწილაკებითაც იცოდა, რომელთაც არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს“. პეტროვიჩის მეტყველება, აკაკი აკაკიევიჩის ნაწყვეტ-ნაწყვეტი არტიკულაციისგან განსხვავებით, ლაკონურია, მკაცრი, მყარი და კონტრასტულ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის; მასში არ შეიმჩნევა ყოფითი ნიუანსები — და არ შეესატყვისება სადა ინტონაცია; ის ისევე „ხელოვნური“ და პირობითია, როგორც აკაკი აკაკიევიჩის ენა. როგორც ყოველთვის (შდრ. „ძველი დროის მემამულეები“, „ამბავი იმისა, თუ რაზე მოუვიდა ჩხუბი ივან ივანოვიჩს ივან ნიკიფოროვიჩთან“, „მკვდარი სულები“ და პიესები), გოგოლის ეს ფრაზები არ უკავშირდება გარკვეულ დროს, რომელიმე მომენტს — ესაა ენა, რომლითაც, ალბათ, ილაპარაკებენ მარიონეტები.

ასევე ხელოვნურია გოგოლის საკუთარი მეტყველება — მისი „თქმა“. „შინელში“ ის სტილიზებულია და სხვა არაფერია, თუ არა ძალდაუტანებელი, გულუბრყვილო ლაყბობა. მასში თითქოს უნებურად იჩენს თავს „უსარგებლო“ დეტალები: „მარჯვნივ იდგნენ ნათლიმამა — საუცხოო ადამიანი, ივან ივანიჩ ეროშკინი, რომელიც განყოფილების გამგედ მსახურობდა სენატში, და ნათლიდედა, უზნის ზედამხედველი ოფიცრის ცოლი, ძალზე სათნო ქალი, არინა სემიონოვნა ბელობრიუშკოვა“, ან „თქმა“ ფამილარულ ყბედობად იქცევა: „ამ თერძზე ლაპარაკიც კი არ ელირებოდა, მაგრამ რახან მიღებულია, რომ მოთხრობაში ყველა პიროვნება სრულად დაახასიათო, ამიტომ სხვა გზა არ არის, პეტროვიჩიც უნდა წარმოგიდგინოთ“. კომიკური ხერხი ამ

შემთხვევაში ისაა, რომ ამგვარი განცხადების შემდეგ პეტროვიჩის „დახასიათება“ ამოიწურება მის ლოთობაზე მითითებით. იგივე მეორდება მის ცოლთან დაკავშირებით: „რაკი ცოლი ვახსენეთ, ორიოდ სიტყვა იმაზეც უნდა ვთქვათ: მაგრამ, საუბედუროდ, ამ ქალზე ცოტა იყო ცნობილი, კერძოდ, ის, რომ პეტროვიჩის ცოლი ჰყავდა, რომელიც თავსაბურს იხურავდა და არა მოსახვევს; მაგრამ, მგონია, სილამაზით ვერ დაიკვებხნოდა; ყოველ შემთხვევაში, შეხვედრისას მარტო გვარდელი ჯარისკაცები თუ შეუჭვრეტდნენ თავსაბურავის ქვეშ, ულვაშს აათამაშებდნენ და რაღაც უცნაურ ხმას გამოსცემდნენ“. განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება „თქმის“ ეს სტილი ერთ ფრაზაში: „სად ცხოვრობდა მასპინძელი მოხელე, სამწუხაროდ, ვერ ვიტყვით: მეხსიერება ძალზე გვლალატობს. ყველაფერი, რაც კი რამ არის პეტერბურგში, ყველა ქუჩა და სახელი ისე აირია თავში, რომ ძალიან ძნელია რისამე წესიერად ვახსენება“. თუ ამ ფრაზასთან ერთად გავითვალისწინებთ ისეთ მრავალრიცხოვან გამოთქმებს, როგორცაა: „ვიდაც“, „სამწუხაროდ“, „ბევრი არაფერი ვიცი“, „სრულიად არაფერი ვიცი“, „არ მახსოვს“ და ა. შ., მაშინ დავრწმუნდებით, რომ „თქმის“ ხერხი მთელ მოთხრობას წარმოგვიდგენს ჭეშმარიტი ამბის, ფაქტის სახით, რომლის ყველა დეტალი როდია ცნობილი მთხრობელისთვის. ის ხალისით არიდებს თავს მთავარი ამბის თხრობას და გადმოგვცემს მეორეხარისხოვან ეპიზოდებს — „ამბობენ, რომ“, მაგალითად, ერთი კაპიტან-ისპრავნიკის („არ მახსოვს, რომელი ქალაქიდან იყო“) თხოვნის, ან — ბაშმაჩკინის წინაპრების, ფალკონეს მონუმენტის ცხენის კუდის, ან კიდევ — იმ ტიტულიარნი სოვეტნიკის შესახებ, რომელიც მმართველად დანიშნეს... თვით მოთხრობაც ხომ იმ „კანცელარიული ანექდოტის“ საფუძველზე შეიქმნა, რომელშიც აღწერილი იყო ღარიბი ჩინოვნიკის მიერ დიდი ხნის ნანატრი და გაჭირვებით შეძენილი თოფის დაკარგვის ამბავი: „ანექდოტმა ბიძგი მისცა მის შესანიშნავ მოთხრობას „შინელი“, — გვაუწყებს პ. ვ. ანენკოვი. მოთხრობის თავდაპირველ სახელწოდებას წარმოადგენდა „ამბავი ჩინოვნიკისა, რომელიც შინელებს იპარავდა“, და „თქმის“ საერთო ხასიათი შავ ხელნაწერებში კიდევ უფრო მეტად უახლოვდება ძალდაუტანებელ ლაყბობასა და ფამილარობას: „ღმერთმანი, არ მახსოვს მისი გვარი“, «თავისი არსით, ეს ძალზე კეთილი ცხოველი გახლდათ“ და ა. შ. საბოლოო ვარიანტში გოგოლმა რამდენადმე შეარბილა ამგვარი სტილი, ჩართო კალამბურები და ანექდოტები, მაგრამ, სამაგიეროდ, შემოიტანა დეკლამაციაც, და ამით გაართულა პირველსაწყისი კომპოზიციური შრე. შედეგად, წარმოიქმნა გროტესკი, რომელშიც სიცილის მიმიკას ენაცვლება ჭმუნვის მიმიკა — ორივე მათგანი ერთგვარი თამაშია, რომელშიც ერთმანეთს ენაცვლება ჟესტები და ინტონაციები.

ახლა დავაკვირდეთ თვით ამ ურთიერთმონაცვლეობას, რათა გამოვავლინოთ ცალკეულ ხერხთა შეკავშირების ტიპი. კომპოზიციის საფუძველია ნაამბობი, რომლის ნიშან-თვისებები ზემოთ განესაზღვრეთ. გაირკვა, რომ ეს ნაამბობი თხრობითი კი არა, მიმიკურ-დეკლარაციული ხასიათისაა: „შინელის“ ტექსტის მიღმა იმალება არა მთქმელი, არამედ — შემსრულებელი, თითქმის კომედიანტი. როგორია ამ როლის „სცენარი“, მისი სქემა? დასაწყისშივე თხრობა წყდება, კილო მკვეთრად იცვლება. საქმიან შესავალსა („დეპარტამენტში“) და მთქმელის ეპიკურ ინტონაციას (რომელიც მოსალოდნელი იყო) ენაცვლება ძალზე გაღიზიანებული და სარკასტული ინტონაცია. ყოველივე ეს თითქოს იმპროვიზაციაა — სანყისი კომპოზიცია მყისვე უთმობს ადგილს გარკვეულ გადახრებს თხრობის ძირითადი ხაზიდან. ჯერ არაფერია ნათქვამი, მაგრამ უკვე გაგვაცნეს — დაუდევრად და სხაპასხუპით — ანეკდოტი („არ მახსოვს, რომელი ქალაქი“, „რომელიღაც რომანტიკული თხზულება“). შემდეგ თხრობა კვლავ უზრუნდება (როგორც ჩანს, წინასწარ დაგეგმილ) კილოს: „ამრიგად, ერთ დეპარტამენტში მსახურობდა ერთი მოხელე“. ამასთან, ეპიკურ თხრობას მყისვე ენაცვლება ზემომოყვანილი ფრაზა — და ის იმდენად ხელოვნურია, იმდენად აკუსტიკურია თავისი არსით, რომ საქმიან სტილს ერთიანად აქარწყლებს. გოგოლი თავის როლში იჭრება — და სიტყვათა ამ უჩვეულო, გასაოცარ რიგს მჭექარე და თითქმის აზრგამოცლილი სიტყვის („ჰემოროიდალური“) გარდა, მიმიკური უესტითაც აბოლოებს: „რას იზამ, აქ პეტერბურგის ჰავაა დამნაშავე“. პიროვნული კილო, თხრობის ყველა გოგოლისეულ ხერხთან ერთად, გარკვევით მონანილებობს ნანარმოებში და გროტესკული მანჭვის თუ გრიმასის ხასიათს იღებს. ამით უკვე მზადდება გადასვლა კალამბურზე (რომელიც უკავშირდება გვარს — „ბაშმაჩკინი“) და ანეკდოტზე აკაკი აკაკიევიჩის დაბადებისა და მონათვლის შესახებ. ანეკდოტის დამასრულებელი საქმიანი ფრაზები („აი, ამგვარად მოხდა აკაკი აკაკიევიჩი... აი, როგორ მოხდა ყოველივე ეს“) ნააგავს თხრობითს ფორმასთან თამამს — შემთხვევითი არაა, რომ მათში თავს იჩენს ერთგვარი კალამბური — და ამ ფრაზებს ულაზათო განმეორების სახეს ანიჭებს. „დამცინავი“ თხრობის ნაკადი გრძელდება ფრაზამდე: „მაგრამ არაფერს პასუხობდა...“, როდესაც კომიკურ თხრობას წყვეტს სენტიმენტალურ-მელოდრამატული გადახვევა, შესაბამისი სტილის დამახასიათებელი ხერხებითურთ. სწორედ ამგვარად იქცევა „შინელი“ უბრალო ანეკდოტიდან გროტესკად. ამ ნაწყვეტის სენტიმენტალური და განზრახ პრიმიტიული (გროტესკი ამით ემთხვევა მელოდრამას) შინაარსი გადმოცემულია სულ უფრო დაძაბული ინტონაციით, რომელსაც საზეიმო, პათე-

ტიკური ხასიათი აქვს (საწყისი „და“, აგრეთვე — სიტყვათა საგანგებო რიგი: „და რალაც უცნაური მდგომარეობდა...და შემდეგ დიდხანს... ნარმოუდგებოდა... და ამ გულში ჩამწვდომ სიტყვებში... და ხელს მიიფარებდა ხოლმე...და ბევრჯერ შეძრწუნებულა...“). ეს ნააგავს „სცენური ილუზიის“ ხერხს, როდესაც მსახიობი უეცრად „გამოდის“ თავისი როლიდან და ჩვეულებრივი ადამიანივით ლაპარაკობს (შდრ. „რევიზორში“ — „ვის დასცინით? საკუთარ თავს დასცინით!“ ან ცნობილი „რა მოსაწყენია ცხოვრება, ბატონებო! — მოთხრობაში „ამბავი იმისა, თუ რაზე მოუვიდათ ჩხუბი...“). ჩვეულებრივ, ამ ადგილს სიტყვა-სიტყვითი მნიშვნელობით განმარტავენ — მხატვრული ხერხი, რომელიც კომიკურ ნოველას გროტესკად აქცევს და ამზადებს „ფანტასტიკურ“ დასასრულს, „სულის“ გულწრფელ ჩარევადაა მიჩნეული. თუმცა, ამგვარი შეცდომა, კარამზინის თქმით, „ხელოვნების ზეიმია“, თუმცა მაყურებლის მიაშიტობა ზოგჯერ მომხიბვლელია, მაგრამ მეცნიერებისთვის გულუბრყვილობა სულაც არაა სახარბიელო, რადგან ააშკარავებს მის უმწეობას. ასეთი ინტერპრეტაცია არღვევს „შინელის“ მთელ სტრუქტურას, მის მთელ მხატვრულ ჩანაფიქრს. გამომდინარე ძირითადი დებულებიდან, რომ მხატვრული ნაწარმოების არც ერთი ფრაზა არ შეიძლება იყოს, თავისთავად, ავტორის პირადი გრძნობების ასახვა, არამედ ყოველთვის ნარმოადგენს სტრუქტურასა და თამაშს, არ შეგვიძლია და არავითარი უფლება არა გვაქვს, მსგავს ნაწყვეტში დავინახოთ არა განსაზღვრული მხატვრული ხერხი, არამედ — სხვა რამ. ამა თუ იმ კონკრეტული მსჯელობის გაიგივება ავტორის სულის ფსიქოლოგიურ შინაარსთან მეცნიერებისთვის დაუშვებელია. ამ გაგებით, შემოქმედის, როგორც ამა თუ იმ განწყობილების განმცდელი ადამიანის სული მისი ქმნილების საზღვრებს გარეთ რჩება და უნდა დარჩეს კიდევ. მხატვრული ნაწარმოები ყოველთვის გულისხმობს შექმნას, გაფორმებას, გამოგონებას — არა მარტო ხელოვნებას, არამედ — ხელოვნურობასაც, ამ სიტყვის დადებითი მნიშვნელობით. ამიტომ მასში ვერ აისახება სულიერი ემპირიკა. გოგოლისეული ხერხის ხელოვნება და ხელოვნურობა „შინელის“ ამ ნაწყვეტში განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება შთამბეჭდავი მელოდრამატული კადანსის სტრუქტურაში — იმ პრიმიტიულ-სენტიმენტალური სენტენციის სახით, რომელსაც გოგოლი იყენებს გროტესკის შექმნის მიზნით: „და ახალგაზრდა კაცი სახეზე ხელს მიიფარებდა ხოლმე. თავის ცხოვრებაში ბევრჯერ შეძრწუნებულა, როცა დაუნახავს, თუ რამდენად უღმობელია ადამიანი, რამდენი ფარული გულშემზარავი უხეშობაა დახვეწილ, განათლებულ სიდარბაისლეში და, ღმერთო ჩემო, იმ ადამიანშიც კი, რომელიც კეთილშობილად და პატიოსნად მიაჩნია საზოგადოებას“...

მელოდრამატული ეპიზოდი გამოყენებულია კომიკური თხრობისადმი დაპირისპირების მიზნით. რაც უფრო ოსტატურია კალამბურები, მით უფრო პათეტიკური და სტილიზებული (სენტიმენტალური პრიმიტივიზმის სახით) უნდა იყოს ხერხი, რომელიც არღვევს კომიკურ თამაშს. სერიოზული განსჯის ფორმა ვერ წარმოქმნიდა კონტრასტს და ვერც მიანიჭებდა მთელ კომპოზიციას გროტესკულ ხასიათს. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ ამ ეპიზოდის დასრულებისთანავე გოგოლი უბრუნდება ხან განზრახ საქმიან კილოს, ხან კი მხიარულსა და დაუდევარ ლაყბობას, ისეთი კალამბურებით, როგორიცაა: „ის მხოლოდ მაშინ ამჩნევდა, რომ სტრიქონის შუაგულში კი არა, უფრო შუა ქუჩაში იმყოფებოდა“. გოგოლი გვიამბობს, როგორ იკვებებოდა აკაკი აკაკი-ევიჩი და როგორ წყვეტდა ჭამას, როდესაც მუცელი „ებერებოდა“, შემდეგ კი კვლავ მიმართავს (რამდენადმე განსხვავებულ) დეკლამაციას: „იმ საათებშიც კი, როდესაც“ და ა. შ., აქ იმავე გროტესკის მიზნით გამოყენებულია „ყრუ“, იდუმალ-სერიოზული ინტონაცია, რომელიც წარმოქმნის ვრცელ პერიოდს და მოულოდნელად მარტივად მთავრდება — პერიოდის სინტაქსური ტიპის შესაბამისი წონასწორობა ხანგრძლივი აღმავლობისა („როდესაც..., როდესაც..., როდესაც...“) და კადანსის აზრობრივ ენერჯიას შორის არ მყარდება, რის შესახებაც მიგვანიშნებს თვით სიტყვებისა და წინადადებების შერჩევა. თავისთავად, საზეიმო-სერიოზულ ინტონაციისა და შინაარსობრივი საზრისის ურთიერთდაუმთხვევლობა კვლავ გროტესკული ხერხის ფუნქციითაა გამოყენებული. „კომენდანტის“ მიერ განხორციელებულ ამ ახალ „სიცრუეს“ ბუნებრივად ენაცვლება ახალი კალამბური სოვეტნიკების შესახებ, რომლითაც მთავრდება „შინელის“ პირველი აქტი: „ასე მიმდინარეობდა მშვიდობიანი ცხოვრება ადამიანისა...“ და ა. შ.

პირველ ნაწილში მონიშნული ეს ქარგა, რომელშიც წმინდა ანეკდოტური თხრობა ერწყმის მელოდრამატულსა და საზეიმო დეკლამაციას, განსაზღვრავს „შინელის“, როგორც გროტესკის მთელ კომპოზიციას. გროტესკის სტილი მოითხოვს, რომ, ჯერ ერთი, აღწერილი მდგომარეობა ან მოვლენა შეიზღუდოს ხელოვნური განცდების ფანტასტიკურად პატარა სამყაროთი (ასეა „ძველი დროის მემამულეებსა“ და „ამბავში იმისა, თუ რაზე წაეჩხუბა...“), სრულიად არ უკავშირდებოდეს დიდ რეალობას, სულიერი ცხოვრების ქეშმარიტ სისავსეს,⁷ და, გარდა ამისა, ითვალისწინებდეს არა დიდაქტიკურ ან სატირულ მიზანს, არამედ — რეალობასთან თამაშს, რათა შესაძლებელი გახდეს რეალობის ელემენტთა გამოყოფა და შემდეგ მათი თავისუფალი გადანაცვლება. ამ ახლადგებულ სამყაროში უქმდება ჩვეულებრივი (ფსიქოლოგიური და ლოგიკური) ურთიერთმიმართებები და კავშირები. ამა თუ იმ წვრილმანი მოვლენის მნიშვნელობა შეიძლება კოლოსალურად

გაიზარდოს. ჭეშმარიტი გრძნობის მცირეოდენი ნაპერწკალი გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ანეკდოტში ჩინოვნიკის შესახებ გოგოლისთვის უდავო ღირებულებას წარმოადგენდა ფიქრების, გრძნობებისა და ლტოლვების სწორედ ეს ფანტასტიკურად შეზღუდული, ჩაკეტილი სამყარო, რომლის ვიწრო საზღვრებში შემოქმედს ძალუძს დეტალების გაზვიადება და ჩვეული პროპორციების რღვევა. სწორედ ამგვარ საფუძველს ემყარება „შინელის“ ქარგა. აქ საქმე სულაც არ ეხება აკაკი აკაკიევიჩის „არარაობას“ ან „პატარა ადამიანისადმი“ ჰუმანური მოპყრობის ქადაგებას, არამედ იმას, რომ გოგოლი მოთხრობის მთელ სფეროს გამიჯნავს დიდი რეალობისგან და ამის წყალობით ძალუძს საპირისპირო მოვლენათა გაერთიანება, დეტალის გაზვიადება და მასშტაბურის დაკნინება.⁸ ერთი სიტყვით, მწერალს შეუძლია რეალური სულიერი ცხოვრების ყველა ნორმისა და კანონის გათამაშება და ის ასეც იქცევა. აკაკი აკაკიევიჩის სულიერი სამყარო (თუკი შეიძლება ვიხმაროთ მსგავსი გამოთქმა) უმნიშვნელო კი არაა (ამგვარი თვალსაზრისი დაამკვიდრეს ჩვენმა მიამიტმა და მგრძნობიარე ლიტერატურის ისტორიკოსებმა, ბელინსკის ზეგავლენით), არამედ ფანტასტიკურად შეზღუდულია, *საკუთარია*: „ამ გადანერაში, რაღაც მრავალფეროვანსა (!) და საამურ სამყაროს ხედავდა... ამ გადანერის გარეშე მისთვის თითქოს არაფერი არსებობდა“.⁹ ბაშმაჩკინის სამყაროს გააჩნია თავისი კანონები, თავისი პროპორციები. მისი კანონების მიხედვით, ახალი შინელი გრანდიოზული მოვლენა და გოგოლი იძლევა გროტესკულ ფორმულას: „მის სულიერ საზრდოს წარმოადგენდა ფიქრი მომავალი შინელის მარადიული იდეის შესახებ“¹⁰ და შემდეგ: „ის თითქოს მარტო კი აღარ იყო, არამედ — ვიღაც საამურმა თანამგზავრმა თანხმობა გამოუცხადა, ერთად გაეველოთ ცხოვრების გზა, — და ეს თანამგზავრი კვლავ და კვლავ იგივე შინელი იყო, სქლად დაბამბული, გამძლე სარჩულით, უცვეთელი“. წინა პლანზე გამოდის უმნიშვნელო დეტალები, მაგალითად, პეტროვიჩის ფრჩხილი, რომელიც «კუს ბაკანივით მსხვილი და მაგარი იყო», ან მისი ბურნუთის კოლოფი, რომელზეც ვიღაც გენერლის პორტრეტი ეხატა, — ვისი, არ ვიცი, იმიტომ რომ, ის ადგილი, სადაც სახე უნდა ყოფილიყო, თითოთ იყო გახვრეტილი და შემდეგ ზედ ქალაქის ნაგლეჯი დაენებებინათ».¹¹ ეს გროტესკული ჰიპერბოლიზაცია კვლავ ვითარდება კომიკური თხრობის ფონზე — კალამბურებით, სასაცილო სიტყვებითა და გამოთქმებით, ანეკდოტებით და ა. შ.: „კვერნა არ იყიდეს, რადგან ნამდვილად ძვირი ღირდა, მის ნაცვლად შეიძინეს საუკეთესო კატის ტყავი, რომელიც კი მოიპოვებოდა მაღაზიაში, ტყავი, რომელიც შორიდან კვერნას ჰგავდა“. ან: „სახელდობრ, რა თანამდებობა ჰქონდა და რა ვალდებულებებს ასრულებდა წარჩინებული პიროვნება, აქამდე უც-

ნობია. უნდა ვიცოდეთ, რომ ერთი წარჩინებული პიროვნება ამას წინათ იქცა წარჩინებულ პიროვნებად, მანამდე კი ის არაწარჩინებული პიროვნება გახლდათ“. ან კიდევ: „იმასაც ამბობენ, რომ მავანმა ტიტულარი სოვეტნიკმა, როდესაც ის რომელიღაც პატარა კანცელარიის მმართველად დანიშნეს, მაშინვე გამოიყო საგანგებო ოთახი, რომელსაც „საკრებულოს დარბაზი“ დაარქვა და კარებთან დააყენა ვიღაც ნითელსაყელიანი, სირმებიანი კაპელდინერები, რომლებიც კარს უღებდნენ ყველა მომსვლელს, თუმცა „საკრებულოს დარბაზში“ ჩვეულებრივი საწერი მაგიდაც კი ძლივს დაეტეოდა“. მომდევნო „ავტორისეული“ ფრაზების (უკვე ნაცნობი დაუდევარი ინტონაციით) მიღმა იგრძნობა გრემასა. „შეიძლება, ესეც კი არ უფიქრია — ადამიანს სულში ხომ ვერ ჩაუძვრები (აქაც ერთგვარი კალამბურია, თუ გავითვალისწინებთ აკაკი აკაკიევიჩის ზოგად ინტერპრეტაციას) და ვერ ჩასწვდები ყველაფერს, რასაც ის ფიქრობს“ (თამაში ანეკდოტით — თითქოს საუბარია სინამდვილის შესახებ). აკაკი აკაკიევიჩის სიკვდილი ისევე გროტესკულადაა გადმოცემული, როგორც მისი დაბადების ამბავი — კომიკური და ტრაგიკული დეტალების ურთიერთმონაცვლეობით, უეცარი ფრაზით — „ბოლოს საბრალო აკაკი აკაკიევიჩმა სული განუტევა“, ¹² უშუალო გადასვლით სხვადასხვაგვარ წვრილმანზე (მემკვიდრეობის ჩამოთვლა: „ბატის ფრთების კონა, თეთრი საუნყებო ქალაღდის დასტა, სამი წყვილი წინდა, შარვლიდან მომძვრალი ორი-სამი ღილი და მკითხველისთვის უკვე ნაცნობი კაპოტი“) და, ბოლოს, ჩვეული დასასრულით: „ვის ერგო ყოველივე ეს, ღმერთმა უწყის. ვაღიარებ, რომ ამით არც კი დაინტერესებულა ამბის მთხრობელი“ და, ყოველივე ამის შემდეგ, ახალი მელოდრამატული დეკლამაცია (როგორც ჯერ არს, ესოდენ სევდიანი სცენის შემდეგ), რომელიც გვაბრუნებს „ჰუმანური“ ეპიზოდისკენ: „და პეტერბურგი დარჩა აკაკი აკაკიევიჩის გარეშე, ისე, თითქოს მას ქალაქში არასოდეს უცხოვრია. გაქრა და გაუჩინარდა ადამიანი, რომელიც არავინ დაიცვა, არავის უყვარდა, არავის აინტერესებდა. მისთვის ყურადღება არ მიუქცევია ბუნების მკვლევარსაც, რომელიც ყველა ბუზს ქინძისთავზე წამოაგებს და შემდეგ მიკროსკოპში აკვირდება“ და ა. შ.

„შინელის“ დასასრული გროტესკის ეფექტური აპოთეოზია, „რევიზორის“ მუნჯი სცენის მსგავსად. მიამიტ მეცნიერებს, რომლებიც მოთხრობის „ჰუმანურ“ ადგილს ცენტრალურ მნიშვნელობას ანიჭებენ, აოგნებთ „რეალიზმში“ „რომანტიზმის“ ეს მოულოდნელი და გაუგებარი შეჭრა. ამ მოვლენის არსს განმარტავს თვით გოგოლი. „ვინ იფიქრებდა, რომ აქ ყველაფერი არ ითქვა აკაკი აკაკიევიჩის შესახებ, რომ მას ბედად ეწერა კიდევ რამდენიმე დღე ეცოცხლა, ალიაქოთი აეტეხა სიკვდილის შემდეგ, თითქოს მისი შეუმჩნეველი ცხოვრების

სანაცვლოდ, მაგრამ ასე არ მოხდა, და ჩვენს სამწუხარო ისტორიას მოულოდნელად ფანტასტიკური დასასრული მიეცა“, სინამდვილეში ეს დასასრული სულაც არაა უფრო ფანტასტიკური ან „რომანტიკული“, ვიდრე — მთელი ნაწარმოები. პირიქით — ესაა ჭეშმარიტად გროტესკული (რეალობასთან თამაშის სახით გადმოცემული) ფანტასტიკა; აქ მოთხრობა შემოდის უფრო ჩვეული წარმოდგენებისა და ფაქტების სამყაროში, მაგრამ ყველაფერი ინტერპრეტირებულია ფანტასტიკასთან თამაშის სტილში. ესაა ახალი „ტყუილი“, უკუგროტესკის ხერხი, მოჩვენებამ უცებ მოიხედა, შეჩერდა და იკითხა: „რა გინდა?“ და ისეთი მუშტი უჩვენა, როგორც ცოცხალ ადამიანსაც კი არა აქვს. ყარაულმა მიუგო: „არაფერი“, და მაშინვე გაბრუნდა. ამასთან, მოჩვენება უფრო მაღალი იყო, უზარმაზარი უღვაში ჰქონდა და ობუხის ხიდისკენ გაემართა; მალე ის სრულიად გაუჩინარდა წყვდიადში“.

ფინალში გადმოცემული ანეკდოტი გვაცვილებს „უბრალო ამბებისგან“, მისი მელოდრამატული ეპიზოდებითურთ. კვლავ თავს იჩენს წმინდა კომიკური თხრობა და მისი ხერხები. უღვაშიან აჩრდილთან ერთად წყვდიადში უჩინარდება მთელი გროტესკიც, რომელიც სიცილს იწვევს. ასევე ქრება „რევიზორში“ ხლესტაკოვი — და მუნჯი სცენა აბრუნებს მაცურებელს პიესის დასაწყისისკენ.

შენიშვნები:

1. აქ — „Сказ“; შდრ. сказитель — მთქმელი (მთარგმნ).
2. «О характере Гоголевского стиля. Глава из истории литературного языка». შელსინგფორსი. 1902, გვ. 252-253. დაკვირვების მიხედვით საინტერესო, მაგრამ მეთოდოლოგიურად მოუწესრიგებელი წიგნი.
3. შდრ. პულპუტიკი და მონმუნია „ეტლში“.
4. სახელები, რომელთაც უპირატესობას ანიჭებს მშობიარე.
5. გოგოლის მიერ მიგნებულ ამ ხერხს იყენებენ მისი მიმბაძველები; მაგალითად, პ. ი. მელნიკოვ-პეჩორსკის ადრეულ მოთხრობაში: „იმის შესახებ, თუ ვინ იყო ელპიფიდორ პერფილიევიჩი“ (1840 წ.) – იხ. ა. ზმოროვიჩის სტატია „Русск. Фил. Вестн.“-ში. 1916 წ., 1-2, გვ. 178 და შმდ.
6. ამის შესახებ ვ. როზანოვიც საუბრობს. მისი აზრით, აქ გამოხატულია «ხელოვანის სევდა შემოქმედების კანონის გამო, მისი გოდება საკვირველი სურათის ზუსტად გადმოცემის უუნარობასთან დაკავშირებით... სურათისა, რომლის გადმოცემის შემდეგ ხელოვანი ტკბება საკუთარი ნაღვანით, მაგრამ ეზიზღება კიდევ ის, სძულს» (სტატია «Как произошел тип Акакия Акакиевича» წიგნში: «Легенда о великом инквизиторе» – Спб., 1906, стр. 278-9). და შემდგომ: „აი, შემოქმედი თითქოს უკუაგდებს ხელს, რომელიც შეუპოვრად ხატავს ამ სურათს, რითაც წყვეტს შარჟირების ამ პროცესს, — მოგვიანებით იქვე მიწერილია (ეტიკეტის მსგავსად): „მაგრამ აკაკი აკაკიევიჩი არაფერს პასუხობდა...“. აქ არ ვებრუნებთ ამ ეპიზოდის ფილოსოფიურსა და ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას. მას განვიხილავთ მხოლოდ, როგორც მხატვრულ ხერხს და ვაფასებთ კომპოზიციური

თვალსაზრისით, როგორც დეკლამაციური სტილის შექმნას კომიკური „თქმის“ სისტემაში.

7. „ზოგჯერ მსიამოვნებს ნუთიერი შეჭრა ამ უჩვეულოდ განმარტებული ცხოვრების სფეროში, სადაც ვერც ერთი სურვილი ვერ გადაფრინდება პატარა ეზოს მესერზე...“ და ა. შ. („ძველი დროის მემამულეები“). უკვე შპონკის სახეში შეიმჩნევა გროტესკის ნიშნები.

მირგოროდი — ფანტასტიური გროტესკური ქალაქი — სრულიად გამოთიშულია მთელი სამყაროსგან.

8. გულუბრყვილო ადამიანები იტყვიან, რომ ესაა „რეალიზმი“, „ყოფა“ და სხვა. მათთან კამათი უნაყოფოა, მაგრამ გავიხსენოთ, რომ ფრჩხილისა და ბურნუთის კოლოფის შესახებ ბევრი რამაა ნათქვამი, თვით პეტროვიჩის შესახებ კი მხოლოდ ის, რომ ის სვამდა ყველა დღესასწაულის დროს, მის ცოლთან დაკავშირებით კი გვაუწყებენ, რომ ის ყელ და მოსახვევსაც ატარებდა. გროტესკული კომპოზიციის აშკარა ხერხია დეტალების ყველა წვრილმანის წამოწევა წინა პლანზე, რაც უფრო საყურადღებოა მოვლენების მიჩქმალვასთან ერთად.

9. „მათი მოკრძალებული მფლობელების ცხოვრება იმდენად უშფოთველია, იმდენად უშფოთველი, რომ ნუთიერად ყველაფერი გავიწყდება და გგონია, რომ სამყაროში გაბატონებული ვნებები, სურვილები და ბოროტი სულის მღელვარე ნაშიერნი სულაც არ არსებობენ, და რომ ისინი მხოლოდ ბრწყინვალე, მოკაშკაშე სიზმარში იხილე“ (იქვე).

10. „მაგრამ, უცნაური მსოფლწესრიგის გამო, უმნიშვნელო მიზეზები ყოველთვის წარმოშობდა დიად მოვლენებს და, პირიქით, დიადი წამოწყებები უმნიშვნელო შედეგებით მთავრდებოდა“ („ძველი დროის მემამულეები“).

11. შავ რედაქციაში, რომელიც გროტესკამდე ჯერ ვერ აღწევს, სხვაგვარადაა: „განუწყვეტილ ფიქრობდა თავის მომავალ შინელზე“.

12. საერთო კონტექსტში ეს ჩვეულებრივი გამოთქმაც კი უჩვეულოდ, უცნაურად ღღერს და კალამბურაც წააგავს, რაც გოგოლის ენის მყარი ნიშან-თვისებაა.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ლომიძე**

იური ტინიანოვი (1894-1943)

ბორის ეიხენბაუმს

ლიტერატურული ევოლუციის შესახებ

1. ლიტერატურის ისტორიას სხვა კულტურულ დისციპლინათა შორის კოლონიური სახელმწიფოს მდგომარეობა უკავია. ერთი მხრივ, მასში მნიშვნელოვანწილადაა გაბატონებული ინდივიდუალისტური ფსიქოლოგიზმი (განსაკუთრებით — დასავლეთში), რომელიც ლიტერატურის ნაცვლად არამართლზომიერად შეისწავლის ავტორის ფსიქოლოგიას, ხოლო ლიტერატურული ევოლუციის მაგივრად — ლიტერატურულ მოვლენათა გენეზისს. მეორე მხრივ — ლიტერატურული რიგისადმი გამარტივებული კაუზალური მიდგომის გამო ჩნდება ნაპრაღი დაკვირვების პუნქტსა (ეს კი ყოველთვის არის არა მარტო მთავარი, არამედ მისგან განსხვავებული სოციალური რიგებიც) და თვით ლიტერატურულ რიგს შორის. ამასთან, ჩაკეტილი ლიტერატურული რიგის აგება და მისი ევოლუციის განხილვა ხშირად არ ითვალისწინებს მეზობელ კულტურულ, ყოფით (ფართო გაგებით) სოციალურ რიგებს და, მასპასადამე, განწირულია არასისრულისთვის. ფასეულობის თეორია ლიტერატურათმცოდნეობაში წარმოშობს მთავარი და, თანაც, ცალკეული მოვლენების შესწავლის საფრთხეს და დაჰყავს ლიტერატურის ისტორია „გენერალთა ისტორიამდე“. „გენერალთა ისტორიის“ განუხრელმა უგულვებელყოფამ, თავის მხრივ, განაპირობა ინტერესი მასობრივი ლიტერატურის შესწავლისადმი, მაგრამ ისე, რომ თეორიულად გააზრებული არ იქნა ამ ლიტერატურის მნიშვნელობა და მისი კვლევის მეთოდები.

ბოლოს, ლიტერატურის ისტორიის კავშირი ცოცხალ თანამედროვე ლიტერატურასთან (და ესაა მეცნიერებისთვის ხელსაყრელი და აუცილებელი კავშირი) ყოველთვის აუცილებელი და ხელსაყრელი როდია განვითარების პროცესში მყოფი ლიტერატურისთვის, რომლის წარმომადგენელთა თვალსაზრისით, ლიტერატურის ისტორია სხვა არაფერია, თუ არა ამა თუ იმ ტრადიციული ნორმისა და კანონის დადგენა, ხოლო ლიტერატურული მოვლენის „ისტორიულობა“ იგივეა, რაც „ისტორიული“ მიდგომა. უკანასკნელი კონფლიქტის შედეგად შეიმჩნევა მისწრაფება, შესწავლის ობიექტად იქცეს ცალკეული ქმნილებები და მათი აგების კანონები არაისტორიულ პლანში (ლიტერატურის ისტორიის გაუქმება).

2. იმისთვის, რათა ბოლოსდაბოლოს, მეცნიერებად იქცეს, ლიტერატურის ისტორიას მოეთხოვება სიზუსტე. გადასახედია მისი ყველა

ტერმინი და, პირველ რიგში, თვით ტერმინი „ლიტერატურის ისტორია“. ეს ტერმინი ძალზე ტევადია და მოიცავს როგორც მხატვრული ლიტერატურის მატერიალურ ისტორიას, ასევე, საზოგადოდ, სიტყვებისა და მნიშვნობრობის ისტორიასაც; ის პრეტენზიულია, რადგან „ლიტერატურის ისტორია“ წინასწარ გაიაზრება, როგორც იმგვარი დისციპლინა, რომელიც მზადაა, იქცეს „კულტურის ისტორიის“ ნაწილად მეცნიერულ-პრეპარირებული რიგის სახით. ამის უფლება კი მას ჯერჯერობით არა აქვს.

ამასთან, დაკვირვების პუნქტის შესაბამისად, ისტორიული კვლევები იყოფა, სულ ცოტა, ორ ძირითად ტიპად: ლიტერატურულ მოვლენათა გენეზისის კვლევა და ლიტერატურული რიგის ევოლუციის, ლიტერატურული ცვალებადობის კვლევა.

თვალსაზრისი განსაზღვრავს არა მარტო შესასწავლი მოვლენის მნიშვნელობას, არამედ — მის ხასიათსაც: გენეზისის მომენტს ლიტერატურული ევოლუციის კვლევისას გააჩნია საგანგებო მნიშვნელობა და ხასიათი, რომლებიც, რა თქმა უნდა, სხვაგვარია თვით გენეზისის კვლევისას.

შემდგომ, ლიტერატურული ევოლუციის, ანუ ცვალებადობის შესწავლა უნდა გაემიჯნოს გულუბრყვილო შემფასებლურ თეორიებს, რომლებიც დაკვირვების პუნქტთა აღრევის შედეგია: ერთი ეპოქიდან (სისტემიდან) ხორციელდება მეორის შეფასება. თვით შეფასება ამ დროს უნდა გათავისუფლდეს სუბიექტურობისგან და ამა თუ იმ ლიტერატურული მოვლენის ფასეულობა უნდა განვიხილოთ, როგორც მისი „ევოლუციური მნიშვნელობა და დამახასიათებლობა“.

ასევე უნდა იქნეს გააზრებული იმგვარი (ჯერჯერობით შემფასებლური) ცნებები, როგორებიცაა „ეპიკონობა“, „დილექტანტიზმი“ ან „მასობრივი ლიტერატურა“.

აღმოჩნდა, რომ ლიტერატურის ძველი ისტორიის ძირითადი ცნება — „ტრადიცია“ — იმ სისტემის ერთი ან მრავალი ლიტერატურული ელემენტის უმართებულო აბსტრაქციაა, რომელშიც ისინი იგივეობრივ „ამპლუაში“ იმყოფებიან და ერთსა და იმავე როლს ასრულებენ; ისინი დაიყვანება სხვა სისტემის იმავე ელემენტებამდე, რომლებშიც მათ სხვა „ამპლუა“ აქვთ — და წარმოიქმნება ფიქტიურად ერთიანი, მოჩვენებითი ერთიანობით აღჭურვილი რიგი.

ამგვარად, ლიტერატურული ევოლუციის ძირითადი ცნებაა სისტემათა მონაცვლეობა, ხოლო საკითხი „ტრადიციათა“ შესახებ სხვა სიბრტყეში გადაიტანება.

3. ამ ძირითადი საკითხის გასაანალიზებლად წინასწარ უნდა შევთანხმდეთ, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები სისტემაა, ისევე, როგორც სისტემაა ლიტერატურა. მხოლოდ ამ ძირითადი შეთანხმების

საფუძველზე შეიძლება ისეთი ლიტერატურული მეცნიერების აგება, რომელიც კი არ განიხილავს სხვადასხვანაირ მოვლენათა და რიგთა ქაოსს, არამედ — შეისწავლის მათ. შედეგად, საკითხი ლიტერატურულ ევოლუციაში მეზობელ რიგთა როლის შესახებ კი არ უარიყოფა, არამედ, პირიქით, წამოიჭრება.

საჭირო იყო ნაწარმოების ცალკეული ელემენტების, სიუჟეტისა და სტილის, რიტმისა და სინტაქსის (პროზაში), რიტმისა და სემანტიკის (ლექსში) და ა. შ. ანალიტიკური განხილვა, რათა დაგვრწმუნებულიყავით, რომ ამ ელემენტთა აბსტრაქცია, როგორც სამუშაო ჰიპოთეზა, გარკვეულწილად, დასაშვებია, მაგრამ ყველა ეს ელემენტი ურთიერთდაკავშირებულია და ურთიერთმოქმედებს. რიტმის შესწავლას ლექსსა და, მეორე მხრივ, პროზაში უნდა გამოვევლინა, რომ ერთი და იმავე ელემენტის როლი სხვადასხვა სისტემაში სხვადასხვაგვარია.

ლიტერატურული ნაწარმოების (როგორც სისტემის) თითოეული ელემენტის მიმართებას სხვა ელემენტებთან და, მაშასადამე, მთელ სისტემასთან, მე ვუნოდებ მოცემული ელემენტის კონსტრუქციულ ფუნქციას.

უშუალო განხილვისას ირკვევა, რომ ამგვარი ფუნქცია რთული ცნებაა. ელემენტი მიემართება სხვა ნაწარმოებთა (სისტემების) და თვით სხვა რიგების მსგავს ელემენტთა რიგს და, იმავდროულად, მოცემული სისტემის სხვა ელემენტებს (ავტოფუნქცია და სინფუნქცია).

მაგალითად, მოცემული ნაწარმოების ლექსიკა მიემართება, ერთი მხრივ, ლიტერატურულ ლექსიკასა და, ზოგადად, მეტყველების ლექსიკას, მეორე მხრივ კი — მოცემული ნაწარმოების სხვა ელემენტებს. ეს ორივე კომპონენტი (ან, უფრო ზუსტად, ორივე ტოლქმედი ფუნქცია) არათანაბარუფლებიანია.

მაგალითად, არქაიზმების ფუნქცია მთლიანად დამოკიდებულია იმ სისტემაზე, რომელშიც ისინი გამოიყენება. ვთქვათ, ლომონოსოვის სისტემაში მათი ფუნქციაა ეგრეთ წოდებული „მაღალი“ სიტყვათხმარება, რადგან ამ სისტემაში დომინირებულ როლს ასრულებს ლექსიკური შეფერილობა (არქაიზმები იხმარება საეკლესიო ენასთან ლექსიკური ასოციაციების ძალით). ტიუტჩევის სისტემაში არქაიზმებს სხვა ფუნქცია აქვს, ისინი ხშირად აბსტრაქტულია: შადრევანი — водомет. ნიმუშის სახით, საინტერესოა არქაიზმების გამოყენება ირონიული ფუნქციით: Пушек гром и мусикия! — პოეტთან, რომელიც ხმარობს „мусикийский“-ს მსგავს სიტყვებს სრულიად სხვა ფუნქციით. ავტოფუნქციას განმსაზღვრელი როლი როდი აქვს, ის მხოლოდ სინფუნქციის შესაძლებლობას ან პირობას წარმოადგენს (მაგალითად, ტიუტჩევის ეპოქაში უკვე არსებობდა XVIII და XIX სს. ვრცელი პაროდული ლიტერატურა, სადაც არქაიზმებს პაროდული ფუნქცია ჰქონდა).

მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში გადამწყვეტია, რა თქმა უნდა, კონკრეტული ნაწარმოების სემანტიკური და ინტონაციური სისტემა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს დავუკავშიროთ მოცემული გამოთქმა არა „მაღალ“, არამედ — „ირონიულ“ სიტყვახმარებას, ე. ი. განსაზღვრავს მის ფუნქციას.

უმართებულოა სისტემიდან ცალკეულ ელემენტთა ამოგლეჯა და მათი დაკავშირება (მათივე კონსტრუქციული ფუნქციის გაუთვალისწინებლად) სხვა სისტემათა მსგავს რიგთან.

4. შესაძლებელია თუ არა ნაწარმოების, როგორც სისტემის, ეგრეთ წოდებული „იმანენტური“ შესწავლა ლიტერატურის სისტემასთან მისი მიმართების განხილვის გარეშე? ნაწარმოების ამგვარი იზოლირებული შესწავლა ისეთივე აბსტრაქციაა, როგორც — ნაწარმოების ცალკეულ ელემენტთა აბსტრაქცია. თანამედროვე ნაწარმოებთა მიმართ ის ხშირად წარმატებით გამოიყენება კრიტიკაში, რადგან თანამედროვე ნაწარმოების კავშირი თანამედროვე ლიტერატურასთან (აგრეთვე — იმავე ავტორის სხვა ნაწარმოებებთან, ჟანრთან და ა. შ.) — წინასწარ ნაგულისხმევი და მარტოოდენ მიჩნეული ფაქტია.

მაგრამ თანამედროვე ლიტერატურის იზოლირებული შესწავლაც შეუძლებელია.

ლიტერატურული ფაქტის არსებობა დამოკიდებულია მის დიფერენციურ თვისებრიობაზე (ე. ი. ლიტერატურულ ან არალიტერატურულ რიგთან მიმართებაზე), ანუ მის ფუნქციაზე.

ის, რაც ერთ ეპოქაში ლიტერატურული ფაქტია, მეორეში ზოგადმეტყველებითი ყოფითი მოვლენაა, და — პირუკუ (იმ ლიტერატურული სისტემის შესაბამისად, რომელშიც აისახება მოცემული ფაქტი).

მაგალითად, დერჟავინის მეგობრული წერილი ყოფითი ფაქტია, კარამზინისა და პუშკინის ეპოქის მეგობრული წერილი კი — ლიტერატურული ფაქტი. შდრ. მემუარებისა და დღიურების ლიტერატურულობა ლიტერატურის ერთ სისტემაში და მათი არალიტერატურულობა მეორეში.

ნაწარმოების იზოლირებულად შესწავლისას შეუძლებელია იმის განსაზღვრა, მართებულად გავიზიარებთ თუ არა მის კონსტრუქციას, თვით ნაწარმოების კონსტრუქციას.

აქ გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი გარემოება. ავტოფუნქცია (ესე იგი, რომელიმე ელემენტის მიმართება სხვა სისტემებისა და რიგების მსგავს ელემენტთა რიგთან) წარმოადგენს მოცემული ელემენტის სინფუნქციას, კონსტრუირებული ფუნქციის პირობას.

ამიტომ განურჩეველი არაა, „გაცვეთილია“, „გაუფერულებულია“ თუ არა ესა თუ ის ელემენტი. რა არის ლექსის, მეტრის, სიუჟეტის და

ა. შ. „გაცვეთილობა“, „გაუფერულება“?! სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რა არის ამა თუ იმ ელემენტის „ავტომატიზაცია“?

მოვიტან მაგალითს ლინგვისტიკიდან: როდესაც „უფერულდება“ წარმოდგენა მნიშვნელობის შესახებ, ამ წარმოდგენის ამსახველი სიტყვა იქცევა კავშირის, მიმართების გამოხატულებად, დამხმარე სიტყვად, ანუ იცვლება მისი ფუნქცია. იგივე ხდება ავტომატიზაციის, ესე იგი, ნებისმიერი ლიტერატურული ელემენტის „გაუფერულების“ დროს. ის არ ქრება, იცვლება (დამხმარე მნიშვნელობას იძენს) მხოლოდ მისი ფუნქცია. თუ ლექსში გამოიყენება „გაცვეთილი“ მეტრი, მის ხარჯზე ღირებული ხდება ლექსის სხვა ნიშან-თვისებები და წარმოების სხვა ელემენტები, თვით მას კი სხვა ფუნქციები ეკისრება.

5. ამგვარადვე წყდება ყველაზე რთული, ყველაზე ნაკლებად გამოკვლეული საკითხი ლიტერატურულ ჟანრთა შესახებ. რომანი (ერთი შეხედვით, მონოლითური, საუკუნეთა განმავლობაში მხოლოდ შინაგანად განვითარებული ჟანრი) უწყვეტ ცვლილებებს განიცდის. დროთა განმავლობაში (სხვადასხვა ლიტერატურულ სისტემაში) იცვლება მისი მასალა, აგრეთვე — ლიტერატურაში არალიტერატურული სამეტყველო მასალის შეტანის მეთოდი და, ბოლოს, ევოლუციონირებს თვით ჟანრის ნიშან-თვისებებიც. 20-40-იანი წლების სისტემაში ჟანრები „ნოველა“, „მოთხრობა“ განისაზღვრებოდა (როგორც თვით სახელწოდებებიდან ჩანს) იმ ნიშნებით, რომლებიც განსხვავდება ჩვენს ეპოქაში აღიარებულ ნიშანთაგან. ჩვენ განვსაზღვრავთ ჟანრებს მეორეხარისხოვან რეზულტატურ ნიშან-თვისებათა მიხედვით ან, უხეშად რომ ვთქვათ, მოცულობის მიხედვით. სახელწოდებები „ნოველა“, „მოთხრობა“, „რომანი“, ჩვენი თვალსაზრისით, იგივეა, რაც ბექდური თაბახების სხვადასხვა რაოდენობა. ეს ადასტურებს არა იმდენად ჟანრთა „ავტომატიზებულობას“, ჩვენს ლიტერატურულ სისტემაში, რამდენადაც იმას, რომ ჟანრები ამჟამად სხვა ნიშან-თვისებებით განისაზღვრება. ნაწარმოების სიდიდე, მეტყველებითი სივრცე განურჩეველი ნიშან-თვისება როდია, ხოლო სისტემისგან იზოლირებულად შეუძლებელია ჟანრის განსაზღვრა, რადგან ის, რასაც XIX ს. 20-იანი წლებში (და, ბოლოს, ფეტიც) ოდას უწოდებდნენ, ამ სახელწოდებას იმსახურებდა სრულიად სხვა ნიშან-თვისებების წყალობით, ლომონოსოვის ეპოქასთან შედარებით.

შესაბამისად, ვასკნით: იზოლირებულ ჟანრთა შესწავლა (იმ ჟანრული სისტემის ნიშანთაგან დამოუკიდებლად, რომელსაც ისინი მიემართება) შეუძლებელია. ტოლსტოის ისტორიული რომანი ზაგოსკინის ისტორიულ რომანს კი არ მიემართება, არამედ მის — თანადროულ პროზას.

6. ზუსტად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული მოვლენები არც განიხილება მათს ურთიერთმიმართებათა გაუთვალისწინებლად. ასეთია, მაგალითად, საკითხი პროზისა და პოეზიის შესახებ. ჩვენ უყოყმანოდ მივიჩნევთ მეტრულ პროზას პროზად, ხოლო არამეტრულ ვერლიბრს — ლექსად, იმის გაუცნობიერებლად, რომ სხვა ლიტერატურულ სისტემაში რთულ მდგომარეობაში აღმოვჩნდებოდით. საქმე ისაა, რომ პროზა და პოეზია ურთიერთს მიემართება, არსებობს პროზისა და ლექსის ორმხრივი ფუნქცია (შდრ. ბ. ეიხენბაუმის მიერ დადგენილი ურთიერთმიმართება პროზისა და ლექსის განვითარების ტენდენციებს შორის, მათი ურთიერთკორელაცია).

ლექსის ფუნქციას გარკვეულ ლიტერატურულ სისტემაში ასრულებდა მეტრის ფორმალური ელემენტი.

მაგრამ პროზა განიცდის დიფერენციაციას, ევოლუციას, და, იმავედროულად, ვითარდება ლექსიც. ერთი ტიპის დიფერენციაცია იწვევს ან, უფრო ზუსტად, უკავშირდება მეორე ტიპის დიფერენციაციას. წარმოიშობა მეტრული პროზა (მაგ., ანდრეი ბელი). ამ დროს სალექსო ფუნქცია მეტრიდან გადაიტანება სხვა ნიშან-თვისებებზე, ნაწილობრივ — მეორეულზე, რეზულტატურზე: რიტმზე, როგორც სალექსო ერთეულთა სიგნალზე, საგანგებო სინტაქსზე, საგანგებო ლექსიკაზე და ა. შ. პროზის ფუნქცია ლექსის მიმართ უცვლელია, მაგრამ იცვლება მისი განმახორციელებელი ფორმალური ელემენტები.

საუკუნეთა განმავლობაში ფორმათა შემდგომი ევოლუციის წყალობით, შესაძლებელია განმტკიცდეს ლექსის ფუნქცია პროზისადმი, გადატანილ იქნას მრავალ სხვა ნიშან-თვისებაზე, ან სავარაუდოა ამ ფუნქციის დარღვევა, მისი ღირებულების დაცემა, და ისევე, როგორც თანამედროვე ლიტერატურაში ნაკლებმნიშვნელოვანია ჟანრთა ურთიერთმიმართება (მეორეული, რეზულტატური ნიშნების მიხედვით), შეიძლება დადგეს პერიოდი, როდესაც განურჩეველი იქნება, როგორაა დაწერილი ნაწარმოები — ლექსად თუ პროზით.

7. ფუნქციისა და ფორმალური ელემენტის ევოლუციის ურთიერთმიმართება სრულიად გამოუკვლეველი საკითხია. მე მოვიტანე ფორმათა ევოლუციის ზეგავლენით ფუნქციის შეცვლის ნიმუში... იმის მაგალითები, როგორ იწვევს განუსაზღვრელფუნქციიანი ფორმა ახალს, ანუ როგორ განსაზღვრავს მას, მრავალრიცხოვანია. არსებობს სხვა სახის შემთხვევებიც, როდესაც ფუნქცია ეძიებს თავის ფორმას.

მოვიტან მაგალითს, რომელშიც შერწყმულია ორივე მომენტი.

20-იან წლებში არქაისტთა ლიტერატურულ მიმართულებაში წარმოიშვა მაღალი და ხალხური სალექსო ეპოსის ფუნქცია. ლიტერატურის მიმართებას სოციალურ რიგთან მიჰყავს ისინი დიდი სალექსო ფორმისკენ. მაგრამ ფორმალური ელემენტები არ არსებობს; ამასთან,

სოციალური რიგის „დაკვეთა“ არ უდრის ლიტერატურულ დაკვეთას და ვერ რეალიზდება. იწყება ფორმალურ ელემენტთა ძიება. 1822 წ. კატენინი ასახელებს ქტავას, როგორც სალექსო ეპოპეის ფორმალურ ელემენტს. ვნებათაღელვა ერთი შეხედვით „უნყინარი“ ოქტავის ირგვლივ შეესაბამება ფუნქციის ტრაგიკულ ობლობას ფორმის გარეშე. არქაისტთა ეპოსი კრახს განიცდის. 8 წლის შემდეგ შევირევი და პუშკინი ფორმას სხვა ფუნქციით იყენებენ — მთელი ოთხტერფიანი იამბური ეპოსისა და ახალი, „დამდაბლებული“ (და არა „მაღალი“) პროზაიზებული ეპოსის ნგრევის ფუნქციით („სახლი კოლომნაში“).

ფუნქციისა და ფორმის კავშირი შემთხვევითი მოვლენა როდია. შემთხვევითი არაა გარკვეული ტიპის ლექსიკის მისადაგება გარკვეული ტიპის მეტრებთან კატენინისა და, 20-30 წლის შემდეგ, ნეკრასოვის (რომელმაც, ალბათ, არც კი იცოდა კატენინის არსებობის შესახებ) პოეზიაში.

ამა თუ იმ ფორმალური ელემენტის ფუნქციათა ცვალებადობა, ფორმალური ელემენტის სხვადასხვაგვარ ფუნქციათა წარმოშობა და მისი „მიმაგრება“ ფუნქციაზე — ლიტერატურული ევოლუციის უმნიშვნელოვანესი საკითხებია, რომელთა კვლევისა და გადაჭრისგან ჯერ-ჯერობით თავს ვიკავებ.

ვიტყვი მხოლოდ, რომ აქ შემდგომ კვლევებზე დამოკიდებულია, მთლიანად, საკითხი ლიტერატურის, როგორც რიგის, როგორც სისტემის შესახებ.

8. არც ისე სწორია წარმოდგენა, თითქოს ლიტერატურულ მოვლენათა ურთიერთმიმართება ამგვარად ხორციელდება: წანარმოები იქცევა სინქრონისტული ლიტერატურული სისტემის ელემენტად და იქ „აღიჭურვება“ ფუნქციით. წინააღმდეგობრივია თვით უწყვეტად ევოლუციონირებადი სინქრონისტული სისტემის ცნება. ლიტერატურული რიგის სისტემა არის, უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული რიგის ფუნქციათა სისტემა, რომელიც უწყვეტად მიემართება სხვა რიგებს. რიგები იცვლება შედგენილობის მიხედვით, მაგრამ ადამიანის საქმიანობათა დიფერენციურობა უცვლელია. ლიტერატურის, ისევე, როგორც სხვა კულტურული რიგების ევოლუცია არ ემთხვევა არც ტემპის, არც ხასიათის მიხედვით (მისი სპეციფიკური მასალის გამო) იმ რიგებს, რომელთაც ის მიემართება. კონსტრუქციული ფუნქციის ევოლუცია სწრაფად ხორციელდება, ლიტერატურული ფუნქციის ევოლუცია — ეპოქების განმავლობაში, მთელი ლიტერატურული რიგის ფუნქციათა ევოლუცია მეზობელ რიგებთან მიმართებაში კი — საუკუნეობით.

9. იმის გამო, რომ სისტემა არ წარმოადგენს ყველა ელემენტის თანაბარუფლებიან ურთიერთქმედებას, არამედ გულისხმობს ელემენ-

ტა ჯგუფის გაძლიერებას („დომინანტა“) და დანარჩენთა დეფორმაციას, ნაწარმოები შედის ლიტერატურაში და იძენს თავის ლიტერატურულ ფუნქციას სწორედ ამ დომინანტის მეშვეობით. მაგალითად, ჩვენ მივაკუთვნებთ ლექსებს სალექსო (და არა პროზაულ) რიგს ყველა მისი თავისებურების კი არა, მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის მიხედვით. იგივე შეიძლება ითქვას ჟანრების მიხედვით ურთიერთმიმართებათა შესახებ, ამჟამად, რომანს „რომანად“ მივიჩნევთ სიდიდის, სიუჟეტის განვითარების ხასიათის მიხედვით, ოდესღაც კი მივიჩნევდით სასიყვარულო ინტრიგის არსებობის საფუძველზე.

აქ უნდა გამოვყოთ ერთი საინტერესო (ეკოლუციური თვალსაზრისით) ფაქტი. ნაწარმოები მიემართება ამა თუ იმ ლიტერატურულ რიგს სწორედ იმ ლიტერატურული რიგისგან „გადახრის“, „დიფერენციაციის“ გამო, რომელსაც ის მიეკუთვნება. ასე, მაგალითად, საკითხი პუშკინის პოემის ჟანრის შესახებ (რომელიც ძალზე მწვავე იყო 20-იანი წლების კრიტიკისთვის) იმიტომ წარმოიშვა, რომ პუშკინისებური ჟანრი კომბინირებულია, ნაზავია, ახალია, არა აქვს მზა „სახელწოდება“. რაც უფრო მძაფრია განსხვავება ამა თუ იმ ლიტერატურული რიგისგან, მით უფრო მკვეთრად გამოიყოფა სისტემა, რომლისგან დიფერენციაციაც ხორციელდება. მაგ., ვერლიბრმა ხაზი გაუსვა ლექსის არსს არამეტრული ნიშნებით, ხოლო სტერნის რომანმა — სიუჟეტურ სანყისს არაფაზულური ნიშნებით (შკლოვსკი). ანალოგია ლინგვისტიკიდან: „ფუძის ცვალებადობა განაპირობებს იმას, რომ მასზე კონცენტრირდება გამომსახველობის მაქსიმუმი, რასაც გამოჰყავს ის უცვლელ თავსართთა ქსელიდან“ (ვანდრიესი).

10. რაში მდგომარეობს ლიტერატურის მიმართება მეზობელ რიგებთან?

შემდგომ, როგორია ეს მეზობელი რიგები?

პასუხი მზადაა: ყოფა.

მაგრამ იმისთვის, რათა გადავწყვიტოთ საკითხი ყოფასთან ლიტერატურულ რიგთა მიმართების შესახებ, დავსვათ საკითხი: როგორ, რა გზით მიემართება ყოფა ლიტერატურას? ყოფა ხომ თავისი შედგენილობით მრავალნახნაგოვანია, მრავალმხრივი, და მასში სპეციფიკურია მხოლოდ მისი მხარეების ფუნქცია. ყოფა მიემართება ლიტერატურას, პირველ ყოვლისა, თავისი ენობრივი სპეციფიკით. ასეთივეა ლიტერატურული რიგების მიმართება ყოფასთან. ეს მიმართება ხორციელდება ენობრივი მიმართულებით, ყოფასთან მიმართებაში ლიტერატურას აქვს ენობრივი ფუნქცია.

არსებობს სიტყვა „მიზანდასახულება“. ის აღნიშნავს, დაახლოებით, „ავტორის შემოქმედებითს ჩანაფიქრს“. მაგრამ ისეც ხდება, რომ „კეთილი განზრახვა უხეიროდ ხორციელდება“. დავუმატებთ:

ავტორის ჩანაფიქრი შეიძლება იყოს მხოლოდ ფერმენტი. როდესაც ავტორი იყენებს სპეციფიკურ ლიტერატურულ მასალას, ის სცილდება (ამ მასალის ზეგავლენით) თავის ჩანაფიქრს. მაგალითად, „ვაი ჭკუ-ისაგან“ უნდა ყოფილიყო „მაღალი“ და „დიდებულიც“ კი (ავტორის ტერმინოლოგიით, რომელიც არ ემთხვევა ჩვენსას), მაგრამ გამოვიდა პოლიტიკური „არქაისტული“ პამფლეტური კომედია. „ევგენი ონეგინი“, თავდაპირველი ჩანაფიქრის მიხედვით, უნდა ყოფილიყო „სატირული კომედია“, რომელშიც ავტორი „ბალღამით იხრჩობა“. უკვე მე-4 თავზე მუშაობისას კი პუშკინი წერდა: „სადაა აქ სატირა? მისი ნიშან-წყალიც არ შეიმჩნევა „ევგენი ონეგინში“.

კონსტრუქციული ფუნქცია, ნაწარმოების ელემენტთა ურთიერთ-მიმართება „ავტორის ჩანაფიქრს“ აქცევს მარტოოდენ ფერმენტად. როგორც ირკვევა, „შემოქმედებითი თავისუფლება“, ეს ოპტიმისტური ლოზუნგი, არ შეესაბამება სინამდვილეს და ადგილს უთმობს „შემოქმედებითს აუცილებლობას“.

საქმეს აგვირგვინებს ლიტერატურული ფუნქცია, ლიტერატურულ რიგებთან ნაწარმოების მიმართება.

მოვაცილოთ ტელეოლოგიური, მიზნობრივი ნიუანსი („ჩანაფიქრი“) სიტყვას „მიზანდასახულება“. რა დარჩება? აღმოჩნდება, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების (რიგის) „მიზანდასახულება“ არის მისი ენობრივი ფუნქცია, მისი მიმართება ყოფასთან.

ლომონოსოვის ოდის მიზანდასახულება, მისი ენობრივი ფუნქცია ორატორულია. სიტყვა „მიმართულია“ წარმოთქმაზე. მომდევნო ყოფითი ასოციაციებია წარმოთქმა სასახლის დიდ დარბაზში. კარამზინის ეპოქაში ოდა ლიტერატურულად „გაცვდა“. განადგურდა ან დავინროვდა მისი მიზანდასახულება, რომელმაც გადაინაცვლა უკვე სხვა, ყოფითს ფორმებზე. მისალოცი და სხვა სხვა სახის ოდები იქცა „მდაბიურ ლექსებად“, მხოლოდ ყოფით საქმედ. აღარ არსებობს ლიტერატურული ჟანრები. და აი, მათ ადგილს იკავებს ყოფითი ენობრივი მოვლენები. ენობრივი ფუნქცია, მიზანდასახულება ეძებს ფორმას და პოულობს მას რომანსში, ხუმრობაში, რითმებით თამაშში, ბურიმეში, შარადაში და ა. შ., და აქ ევოლუციური მნიშვნელობა ეკისრება ამა თუ იმ ყოფითი ენობრივი ფორმის არსებობას, მათი გენეზისის მომენტს. კარამზინის ეპოქაში ამ ენობრივ მოვლენათა მომდევნო ყოფითი რიგებია სალონი. სალონი — ყოფითი ფაქტი — ამ დროს იქცევა ლიტერატურულ ფაქტად. ასე იძენს ყოფითი ფორმები ლიტერატურულ ფუნქციას.

ამის მსგავსად, ყოველთვის არსებობს საოჯახო, ინტიმური, მეგობრული წრის სემანტიკა, მაგრამ გარკვეულ პერიოდებში ის იძენს ლიტერატურულ ფუნქციას.

ამგვარივეა ლიტერატურაში შემთხვევითი შედეგების გამყარება: პუშკინის შავი პოეტური პროგრამები და „სცენარები“ იქცევა მის „სუფთა“ პროზად, რაც შესაძლებელია მხოლოდ მთელი რიგი ევოლუციის, მისი მიზანდასახულების ევოლუციის დროს.

ჩვენს ეპოქაში ორი მიზანდასახულების ბრძოლის ანალოგიაა: მაიაკოვსკის პოეზიის სამიტინგო მიზანდასახულება („ოდა“) და მისი ბრძოლა ესენინის კამერულ რომანსულ მიზანდასახულებასთან („ელეგია“).

11. ენობრივი ფუნქცია გათვალისწინებულ უნდა იქნეს აგრეთვე ყოფაში ლიტერატურის უკუექსპანსიის საკითხის განხილვისას. „ლიტერატურული პიროვნება“, „ავტორის პიროვნება“, „გმირი“ სხვადასხვა დროს წარმოადგენს ლიტერატურის ენობრივ მიზანდასახულებას და აქედან გადადის ყოფაში. ასეთებია ბაირონის ლირიკული გმირები, რომლებიც უკავშირდებიან მის „ლიტერატურულ პიროვნებას“ — იმ პიროვნებას, რომელიც ცოცხლდებოდა ბაირონის ქმნილებათა მკითხველების ფანტაზიაში და გადადიოდა ყოფაში. ასეთივეა ჰაინეს „ლიტერატურული პიროვნება“, რომელიც განსხვავდება ჭეშმარიტი, ბიოგრაფიული ჰაინესგან. ბიოგრაფია გარკვეულ პერიოდებში იქცევა ზეპირმეტყველებით, აპოკრიფულ ლიტერატურად. ეს ხდება კანონზომიერად, მოცემული სისტემის ენობრივ მიზანდასახულებასთან კავშირში: პუშკინი, ტოლსტოი, ბლოკი, მაიაკოვსკი, ესენინი — შდრ. ლესკოვის, ტურგენევის, ფეტის, მაიკოვის, გუმილიოვისა და სხვათა ლიტერატურული პიროვნებების არსებობა, რაც უკავშირდება „ლიტერატურულ პიროვნებაზე“ ენობრივი მიმართებების არარსებობას. ყოფაში ლიტერატურის ექსპანსიისთვის, რა თქმა უნდა, საჭიროა საგანგებო ყოფითი პირობები.

12. ამგვარია ლიტერატურის უახლოესი სოციალური ფუნქცია. მხოლოდ უახლოესი რიგების შესწავლა იძლევა მისი დადგენისა და გამოკვლევის საშუალებას. მხოლოდ უახლოესი პირობების განხილვა იძლევა ამის შესაძლებლობას და არა სხვა (თუნდაც მთავარი), კაუზალური რიგების ნაძალადევი მოხმობა.

და კიდევ ერთი შენიშვნა: „მიზანდასახულების“, ენობრივი ფუნქციის ცნება განეკუთვნება ლიტერატურულ რიგს ან ლიტერატურის სისტემას და არა — ცალკეულ ნაწარმოებს. საჭიროა ცალკეული ნაწარმოების დაკავშირება ლიტერატურულ რიგთან, სანამ დავინყებდეთ მსჯელობას მიზანდასახულების შესახებ. დიდ რიცხვების კანონს ვერ გამოვიყენებთ მცირეთა მიმართ. თუ იმთავითვე დავადგენთ მომდევნო კაუზალურ რიგებს ცალკეული ნაწარმოებებისა და ცალკეული ავტორებისათვის, ჩვენი შესწავლის საგნად იქცევა არა ლიტერატურის ევოლუცია, არამედ — მისი მოდიფიკაცია, არა ის, თუ როგორ

იქცევა და ევოლუციონირებს ლიტერატურა სხვა რიგებთან მიმართებაში, არამედ — მისი დეფორმაცია მეზობელ რიგთა ზეგავლენით. შესასწავლია ეს საკითხიც, მაგრამ უკვე სრულიად სხვა სიბრტყეში.

13. ამიტომ ხელახალ განხილვას საჭიროებს ლიტერატურის ერთ-ერთი ურთულესი ევოლუციური საკითხი — საკითხი „ზეგავლენის“ შესახებ. არსებობს ღრმა ფსიქოლოგიური და ყოფითი პირადი ზეგავლენა, რომელიც სულაც არ აისახება ლიტერატურულ პლანში (ჩაადავეი და პუშკინი). არსებობს ზეგავლენა, რომელიც ახორციელებს ლიტერატურულ მოდიფიცირებას, დეფორმაციას, ისე, რომ არ გააჩნია ევოლუციური მნიშვნელობა (მიხაილოვსკი და გლებ უსპენსკი). მაგრამ ყველაზე გასაოცარია, როდესაც არსებობს გარეგნული მონაცემები ზეგავლენის შესახებ, მაშინ, როდესაც ეს ზეგავლენა არ არსებობს... სამხრეთ-ამერიკელი ტომები ქმნიან მითს პრომეთეს შესახებ ანტიკური მითების ზეგავლენის გარეშე. ჩვენ წინაშეა კონვერგენციის, თანხვედრის ფაქტები. მათი მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ ისინი მთლიანად გადაფარავს ფსიქოლოგიურ მიდგომას ზეგავლენის პრობლემისადმი, და ირკვევა, რომ ქრონოლოგიური კითხვა — „ვინ უფრო ადრე თქვა?“ — არაარსებითია. „ზეგავლენა“ შეიძლება განხორციელდეს მაშინ და იმ მიმართულებით, როდესაც და რა მიმართულებითაც არსებობს შესაბამისი ლიტერატურული პირობები. ფუნქციის თანხვედრისას ისინი აწვდიან ხელოვანს ფორმალურ ელემენტებს ამ ფუნქციის განვითარებისა და განმტკიცებისთვის. თუ ამგვარი „ზეგავლენა“ არ არსებობს, ანალოგიურმა ფუნქციამ შეიძლება ამ ზეგავლენის გარეშეც განაპირობოს ანალოგიური ფორმალური ელემენტების წარმოშობა.

14. ახლა დროა, ნამოვჭრათ საკითხი იმ მთავარი ტერმინის შესახებ, რომლითაც ოპერირებს ლიტერატურის ისტორია. ეს ტერმინია „ტრადიცია“. თუ შევთანხმდებით, რომ ევოლუცია არის სისტემის წევრთა ურთიერთმიმართების ცვლილება (ე. ი. ფუნქციებისა და ფორმალური ელემენტების ცვლილება), მაშინ ევოლუცია სხვა არაფერია, თუ არა სისტემათა „ურთიერთშენაცვლება“. სხვა ეპოქაში ეს შენაცვლება ან შედარებით ნელა, ან — ნახტომისებურად ხორციელდება და არ გულისხმობს ფორმალურ ელემენტთა ახალ ფუნქციას. ამიტომ ლიტერატურული მოვლენების შეჯერება უნდა მოხდეს ფუნქციების (და არა მხოლოდ ფორმების) მიხედვით. სხვადასხვა ფუნქციური სისტემის, ერთი შეხედვით, სრულიად განსხვავებული მოვლენები შეიძლება წააგავდეს ერთმანეთს ფუნქციების მიხედვით, და არა — პირუკუ. საკითხის გადაჭრას აძნელებს ის, რომ ყოველი ლიტერატურული მიმართულება გარკვეულ პერიოდში ეძებს თავის საყრდენ პუნ-

ქტებს წინამორბედ სისტემებში — ის, რასაც შეიძლება ვუნოდოთ „ტრადიციულობა“.

ამიტომ, შესაძლოა, პუშკინის პროზის ფუნქცია უფრო ახლოა ტოლსტოის პროზის ფუნქციებთან, ვიდრე — პუშკინის პოეზიის ფუნქცია მის (30-იანი წლების) მიმბაძველთა და მაიკოვის ფუნქციებთან.

15. ვაჯამებ: ლიტერატურის ევოლუციის შესწავლა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ლიტერატურას განვიხილავთ, როგორც სხვა რიგებთან, სისტემებთან დაკავშირებულ და განპირობებულ რიგს, სისტემას. განხილვა უნდა დაინყოს კონსტრუქციული ფუნქციით და გადავიდეს ლიტერატურულ ფუნქციაზე, ლიტერატურულიდან კი — ენობრივზე. მან უნდა გამოავლინოს ფუნქციებისა და ფორმების ევოლუციური ურთიერთქმედება. ევოლუციური კვლევა უნდა დაინყოს ლიტერატურული რიგის მიმართ უახლოესი რიგით და არა — მომდევნო, თუნდაც მთავარი რიგებით. ეს არა მარტო არ უგულვებელყოფს მთავარ სოციალურ ფაქტორთა დომინირებულ მნიშვნელობას, არამედ — სრულად ააშკარავებს მათ სწორედ საკითხში ლიტერატურის ევოლუციის შესახებ, მაშინ, როდესაც ძირითად სოციალურ ფაქტორთა „ზეგავლენის“ უშუალო ანალიზი ლიტერატურის ევოლუციის ნაცვლად შეისწავლის ლიტერატურულ ნაწარმოებთა მოდიფიკაციას, მათს დეფორმაციას.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ლომიძე**

**იური ტინიანოვი (1894-1943)
რომან იაკობსონი (1896-1982)**

ლიტერატურისა და ენის შესწავლის პრობლემები

1. რუსული ლიტერატურათმცოდნეობისა და ენათმეცნიერების მორიგი პრობლემები საჭიროებს მკაფიო თეორიული პლატფორმის ჩამოყალიბებას. აუცილებელია გავემიჯნოთ ახალი მეთოდოლოგიისა და ძველი მეთოდების ყოველ მექანიკურ ნაერთს, ახალი ტერმინოლოგიის საბურველში გახვეულ გულუბრყვილო ფსიქოლოგიზმსა და სხვა მეთოდოლოგიურ ძველმანს, რაც კონტრაბანდული წესით მოგვეწოდება ხოლმე.

აუცილებლად უნდა გავემიჯნოთ აკადემიურ ეკლექტიზმს (ჟირმუნსკი და სხვ.), სქოლასტურ „ფორმალიზმს“, რომელიც ანალიზს უნაცვლებს მოვლენათა კატალოგიზაციას და ტერმინოლოგიას, ცდილობს გადააქციოს ლიტერატურათმცოდნეობა და ლინგვისტიკა სისტემური მეცნიერებიდან ეპიზოდურ და ანექდოტურ ჟანრებად.

2. ლიტერატურის (resp. ხელოვნების) ისტორიაში, სხვა ისტორიულ რიგებთან მისი შეკავშირებისას, თავს იჩენს (ისევე, როგორც თითოეულში — სხვა რიგებიდან) სპეციფიკურ-სტრუქტურული კანონების რთული კომპლექსი. ამ კანონთა გარკვევის გარეშე შეუძლებელია ლიტერატურული რიგისა და სხვა ისტორიული რიგების ურთიერთმიმართების მეცნიერული დადგენა.

3. ლიტერატურის ევოლუციის გააზრება შეუძლებელია, რადგან ევოლუციური პრობლემა შენაცვლებულია როგორც ლიტერატურული (ე. წ. ლიტერატურულ გავლენათა), ასევე — არალიტერატურული ეპიზოდური, არასისტემური გენეზისის საკითხებით. ლიტერატურაში გამოყენებული ლიტერატურული და არალიტერატურული მასალა მხოლოდ მაშინ შეიძლება იქნას შეყვანილი მეცნიერული კვლევის ორბიტაში, როდესაც ის ფუნქციური თვალსაზრისით იქნება განხილული.

4. სინქრონული (სტატიკური) და დიაქრონული ჭრილის მკვეთრი შეპირისპირება ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინ ნაყოფიერ სამუშაო ჰიპოთეზას წარმოადგენდა ლინგვისტიკისთვისაც და ლიტერატურის ისტორიისთვისაც, ვინაიდან მან გამოავლინა ენის (resp. ლიტერატურის) სისტემური ხასიათი ცხოვრების ყოველ მომენტში. ამჟამად სინქრონული კონცეფციის მონაპოვრები გვაიძულებს გადავხედოთ დიაქრონიის პრინციპებსაც. მოვლენათა მექანიკური აგლომერატის ცნება, რომელსაც სინქრონული მეცნიერების სფეროში ჩაენაცვლა სისტემის, სტრუქტურის ცნება, შესაბამისად შეცვლილ იქნა დიაქრონულ მეცნი-

ერებაშიც. სისტემის ისტორია, თავის მხრივ, სისტემაა. ამჟამად სინქრონიზმი ილუზიადაა მიჩნეული: ყოველ სინქრონულ სისტემას აქვს თავისი წარსული და მომავალი როგორც სისტემის განუყოფელი სტრუქტურული ელემენტები (A. არქაიზმი, როგორც სტილური ფაქტი, ენობრივი და ლიტერატურული ფონი გაიაზრება, როგორც დრო-მოჭმული ძველმოდური სტილი, B. ნოვატორული ტენდეციები ენასა და ლიტერატურაში, რომლებიც სისტემის ინოვაციად მიიჩნევა).

სინქრონიისა და დიაქრონიის დაპირისპირება წარმოადგენდა სისტემისა და ევოლუციის ცნებათა დაპირისპირებას. ის კარგავს პრინციპულ არსებითობას, რადგან ჩვენ ვაღიარებთ, რომ ყოველი სისტემა აუცილებლად გულისხმობს ევოლუციას, ხოლო, მეორე მხრივ, ევოლუციას გარდუვალად სისტემური ხასიათი აქვს.

5. ლიტერატურული სინქრონული სისტემის ცნება არ ემთხვევა გულუბრყვილოდ გააზრებული ქრონოლოგიური ეპოქის ცნებას, რადგან მის შემადგენლობაში შედის არა მარტო ქრონოლოგიურად ახლო მხატვრული ქმნილებები, არამედ ის ნაწარმოებებიც, რომლებიც მოიზიდება სისტემის ორბიტაში უფრო ადრეული ეპოქებიდან. საკმარისი არაა თანაარსებული მოვლენების განურჩეველი კატალოგიზაცია, არსებითია მათი იერარქიული ღირებულება მოცემული ეპოქისათვის.

6. ორი სხვადასხვა ცნების — *parole da langue* — დამკვიდრება და მათი ურთიერთმიმართების ანალიზი (ყენევის სკოლა) ძალზე ნაყოფიერი იყო ენათმეცნიერებისთვის. საჭიროა პრინციპულად დამუშავდეს ლიტერატურაში ამ ორი კატეგორიის (არსებული ნორმისა და ინდივიდუალური გამონათქვამების) ურთიერთმიმართების თაობაზე. აქ ინდივიდუალური გამონათქვამი ვერ განიხილება არსებული ნორმებისგან მონყვევით (პირველი მათგანის მეორისგან აბსტრაჰირებისას გარდუვალია მხატვრულ ფასეულობათა განსახილველი სისტემის დეფორმირება და შეუძლებელი ხდება მისი იმანენტური კანონების დადგენა).

7. ენისა და ლიტერატურის სტრუქტურული კანონებისა და მათი ევოლუციის ანალიზი გარდუვალად განაპირობებს მოცემული სტრუქტურული ტიპების შეზღუდული რიგის (*resp.* სტრუქტურათა ევოლუციის ტიპების) დადგენას.

8. ლიტერატურის (*resp.* ენის) ისტორიის იმანენტურ კანონთა გამოვლენის მეშვეობით შესაძლებელი ხდება ლიტერატურულ (*resp.* ენობრივ) სისტემათა ყოველი კონკრეტული ცვლილების დახასიათება, მაგრამ მის საფუძველზე ვერ ავხსნით ისეთ მოვლენებს, როგორებიცაა ევოლუციის ტემპი და ევოლუციის ტემპის შერჩევა რამდენიმე თეორიულად შესაძლებელი ევოლუციური მიმართულებიდან. მარ-

თლაც, ლიტერატურული (resp. ენობრივი) ევოლუციის იმანენტური კანონები მხოლოდ განუსაზღვრელი განტოლებაა, რომელიც იძლევა გადანყვეტილებათა შეზღუდული რაოდენობის, მაგრამ არა აუცილებლად ერთიანი გადანყვეტილების შესაძლებლობას. საკითხი კონკრეტული მიმართულების ან, ყოველ შემთხვევაში, დომინანტის შერჩევის შესახებ შეიძლება გადანყდეს მხოლოდ ლიტერატურული რიგისა და სხვა ისტორიული რიგების ურთიერთმიმართების ანალიზის მეშვეობით. ამ ურთიერთმიმართებას (სისტემათა სისტემას) აქვს თავისი გამოსაკვლევი სტრუქტურული კანონები. მეთოდოლოგიურად დამლუპველია სისტემათა ურთიერთმიმართების განხილვა თითოეული სისტემის იმანენტურ კანონთა გათვალისწინების გარეშე.

9. ზემოაღნიშნული თეორიული პრობლემებისა და კონკრეტული ამოცანების (რუსული ლიტერატურის ისტორია, რუსული ენის ისტორია, ენობრივ და „ლიტერატურულ სტრუქტურათა ტიპოლოგია და ა.შ.) მნიშვნელობიდან გამომდინარე, აუცილებელია „ოპოიაზის“ აღდგენა ვიქტორ შკლოვსკის თავმჯდომარეობით.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ლომიძემ**

გრამატიკის პოეზია და პოეზიის გრამატიკა

И глагольных окончаний колокол
Мне вдали указывает путь.
О. Мандельштам

გრამატიკული პარალელიზმი

ოცდაათიანი წლების ბოლოს, პუშკინის თხზულებათა ჩეხური თარგმანის რედაქტირებისას, თვალნათლივ დავრწმუნდი, რომ რუსული დედნის ტექსტთან მაქსიმალურად მიახლოებული ლექსები ხშირად მაინც ტოვებს ორიგინალისაგან მკვეთრი განსხვავებულობის შტაბეჭდილებას (აღბათ, სათარგმნი ნაწარმოების გრამატიკული წყობის გადმოცემის უუნარობისა თუ მისი შეუძლებლობის გამო). ჩემთვის სულ უფრო ამკარა ხდებოდა, რომ პუშკინის პოეზიაში მორფოლოგიური და სინტაქსური ქსოვილის მნიშვნელობა ერწყმის და ეცილება კიდევ სიტყვიერი ტროპების მხატვრულ როლს, არაიშვიათად, ბატონდება ლექსში და გადაიქცევა მისი ფარული სიმბოლიკის მთავარ და ერთადერთ გამომხატველ კომპონენტად. შესაბამისად, პუშკინის ლირიკის ჩეხურ ტომში აღვნიშნავდი, რომ მნიშვნელობის გამძაფრებას უკავშირდება გრამატიკული დაპირისპირებების მკვეთრი აქტუალიზაცია, რაც განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს პუშკინის ქმნილებების ზმნურსა და ნაცვალსახელურ ფორმებში. განსხვავებული დროებისა და რიცხვების, ზმნური ასპექტებისა და კილოების კონტრასტები, მსგავსებები და მეზობლობები ცალკეული ლექსების კომპოზიციაში მართლაც რომ ნამყვან როლს ასრულებს. ურთიერთდაპირისპირების გზით ნინნამონეული გრამატიკული კატეგორიები პოეტური სახეების მსგავსად ფუნქციონირებს, კერძოდ, გრამატიკულ პირთა ოსტატური მონაცვლეობა წარმოადგენს დრამატიზმის წარმოქმნის ხერხს. იშვიათად ნააწყდებით ფლექსიური საშუალებების უფრო დახვეწილი პოეტური გამოყენების მაგალითს. (1, გვ. 263).

კერძოდ, „ბრინჯაოს მხედრის“ პრობლემების შესახებ ჩატარებულმა სემინარმა და სლავურ ენებზე მისმა თარგმნამ საშუალება მოგვცა, დაგვეხასიათებინა „ვეტერბურგულ მოთხრობაში“ სრული და უსრული ასპექტების დაპირისპირება, როგორც „ნახევარი სამყაროს მეუფის“ უსაზღვრო, ერთხელ და სამუდამოდ ბოძებული ძალაუფლებისა და, მეორე მხრივ, უპიროვნო ევგენის (რომელმაც გაზედა, „გეყოფაო“, ეთქვა სასწაულებრივი მშენებლისათვის) ქმედებათა საბედის-

ნერო შეზღუდულობას შორის არსებული ტრაგიკული კონფლიქტის შთამბეჭდავი გრამატიკული პროექცია (2, გვ. 20; 3, გვ. 15-18). გრამატიკისა და პოეზიის ურთიერთმიმართების საკითხები სისტემატურ გაშუქებას მოითხოვს.

შევაპირისპიროთ ისეთი მაგალითები, როგორცაა: *დედა ჩაგრავს შვილს ან კატა დასდევს თავს*. როგორც ედუარდ სეპირი აღნიშნავს, ყოველგვარი ცნობიერი ანალიზის გარეშე, ინსტინქტურად ვგრძნობთ, რომ ორივე წინადადება ერთ მოდელზეა აგებული. სინამდვილეში, ისინი მხოლოდ მატერიალური შედგენილობით განირჩევა ურთიერთისგან. სხვაგვარად, იგივეობრივი რელაციური ცნებები ორივეჯერ იგივეობრივადაა გამოხატული (4, თ. VI). პირუკუ, შეგვიძლია, შევცვალოთ წინადადება ან მისი ცალკეული სიტყვები „წმინდა რელაციურ არამატერიალურ პლანში“, „მატერიალური აქსესუარების“ შეცვლის გარეშე: შეიძლება, შეიცვალოს სინტაქსური მიმართებები (მდრ. *დედა ჩაგრავს შვილს* და *შვილი ჩაგრავს დედას*) ან — მხოლოდ მორფოლოგიური დამოკიდებულება (*დედამ დაჩაგრა შვილები* — ზმნაში დროისა და ასპექტის, ხოლო მეორე მხრივ არსებით სახელში რიცხვის მოდიფიკაციით).

ზღვრული, გარდამავალი წარმონაქმნების არსებობის მიუხედავად, ენა მკაფიოდ განასხვავებს მატერიალურსა და რელაციურ ცნებებს, რომლებიც პირველ შემთხვევაში გამოიხატება ლექსიკურ, მეორეში კი — გრამატიკულ პლანში. მეცნიერული ლინგვისტიკა ენაში ნამდვილად არსებულ გრამატიკულ ცნებებს თარგმნის თავის ტექნიკურ „მეტაენაზე“, ისე რომ ენობრივ სისტემას თავს არ ახვევს თვითნებურ ან უცხოენოვან კატეგორიებს.

ხშირად გრამატიკულ მნიშვნელობათა განსხვავებაში არ აისახება რეალური მოვლენები. თუ ერთი ამბობს, რომ *დედამ დაჩაგრა შვილი*, ხოლო მეორე ერთდროულად ამტკიცებს, რომ *შვილი დაჩაგრული იყო დედის მიერ*, ამ ორ მოწმეს ვერ დავაბრალებთ ჩვენებათა სხვადასხვაობას (მიუხედავად გრამატიკული მნიშვნელობის განსხვავებისა, რაც გვარისა და ბრუნვის შეცვლასთანაა დაკავშირებული). ერთსა და იმავე ფაქტობრივ საფუძველს ასახავს წინადადებები: *სიცრუე ცოდვაა, ტყუილი ცოდვისმიერია, მოტყუება შეცოდებაა, მატყუარები ცოდვილები არიან* და ა. შ.

განსხვავებულია მხოლოდ გამოხატვის ფორმა. არსებითად მსგავსი მსჯელობები შეიძლება ეყრდნობოდეს მოქმედი პირების (*მატყუარები, ცოდვილები ან მატყუარა, ცოდვილი*) ან თვითონ მოქმედებათა სახელებს (*სიცრუე, შეცოდება*); მოქმედება შეიძლება წარმოდგენილი იქნეს, როგორც დამოუკიდებელი, განყენებული რამ (*სიცრუე*); ზოგჯერ ის განვითარებულია (*ტყუილი, ცოდვა*); ბოლოს, ისინი შეიძლება

წარმოდგენილ იქნეს სუბიექტის თვისებების (*კოდეილი* და ა. შ.) სახით. სეპირის მიხედვით, მეტყველების ნაწილები ასახავს, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენს უნარს, მოვაცქიოთ სინამდვილე სხვადასხვა ყალიბში.

„ენობრივი ფუნქციების“ მრავალფეროვნება პირველად გააშუქა ბენტამმა; ისინი გრამატიკული წყობის საფუძველია და ენაში ფართო, სავალდებულო გამოყენებას პოულობს. ეს ფიქციები არ უნდა მივანეროთ არც გარემომცველ სინამდვილეს, არც ლინგვისტების შემოქმედებით წარმოსახვას. ბენტამი მართებულად ასკვნის, რომ „სწორედ ენა და მხოლოდ ენა განაპირობებს მათს უჩვეულო და, ამავე დროს, გარდუევალ არსებობას“ (5, გვ. 15).

სავალდებულო, იძულებითი როლი, რომელიც ენაში გრამატიკულ მნიშვნელობებს განეკუთვნება, ყოველმხრივ გამოავლინეს ენათმეცნიერებმა, განსაკუთრებით — ბოასმა (6, გვ. 139-145), სეპირმა (თავი V) და უორფმა (7). დისკუსია გრამატიკული მნიშვნელობების შემეცნებითი როლისა და ღირებულების, აგრეთვე — გრამატიკული შაბლონებისადმი მეცნიერული აზრის მეტ-ნაკლები წინააღმდეგობის შესახებ ჯერ კიდევ ძალაშია, მაგრამ ერთი რამ უეჭველია: ენობრივი მოღვაწეობის სფეროთა შორის სწორედ პოეტური შემოქმედება ანიჭებს „ენობრივ ფუნქციებს“ ყველაზე მეტ მნიშვნელობას.

როდესაც პოემა „*хорошо*“-ს დასასრულს მაიაკოვსკი წერს — *И жизнь / хорошо // и жить / хорошо //*, არ უნდა ვეძიოთ შემეცნებითი განსხვავება ორ თანწყობილ წინადადებას შორის, მაგრამ პოეტურ მითოლოგიაში სახელზმნით გამოხატული და სწორედ ამის მეშვეობით გასაგნებული მოქმედების ენობრივი ფუნქცია წარმოგვიდგება, როგორც თავისთავადი პროცესის, ანუ მოღვაწეთაგან მეტონიმიურად გამიჯნული მოღვაწეობის ხატი (პოეზიისადმი მიძღვნილ მეცამეტე საუკუნის შესანიშნავ ტრაქტატში ინგლისელი გალფრედი მეტონიმიის ამგვარ ნაირსახეობას განსაზღვრავს, როგორც „კონკრეტულის წილ აბსტრაქტულის“ ჩანაცვლებას). პირველი წინადადებისაგან განსხვავებით, სადაც არსებითი და მათთან შეთანხმებული მდებარებითი სქესის ზედსართავი პერსონიფიკაციას ადვილად ექვემდებარება, მეორე წინადადება შედგება უსრული ასპექტის ინიციატივისა და უპირო, საშუალო სქესის შემასმენლური ფორმისაგან. მასში არ შეიმჩნევა რაიმე მინიშნება შეზღუდვისა ან გასაგნებაზე, რაც გამუდმებით გვაგარაუდებინებს ფრაზაში „მოქმედი პირის მიცემითის“ ჩასმის შესაძლებლობას.

განმეორებით „გრამატიკულ ფიგურას“ („ბგერწერით ფიგურასთან“ ერთად) ჯერალდ ჰოპკინსი (გენიალური ნოვატორი არა მარტო პოეზიაში, არამედ — პოეტიკაშიც) განიხილავდა, როგორც ლექსის

ფუძემდებლურ პრინციპს (9, გვ. 8-85, 105-109, 267); ის განსაკუთრებით თვალსაჩინოა იმგვარ სალექსო ფორმებში, სადაც გრამატიკული პარალელიზმი (რომელიც მეზობელ ტაეპებს აერთიანებს წყვილად, ფაკულტატურად კი — მსხვილ ერთეულებად) ახლოა მეტრულ კონსტანტასთან. ზემომოყვანილი სეპირისეული განსაზღვრა ასეთი პარალელური რიგების მიმართ მთლიანად გამოსადეგია: „სინამდვილეში ჩვენ წინაშეა ერთი და იგივე ამოსავალი წინადადება. განსხვავდება მხოლოდ მატერიალური ფორმები“.

რეგულარული პარალელიზმების ლიტერატურული მაგალითები-სადმი (მაგალითად, ძველ ინდურ პოეზიაში (10), ჩინურსა (11) და ბიბლიურ მონოგრაფიათა შორის პარალელიზმის ლინგვისტურ პრობლემატიკას ყველაზე უფრო მიუახლოვდა შტაინიცისა (13; შდრ. 212, გვ. 10) და აუტერლიცის (14) ნაშრომები ფინურ-უგორული ფოლკლორის შესახებ, აგრეთვე — პოპეს უახლესი ნაშრომი მონღოლურ ზეპირ პოეზიაში შენიშნული პარალელიზმების შესახებ (15, გვ. 195-228), რომელნიც მჭიდროდ უკავშირდება შტაინიცის მიდგომას. შტაინიცის ნოვატორულმა დაკვირვებებმა და დასკვნებმა მკვლევრების წინაშე დააყენა ახალი პრობლემატიკული საკითხების რიგი: ზოგიერთ ფოლკლორულ სისტემაში მეტ-ნაკლებად თანმიმდევრულად გამოიყენება პარალელიზმი. ამ სისტემების ანალიზის მეშვეობით ვგებულობთ, რომელი გრამატიკული კლასებისა და კატეგორიების შესაბამისობაა დასაშვები პარალელურ ტაეპებში, ე. ი. ვარკვევთ, თითოეული კონკრეტული ენობრივი კოლექტივის მიერ რომელი მათგანია მიჩნეული მსგავს ან ეკვივალენტურ მოცემულობებად. პარალელიზმის ტექნიკაში პოეტურ თავისუფლებაზე დაკვირვება (მიახლოებული გარითმვის განხილვის მსგავსად (ობიექტურ ცნებებს იძლევა მოცემული ენის სტრუქტურული თავისებურებების შესახებ (შდრ., მაგალითად, შტაინიცის შენიშვნები კარელური ფოლკლორის წყვილურ ტაეპებში ალატივისა და ილატივის, აგრეთვე — პრეტერიტისა და პრეზენტის ხშირი შეპირისპირების შესახებ; საყურადღებოა აგრეთვე მისი მოსაზრებები იმგვარი ბრუნვებისა და ზმნური კატეგორიების შესახებ, რომელთა შეპირისპირება შეუძლებელია). სინტაქსური, მორფოლოგიური და ლექსიკური შესაბამისობებისა და განსხვავებების, სემანტიკური მსგავსებებისა და მეზობლობების, სინონიმური და ანტონიმური სტრუქტურების განსხვავებული სახეობების ურთიერთმიმართება და, ბოლოს, ურთიმო ტაეპების ტიპები და მათი ფუნქციები — ყოველივე ეს სისტემატურ კვლევას საჭიროებს.

მრავალფეროვანია პარალელიზმის სემანტიკური საფუძვლები და მათი როლი მხატვრული მთლიანობის კომპოზიციაში. აი, მარტივი მაგალითი: კოლის ნახევარკუნძულის მკვიდრი საამების საგზაო და სა-

თევზაო სიმღერებში ორი მეზობელი ადამიანი ასრულებს ერთსა და იმავე მოქმედებას და წარმოადგენს თავისებურ ორ ღეროს, რომელზეც ავტომატურად, უსიუჟეტოდ ჩამოიცმება თვითკმარი წყვილური ფორმულები:

Я Катерина Васильевна, ты Катерина Семеновна,
У меня кошелек с деньгами, у тебя кошелек с деньгами;
У меня сорока узорчатая, у тебя сорока узорчатая;
У меня сарафан с хазами, у тебя сарафан с хазами და ა. შ.

ფომასა და ერიომასადმი მიძღვნილ რუსულ სიმღერასა და ზღაპრებში ორი ბედუკულმართი ძმის სახეები ემსახურება წყვილური ფრაზების ჯაჭვის მოტივირებას, რითაც მიიღწევა რუსული ხალხური პოეზიისათვის დამახასიათებელი პარალელიზმის პაროდირება, შიშვლდება მისი პლურნაზმები და წარმოიდგინება თითქოსდა განსხვავებული, სინამდვილეში კი ტავტოლოგიური დახასიათება ორი დევგმირისა. ეს მიიღწევა სინონიმური გამოთქმების შეტოლების, აგრეთვე — ახლო ან მსგავს მოვლენებზე პარალელური მითითებების მეშვეობით (შდრ. ვარიანტების მიმოხილვა არისტოვთან 17, გვ. 359-368);

Ерему в шею, а Фому в толчки!
Ерема ушел, а Фома убежал,
Ерема в овин, а Фома под овин,
Ерему сыскали, а Фому нашли,
Ерему били, А Фоме не спустили,
Ерема ушел в березник, А Фома в будник.

ორი ძმის მოქმედება იგივეობრივია. ელიფსური ფრაზა *Фома в будник* იმეორებს სრულს — *Ерема ушел в березник* ორივე გმირი გაიქცა ტყეში და, თუ ერთმა მათგანმა აირჩია არყის ტყე, მეორემ კი — მუხნარი, ეს მხოლოდ იმიტომაა, რომ *Ерема* და *березник* ამფობრაქებია, *Фома* და *будник* კი — იამბები. ისეთი შემასმენლები, როგორებიცაა *Ерема не докинула а Фома через перекинул*, თავის მხრივ, სინონიმებია და საერთო მნიშვნელობა აქვთ — „*не попал*“. სინონიმური პარალელიზმების ტერმინებით აღწერილია არა მარტო ძმები, არამედ მათი გარემომცველი საგნები და მოვლენებიც: *Одна уточка белешенка, а другая – то что снег*. ბოლოს, იქ, სადაც სინონიმია კლებულობს, შემოიჭრება პარონიმული რითმები: *Сели они в сани, да поехали сами*.

შესანიშნავ ჩრდილორუსულ ბალადაში „*Василий и Софья*“ (შდრ. სობოლევსკისა (18, გვ. 82-88) და ასტახოვას მიერ შეგროვილი ვარიან-

ტები, აგრეთვე ამ უკანასკნელის მიერ შედგენილი სხვისი ჩანაწერების ნუსხა (19, გვ. 708-711) ბინარული გრამატიკული პარალელიზმი დრამატული მოქმედების ზამზარას წარმოადგენს. საეკლესიო სცენა ამ მოკლე ბილინის კვანძის შეკვრისას ანტითეზური პარალელიზმის ტერმინების მეშვეობით ურთიერთს ატოლებს მრევლის სალოცავ მონოდებებს „*Господи боже!*“ და გმირი ქალის წამოძახილს „*Васильюшко, братец мой!*“, რომელშიც მინიშნებულია სისხლის აღრევაზე. ბოროტ-მოქმედი დედის ჩარევით იწყება წყვილური ტაეპების ჯაჭვი, რომელიც ორ მიჯნურს მყარი შესატყვისობით აკავშირებს (ძმისადმი მიძღვნილ ყოველ ტაეპს მოსდევს ტაეპი დის შესახებ): დედამ „*на зривенку купила*“ (ვასილისათვის), „*на друзую купила зелья лютого*“ (სოფიოსათვის). და-ძმის ბედ-იღბლის გადაჯაჭვულობა განმტკიცებულია განმეორებადი ხიაზმით:

*„Ты Васильюшко, пей, да Софей не давай,
А Софeyюшка, пей, Василью не давай,
А Васильюшко тил и Софей подносил,
А Софeyюшка тила и Василью поднесла“.*

წყვილური ტაეპების დაახლოებული სახეები გარეგნულად ემსგავსება საამების პლეონასტური „სიტყვათხვეულობის“ სტერეოტიპულ კონსტრუქციებს:

*„Васильюшко говорит, что головушка болит,
А Софeyя говорит, ретиво сердце щемит.
Один оба вдруг переставились
И оба вдруг переславились.
Василья несут на буйных головах,
А Софeyя несут на белых руках,
Василья хоронили по праву руку,
А Софeyя хоронили по леву руку“.*

ბილინის ცალკეულ ვარიანტებში გვხვდება ჯვრული აგება: საფლავეებზე ამოვიდა ორი ხე: ტირიფი (*верба* — მდედრ. სქესისა) ძმის საფლავეზე, კვიპაროსი (*кипарис* — მამრ. სქესისა) — დისაზე. პერსონაჟებისა და მათი ბედ-იღბლის კავშირის თემა მეზობლობისა და მსგავსების ნიშნით გადაინაცვლებს ორ ხეზე;

*На Васильи выросла золота верба,
На Софeyи выросла кипарис-дерево.
Они вместе верхочками свивались
И вместе листочками сплались.*

სხვა ვარიანტებში ხიაზმი არ გვხვდება: კვიპაროსი იზრდება ძმის საფლავზე, ტირიფი — დისაზე. დედამ, რომელმაც „*Софью извела*“.

Кипарично древно она повырнула,
Золотую вербу она повывала.

ამგვარად, ბოლო წყვილი მეტაფორულად და მეტონიმიურად იმეორებს მიჯნურთა დაღუპვის მოტივს. მეტაფორიკისა და ფაქტიური გარემოებების ზუსტი გამიჯვნა (იხ., მაგალითად, 20) ამ ბალადის ანალიზისას, ალბათ, უშედეგო იქნებოდა. საერთოდ, პოეტური ქმნილებებისა და სკოლების წრე, რომელთათვისაც ეს მიჯნა არსებობს, მეტად შეზღუდულია.

ჰოპკინსის დიალოგი „სილამაზის წარმოშობის შესახებ“ (1865) პოეზიის თეორიის უძვირფასესი შენაძენია. ავტორი აღნიშნავს, რომ ბიბლიური სახის კანონიკურ პარალელიზმთან ჩვენი ნაცნობობის მიუხედავად, არ ვითვალისწინებთ ხოლმე იმ მნიშვნელოვან როლს, რომელსაც ასრულებს პარალელიზმი პოეტურ შემოქმედებაში: „როდესაც ის პირველად იქნება ნაჩვენები, მგონი, ყველა განცვიფრდება“ (9, გვ. 106); პოეტური გრამატიკის სფეროში განხორციელებული ცალკეული სადაზვერვო რეიდების მიუხედავად, (იხ., მაგალითად, 21; 22; 23) ყველა დროის მსოფლიო პოეზიაში „გრამატიკული ფიგურის“ როლი ლიტერატურათმცოდნეებისათვის წინანდებურად სიურპრიზს წარმოადგენს (თუმცა ჰოპკინსმა მასზე პირველად მიუთითა თითქმის ასი წლის წინ). მართალია, ლექსიკური ტროპებისა და გრამატიკული ფიგურების განმასხვავებელ ანტიკურ და შუასაუკუნეობრივ ნაშრომებში გვხვდება მინიშნებები პოეტური გრამატიკის საკითხებზე, მაგრამ ეს მორიდებული საწყისი ცდები შემდგომ დავიწყებულ იქნა. პარალელიზმი, რომელიც ქალიშვილის დამჩაგვრელ დედას *იზოკოლონის (პარისოსისის)* მეშვეობით შეატოლებს თავისადმი გამოდევნებულ კატასთან ან სარეცხის მანქანასთან, ან კიდევ — *პოლიპტოტონის* ფორმით შეაჯერებს ქალიშვილების დამჩაგვრელ დედასთან, კვლავ ბატონობს ლექსებში ფაქიზი და დახვეწილი სახით.

ჩვენს ბოლოდროინდელ ნაშრომებში პოეტიკის პრობლემების განხილვისას ვხელმძღვანელობდით ლინგვისტური თვალსაზრისით (2, გვ. 31-73; 25, გვ. 350-377). მათში წარმოდგენილი განსაზღვრის თანახმად, პოეზიაში მეზობელი ელემენტები ურთიერთიმისგავსების ტენდენციებს ავლენენ, რის გამოც ეკვივალენტურობა აქ წყვილური სტრუქტურების აგების პრინციპის სახით გვევლინება. შესაბამისად, გრამატიკულ მნიშვნელობათა სიმეტრიული განმეორებადობა და კონტრასტი მხატვრულ ხერხად გადაიქცევა.

წინამდებარე მოხსენებასთან დაკავშირებით, დანვრილებით გავა-
 ანალიზე განსხვავებული ეპოქებისა და ხალხების პოეზიის რამდენიმე
 დამახასიათებელი და ბრწყინვალე ნიმუში: სახელგანთქმული ჰუსი-
 ტური ქორალი, რომელიც შეიქმნა XV ს-ის 20-იანი წლების დასაწყის-
 ში, შესანიშნავი ინგლისელი ლირიკოსების, ფილიპ სიდნისა (XVI ს.) და
 ენდრიუ მარველის (XVII ს.) ლექსები, პუშკინის ლირიკის 1829 წლით
 დათარიღებული ორი კლასიკური ნიმუში, XIX ს-ის დასასრულის სლა-
 ვური პოეზიის ერთ-ერთი მწვერვალი — ნორვიდის „წარსული“ (1865),
 უდიდესი ბულგარელი პოეტის, ხრისტო ბოტევის უკანასკნელი ლექსი
 (1975), ხოლო ჩვენი საუკუნის პირველი ათწლეულების პოეზიიდან —
 ალ. ბლოკის „*Девушка пела в церковном хоре*“ (1906) და ო. მანდელშტა-
 მის „*Возьми на радость из моих ладоней*“ (1921)¹. როდესაც მიუკერძო-
 ებელი, გულმოდგინე, დეტალური, ერთიანი აღწერა აშუქებს ცალკე-
 ული ლექსის გრამატიკულ სტრუქტურას, დამკვირვებელი შეიძლება
 ურთიერთგანსხვავებული მორფოლოგიური კლასებისა და სინტაქსუ-
 რი კონსტრუქციების მოულოდნელმა სიმეტრიამ, თანაზომიერებამ,
 ეკვივალენტური ფორმებისა და მძაფრი კონტრასტების ოსტატურმა
 დახვავებამ. დამახასიათებელია აგრეთვე გრამატიკული კატეგორი-
 ების რეპერტუარში არსებული რადიკალური შეზღუდვები: ზოგიერთი
 მათგანის ამოღების მეშვეობით სხვები მეტი სიცხადით აღიჭურვება.
 მსგავსი ხერხების ქმედითობა უეჭველია, და ნებისმიერი მგრძობიარე
 მკითხველი, როგორც სეპირი იტყოდა, ინსტინქტურად შეიგრძნობს ამ
 სვლების მხატვრულ ეფექტს „ყოველგვარი ცნობიერი ანალიზის გარე-
 შე“. პოეტი ხშირად წააგავს ამგვარ მკითხველს. ხალხური პოეზი-
 ისადმი ყურმიჩვეული მსმენელი ან შემსრულებელი, რომელიც მეტ-
 ნაკლებად იყენებს კონსტანტურ პარალელიზმს, შეიგრძნობს ნორმის-
 გან გადახვევას, თუმცა ვერ გააანალიზებს მას. ასე, მაგალითად,
 სერბი გუსლიარები და მათი მსმენელები ამჩნევენ და ზოგჯერ კიცხა-
 ვენ კიდევ ეპიკური სიმღერების სილაბური სქემისა და ე. წ. ცეზურის
 მყარი ადგილის ყოველგვარ შეცვლას, თუმცა ვერ განსაზღვრავენ,
 რაში მდგომარეობს შეცდომა.

ხშირად გრამატიკული კონტრასტები ხაზს უსვამს ლექსის სტრო-
 ფულ დანაწევრებას; ასეთია ზემოხსენებული ჰუსიტური ქორალი „ვინ
 ხართ, ღვთიურნო მეტროქონო...“; ზოგჯერ ისინი დამოუკიდებლად
 ანაწევრებენ ნაწარმოებს კომპოზიციურ ნაწილებად. მაგალითად,
 მარველის ქმნილება „*To his Coy Mistress*“ შედგება გრამატიკულად
 განსხვავებული სამი ნაწილისგან. თითოეული მათგანი, თავის მხრივ,
 იყოფა სამ ერთეულად, ხოლო ყოველი ასეთი ერთეული — დასაწყისი,
 ძირითადი ნაწილი და დასასრული — მთელი ნაწარმოების განმავლო-
 ბაში ინარჩუნებს საკუთარ გრამატიკულ ნიშნებს.

მსგავსების ან კონტრასტის ნიშნის მიხედვით პოეზიაში გამოიყენება მეტყველების ცვალებადი და უცვლელი ნაწილების ყველა სახეობა, რიცხვები, სქესები, ბრუნვები, დროები, ასპექტები, კილოები, გვარები, განყენებული და კონრეტული სიტყვების კლასები, ფინიტური და უპირო ზმნური ფორმები, განსაზღვრებითი და განუსაზღვრელი ნაცვალსახელები და, ბოლოს, ურთიერთგანსხვავებული სინტაქსური ერთეულები და კონსტრუქციები.

პოეზია სახეების გარეშე

ვერესაევის მონმობით, მას ზოგჯერ ეჩვენებოდა, რომ „სახე — მხოლოდ სუროგატია ჭეშმარიტი პოეზიისა“ (27). ე. ნ. „არასახეობრივი პოეზია“, ანუ „აზრის პოეზია“, განდევნილი ტროპების ნაცვლად ფართოდ იყენებს გრამატიკულ ფიგურებს. როგორც ჰუსიტების საბრძოლო ქორალი, ასევე პუშკინის „Я вас любил...“ წარმოადგენს გრამატიკული ხერხების მონოპოლიის თვალსაჩინო ნიმუშებს, მაშინ, როდესაც ორივე სტიქიის რთული თანამონაწილეობის მაგალითია მარველის ზემოდასახელებული ლექსი ან ტროპებით უხვად გაჯერებული პუშკინისეული სტანსები „Что в имени тебе моем“, რომელიც ამ მხრივ უპირისპირდება ლექსს „Я вас любил...“, თუმცა ორივე ნაწარმოები ერთსა და იმავე წელსაა დაწერილი და, როგორც ჩანს, ორივე მიძღვნილია კაროლინა სობანსკაიასადმი (28, გვ. 289-292). ხშირად ლექსის მეტაფორული პლანი უპირისპირდება მის ფაქტობრივ პლანს გრამატიკული შედგენილობის მკვეთრი კონტრასტულობის შედეგად. სწორედ ასეთ კონტრასტზეა აგებული ნორვიდის „წარსული“.

ლექსს „Я вас любил...“ ლიტერატურათმცოდნეები ხშირად ასახელებენ, როგორც არასახეობრივი პოეზიის თვალსაჩინო ნიმუშს. მართლაც, მის ლექსიკაში არ გვხვდება არც ერთი ცოცხალი ტროპი, ხოლო მყარი, ყოველდღიურ მეტყველებაში გადასული მეტაფორა „любовь угасла..“ რა თქმა უნდა, არაფერს ცვლის. სამაგიეროდ, რვატაეპედი გამსჭვალულია გრამატიკული ფიგურებით, თუმცა მისი ფაქტურის სწორედ ამ არსებითს ნიშანს არ ეთმობოდა სათანადო ყურადღება:

*„Я вас любил; любовь, еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит,
Я не хочу печалить вас ничем.“*

*Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То родостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим“.*

ლექსი გვაოცებს გრამატიკული ფიგურების შერჩევით. ის მოიცავს 50 სიტყვას, მათ შორის 29 ფლექსიურია, ხოლო ამათგან 14, ე. ი., თითქმის ნახევარი — ნაცვალსახელია, 10 ზმნა და მხოლოდ დანარჩენი ხუთი — განყენებული, გონებაჭვრეტითი არსებითები. მთელ ნაწარმოებში არ მოიპოვება არც ერთი ზედსართავი, მაშინ, როდესაც ზმნიზედების რაოდენობა ათს აღწევს. ნაცვალსახელები აშკარად უპირისპირდება მეტყველების სხვა ცვალებადს ნაწილებს, როგორც მთლიანად გრამატიკული, წმინდა რელაციური სიტყვები, რომლებიც მოკლებულია საკუთარ ლექსიკურ, მატერიალურ მნიშვნელობას: სამივე მოქმედი პირი აღნიშნულია მხოლოდ ნაცვალსახელებით: „მე“ *in recto*, „თქვენ“ და „სხვა“ — *in obliquo*. ლექსი შედგება ორი ჯვარედინ-რიტმიანი ოთხტაქედისგან. პირველი პირის ნაცვალსახელი, რომელიც ყოველთვის იკავებს ტაქების პირველ მარცვალს, ოთხჯერ (თითოეული ორტაქედი თითოჯერ) გვხვდება: პირველი სტანსის სანყის და მეოთხე ტაქებში, მეორის დასანყისში და მესამე ტაქებში. „მე“ აქ გვევლინება მხოლოდ სახელობით ბრუნვაში, მხოლოდ ქვემდებარის როლში და, ამასთან, მხოლოდ „თქვენ“-ის ბრალდებით ბრუნვასთან ერთობლიობაში. ნაცვალსახელი *вы*, რომელიც აქ მხოლოდ მიცემითსა და ბრალდებითშია (ე. ი. ეგრეთ წოდებულ მიმართებით ბრუნვებში) მთელ ტექსტში ფიგურირებს ექვსჯერ, თითოეულ ტაქებში — თითოჯერ, ორივე სტანსის მეორე ტაქების გარდა. ამასთან, ის ყოველთვის ახლავს სხვა ნაცვალსახელს. ფორმა *вас* (პირდაპირი დამატება), როგორც წესი, პირდაპირ ან განშუალებულ კავშირშია ნაცვალსახელურ ქვემდებარესთან. ოთხ შემთხვევაში ასეთი ქვემდებარეა *я*, ხოლო ერთში — ანაფორული *она* (ე. ი. სიყვარული პირველი პირის მხრივ), მაშინ, როდესაც მიცემითი *вам* (რომელიც ბოლო, სინტაქსურად დამოკლებულ ტაქებში ენაცვლება პირდაპირ ობიექტს (*вас*), უკავშირდება ახალ ნაცვალსახელურ ფორმას — *другим*. ამ პერიფერიულ მიცემითთან ერთად (შდრ. 29, პარ. 44 5; 217, გვ. 131), ბოლო ტაქის დასასრულს შემოჰყვს ლირიკული დრამის მესამე მონაწილე. ეს მონაწილე უპირისპირდება *nominatiur я*-ს, რომლითაც იწყება შესავალი ტაქები.

რვატაქიანი ლექსის ავტორი ექვსჯერ მიმართავს გმირ ქალს და სამჯერ მეორდება საკვანძო ფორმულა *Я вас любил*, რომლითაც იწყება ჯერ პირველი სტანსი, შემდეგ — ბოლო სტანსის პირველი და მე-

ორე ორტაეპედები. ორსტროფიან მონოლოგში მას შეაქვს ტრადიციული სამჯერადი დანაწევრება 4 2 2, სამწევრა სტრუქტურა სამჯერვე ახლებურად ვითარდება. პირველი სტანსი ავითარებს პრედიკატის თემას: ეტიმოლოგიური ფიგურა ზმნა *любил*-ს უნაცვლებს განყენებულ სახელს *любовь*, რითაც ამ უკანასკნელს დამოუკიდებლობა, თვითმყოფობა ენიჭება. წარსულ დროზე მითითების მიუხედავად, ლექსის ლირიკული თემის განვითარებაში არაფერია დასრულებული. აქ პუშკინი, ზმნურ ასპექტებს შორის დრამატული კოლიზიების გაბმის შეუდარებელი ოსტატი, გაურბის სრული ასპექტის თხრობით კილოს. ერთადერთი გამონაკლისი (1) *любовь, еще, быть может* (2) *В душе моей угасла не совсем* მხოლოდ ადასტურებს კანონზომიერებას, რადგან გარემოცველი დამხმარე სიტყვები *еще, быть может, ...не совсем* — აბათილებს დასასრულის ფაქტიურ თემას. არაფერია დასრულებული, მაგრამ სრულ ასპექტში დაეჭვებას, მეორე მხრივ, შეესაბამება მაპირისპირებელი; შემდგომ, ანმყო უარყოფილია როგორც თავისთავად (*я не хочу*), ასევე — აღწერითი იმპერატივის შემადგენლობაში (*но пусть она вас больше не тревожит*). საერთოდ, ლექსში ვერ იპოვით ანმყოს ინფინიტურ დადებით ფორმებს.

მეორე სტანსის დასაწყისი იმეორებს საკვანძო ფორმულას და ავითარებს სუბიექტის თემას. ზმნიზედებიც და ინსტრუმენტული ფორმებიც არაძირითად ვნებითი გვარის შემასმენელთან ერთად, რომელიც იმავე ქვემდებარე *я*-ს უკავშირდება, წარსულზეც ავრცელებს იმ აშკარად ან ლატენტურად უარყოფით ტერმინებს, რომლებიც პირველ სტანსში ანმყოს უმოქმედო განვითარების ელფერს ანიჭებდა.

საწყისი ფორმულის მესამედ განმეორების შემდეგ, უკანასკნელი ორტაეპედი ეძღვნება მის ობიექტს: (7) *Я вас любил...* (8) *Как дай вам бог любимой другим* (ნაცვალსახელური პოლიპტოტონით *вас – вам*). აქ პირველად ჟღერს ჭეშმარიტი კონტრასტი დრამატული განვითარების ორ მომენტს შორის: ორივე გართიმული ტაეპი სინტაქსურად წააგავს ურთიერთს — თითოეულ მათგანში ერთობლივად გამოიყენება ვნებითი გვარისა და მოქმედებითი ბრუნვის ურთიერთშეხამებული ფორმები — (6) *ревностью томим* – (8) *любимой быть другим*, მაგრამ ავტორის მიერ სხვისი აღიარება ეწინააღმდეგება მტანჯველ ეჭვიანობას, ხოლო ფრაზაში გამოტოვებული წევრი საშუალებას იძლევა, არ ვუპასუხოთ კითხვას, სხვადასხვა *другой*-ს თუ ერთი და იმავე პირის მიმართაა განკუთვნილი წარსული ეჭვიანობა და საბოლოო დალოცვა. ორი ბრძანებითი კონსტრუქცია (3) *но пусть она вас больше не тревожит* და (8) *как дай вам бог любимой быть другим* თითქოს ავსებს ურთიერთს. ამასთან, ბოლო ტაეპის მიხედვით, დასაშვებია ორგვარი ინტერპრეტა-

ცია. ეს ტაეპი შეიძლება გავიგოთ, როგორც ლექსის დაბოლოება დალოცვით, მაგრამ, მეორე მხრივ, გაქვავებული გამოთქმა *дай вам боэ* (იმპერატივის მიუხედავად), რომელიც დაქვემდებარებულ წინადადებაში უცნაურადაა გადასმული (30, გვ. 119), შეიძლება, განვმარტოთ, როგორც თავისებური „ნარარეალური კილო“. ეს კი ნიშნავს, რომ გმირი ქალი, ზებუნებრივი ჩარევის გარეშე, ვერასოდეს იპოვის ამგვარ სიყვარულს. უკანასკნელ შემთხვევაში სტანსების ბოლო წინადადება შეიძლება ჩავთვალოთ „ნაგულისხმევი უარყოფის“ ნიმუშად იესპერსენისეული განმარტებისა და განმარტების თანახმად (31, თ. XXIV). ის გაერთიანებულია ამ ლექსში წარმოდგენილი სხვადასხვაგვარი უარყოფის წრეში. რამდენიმე უარყოფითი კონსტრუქციის გარდა, ზმნა *любить*-ის წარსული დრო ამ ნაწარმოებში შეადგენს ინფინიტური ფორმების მთელ რეპერტუარს.

ბრუნებად სიტყვებში აქ, როგორც აღენიშნეთ, ბატონობს ნაცვალსახელები, მაშინ, როდესაც არსებითები ცოტაა: ისინი განეკუთვნება გონებაჭვრეტით სფეროს და ახასიათებს — ღვთისადმი მიმართვისა და დალოცვის გარდა — პირველი პირის ფსიქიკურ სამყაროს. ყველაზე ხშირი და ტექსტში კანონზომიერად განაწილებული სიტყვაა *мы*: მხოლოდ ის დგას ბრალდებით და მიცემით ბრუნვებში, თანაც მხოლოდ ამ ბრუნვებში. მასთან მჭიდროდაა შეუღლებული სიხშირის მიხედვით მეორე *я*, რომელიც იხმარება მხოლოდ ქვემდებარის როლში და მხოლოდ ტაეპის დასაწყისში. შემასმენელთა იმ ნაწილს, რომელიც ეთანხმება ქვემდებარეს, ახლავს ზმნიზედები, ხოლო თანამდევ უპირო ფორმებს ახლავს მოქმედებითი დასმული დამატებები: (4) печалить вас ничем; (6) То родостью, то ревностью томим; (8) любимой быть другим. ზედსართავები და საერთოდ, სახელური ფორმები სტანსებში არ მონაწილეობს. თითქმის სრულიად არ გვხვდება წოდებითი კონსტრუქციები. რუსული ენის გრამატიკულ კატეგორიათა შემადგენლობის, რაოდენობის, ურთიერთკავშირისა და რიგის ყველა ამ გადანაწილების მნიშვნელობა იმდენად ცხადია, რომ არ საჭიროებს დამატებით კომენტარს. საკმარისია, წავიკითხოთ იულიან ტუვიმის მიერ შესრულებული თარგმანი, რომ თვალნათლივ დავრწმუნდებით: ლექსის თვით ასეთი ვირტუოზული ოსტატი, როგორც კი პუშკინისეული სტანსების გრამატიკულ ნყოფას უარყოფს, აქვეითებს მათი მხატვრული ზემოქმედების ძალას.

გრამატიკა და გეომეტრია

თითოეული პოეტი ითვალისწინებს გრამატიკული მნიშვნელობების არსებობას. შესაბამისად, ის ან მიისწრაფის სიმეტრიისკენ და იყენებს მარტივ, განმეორებად, თვალსაჩინო, ბინარულ პრინციპზე აგებულ სქემებს — ან ჩამოიცილებს მათ „ორგანული ქაოსის“ ძიებისას. თუ ვამბობთ, რომ პოეტის მიერ გამოყენებული პრინციპი გრამატიკული ან ანტიგრამატიკულია, მაგრამ არასოდეს არაა გრამატიკული, მაშინ ეს თვალსაზრისი უნდა გავავრცელოთ მის საერთო დამოკიდებულებაზე გრამატიკის მიმართ. პოეზიაში გრამატიკაზე დაკისრებული ფუნქციები ანალოგიურია ფერწერული კომპოზიციისა, რომელიც ზოგჯერ ეფუძნება ამკარა გეომეტრიულ წესრიგს, ხანდახან კი ეწინააღმდეგება გეომეტრიულობას. გეომერიის პრინციპები (უფრო ტოპოლოგიური, ვიდრე მეტრული ხასიათისა) შეიცავს „მშვენიერ აუცილებლობას“, რომელიც თავს იჩენს ფერწერასა და სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებში (რასაც დამაჯერებლად ამტკიცებენ ხელოვნებათმცოდნეები), მაშინ, როდესაც მსგავს „აუცილებლობას“ სიტყვიერი მოღვაწეობის მიმართ ლინგვისტიკები გრამატიკულ მნიშვნელობებში პოულობენ.

ამ ორი სფეროს შედარება 1941 წელს, გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, სცადა შესანიშნავმა ენათმეცნიერმა ვ. ლ. უორფმა. დაუპირისპირა რა ზოგადი აბსტრაქტული „წინადადებათა სტრუქტურის სქემები“ ინდივიდუალურ წინადადებებსა და ლექსიკონს (როგორც ენობრივი წყობის „რამდენადმე რუდიმენტულსა და დამოკიდებულ ნაწილს“), მან წამოაყენა იმ „ფორმალური პრინციპების გეომეტრიის იდეა“, „რომლებიც ყოველი ენის საფუძველია“. მსგავსი შედარება, მაგრამ უფრო გაშლილი და მყარი ფორმით მოგვცა სტალინმა თავის შენიშვნებში გრამატიკის განყენებული ხასიათის შესახებ: „გრამატიკის განმასხვავებელი ნიშანი იმაში მდგომარეობს, რომ ის აყალიბებს წესებს სიტყვათა ცვლილებების შესახებ, ისე, რომ მხედველობაში აქვს არა კონკრეტული სიტყვები, არამედ საერთოდ სიტყვები, ყოველგვარი კონკრეტულობის გარეშე; ის იძლევა წესებს წინადადებების შესადგენად და ითვალისწინებს არა კონკრეტულ წინადადებებს, ვთქვათ, კონკრეტულ ქვემდებარეს, კონკრეტულ შემასმენელს და ა. შ. არამედ — ყოველგვარ წინადადებებს, ამა თუ იმ წინადადების კონკრეტული ფორმის მიუხედავად. მაშასადამე, სიტყვებისა და წინადადებების კერძობითი და კონკრეტული ნიშნებიდან აბსტრაქტირებისას გრამატიკა იღებს იმ ზოგადს, რაც წინადადებებში სიტყვათა და სიტყვათშეთანხმებათა ცვლილებების საფუძველია და მათგან აგებს გრამატიკულ წესებს, გრამატიკულ კანონებს... ამ მხრივ, გრამატიკა გვა-

გონებს გეომეტრიას, რომელიც იძლევა თავის კანონებს კონკრეტული საგნებისგან აბსტრაქციონებისას, იხილავს საგნებს, როგორც კონკრეტულობისგან გაძარცვულ სხეულებს და განსაზღვრავს მათს ურთიერთმიმართებებს არა როგორც კონკრეტული საგნების კონკრეტულ მიმართებებს, არამედ — როგორც სხეულთა მიმართებებს საზოგადოდ, ყოველგვარი კონკრეტულობის გარეშე“ (33). ადამიანის აზროვნებისათვის ჩვეული აბსტრაქციონება, რომელიც ორივე ციტირებული ავტორის თვალსაზრისით, გეომეტრიისა და გრამატიკის საფუძველია, მარტივ გეომეტრიულ ფიგურებში განჭვრეტს კერძო საგანთა თვალნარმთაც სამყაროსა და სიტყვიერი ხლოვნების ლექსიკურ „აღჭურვილობას“.

არსებითი როლი, რომელსაც პოეზიის გრამატიკულ ფაქტურაში ასრულებს ნაცვალსახელთა განსხვავებული კლასები, განპირობებულია სწორედ ნაცვალსახელებისათვის დამახასიათებელი მთლიანად გრამატიკული რელაციური ბუნებით, რაც მათ განასხვავებს სხვა ავტონომიურ სიტყვათაგან. ნაცვალსახელის მიმართება არანაცვალსახელურ სიტყვებთან არა ერთხელ შეადარეს გეომეტრიული სხეულების მიმართებას ფიზიკურთან (34, გვ. 323; 35, გვ. 17). ფაქტურაში ვლინდება დიფერენციული ნიშნებიც, რომლებიც ტიპურია მოცემული ერის ან განსაზღვრული პერიოდის, ან გარკვეული ლიტერატურული მიმდინარეობის, ან ინდივიდუალური პოეტის, ან, ბოლოს, ცალკეული ნაწარმოებისათვის. ასე, მაგალითად, ჰუსიტური რევიოლუციის სააგიტაციო საბრძოლო ქორალის დახვეწილი გრამატიკული კომპოზიცია, რომლისთვისაც უცხოა დეკორატიული ორნამენტულობა, ადვილად ექვემდებარება ინტერპრეტაციას გოთური ეპოქის საერთო ფონზე. აღვნიშნოთ თითოეული სტროფი შესაბამისი რომაული ციფრით, ხოლო სტროფის თითოეული წევრი — ზემოთ მინერილი არაბული ციფრით. სამი სამწევრა სტროფისაგან შედგენილი სიმღერა ($I^1+I^2+I^3|I^1+I^2+I^3|I^1+I^2+I^3$) ხასიათდება სიმეტრიულ შესაბამისობათა რთული სისტემით. ეს უკანასკნელი პირობითად შეიძლება აღვნიშნოთ, როგორც ვერტიკალურ შესაბამისობათა სამი რიგი ($I^1-I^1-I^1$ და ა. შ.), შემდგომ ორი დიაგონალი, დაღმავალი ($I^1-I^2-I^3$), აღმავალი ($I^3-I^2-I^1$), ორი დაღმავალი ($I^1-I^2-I^3$ და $I^2-I^3-I^1$) და ორი აღმავალი ($I^2-I^1-I^3$ და $I^3-I^2-I^1$). ასეთსავე დამახასიათებელ ნიშნებს — გეომეტრიულ თანაზომიერებას, საფეხურებრივ დანაწევრებას, შესაბამისობათა და კონტრასტთა ურთიერთშეხამებას მკვლევრები (კერძოდ, პ. კროპაჩევი) ამჩნევს ჰუსიტური ეპოქის ჩეხურ ფერწერაში (36). ბოლოს, ყველა კომპოზიციურ პრინციპს, რომელმაც სრულფასოვანი გამოხატულება პოვა ამ ქორალის გრამატიკულ ორგანიზაციაში, ღრმად აქვს ფესვები გადგმული მთელი გოთური ხე-

ლოვნებისა და სქოლასტიკური აზრის ისტორიულ განვითარებაში, რაც ბრწყინვალედ გამოავლინა ერვინ პანოვსკიმ (37).

ჩეხური მაგალითი საშუალებას გვაძლევს, მივუახლოვდეთ სახვით ხელოვნებაში გეომეტრიის როლისა და პოეტურ ხელოვნებაში გრამატიკის ფუნქციების ურთიერთშესაბამისობის მიმზიდველ პრობლემას. ორივე ფაქტორის შინაგანი ნათესაობის ფენომენოლოგიურ საკითხთან ერთად, აქ წამოიჭრება კონვერგენტული განვითარების, აგრეთვე — სიტყვიერი და სახვითი ხელოვნებების ურთიერთზეგავლენის კონკრეტული ისტორიული შესწავლის ამოცანა. შემდგომ, პოეტური გრამატიკის ანალიზი ახლებურად აშუქებს მხატვრული სკოლებისა და ტრადიციების პრობლემატიკად. კერძოდ, მკვლევარმა უნდა ჰკითხოს თავისთავს: როგორ იყენებს ხელოვნების ნაწარმოები მხატვრულ საშუალებათა ტრადიციულ ინვენტარს ახალი მიზნებისთვის და როგორ გადააფასებს მათ ახალი ამოცანების გადასაწყვეტად, როგორ მიიღო მემკვიდრეობით ჰუსიტური რევოლუციის სალაშქრო ქორალმა გრამატიკული პარალელიზმის ორივე ნაირსახეობა (ანუ, ჰოპკინსის თქმით, „შედარება მსგავსებისათვის“ და „შედარება განსხვავებისათვის“) გოთური მხატვრული ფორმების მდიდარი ფონდიდან და ორივე გრამატიკული ხერხის ოსტატურმა შეხამებამ როგორ მისცა პოეტს საშუალება, გაბედულად განეხორციელებინა ჰარმონიულად მწყობრი, დამაჯერებელი გადასვლა შესავალი სასულიერო სიმღერიდან (მეორე, დიდაქტიკური სტროფის მეზობლი არგუმენტაციის შემდგომ) ქორალის ბოლო ნაწილის სამხედრო ბრძანებებსა და საბრძოლო შეძახილებზე.

გრამატიკული თავისებურება

გრამატიკულ ჭრილში შეგვიძლია და კიდევ უნდა დავაყენოთ ლიტერატურათმცოდნეობის საარსებო პრობლემა პოემების, პოეტებისა და პოეტური სკოლების ინდივიდუალობისა და შედარებითი დახასიათების შესახებ. პუშკინის პოეზიის გრამატიკული წყობის მთელი ერთგვაროვნების მიუხედავად, მისი ყოველი ლექსი ინდივიდუალური და განუმეორებელია გრამატიკული მასალის შერჩევითა და გამოყენების მხრივ. მაგალითად, სტანსები „*Что в имени тебе моем*“, რომელიც ქრონოლოგიურად ახლოა რვატაეპედთან „*Я вас любил*“, ამავე დროს ბევრ თავისებურებას ავლენს. ვცადოთ ამ მცირე მოცულობის მაგალითების საფუძველზე იმის ჩვენება, თუ რაში აისახება ინდივიდუალობა, ხოლო, მეორე მხრივ, დაფუძირისპირით პუშკინის სააღბომო სტანსები (რომლებიც განუყრელადაა დაკავშირებული რუსული და

დასავლური რომანტიზმის პოეტურ ძიებებთან) უცხო და შორეულ გოთურ კანონს, რომელიც იან ჟიჟკას თანამებრძოლთა ქორალში გამოსჭვივის:

*Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.*

*Оно на помятом листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.*

*Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.*

*Но в день печали, в тишине,
Произнести его тоскую,
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я.*

აქ, „*Я вас любил*“-ისგან განსხვავებით, 12 ნაცვალსახელია, რომლებიც რაოდენობრივად ჩამორჩება როგორც არსებითს, (20), ასევე — ზედსართავებს (13), მაგრამ მაინც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. პირველი ტაეპი ოთხი დამოუკიდებელი სიტყვიდან სამი — სწორედ ნაცვალსახელია: „*Что в имени тебе моем*“. ავტორისეულ მეტყველებაში მთავარ წინადადებათა ყველა ქვემდებარე გრამატიკულია და შედგება ნაცვალსახელთაგან: *Что, Оно, Оно, Что*, მაგრამ ზემოგანხილული ლექსის პირის ნაცვალსახელებისაგან განსხვავებით, აქ ჭარბობს კითხვითი და ანაფორული ფორმები. მაშინ, როდესაც პირველსა და მესამე სტანსებში პირისა და კუთვნილებითი II პირის ნაცვალსახელი გვხვდება მხოლოდ მიცემით ბრუნვაში. ის შეესაბამება მხოლოდ ადრესატს და არა ნაწარმოების უშუალო თემას (*тебе, твоей душе*); II პირის კატეგორია ბოლო სტანსის ზმნებში იჩენს თავს — სახელდობრ, ბრძანებითი კილოს ორ წყვილურ ფორმაში: (14) *Произнеси*, (15) *скажи*.

ორივე ლექსი იწყება და მთავრდება ნაცვალსახელებით, მაგრამ რვატაეპედისგან განსხვავებით, განსახილველი ნაწარმოების ადრესატი არაა აღნიშნული არც პირველი პირის ნაცვალსახელით, არც შესაბამის პირში დასმული ზმნით.. მას შეესატყვისება მხოლოდ კუთვნი-

ლებითი ნაცვალსახელი, რომელიც ავტორის სახელს ენაცვლება და აქვე ეჭვია შეტანილი ამ სახელის ღირებულებაში ლექსის ადრესატისთვის: *Что в имени тебе моем*. მართალია, პირველი პირის ნაცვალსახელი ჩასმულია ბოლოდან მეორე ტაეპში ჯერ ირიბი, განშუალებული ფორმით — *есть память обо мне*, ხოლო უკანასკნელი ტაეპის ბოლო, პიპერკატალექტიკურ მარცვალში პირველად ვლინდება წინამორბედი უსულო და განუსაზღვრელი სუბიექტისადმი (*что* და *оно*) მკვეთრად დაპირისპირებული პირველი პირის ქვემდებარე შესაბამისი ზმნური შემასმენლით *Есть в мире сердце, где живу я*, მაშინ, როდესაც *„Я вас любил“* იწყება, პირიქით, *Я*-ით, მაგრამ ავტორი ამ თვითდამკვიდრებას უშუალოდ კი არ ახორციელებს, არამედ კარნახობს მას ადრესატს, თვითონ კი ბოლომდე უსახო ტერმინებითაა წარმოდგენილი — მეტონიმიურად (*в имени*), ან სინეკდოქურად (*усть в мире сердце*), ან კიდევ მონოდებული მეტონიმიის განმეორებადი ანაფორული დამონმებების მეშვეობით (*оно*) და მეორეული მეტონიმიური ასახვების საშუალებით (არა თვით სახელი, არამედ მისი *мертвый след на памятном листке*), ან ბოლოს, მეტონიმიური სახეებით გამოწვეული მეტაფორული რეპლიკებით *как...как...подобный*). ტროპების სიმრავლით ეს ნაწარმოები განსხვავდება, რასაც კვლავ ხაზგასმით აღვნიშნავთ, ლექსისგან *„Я вас любил“*. თუ იქ დატვირთვა გრამატიკულ ფიგურებს ეკისრება, აქ მხატვრული როლები გრამატიკულად ნაწილდება გრამატიკასა და ლექსიკას შორის.

პროპორციული კვეთის კანონი, რომელიც ეგზომ თანმიმდევრულადაა გატარებული ჰუსიტურ ქორალში, აქაც აშკარად ვლინდება, მაგრამ გაცილებით რთული და უცნაური სახით წარმოგვიდგება: ტექსტი იყოფა ორ რვატაეპედად. ორი მათგანი იწყება შეკითხვით, რომლითაც ავტორი თითქოს მიმართავს ქალს (*Что в имени тебе моем?*), შემდეგ კი თვითონვე პასუხობს ამ შეკითხვაზე. პირველი ორი ოთხტაეპედის გარემომცველი რითმის ნაცვლად მეორე წყვილში გამოყენებულია ჯვარედინი რითმა, რაც იწვევს ორი განსხვავებულ-რიტმიანი ვაჟური ტაეპის უცნაურ შეტაკებას (*...языке* და *давно*). პირველი ორი სტანსის მეტაფორული პლანიდან უკანასკნელ ორს ლირიკული თემის განვითარება გადააქვს სიტყვასიტყვითი, პირდაპირი მნიშვნელობების სიბრტყეზე და, შესაბამისად, უარყოფითი კონსტრუქცია — *не даст воспоминаний* ენაცვლება მეტაფორული რიგის დადებით კონსტრუქციებს. საინტერესოა, რომ საწყის სტანსს, სადაც პოეტის სახელი შედარებულია მომაკვდავი ტალღის ყრუ ხმაურთან (*волны...*), მესამე სტანსში ეხმიანება მონათესავე, მაგრამ გაცვეთილი

ლექსიკური მეტაფორა „*волнений новых и мятежных*“, რომელმაც თითქოს უნდა ჩაყლაპოს აზრდაკარგული სახელი.

ამასთან, მთელ ლექსში შეიმჩნევა სხვაგვარი (კვლავ დიქოტომიური) დანაწევრება: საბოლოო სტანსი, მთელი თავისი გრამატიკული შედგენილობით, აშკარად უპირისპირდება დანარჩენ სამს. არანარსული (მომავალი გაგების მქონე) დროის სამგლოვიარო პერფექტული ზმნების თხრობით კილოს, რომელიც ჭარბობს პირველ სამ სტანსში, — *умрет, Оставит мертвый след, не даст...воспоминаний* — საბოლოო სტანსი უპირისპირებს ორი, ასევე პერფექტული სამეტყველო ზმნის (*Произнеси, Скажи*) იმპერატივს, რაც პირდაპირ მეტყველებას მოითხოვს, ხოლო ეს მეტყველება უწყვეტი სიცოცხლის საბოლოო განდიდების მეოხებით აუქმებს ყველა მოჩვენებითს დანაკარგს, რადგან ავტორისეულ ტირადას უპირისპირებს უსრულ ასპექტში წარმოდგენილი ლექსის პირველ ზმნურ ფორმას. შესაბამისად, იცვლება ნაწარმოების მთელი ლექსიკა: წინამორბედ ტერმინებზე *Умрет, мертвый, надгробный* გამორბა ქალმა უნდა უპასუხოს: *Есть в мире сердце, где живу я*, უკვდავი სამყაროს ტრადიციულ პარონომაზიაზე მინიშნებით, მეოთხე სტანსი ეპაექრება პირველ სამს: შენთვის ჩემი სახელი მკვდარია, მაგრამ, დაე, ის იყოს ცოცხალი ნიშანი ჩემი მარადიული მოგონებებისა შენ შესახებ. გვიანდელი ფორმულირების თანახმად: *„И шлешь ответ; Тебе же нет отзыва“* (18,31).

პოეტის სახელის შესახებ პირველი სტანსი წინასწარმეტყველებდა — *Оно умрет, как шум печальный, ... Как звук ночной* და სწორედ ამ სახეებს უბრუნდება უკანასკნელი სტანსი. მაგრამ ღამით, როცა ბგერა ქრება, *„в лесу глухом“* (სამეტყველო, პუშკინის მიერ განახლებული მეტაფორის თანახმად), *в день печали* და არა *под шум волны*, არამედ *в тишине* უნდა გაისმას დავიწყებული სახელი. სიმბოლურია როგორც ღამის შენაცვლება დღით და ხმაურისა — მდუმარებით, ასევე — უკანასკნელი სტანსის გრამატიკული თავისებურებებიც, მასში პირველი სტანსის ზედსართავების *печальный* და *ночный* ნაცვლად ტყუილად როდი ფუნქციონირებს არსებობები *в день печали, в тишине*. საერთოდ, განსაზღვრებითი ზედსართავებისა და მიმღობების სიმრავლის საპირისპიროდ, რაც დამახასიათებელია პირველი სამი სტანსისთვის (ხუთხუთი თითოეულში) მეოთხეში ისინი საერთოდ არ ჩანს, ისევე, როგორც — მთელ ლექსში *„Я вас любил“*. აქ, მეორე მხრივ, უხვადაა ზმნიზედები, რომლებიც თითქმის არ შეინიშნება საკვლევ ლექსში. ბოლო ოთხტაეპედი ემიჯნება პირველი სამი სტანსის მორთულ, შელამაზებულ სტილს, რომელიც უცხოა *„Я вас любил“*-ის ტექსტისათვის.

ამგვარად, ლექსის ანტითეზისი, უკანასკნელი სტანსი, რომელიც შემოტანილია მაპირისპირებული *ნო*-თი (ესაა ერთადერთი მართებული კავშირი მთელ ლექსში) თავისი გრამატიკული წყობით (განმეორებული იმპერატივით, რომელიც უპირისპირდება პირველი სამი ოთხტაქედის თხრობით კილოს, აგრეთვე ზმნური აბსოლუტივით, რომელიც ეწინააღმდეგება წინანდელ სახელურ მიმღებებს) არსებითად განსხვავდება წინამორბედი ტექსტისაგან. მას შემოაქვს უცხო მეტყველება, ორჯერადი პრედიკატული *есть*, პირველ პირში დასმული ქვემდებარე და შემასმენელი, სრული დამოკიდებული წინადადება და, ბოლოს, თვით ზმნის უსრული ასპექტი — პერფექტული ფორმების მთელი რიგის შემდგომ.

პირველი, ინდიკატიური და მეორე, იმპერატიული ნაწილების რაოდენობრივი არათანაზომიერების (თორმეტი საწყისი და ბოლო ოთხი ტაქეპი) მიუხედავად, ორივე მათგანში შეინიშნება დამოუკიდებელი სინტაქსური ჯგუფების პრაქტიკულ წყვილებად დაყოფის სამი შემდგომი საფეხური. პირველი, სამსტანსიანი ნაწილი მოიცავს ორ, კვლავ არათანაზომიერ, სინტაქსურად პარალელურ კითხვა-პასუხიან კონსტრუქციას (რვა საწყისი ტაქეპი მესამე სტანსის ოთხი ტაქეპის საპირისპიროდ). შესაბამისად, ლექსის მეორე ნაწილი, მისი ბოლო სტანსი შეიცავს სინტაქსურად მონათესავე ორ პარალელურ წინადადებას. ორივე კითხვაპასუხიანი კონსტრუქცია შედგება ერთნაირი კითხვითი წინადადებებისა და პასუხებისგან (ერთი და იმავე ანაფორული ქვემდებარით). პირველი ნაწილის ამ მეორეულ დანაწევრებას შემდგომ ნაწილში შეესაბამება მეორე იმპერატიული წინადადების ბინარული ხასიათი. ის შეიცავს პირდაპირ მეტყველებას და, ამგვარად, იყოფა შესავალ რემარკად (*скажи*) და თვით ციტატად (*есть*). ბოლოს, პირველი პასუხი იყოფა მეტაფორული ხასიათის და მონათესავე თემატიკის მქონე ორ არარეალურ წინადადებად. ორივეში გვხვდება გადატანა /enjambement/I. *Оно умрет, как шум печальный/ Волны..., II ...Оно... Оставит мертвый след, подобный /Взору.* ასეთია პარატაქსისის სამი კონცენტრული ფორმის უკანასკნელი წევრი ლექსის პირველ ნაწილში. მეორე ნაწილში მას შეესაბამება ციტირებული მეტყველების გამიჯვნა პარალელურ, თემატურად მსგავს წინადადებად (*Есть память... Есть... сердце*).

უკანასკნელი სტანსი შეიცავს იმდენსავე დამოუკიდებელ პარატაქტურ წყვილს, რამდენსაც — სამი წინამორბედი ოთხტაქედის ერთად; სამაგიეროდ, ექვსი დამოუკიდებელი ჯგუფიდან (სამი კავშირიანი გარემოებითი წინადადება და სამი „ატრიბუტულ-პრედიკატული განსაზღვრება“, როგორც მათ უწოდებდა შახმატოვი) სამი ჯგუფი განეკუთვნება პირველ, მეტაფორებით ყველაზე გაჯერებულ სტანსს

/..., как.. / плеснувшей.../ ..., как ... / მაშინ, როდესაც სამ დანარჩენ ოთხ-ტაეპედზე რეგულარულად მოდის ჰიპოტაქსის თითო-თითო მაგალითი /II..... подобный... III забытое... IV ..., где.../.

ამ გამიჯვნათა შედეგად უკიდურესად მძაფრად იკვეთება პირველი და ბოლო სტანსების მრავალმხრივი კონტრასტი, ე. ი. დაპირისპირება ლირიკული თემის კვანძის შეკვრასა და გახსნას შორის (რაც არ გამოორიცხავს მათს მჭიდრო ერთსახეობას; როგორც კონტრასტი, ასევე ერთიანობა (მსგავსება) გამოხატულებას პოულობს ბგერითს ფაქტურაშიც. მახვილიან (და იქტუსიან) ხმოვნებს შორის ლაბიალიზებულიების ჭარბი რაოდენობა გვხვდება პირველ სამ სტანსში, შემდეგ მათი რაოდენობა კლებულობს, უკანასკნელ სტანსში კი მინიმუმს აღწევს (I : 8, II : 5, III : 3, VI : 3). ამასთან მახვილიანი დიფთუზური (ვინრო) ხმოვნების (y და u) მაქსიმალური რაოდენობა გვხვდება კიდურა სტანსებში — პირველსა და მეოთხეში (6 და 5), რაც განასხვავებს მათ ორივე შიდა სტანსისაგან (0 და 2).

თვალი მივადევნოთ თემის განვითარებას კვანძის შეკვირიდან მის გახსნამდე, რაც აშკარად იჩენს თავს გრამატიკულ კატეგორიათა, განსაკუთრებით — ბრუნვების გამოყენების თავისებურებაში. საწყისი სტანსიდან ვიგებთ, რომ პოეტს წინადადება მისცეს, ჩაენერა თავისი სახელი სამახსოვრო წიგნში. შინაგანი დიალოგი, მონაცვლე კითხვები და შესიტყვებები ამ წინადადების საპასუხო ერთგვარ მკვახე რჩევადარიგებას წარმოადგენს.

სახელი გაიხმიანებს და უკვალოდ გაქრება (*умрет*), პირველი სტანსის გარდაუვალი კონსტრუქციის თანახმად, სადაც წოდებითი აკუზატივი მხოლოდ „ტალღის“ მეტაფორული სახის მეშვეობით (*волны, плеснувшей в берег дальний*) მიგვანიშნებს ობიექტის ძიებაზე. მეორე სტანსს, რომელშიც სახელს ენაცვლება მისი წერილობითი ასახვა, შემოაქვს გარდამავალი ფორმა *Оставит... след*, მაგრამ ეპითეტი *мертвый*, პირდაპირ დამატებასთან ერთად, გვაბრუნებს უმიზნობის თემისკენ, რომელიც პირველ სტანსშია განვითარებული. მიცემითში დასმული შედარებით იწყება მეორე სტანსის მეტაფორული პლანი (*подобный узору*), და თითქოს მზადდება მიცემითის გამოჩენა მის ძირითადს როლში: მესამე სტანსს შემოაქვს არსებითი სახელი მიცემითი დამიშნულებით (*Твоей душе*), მაგრამ კონტექსტი, ამჯერად უარყოფითი *не даст*, აბათილებს ამ დანიშნულებას.

უკანასკნელი სტანსის ბგერწერა ეხმიანება საწყისი სტანსის დიფთუზურ ხმოვნებს, ხოლო მეოთხე სტანსის თემატიკა წერილობითი აღწერიდან გვაბრუნებს პირველი სტანსის აუღერებულ სახელთან: თხრობა იწყება სახელის ყრუ წამოძახილით და ბოლოს კვლავ უღერს *с*

тишине. შესაბამისად, ლექსის ბგერწერაში ორივე კიდურა სტანსის დაყრუებული, დიფუზური ხმოვნები ურთიერთს ეხმიანება. მაგრამ კვანძის გახსნა არსებითად ცვლის სახელის როლს: კონტექსტის მიხედვით ამკარად ნაგულისხმევი შეთავაზების პასუხად პოეტი ალბომის პატრონს მიმართავს: *Произнеси ego тоскуя.* პირველი სამი სტანსიდან თითოეულში (I², II¹, III³) სახელის აღმნიშვნელი ნომინატივის (ОНО) ნაცვლად გმირი ქალისადმი მიმართული იმპერატივის მეორე პირთან გვხვდება იმავე ანაფორული ნაცვალსახელის (IV²) აკუზატივი. ავტორის ნების თანახმად, გმირი ქალი ამით *тебе*-ს უმოქმედო ადრესატიდან მოქმედ პირად (უფრო ზუსტად, იმ პირად, რომელსაც მოუნოდებენ, იმოქმედოს) იქცევა.

ეხმიანება რა პირველი სამი სტანსის სამჯერად *ОНО*-ს და ამ ნაცვალსახელის ბგერით ვარიაციას მესამე სტანსში — *н-ს* *о*-სთან ოთხჯერად შეხამებას, რასაც უსწრებს ან მოსდევს *е*, მეოთხე სტანსი აუქმებს ქვემდებარეს. ის კალამბურულად იწყება იმავე შეხამებით

*Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных
Воспоминаний чистых, нежных
Но в день печали, в тишине...*

სახელი, რომელიც პირველ სამ სტანსში მოწყვეტილია უგრძობელ გარემოცვას, უნდა გამოთქვას გმირმა ქალმა, რომლის მეტყველება (მართალია, მხოლოდ ემბლემატურად, მაგრამ მაინც პირველად) მიგვანიშნებს ამ სახელის პატრონზე: *Есть в мире сердце...* საინტერესოა, რომ ავტორისეული „Я“ ლექსში დასახლებული არაა. როდესაც უკანასკნელი სტანსის ბოლო ტაქტებში ბოლოსდაბოლოს მოიხსენიება პირველი პირის ნაცვალსახელი, ის ჩასმულია პირდაპირ მეტყველებაში, რომელიც გმირ ქალს თავს მოახვიეს ავტორისეულმა იმპერატივებმა. მაგრამ „Я“ აღნიშნავს არა ავტორს, არამედ — გმირ ქალს. ჩემზე — ავტორზე — მოგონებების წაშლას აქ (ანტონიმურ გარემოცვაში) უპირისპირდება ურყევი ხსოვნა ჩემზე — „*памятный листок*“- ის მეხსიერებადაკარგულ პატრონზე.

ავტორის სახელისადმი აპელაციის გზით ქალის თვითდამკვიდრება შემზადებულია ბრუნვათა მნიშვნელობების მერყეობითა და ცვლილებებით, რაც ასე ინტენსიურად ხორციელდება მთელ ამ ლექსში. მისი მრავალრიცხოვანი წოდებითი კონსტრუქციების მიმართ უნდა გამოვიყენოთ ბენტამის (გვ. 62) შენიშვნები ორი ენობრივი სფეროს — მატერიალურისა და აბსტრაქტულის — მჭიდრო ურთიერთშეხამებისა

და ურთიერთგამსჭვალვის შესახებ. ასე მაგალითად, თანდებული „*ს*“ მერყეობს საკუთარ, მატერიალურ, ლოკალიზაციურსა და, მეორე მხრივ, ჰაეროვან, განყენებული ფორმით გვანვდის ადგილობრივი ბრუნვის *ს* და *ნ* თანდებულებთან შეხამების ორივე ფუნქციას (პირველი სამი სტანსიდან თითოეულში). პირველში გრამატიკული რითმით დაკავშირებულია ტაქები: *Что в имени тебе моем?* და *Как звук ночной в лесу плывом*. ერთი და იგივე თანდებული პირველ ტაქებში აღჭურვილია განყენებული მნიშვნელობით, მეორეში კი კონკრეტულ-ლოკალიზაციურით. ეგრეთ წოდებული „გარემომცველი“ *ს*-სადმი დაპირისპირებული „გარეშე“ თანდებული *на* მჟღერი სახელიდან მის წერილობით ფორმაზე გადასვლის შესაბამისად გვევლინება მეორე სტანსის ორ პარალელურ, გრამატიკულ რითმით დაკავშირებულ ტაქებში — პირველად ლოკალიზაციური მნიშვნელობით (*на памятном листке*), მეორედ — განყენებულ როლში (*на непонятном языке*). ამასთან, ორივე გართიმული ტაქების სემანტიკური დაპირისპირება კალამბურად მთავრდება: *оно на памятном – на непонятном*. მესამე სტანსში *ს*-თანდებულებანი ორი შეხამების დაპირისპირება ისეთივეა, როგორც პირველი სტანსის სქემაში, მაგრამ კითხვის *Что в нем* ელიფსური განმეორება იძლევა ორნაირი ინტერპრეტაციის საშუალებას — განყენებულისა (*Что оно для тебя значит*) და ჭეშმარიტად ლოკალიზაციურისა (*Что же оно в себе включает*). შესაბამისად, მეოთხე სტანსი მიდრეკილებას იჩენს ამ თანდებულის საკუთარი მნიშვნელობის გამოვლენისკენ (*втишине, есть в мире*). საწყის ტაქებში დასმული შეკითხვის (*Что в имени тебе моем*) პასუხად გმირ ქალს სთავაზობენ, წარმოთქვას ავტორის მიერ ნაკარნახევი რეპლიკა, რომელიც გარემომცველ თანდებულს სამჯერ ანიჭებს მის პირველადს მატერიალურ მნიშვნელობას: ქალისთვის ჩანერილი სახელი, ქალის მიერვე წარმოთქმული, იმას გულისხმობს, რომ სამყაროში (*в мире*) არის ადამიანი, რომლის გულში (*в сердце*) ის კვლავ ცოცხლობს. დამეული *оно умрет*-დან დღის *живу я*-ზე გადასვლას ეხმიანება ბნელი ხმოვნების შენაცვლება ნათელი ხმოვნებით.

საინტერესოა, რომ პუშკინის სტანსებიც და ჰუსიტური ქორალიც მთავრდება ორმაგი იმპერატივით, რომელიც მეორე პირს კარნახობს ორმაგ რეპლიკას. ესაა სინთეზური პასუხი პუშკინის ლექსის საწყის კითხვით ნაცვალსახელზე (*Что*): „*Произнеси... скажиЖ есть... Есть...*“ და ჩეხური სიმღერის საწყის მიმართებით კითხვით ნაცვალსახელზე.

ამასთან, სწორედ აღნიშნული მსგავსების ფონზე განსაკუთრებით თვალნათლივ ვლინდება განსხვავება პოეტური გრამატიკის სფეროში. კერძოდ, პუშკინისათვის დამახასიათებელია ერთი რიგის გრამატიკუ-

ლი კატეგორიების (მაგალითად, განსხვავებული ბრუნვების ან ერთი ბრუნვის კომბინატორული მნიშვნელობების) ურთიერთმონაცვლეობა. ერთი სიტყვით, ესაა რაკურსების უწყვეტი ცვლა, რომელიც სრულიად არ ხსნის გრამატიკული პარალელიზმის პრობლემას, არამედ ხელახლა აყენებს მას ახლებურ, დინამიკურ ჭრილში.

ლიტერატურა:

1. Puskin A. S. Vybrane Spisy. Ed. A.. Bern., R. Jakobson, Praha, 1936.
2. Jakobson R. socha v symbolice Puskinove. – In: „Slovo a slovenost”, 1937, III
3. Jakobson R. The Kernel of Comparative Slavic literature – In> „Harvard Slavic Studies”, 1953, 1.
4. Sapir E. Language. New York, 1921.
5. Ogden C. R. Bentham’s Theory of Fictions. London, 1939.
6. Jakobson R. Boase View of Grammatical Meaning – in: „American Antropologist”, 1959, 61.
7. Whorf B. L. Language, Thought and Reality, New York, 1956.
8. Faral E. Les arts poetiques du XII et du XIII siecle. Paris, 1958.
9. Hopkins G. M. Journals and Papers. London, 1959.
10. Gonda J. Stilistic Repetition in the Veda. Amsterdam, 1959.
11. Tschang Tscheng-ming. Le parallelisme dans le vers du Chen King. Paris, 1937.
12. Newman L., Popper V. Studies in Biblical Parallelism. University of California, 1918; 1923.
13. Stenits V. Der Parallelismus in der finnisch-Karelischen Volksdichtung. Helsinki, 1934.
14. Austerlitz R. Ob-Ugrie Metries. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folkpoetry. Helsinki, 1958.
15. Poppe N. Der parallelismus in der epischen Dichtung mongolen in: „Ural-Altaiische Jahrbucher”, 1958, 30.
16. Харзин Н. Русские лопари, М., 1890.
17. Аристов Н. Повесть о Форме и Ереме – «Древняя и новая Россия», 1876, 4.
18. Соболевский А. Великорусские народные песни, т. 1, С.-Петербург, 1895.
19. Астахова А. Былины Севера, т. 2. М.-Д., 1951.
20. Brook-Rose Ch. A Grammar of Metaphor. London, 1958.
21. Davie D. Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry. London, 1955.
22. Berry F. Poet’s Grammar, London, 1958.
23. Поспелов Н. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина, Москва, 1960.
24. Jakobson R. Poetika w s’wietle Jezykoznawstwa. –In: „Pamietnik Literacki”, 1960, 51, 2.
25. Jakobson R. Linguistic and Poetics –In: „Stile and Language”, ed. T. A. Seeok, New York, 1960.
26. Jakobson R. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague, 1961.
27. Вересаев В.В. Записи для себя – «Новый мир», 1960, №1.
28. Цявловская Т. Дневник А.А. Олениной – `Пушкин. Исследования и материалы@~, вып. 11, Д., 1958.

29. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. Л., 1941.
30. Слонимский А. Мастерство Пушкина, М., 1950.
31. Jeferson O. The Philosophy of Grammar. London-New-York, 1924.
32. Tuwim I. z rosyjskiego. Warszawa, 1954.
33. Сталин И. В. Марксизм и вопросы языкознания. М., 1950.
34. Виноградов В. В. Русский язык. М., 1947.
35. Зарецкий А. О местоимении. – `Русский язык в школе~, 1940, №6.
36. kropacek P. malizstvi doby husitske. Praha, 1946.
37. Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957.

რუსულიდან თარგმნა თამარ ლომიძემ
(ჟურნალი „სემიოტიკა“, №1, 2007, გვ, 182-204)

ლინგვისტიკა და პოეტიკა

საბედნიეროდ, პოლიტიკურ და სამეცნიერო კონფერენციებს შორის არაფერი საერთო არაა. პოლიტიკური თავყრილობის წარმატებას მისი ყველა მონაწილის ან, ყოველ შემთხვევაში, მათი უმრავლესობის საერთო თანხმობა განაპირობებს, ხოლო სამეცნიერო კამათის დროს არც ვეტო გამოიყენება და არც კენჭისყრა, აზრთა სხვაობა კი აქ უდავოდ უფრო ნაყოფიერია, ვიდრე საყოველთაო თანხმობა. აზრთა სხვაობა განსახილველი დარგის სფეროში ანტინომიებსა და განსაკუთრებული დაძაბულობის წერტილებს ავლენს, რაც ხელს უწყობს ახალი კვლევა-ძიებას. ამგვარი სამეცნიერო შეხვედრები უნდა შევადაროთ არა პოლიტიკურ კონფერენციებს, არამედ კვლევით სამუშაოებს ანტარქტიკაში, როდესაც სხვადასხვა ქვეყნიდან შეკრებილი მეცნიერები, სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები ცდილობენ, რუკებზე უცნობი ადგილები აღნიშნონ და გაარკვიონ, სად მდებარეობს ურთულესი დაბრკოლებები — მწვერვალები და უფსკრულები. ალბათ ამგვარი იყო ჩვენი კონფერენციის მთავარი ამოცანა და ამ მხრივ ჩატარებული მუშაობა წარმატებულად უნდა ჩაითვალოს. განა არ გავაცნობიერეთ, რომელია განსაკუთრებით საგულისხმო და ამასთანავე განსაკუთრებით საკამათო პრობლემები? განა არ შევიმუშავეთ ერთი კოდიდან მეორეზე გადასვლის წესები, განა არ შევძელით ცალკეული ტერმინების დაზუსტება და ზოგ მათგანზე უარის თქმა გაუგებრობათა თავიდან ასაცილებლად მათთან ურთიერთობისას, ვინც განსხვავებულ მეცნიერულ ჟარგონს იყენებს? მე მგონი, ეს საკითხები ყველა ჩვენგანისათვის ახლა უფრო ნათელი გახდა, ვიდრე ამ სამი დღის წინ.

მე მთხოვეს სიტყვა მეთქვა და შემეჯამებინა ყველაფერი, რაც აქ პოეტიკისა და ლინგვისტიკის ურთიერთმიმართების შესახებ ითქვა.

პოეტიკის მთავარი საკითხავი ასეთია: რის წყალობით იქცევა სამეტყველო ურთიერთობა ხელოვნების ნაწარმოებად? რამდენადაც პოეტიკის შინაარსი არის მხატვრული სიტყვიერების *differentia specifica* ხელოვნების სხვა დარგებისა და სხვაგვარი სამეტყველო ქცევების მიმართ, პოეტიკას წამყვანი ადგილი უნდა ეკავოს ლიტმცოდნეობის გამოკვლევებში.

პოეტიკა სამეტყველო სტრუქტურების პრობლემებს ზუსტად ისევე იკვლევს, როგორც ხელოვნებათმცოდნეობა — ფერწერის სტრუქტურებს. ვინაიდან სამეტყველო სტრუქტურების საერთო მეცნიერება

ლინგვისტიკა, პოეტიკა შეგვიძლია ლინგვისტიკის შემადგენელ ნაწილად მივიჩნიოთ.

საჭიროა უფრო დანვრილებით განვიხილოთ ამგვარი თვალსაზრისის წინააღმდეგ წამოყენებული არგუმენტები.

უდავოა, რომ მრავალი მოვლენა, რომელთაც პოეტიკა შეისწავლის, მხოლოდ მხატვრული სიტყვიერების საზღვრებით არ შემოიფარგლება. მაგალითად, ცნობილია, რომ შესაძლებელია „Wuthering Heights“-ის („ქარიშხლიანი მაღლობები“) გარდაიქმნა კინოფილმად, შუა საუკუნეების თქმულებებისა — ფრესკებად და მინიატურებად, ხოლო „L’après-midi d’une faune“-სა („ფავნუსის ნამუადღევის დასვენება“) — ბალეტად და გრაფიკად. რაგინდ უაზროდ ჩანდეს „ილიადას“ ან „ოდისეას“ კომიქსებად გადმოცემის განზრახვა, მათი სიუჟეტის ზოგიერთი სტრუქტურული თავისებურება, სიტყვიერი მხარის სრული გაქრობის მიუხედავად, კომიქსებშიც ვლინდება. თავად ის საკითხი — ადეკვატურია თუ არა „ღვთაებრივი კომედიის“ ბლეიკისეული ილუსტრაციები, სხვადასხვა ხელოვნებათა შედარების შესაძლებლობაზე მეტყველებს. ბაროკოსა და ნებისმიერი სხვა ისტორიული სტილის პრობლემები სცილდება ცალკეულ ხელოვნებათა საზღვრებს. სიურრეალისტური მეტაფორის ანალიზისას ვერ უგულებელვყოფთ მაქს ერნსტის სურათებს ან ლუის ბუნუელის ფილმებს „ანდალუზელი ქოფაკი“ და „ოქროს საუკუნე“. მოკლედ რომ ვთქვათ, პოეტიკის მრავალ თავისებურებას არა მხოლოდ ლინგვისტიკა, არამედ — ნიშანთა თეორიაც, ანუ ზოგადი სემიოტიკაც უნდა სწავლობდეს. ეს მტკიცება სამართლიანია არა მხოლოდ მხატვრული სიტყვიერების, არამედ ენის ყველა ნაირსახეობის მიმართაც, ვინაიდან ენას მრავალი საერთო აქვს ზოგიერთ სხვა ნიშანთა სისტემასთან ან თუნდაც ყველა მათგანთან (პანსემიოტიკური ნიშან-თვისებები).

ასევე, კიდევ ერთი არგუმენტი პოეტიკის ზემოაღნიშნული გაგების წინააღმდეგ არაფერს შეიცავს ისეთს, რომ მხოლოდ ლიტერატურას ეხებოდეს; სიტყვისა და სამყაროს კავშირთა საკითხი არა მხოლოდ მხატვრულ სიტყვიერებას, არამედ სამეტყველო ქმედების ყველა ფორმას მოიცავს. ლინგვისტიკის საგანს მეტყველებისა და „მეტყველების სამყაროს“ ურთიერთობის ყველა შესაძლო პრობლემა შეადგენს; ლინგვისტიკამ პასუხი უნდა გასცეს კითხვას: სამყაროს რომელი ელემენტები პოულობენ სიტყვიერ განსახიერებას სამეტყველო აქტში და კერძოდ — როგორ მომდინარეობს ეს პროცესი. მაგრამ ნათქვამთა მნიშვნელობათა ჭეშმარიტების საკითხი უდავოდ პოეტიკისა და ზოგადად — ლინგვისტიკის მიღმა მდებარეობს, ვინაიდან ისინი, როგორც ლოგიკოსები ამბობენ, „არაენობრივ არსს“ წარმოადგენენ.

ზოგჯერ ამბობენ, რომ ლინგვისტიკისაგან განსხვავებით, პოეტიკა შეფასებითაა დაკავებული. ამ ორი დარგის ასეთი დაპირისპირება პოეზიის სტრუქტურასა და სხვა სამეცნიერო სტრუქტურათა კონტრასტის გავრცელებულ, მაგრამ მცდარ გააზრებას ემყარება; კერძოდ, აცხადებენ, რომ არაპოეტური სამეცნიერო სტრუქტურები თავიანთი „შემთხვევითი“, არამიზანდასახული ხასიათით განსხვავდებიან მიზანდასახული პოეტური ენისაგან. მაგრამ ნებისმიერი სამეცნიერო ქმედება მიზანდასახულია, თუმცაღა მიზნები შესაძლოა სრულიად განსხვავებული იყოს. მეცნიერები, რომლების სხვადასხვა ტიპის სამეცნიერო კომუნიკაციას სწავლობენ, სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობენ გამოყენებულ საშუალებებსა და სასურველ შედეგს, ანუ დასახულ მიზანს შორის ურთიერთმიმართების პრობლემას. ერთი მხრივ, ენობრივ მოვლენათა გავრცელებას სივრცესა და დროში და, მეორე მხრივ, ლიტერატურული მოდელების სივრცობრივ-ტემპორალურ გავრცელებას შორის ზუსტი თანაფარდობაა, გაცილებით უფრო ზუსტი, ვიდრე ეს კრიტიკას მიაჩნია. თვით ისეთი უეცარი ძვრები, როგორიცაა ნაკლებად ცნობილი ან სულაც დავიწყებული პოეტების აღორძინება, მაგალითად, ჯერარდ მენლი ჰოპკინსის შემოქმედების სიკვდილისშემდგომი აღმოჩენა და კანონიზაცია, ლოტრეამონის გვიანდელი განდიდება სიურეალისტებს მიერ და ბოლო დრომდე უგულვებელყოფილი ციპრიან ნორვიდის მძლავრი გავლენა თანამედროვე პოლონურ პოეზიაზე პარალელს პოულობენ ლიტერატურულ ენათა ისტორიაში, რომლებშიც ზოგჯერ თავს იჩენს არქაული, დიდი ხნის წინ დავიწყებული მოდელების გამოცოცხლება, მაგალითად, ჩეხურ ენაში, სადაც XIX საუკუნის დასაწყისში გავრცელება დაიწყეს XVI საუკუნის მოდელებმა.

სამწუხაროდ, „ლიტერატურისმცოდნეობისა“ (literary studies) და „კრიტიკის“ ტერმინოლოგიური აღრევა ხშირად იწვევს იმას, რომ მკვლევარი, ნაწარმოების ნიშანდობლივ თავისებურებათა აღწერის ნაცვლად, თავის სუბიექტურ, აკვიატებულ მსჯელობას გვთავაზობს. ლიტერატურის მკვლევარს „ლიტერატურული კრიტიკოსის“ სახელი ისევე ნაკლებად შეეფერება, როგორც ლინგვისტს — „გრამატიკული (ან ლექსიკური) კრიტიკოსის“ სახელი. შეუძლებელია სინტაქსური და მორფოლოგიური გამოკვლევების ჩანაცვლება ნორმატიული გრამატიკით; ზუსტად ასევე ვერავითარი მანიფესტი, რომელიც ლიტერატურას თავს ახვევს ამა თუ იმ კრიტიკოსის გემოვნებასა და მოსაზრებებს, ვერ შეცვლის მხატვრული სიტყვიერების ობიექტურ მეცნიერულ ანალიზს. ამასთანავე არ უნდა ჩავთვალოთ თითქოს ეს მტკიცება laissez faire-ის პასიური პრინციპის ქადაგებას ნიშნავდეს; სამეცნიერო

ველო კულტურის ნებისმიერ უბანზე საჭიროა მაორგანიზებელი, გეგმარებითი, ნორმატიული მოქმედება.

რატომ ხდება, რომ მკვეთრად ვმიჯნავთ ერთმანეთისაგან თეორიულ და გამოყენებითს ლინგვისტიკას და ფონეტიკასა და ორთოეპიას, მაგრამ ამგვარადვე არ განვასხვავებთ ლიტერატურისმცოდნეობას (literary studies) და კრიტიკას?

ლიტერატურისმცოდნეობა, რომელიც ცენტრალური ნაწილი პოეტიკაა, ლინგვისტიკის მსგავსად, ორგვარ პრობლემებს განიხილავს: სინქრონულსა და დიაქრონულს.

სინქრონული აღწერა არა მხოლოდ მოცემული ეპოქის ლიტერატურულ შემოქმედებას, არამედ ლიტერატურული ტრადიციის იმ ნაწილსაც ეხება, რომელიც მოცემულ ეპოქაშიც ქმედითუნარიანია. ასე, მაგალითად, შექსპირი და ჯონ დანი, მარუელი, კიტსი და ემილი დიკინსონი ჩვენი დროის ინგლისის პოეტური სამყაროსათვისაც ცოცხალი პოეზიაა; ამასთანავე ჯეიმზ ტომპსონისა და ლონგფელოს შემოქმედება აღარ განეკუთვნება ცოცხალ მხატვრულ ფასეულობებს. კლასიკოსების შერჩევა და მათი რეინტერპრეტაცია თანამედროვე მიმდინარეობების მიერ — სინქრონული ლიტერატურისმცოდნეობის უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა.

არ შეიძლება სინქრონული პოეტიკის, ისევე როგორც სინქრონული ლინგვისტიკის აღრევა სტატიკასთან; ნებისმიერ მდგომარეობაში უნდა გავარჩიოთ უფრო არქაული ფორმები და ინოვაციები (ნეოლოგიზმები). ნებისმიერი თანამედროვე მდგომარეობა დროის დინამიკაში განიხილება; მაგრამ როგორც პოეტიკაში, ასევე ლინგვისტიკაში, ისტორიულ მიდგომისას საჭიროა არა მხოლოდ ცვლილებების, არამედ ამასთანავე მყარი, სტატიკური ელემენტების განხილვა. სრული, ყოვლისმომცველი ისტორიული პოეტიკა თუ ენის ისტორია თანამიმდევრულ სინქრონულ აღწერებზე დამყარებული ზედნაშენია.

პოეტიკის მონყვეტა ლინგვისტიკისაგან გამართლებულად მხოლოდ მაშინ გამოიყურება, როდესაც ლინგვისტიკის სფერო უმართებულოდ იზღუდება, მაგალითად, თუ ჩავთვლით, როგორც ამას ზოგიერთი ლინგვისტი აკეთებს, რომ წინადადებაა ის მაქსიმალური კონსტრუქცია, რომელიც ანალიზს ექვემდებარება, ან თუ ლინგვისტიკას მხოლოდ გრამატიკამდე ან მხოლოდ და მხოლოდ გარეგანი ფორმის საკითხებამდე დავიყვანთ სემანტიკასთან კავშირის გარეშე, ან მნიშვნელობის მქონე ინვენტარამდე მათი თავისუფალი ვარიაციების გაუთვალისწინებლად. ვეგელინმა [Voegelin] ცხადად ჩამოაყალიბა სტრუქტურული ლინგვისტიკის წინაშე მდგომი ორი ერთმანეთთან დაკავშირებული უმნიშვნელოვანესი პრობლემა: „ენის როგორც მონოლითური მთლიანობის ჰიპოტეზის გადახედვა“ და „ერთი ენის ფარ-

გლებში სხვადასხვა სტრუქტურათა ურთიერთკავშირის კვლევის აუცილებლობა“. უდავოა, რომ ნებისმიერი ენობრივი კოლექტივისათვის, ნებისმიერი მეტყველისათვის არსებობს ენობრივი მთლიანობა; მაგრამ ეს საყოველთაო კოდი (over-all code) ურთიერთდაკავშირებული სუბკოდებია. ყოველ ენაში სხვადასხვა ფუნქციის მქონე კონკურენტული მოდელები არსებობენ.

ჩვენ, ცხადია, უნდა დავეთანხმოთ სეპირს იმაში, რომ, ზოგადად „ენაში მთლიანად აზრების გამოხატვაა გაბატონებული...“ (1), მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ლინგვისტიკამ უნდა უგულვებელყოს „მეორეული ფაქტორები“. მეტყველების ემოციურ ელემენტებს, რომლებიც „აბსოლუტურ კატეგორიათა სასრული რიცხვით“ ვერ აღინერება, ჯოოსი „რეალური სამყაროს არაენობრივ ელემენტებად“ მიიჩნევს. „ისინი ჩვენს წინაშე მეტისმეტად ბუნდოვანად, მოუხელთებლად, ცვალებად მოვლენებად წარმოსდგებიან, — დაასკვნის ჯოოსი, — და ამიტომაც უარს ვამბობთ მათს შეწყნარებაზე ჩვენს მეცნიერებაში“ (2). ჯოოსი რედუქციის, ზეჭარბი ელემენტების გამორიცხვის დიდოსტატია; მაგრამ მის დაჟინებულ მოთხოვნას — „განდევნილ იქნას“ ლინგვისტიკიდან ემოციური ელემენტები, რადიკალურ რედუქციამდე, *reductio ad absurdum*-მდე მივყავართ.

ენა მისი ფუნქციის სრული მრავალფეროვნების გათვალისწინებით უნდა იქნას შესწავლილი. ვიდრე ენის პოეტური ფუნქციის განხილვაზე გადავიდოდეთ, უნდა განვსაზღვროთ ამ ფუნქციის ადგილი სხვა ფუნქციათა შორის. ამ ფუნქციათა აღწერისათვის საჭიროა იმის ჩვენება, თუ რომელი ძირითადი კომპონენტებისაგან შედგება ნებისმიერი სამეტყველო მოვლენა, ნებისმიერი სამეტყველო ურთიერთობა.

ადრესანტი (addresser) ადრესატს (addressee) გზავნილს (message) უგზავნის. იმისათვის, რომ გზავნილმა თავისი ფუნქციების შესრულება შეძლოს, აუცილებელია: კონტექსტი (context) (სხვა და არც მთლად ცალსახა ტერმინოლოგიით, „რეფერენტი“=referent), რომელზეც ვსაუბრობთ; კონტექსტი უნდა აღქმულ იქნას ადრესატის მიერ და ან ვერბალური უნდა იყოს ან უნდა გულისხმობდეს ვერბალიზებას; ადრესანტისა და ადრესატისათვის (ანდა, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კოდის შემქმნელისა და კოდის გამხსნელისათვის) მთლიანად ან თუნდაც ნაწილობრივ საერთო კოდი (code); და ბოლოს, კონტაქტი (contact) — ფიზიკური არხი და ფსიქოლოგიური კავშირი ადრესანტსა და ადრესატს შორის, რაც შესაძლებლობას იძლევა დამყარდეს და შენარჩუნებულ იქნას კომუნიკაცია.

ეს ფაქტორები, რომლებიც სამეტყველო კომუნიკაციის აუცილებელი ელემენტებია, შეგვიძლია წარმოდგენილ იქნას ასეთი სქემის სახით:

- კონტექსტი
- ადრესანტი
- გზავნილი
- ადრესატი
- კონტაქტი
- კოდი

ამ ექვსი ფაქტორიდან თითოეულს ენის განსხვავებული ფუნქცია შეესაბამება. მაგრამ ძნელად თუ მოიძებნება ისეთი სამეტყველო გზავნილი, რომელიც ამ ექვსიდან მხოლოდ ერთ ფუნქციას ასრულებდეს. სხვაობა გზავნილთა შორის მდგომარეობს არა რომელიმე ერთი ფუნქციის მონოპოლურ გამოვლინებაში, არამედ ფუნქციების განსხვავებულ იერარქიაში.

გზავნილის სიტყვიერ სტრუქტურას უპირველესად გაბატონებული ფუნქცია განაპირობებს. და მაინც, მართალია, განწყობა (Einstellung) რეფერენტისადმი, ორიენტაცია კონტექსტზე, ანუ მოკლედ რომ ვთქვათ, რეფერენციული (დენოტატიური, კოგნიტიური) ფუნქცია მრავალი გზავნილის უმთავრესი ამოცანაა, მკვლევარი ლინგვისტი გზავნილებში ამასთანავე სხვა ფუნქციების თანამედევ გამოვლინებებსაც უნდა ითვალისწინებდეს.

ე. წ. ემოტიური, ანუ „ექსპრესიული“ ფუნქცია, რომელიც ადრესანტზეა ფოკუსირებული, მიზნად ისახავს სათქმელისადმი მოსაუბრის დამოკიდებულების პირდაპირ გამოხატვას; ცდილობს, შექმნას ერთგვარი ნამდვილი თუ მოჩვენებითი ემოციის (emotion) არსებობის შთაბეჭდილება; ამიტომაც ტერმინი „ემოტიური“ ფუნქცია, რომელიც ა. მარტიმ (3) შემოიღო და რომელსაც თავგამოდებით იცავდა, უფრო სასურველი უნდა იყოს, ვიდრე „ემოციური“.

ენის წმინდა ემოტიური შრე შორისდებულებით ვლინდება, რომლებიც რეფერენციალური ენის საშუალებებისაგან განსხვავდებიან როგორც თავიანთი ბგერითი იერსახით (ისეთი ბგერათშეთანხმებები და ზოგჯერ თავისებურებები, რომლებიც სხვა სიტყვებში არ გვხვდება), ასევე თავიანთი სინტაქსური როლით (ისინი წინადადების არაწევრები, არამედ ექვივალენტები არიან).

„Tut! Tut! (ტც! ტც!) — თქვა მაკგინტიმ“; კონან დოილის გმირის წარმონათქვამი ჩქამიერი ბგერის გამეორებისაგან შედგება. ემოტიური ფუნქცია, რომელიც შორისდებულებში წმინდა სახით ვლინდება, გარკვეულწილად ყოველ ჩვენს გამონათქვამს აფერადებს ბგერობრივ, გრამატიკულ და ლექსიკურ დონეზე. ენის ანალიზისას მასში წარმოგენილი ინფორმაციის თვალსაზრისით, ინფორმაციის ცნების გაგებისას ენის მხოლოდ კონატიური ასპექტით არ უნდა შემოვიფარგლოთ.

ექსპრესიული ელემენტების გამოყენებისას, გაბრაზებისა თუ ირონიის გადმოსაცემად, ადამიანი უდავოდ გარკვეულ ინფორმაციას გადმოგვცემს. ცხადია, ასეთი სამეტყველო ქმედება (ჩატმენის თამამი შედარების მიუხედავად) არ უნდა შევადაროთ ისეთ არასემანტიკურ ქმედებებს, როგორცაა, მაგალითად, საკვების მიღების პროცესი — „გრეიპფრუტის მირთმევა“. სხვაობა ინგლისურ „bi:გ“-სა და „bi:გ“-ს შორის, რომელშიც ხმოვანი გაგრძელებულია, პირობითი კოდირებული ენობრივი ნიშანია, ისევე როგორც სხვაობა მოკლე და გრძელ ხმოვნებს შორის ჩეხური ენის ისეთ წყვილში, როგორცაა „vi“ („თქვენ“) და „vi:“ („იცის“), მაგრამ სხვაობა „vi“-სა და „vi:“-ს შორის ფონემურია, ხოლო „bi:გ“-სა და „bi:გ“-ს შორის ემოტიურია.

თუ საკითხს ფონემური ინვარიანტის თვალსაზრისით განვიხილავთ, აღმოჩნდება, რომ ინგლისური „i“ და „i:“ ერთი და იგივე ფონემის ვარიანტებია, მაგრამ თუ საკითხს ემოტიური ერთეულების თვალსაზრისით მივუდგებით, ინვარიანტი და ვარიანტი ადგილს იცვლიან: სიგრძე და სიმოკლე ინვარიანტები ხდებიან, რომლებიც ცვალებადი ფონემებით ვლინდება. ს. საპორტას დებულება იმის შესახებ, რომ ემოტიური სხვაობა არაენობრივი მოვლენაა და „არა გზავნილს, არამედ გზავნილის გადაცემის საშუალებას ახასიათებს“, თვითნებურად ავიწროებს გზავნილის ინფორმაციულ სივრცეს.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ერთმა მსხიობმა მიაჩნია, რომ მისი გასინჯვის დროს სტანისლავსკიმ თხოვა სიტყვები „сегодня вечером“ („ამ საღამოს“) მათი ექსპრესიული შეფერილობის ცვლილების საშუალებით ორმოცი სხვადასხვა გზავნილის მატარებლად ექცია. მსახიობმა ჩამოთვალა ორმოციოდე ემოციური სიტუაცია, ხოლო შემდეგ ხსენებული სიტყვები ამ სიტუაციების შესაბამისად წარმოთქვა, თანაც ისე, რომ მსმენელებს ამ სიტყვების ბგერობრივი შეფერილობით უნდა ეცნოთ, რომელი სიტუაცია იგულისხმებოდა. თანამედროვე რუსული ლიტერატურული ენის აღწერისა და ანალიზისადმი მიძღვნილი ჩვენი ნარკვევისათვის (როკველერის ფონდის მხარდაჭერით) ამავე მსახიობს ვთხოვეთ გაემორებინა სტანისლავსკის გამოცდა. მან ჩამოწერა ხსენებული ელიფსური წინადადების შესაფერისი ორმოცდაათიოდე ვითარება და შემდეგ წაიკითხა ორმაცდაათიოდე გზავნილი მაგნიტოფირზე ჩასანერად. მოსკოვური კილოკავის მატარებლებმა ამ გზავნილთა უმრავლესობა სწორად, ვითარების შესაბამისად გაიგეს. ამგვარად, შემძლია დავსძინო, რომ ლინგვისტურ ანალიზს უდავოდ ყველა ემოტიური ნიშან-თვისება ექვემდებარება.

ორიენტაცია ადრესატზე — კონატიური ფუნქცია — თავის წმინდა გრამატიკულ გამოხატულებას წოდებითს ფორმასა და ბრძანებითს კილოში პოულობს, რომლებიც სინტაქსურად, მორფოლოგი-

ურად და ხშირად ფონემურადაც ამჟღავნებენ გადახრას სხვა სახელობითი და ზმნური კატეგორიებისაკენ.

ბრძანებითი წინადადებები არსებითად განსხვავდებიან თხრობითი წინადადებებისაგან: ეს უკანასკნელნი ექვემდებარებიან, ხოლო ბრძანებითი წინადადებები, პირიქით, არ ექვემდებარებიან ქვეშარიტებაზე შემოწმებას. როდესაც ო'ნილის პიესაში „შადრევანი“ ნანო (მკაცრი ბრძანების ხმით) ამბობს — „დალიე!“, შეუძლებელია, ვიკითხოთ: „მართალია ეს თუ არა?“, თუმცა ამგვარი შეკითხვა შესაძლებელია ასეთი წინადადებების შემთხვევაში: „სვამდა“, „დალევს“, „დალევდა“. ბრძანებითი წინადადებებისაგან განსხვავებით, თხრობითი წინადადებები შეგვიძლია კითხვით წინადადებებად ვაქციოთ: „სვამდა?“, „დალევს?“, „დალევდა?“.

ენის ტრადიციულ მოდელში, რომელიც განსაკუთრებით ცხადად აქვს აღწერილი ბიულერს (Bühler) (4), მხოლოდ სამ ფუნქციას განასხვავებდნენ: ემოტიურს, კონატიურსა და რეფერენციულს. შესაბამისად, ამ მოდელში სამ „მწვერვალს“ გამოყოფენ: პირველი პირი — მოსაუბრე, მეორე პირი — მსმენელი და „მესამე პირი“ — საკუთრივ ის ვილაც ან რაღაც, ვისზეც ან რაზეც არის საუბარი. ამ ფუნქციათა ტრიადიდან ადვილად შეგვიძლია გამოვიყვანოთ რამდენიმე დამატებითი ფუნქცია. ასე, მაგალითად, მაგიური, შემლოცველი ფუნქცია, შეიძლება ითქვას, დაუსწრებელი ან უსულო „მესამე პირის“ გარდაქმნა კონოტატიური გზავნილის ადრესატად. „დაე მალე გახმეს ეს ქერი, ფუ, ფუ, ფუ, ფუ!“ (ლიტვური შელოცვა [5, გვ. 69]), „წყალო, დედოფალო მდინარე, ცისკარო! ნაილე სევდა-ნალველი ლურჯი ზღვის მიღმა ზღვის მორევში. როგორც რუხი ქვა ვერასოდეს ამოტივტივდება ზღვის ფსკერიდან, ასევე სევდა-ნალველმა არასოდეს დაუშდომოს გული მონას ღვთისას და შორს იყოს მისი გულისაგან!“ (ჩრდილოეთ-რუსული შელოცვა, 6, გვ. 217-218), „მზეო, შეჩერდი გაბაონზე, მთვარე, შეჩერდი აიალონის ველზე! და შეჩერდა მზე, და შეჩერდა მთვარე...“ („იოსებ ნავინის წიგნი“, 10.12-13).

სამეტყველო კომუნიკაციის განხორციელებაში ჩვენ კიდევ სამ კონსტიტუციურ ელემენტს გამოვყოფთ და ენის კიდევ სამ შესაბამის ფუნქციას განვასხვავებთ.

არსებობს ისეთი გზავნილები, რომელთა მთავრი დანიშნულება კომუნიკაციის დამყარება, გაგრძელება, შეწყვეტა ან იმის შემოწმებაა, მუშაობს თუ არა კავშირის არხი („ალო, გესმით ჩემი?“), მოსაუბრის ყურადღების მიპყრობა ან იმის დადგენა რამდენად ყურადღებით უსმენს მოსაუბრე („მისმენ?“ ანდა, შექსპირის სიტყვებით რომ ვთქვათ — „მათხოვე შენი სასმენელნი!“, ხოლო ელსმენის მეორე მხარეზე — „ჰო, ჰო!“). ეს განწყობა კონტექსტის მიმართ, ანდა მალინოვსკის

ტერმინოლოგიით [7] — ფატიკური (phatic) ფუნქცია — ხორციელდება რიტუალური ფორმულების გაცვლით ან სრული დიალოგებთანაც კი, რომელთა ერთადერთი მიზანი კომუნიკაციის შენარჩუნებაა. ამის შესანიშნავ მაგალითებს ვხვდებით დოროთი პარკერთან:

- „— კარგი! — თქვა ყმანვილმა.
- კარგი! — თქვა გოგონამ.
- კარგი, მაშ ასე, — თქვა მან.
- კი, მაშ ასე ხომ? — თქვა გოგონამ.
- მე მგონი კი, — თქვა ყმანვილმა. — აბა რა! მაშ ასე.
- კარგი, — თქვა გოგონამ.
- კარგი, — თქვა ყმანვილმა, — კარგი“.

კომუნიკაციის დამყარებისა და შენარჩუნებისაკენ სწრაფვა მოლაპარაკე ფრინველებსაც ახასიათებთ; ენის ფატიკური ფუნქცია ის ერთადერთი რამაა, რაც მათ საერთო აქვთ ადამიანებთან. ყველაზე ადრე ბავშვები ამ ფუნქციას ითვისებენ; კომუნიკაციის დამყარებისაკენ სწრაფვა მათ გაცილებით უფრო ადრე უჩნდებათ, ვიდრე ინფორმაციული გზავნილებისა და მიღების უნარი.

თანამედროვე ლოგიკაში ენის ორ დონეს განასხვავებენ: „ობიექტურ ენას“, რომელიც გარე სამყაროზე ლაპარაკისათვის გამოიყენება და „მეტაენას“, როლითაც ენის შესახებ ლაპარაკობენ. მაგრამ მეტაენა კვლევის არა მხოლოდ ის აუცილებელი იარაღია, რომელსაც ლოგიკოსები და ლინგვისტები იყენებენ; იგი ამასთანავე დიდ როლს ასრულებს ჩვენს ყოველდღიურ ენაში. მოლიერის უურდენის მსგავსად, რომელმაც არც კი იცოდა, რომ პროზით მეტყველებდა, ჩვენ ისე ვიყენებთ მეტაენას, რომ არც კი ვაცნობიერებთ ამ პროცესის მეტაენობრივ ხასიათს.

თუ მოსაუბრეს ან მსმენელს ესაჭიროება იმის დადგენა, იყენებენ თუ არა ისინი ერთსა და იმავე კოდს, მაშინ საუბრის საგანი თავად კოდი ხდება: ასეთ დროს მეტყველება თავის *მეტაენობრივ* (ანუ დადგენის) ფუნქციას ასრულებს. „ვერ გავიგე, რისი თქმა გსურს“, — კითხულობს მსმენელი, ანუ, შექპირის სიტყვებით, „What is't thou say'st?“, („რისი თქმა გინდა?“), ხოლო მოსაუბრე, ასეთი კითხვის მოლოდინში თვითონ კითხულობს: „ხომ გესმით რისი თქმაც მინდა?“. წარმოდგინით ასეთი ჩაძიებული საუბარი:

- „— სოფომორი ჩაჭრეს.
- რას ნიშნავს ჩაჭრეს?
- ჩაჭრეს ნიშნავს იმას, რომ ჩააგდეს.
- ჰოდა, ჩააგდეს?
- ჩააგდეს ნიშნავს იმას, როდესაც გამოცდას ვერ ჩააბარებ.
- And what is *sophomore*? (ჰოდა, სოფომორი რაღაა?)

— A sophomore is (or means) a second-year student (სოფომორი ნიშნავს მეორეკურსელ სტუდენტს”.

თითოეული ამ წინადადებათაგანი, რომლებიც გამონათქვამების იგივეობას ადგენენ, შეიცავს ინფორმაციას მხოლოდ ინგლისური ენის ლექსიკური კოდის შესახებ; მათი ფუნქცია წმინდა მეტაენობრივია. ენის შესწავლისას, განსაკუთრებით ბავშვის მიერ მშობლიური ენის ათვისებისას, ამგვარი მეტაენობრივი ოპერაციები ფართოდ გამოიყენება; აფაზია ხშირად ამგვარი მეტაენობრივი ოპერაციების უნარის დაკარგვის სახით ვლინდება.

სამეტყველო კომუნიკაციაში ჩართულ ექვსსავე ფაქტორს შევეხეთ, საკუთრივ გზავნილის გარდა. განწყობა (Einstellung) გზავნილზე, როგორც ასეთი, ყურადღების გამახვილება უშუალოდ გზავნილზე — ენის პოეტური ფუნქციაა. შეუძლებელია ამ ფუნქციის წარმატებით შესწავლა ენის ზოგადი პრობლემებისაგან მოწყვეტილად, ხოლო თავის მხრივ ენის კვლევა მისი პოეტური ფუნქციის ზედმიწევნით გათვალისწინებას საჭიროებს. პოეტური ფუნქციის სფეროს მხოლოდ პოეზიამდე ან პოეზიის მხოლოდ პოეტურ ფუნქციამდე დაყვანის ნებისმიერი მცდელობა საკითხის მიუტევებელი გამარტივება იქნებოდა.

პოეტური ფუნქცია მხატვრული სიტყვიერების არა ერთადერთი, არამედ მხოლოდ უმთავრესი განმსაზღვრელი ფუნქციაა, მაშინ როდესაც სამეტყველო ქმედების ყველა სხვა სახეობაში იგი მეორეული, დამატებითი კომპონენტია. ეს ფუნქცია, ნიშანთა სიცხადის გაძლიერების შედეგად, ნიშანთა და საგანთა უღრმეს დიქოტომიას აღრმავებს. ამიტომაც, პოეტური ფუნქციის კვლევისას ლინგვისტი პოეზიის სფეროთი ვერ შემოიფარგლება.

„— რატომ ამბობ ყოველთვის: ჯოან და მარჯორი და არა მარჯორი და ჯოან? შენ რა, ამ ორი ტყუპი დებიდან მარჯორი უფრო გიყვარს?

— სულაც არა. უბრალოდ, ასე უკეთ ჟრერს“.

ორი საკუთარი სახელის ჩამოთვლისას მოსაუბრე, მისდა უნებურად, ჯერ მოკლე სახელს წარმოთქვამს (ცხადია, თუ არ წამოიჭრება რანგის საკითხი), რაც გზავნილის უკეთეს ფორმას უზრუნველყოფს.

გოგონა ხშირად ახსენებდა „the horrible Harry“-ს („საზარელი ჰარი“). — „Why horrible?“ („რატომ საზარელი?“). — „Because I hate him“ („იმიტომ, რომ მეჯავრება“). — „But why not dreadful, terrible, frightful, disgusting?“ („მაგრამ რატომ არ ამბობ dreadful, terrible, frightful, disgusting-s?“ — „I don't know why, but horrible fits him better“ („არ ვიცი რატომ, მაგრამ horrible უფრო შეეფერება“). გოგონა გაუცნობიერებლად პარონომასიის პოეტურ ხერხს მიმართავს.

ლაკონურად ჩამოყალიბებული საარჩევნო პოლიტიკური დევიზი — „I like Ike“ [ai laik aik] („მე მიყვარს აიკი“) სამი მონომარცვლისაგან შედგება და სამ დიფტონგს [ai] შეიცავს, რომელთაგან თითოეულს სიმეტრიულად მოსდევს ერთი თანხმოვანი ფონემა [...l...k...k]. სამივე სიტყვას განსხვავებული აგებულება აქვს: პირველ სიტყვაში არაა თანხმოვანი, მეორეში დიფტონგი ორ თანხმოვანს შორისაა მოქცეული, მესამის ბოლოს ერთი თანხმოვანია. ასეთსავე ბირთვზე მიუთითებს დელ ჰაიმსი (Dell Hymes) კიტსის ზოგიერთ სონეტში. სამმარცვლიანი დევიზის ორივე ტერფი „I like / Ike“ ერთმანეთს ერითმება, თანაც მეორე სარიტმი სიტყვა მთლიანად შედის პირველ სარიტმო სიტყვაში [laik — aik], რითაც პარანომასიის ეფექტი იქმნება. ორივე ტერფი ალიტერაციულია, ამასთანავე ამ ალიტერაციული წყვილიდან პირველი მეორის შემადგენელი ნაწილია. ამ საარჩევნო დევიზის ზემოქმედებას მეორეული, პოეტური ფუნქცია ამძაფრებს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთი მხრივ, პოეტური ფუნქციის ლინგვისტური შესწავლა უნდა სცილდებოდეს პოეზიის ფარგლებს, ხოლო მეორე მხრივ, პოეზიის ლინგვისტური კვლევა არ უნდა იფარგლებოდეს პოეტური ფუნქციით. პოეტურ ფუნქციასთან ერთად, რომელიც დომინანტურია, პოეზიაში სხვა ვერბალური ფუნქციებიც გამოიყენება. ამასთანავე სხვადასხვა პოეტური ჟანრები ზეგავლენას ახდენენ ამ სხვა ფუნქციათა გამოყენების ხარისხზე. ეპიკური პოეზია, რომელიც მესამე პირზეა ფოკუსირებული, უხვად იყენებს ენის რეფერენციულ ფუნქციას; ლირიკული პოეზია, რომელიც პირველ პირზეა ორიენტირებული, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ემოტიურ ფუნქციასთან; „მეორე პირის“ პოეზია კონატიური ფუნქციითაა გამსჭვალული და ან რაიმესაკენ მოგვიწოდებს ან ჭკუას გვარიგებს, იმისდა მიხედვით — პირველი პირი ექვემდებარება მეორეს თუ — მეორე პირველს.

ახლა, როდესაც მეტ-ნაკლებად დავასრულეთ სამეტყველო კომუნიკაციის ექვსი უმთავრესი ფუნქციის ზოგადი მიმოხილვა, კომუნიკაციის განხორციელების ძირითადი კომპონენტების ჩვენს სქემას შეგვიძლია ამ ფუნქციების შესაბამისი სქემა დავურთოთ:

- რეფერენციული
- ემოტიური
- პოეტური
- კონატიური
- ფატიკური
- მეტაენობრივი

მაგრამ როგორია პოეტური ფუნქციის ემპირიული ლინგვისტური კრიტერიუმი? კერძოდ, რომელია ნებისმიერი პოეტური ნაწარმოები-

სათვის ნიშანდობლივი თვისება? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა გავიხსენოთ კლასიფიკაციის ორი უმთავრესი ხერხი, რომელიც სამეტყველო ქმედებისას გამოიყენება: შერჩევა (selection) და კომბინაცია (combination).

თუ გზავნილის საგანი (topic) არის „ბავშვი“, მოლაპარაკე მის განკარგულებაში მყოფ მეტ-ნაკლებად მსგავს და გარკვეულწილად ეკვივალენტურ არსებით სახელთაგან, როგორიცაა — ბავშვი, ბაღი, ყმანვილი, მოზარდი და ა. შ. შეარჩევს ერთ-ერთს. შემდეგ ამ საგანზე თავისი სათქმელის გამოსახტად შეუძლია შეარჩიოს ერთ-ერთი სემანტიკურად მონათესავე ზმნებიდან — ძინავს, თვლემს, ძილი ერევა, თავს აკანტურებს და ა. შ. მეტყველების ჯაჭვში ორივე შერჩეული სიტყვა ურთიერთშეფარდებულია.

შერჩევა (selection) ეკვივალენტობის, მსგავსებისა და სხვაობის, სინონიმისა და ანტინომის საფუძველზე ხდება, ხოლო კომბინაცია, წინადადების აგება მომიჯნავეობას ემყარება. პოეზია ახდენს ეკვივალენტურობის პრინციპის განფენას სელექციის ღერძიდან კომბინაციის ღერძზე. ეკვივალენტურობა თანამიმდევრობის კონსტრუქციულ საშუალებად გვევლინება. პოეზიაში ხდება ერთი მარცვლის გათანაბრება იმავე თანამიმდევრობის ნებისმიერ სხვა მარცვალთან, სიტყვის მახვილის გათანაბრება — სხვა სიტყვის მახვილთან, პროსოდიული გრძელის შეთანხმება გრძელთან და მოკლესი — მოკლესთან; სიტყვათა საზღვრები სიტყვათა საზღვრებს უტოლდება და საზღვრების უქონლობა — საზღვრების უქონლობას; სინტაქსური პაუზა სინტაქსურ პაუზას უთანაბრდება, ხოლო პაუზის უქონლობა — პაუზის უქონლობას. მარცვლები საზომის ერთეულებად გარდაიქმნება, ზუსტად ისევე, როგორც მორები და მახვილები.

შესაძლოა ვინმე შემოგვედავოს და თქვას, რომ თანამიმდევრობათა წარმოებისას მეტაენაც ეკვივალენტურ ერთეულებს იყენებს, როდესაც ახდენს სინონიმური გამოთქმების კომბინირებას იგივეობის გამომხატველ წინადადებებში: $A=A$ („ფაშატი დედალი ცხენია“).

მაგრამ პოეზია და მეტაენა დიამეტრულად ურთიერთსაპირისპირო მოვლენებია: მეტაენაში თანამიმდევრობა იგივეობის ასაგებად გამოიყენება, მაშინ, როდესაც პოეზიაში იგივეობა თანამიმდევრობათა შესაქმნელად გამოიყენება.

პოეზიაში და გარკვეულწილად პოეტური ფუნქციის ფარულ გამოვლინებებში სიტყვათა საზღვრებით გამიჯნული სხვადასხვა თანამიმდევრობანი თანაზომად სიდიდეებს წარმოადგენენ, სულ ერთია იზოქრონულებად აღვიქვამთ მათ თუ იერარქიულად მონესრიგებულებად. სიტვათშეთანხმება „ჯვანი და მარჯორი“ მარცვლოვანი გრადაციის პოეტურ პრინციპს ნათელყოფს, რომელიც სერბულ ზეპირსიტყვიერ

ეპოსში აუცილებელი კანონის ხასიათს იძენს (8). სიტყვათშეთანხმებაში „innocent bystander“ („გულუბრყვილო მონში“) ორივე სიტყვა რომ დაქტილური იყოს, საეჭვოა, რომ გაცვეთილ გამოთქმად ქცეულიყო. სამი ორმარცვლიანი ზმნის სიმეტრია, ერთნაირი საწყისი თანხმოვნითა და ერთნაირი ბოლოთანხმოვნით, ანიჭებს ელვარებას კეისრის ლაკონურ გზავნილს გამარჯვების შესახებ: „Veni, vedi, vici“.

თანამიმდევრობათა გაზომვა ის ხერხია, რომელიც მხოლოდ პოეტური ფუნქციით იხმარება და ენაში სხვაგან არსად გამოიყენება.. ენის ნაკადის დრო, სხვა სემიოტიკურ ყალიბს რომ მივმართოთ — მუსიკალური დროის მსგავსად, მხოლოდ პოეზიაში აღიქმება, სადაც რეგულარულად მეორდება ექვივალენტური ერთეულები. ჯერალდ მენლი ჰოპკინსი, პოეტური ენის გამოჩენილი მკვლევარი, ასე განსაზღვრავს ლექსს (verse): „მეტყველება, რომელშიც მთლიანად ან ნაწილობრივ მეორდება ერთი და იგივე ბგერითი ფიგურა“ (9). ჰოპკინსის კითხვას — „პოეზიაა თუ არა ნებისმიერი ლექსი?“, — შეგვიძლია სრულიად გარკვევით მივუგოთ, თუკი პოეტური ფუნქციას თვითნებურად არ დავავიწროებთ პოეზიის სივრცემდე. ჰოპკინსის მიერ ციტირებული მნემონური სტრიქონები (როგორცაა, მაგალითად — „Thirty days hath September“ — „სექტემბერში ოცდაათი დღეა“); თანამედროვე სარეკლამო ტაეპები; ლოტცის (Lotz) მიერ ხსენებული შუასაუკუნეების გალექსილი კანონები; ანდა სანსკრიტული ტრაქტატები ლექსად, რომელთაც ინდურ ტრადიციაში მკვეთრად განასხვავებენ ნამდვილი პოეზიისაგან (kavya) — ყველა ეს მეტრული ტექსტი პოეტურ ფუნქციას იყენებს, მაგრამ ისე, რომ ამ ფუნქციას არ ენიჭება ის მთავარი, განმსაზღვრელი როლი, რომელსაც პოეზიაში ასრულებს. ამგვარად, სალექსო ტაეპი უდავოდ სცილდება პოეზიის ფარგლებს, მაგრამ ამასთანავე ყოველთვის გულისხმობს პოეტურ ფუნქციას.

უდავოა, რომ არ არსებობს არც ერთი საზოგადოებრივი კულტურა მელექსეობის გარეშე, თუმცა არსებობს არაერთი კულტურა, რომელთათვისაც უცხოა „გამოყენებითი“ ლექსი; და თვით ისეთ კულტურათა წიაღში, სადაც არსებობს როგორც წმინდა, ასევე გამოყენებითი ლექსი, ეს უკანასკნელი წარმოებულს, უდავოდ მეორეული მოვლენაა.

პოეტური საშუალებების გამოყენება რაიმე სხვა დანიშნულებით როდი აუქმებს მათ თავდაპირველ არსს, ისევე, როგორც ემოტიური ენის ელემენტები პოეზიაში გამოყენებისას არ კარგავენ თავიანთ ემოტიურ შეფერილობას. ობსტრუქციონისტს პარლამენტში შეუძლია ნაიკოთხოს „სიმღერა ჰაიავატაზე“. მაგრამ პოეტურობა მაინც დარჩება ამ ტექსტის უპირველეს ნიშან-თვისებად. თავისთავად ცხადია, რომ გალექსილი ტელერეკლამების არსებობა მუსიკისა და მხატვრული

გაფორმების თანხლებით იმას როდი ნიშნავს, რომ გალექსილი ან მუსიკალური და ფერწერული ფორმები პოეზიის, მუსიკისა და ფერწერისაგან მონყვეტილად უნდა იქნას განხილული.

ამგვარად, ლექსის ანალიზი მთლიანად პოეტიკის კომპეტენციას, ხოლო პოეტიკა შეიძლება განისაზღვროს ლინგვისტიკის იმ ნაწილად, რომელიც პოეტურ ფუნქციას ენის სხვა ფუნქციებთან მიმართებაში განიხილავს. უფრო ფართო გაგებით, პოეტიკა პოეტურ ფუნქციას არა მხოლოდ პოეზიაში იკვლევს, სადაც ეს ფუნქცია ჭარბობს ენის სხვა ფუნქციებთან შედარებით, არამედ პოეზიის მიღმაც, სადაც პოეტურ ფუნქციაზე მეტად სხვა ფუნქციები ჭარბობენ.

შესაძლებელია კიდევ უფრო დაზუსტდეს ცნება — განმეორებადი „ბგერითი ფიგურა“, რომლის გამოყენება ჰოპკინსს ლექსის დამფუძნებელ პრინციპად მიაჩნია. ასეთი ფიგურები ყოველთვის იყენებენ ფონემურ თანამიმდევრობათა სხვადასხვა სექციებით შექმნილ სულ ცოტა ერთ (ან მეტ) ბინარულ კონტრასტს მეტყველების მეტად თუნაკლებად თვალსაჩინო მონაკვეთებს შორის. მარცვალში უფრო თვალსაჩინო, ბირთვული, მარცვლისეული ნაწილი, რომელიც მარცვლის მწვერვალს ქმნის, ნაკლებ თვალსაჩინო, მეორეხარისხოვან, არამარცვლისეულ ფონემებს უპირისპირდება. ნებისმიერი მარცვალი შეიცავს მარცვლისეულ ფონემას, ხოლო ინტერვალს ორ თანამიმდევრულ მარცვლისეულ ფონემას შორის (ზოგ ენაში — ყოველთვის, ზოგში — უმეტესწილად) მეორეხარისხოვანი, არამარცვლისეული ფონემები ავსებენ.

ე. ნ. სილაბურ ლექსნყოფაში მარცვალთა (syllabics) რიცხვი მეტრულად განსაზღვრულ ჯაჭვში (დროის მონაკვეთში) უცვლელია, მაშინ, როცა მეტრულ ჯაჭვში არამარცვლოვანი ფონემის ან ასეთ ფონემათა რიგის არსებობა ყოველ ორ მარცვლოვან ფონემას შორის მხოლოდ იმ ენებშია აუცილებელი, რომლებშიც მარცვლოვან ფონემებს შორის ყოველთვის გვხვდება არამარცვლოვანი ფონემები, და აგრეთვე ლექსნყოფათა იმ სისტემებში, რომლებშიც ჰიატუსი დაუშვებელია. ერთგვაროვანი მარცვლოვანი მოდელისაკენ სწრაფვის კიდევ ერთი გამოვლინებაა ტაქსის ბოლოს ღია მარცვლების გამოუყენებლობა, რაც, მაგალითად, სერბულ ეპიკურ სიმღერებში გვხვდება. იტალიურ სილაბურ ლექსნყოფაში თავს იჩენს მისწრაფება იმისაკენ, რომ ხმოვანთა თანამიმდევრობა, რომლებიც არაა გაყოფილი თანხმოვანი ფონემებით, ერთ მეტრულ მარცვლად იქნას გააზრებული.

არის ისეთ ლექსნყოფებშიც, რომლებშიც მარცვალი ლექსის საზომის ერთადერთი მუდმივი ერთეულია, ხოლო გრამატიკული საზღვარი ერთადერთი სადემარკაციო ხაზია მეტრულ თანამიმდევრობათა შორის, მაშინ როცა სხვა ტიპის ლექსნყოფებში მარცვლები თავის მხრივ

უფრო მეტად თუ უფრო ნაკლებად დაწინაურებულ მარცვლებად იყოფა და / ან მათი მეტრული ფუნქციის თვალსაზრისით თავს იჩენს გრამატიკულ ერთეულთა ორი დონე — სიტყვების საზღვრები და სინტაქსური პაუზები.

ე. წ. თავისუფალი ლექსის (vers libre) იმ ნაირსახეობათა გარდა, რომლებიც მხოლოდ ინტონაციასა და ამ უკანასკნელთან დაკავშირებულ პაუზებს ემყარება, ნებისმიერ მეტრში, ყოველ შემთხვევაში — ტაქტის გარკვეულ მონაკვეთებში, მარცვალთა საზომის ერთეულად გამოიყენება. კერძოდ, წმინდა ტონურ (accentual) ლექსში (ჰოპკინსის ტერმინოლოგიაში — „sprung rhythm“) მარცვალთა რიგი ტაქტის სუსტ ერთეულში (upbeat) (მას ჰოპკინსი „slack“-ს — „ველს“ უწოდებს) შესაძლებელია განსხვავებული იყოს, მაგრამ ძლიერი რიტმული ერთეული (ictus) ყოველთვის ერთი მარცვლისაგან შედგება.

ნებისმიერ ტონურ ლექსში უფრო მეტი და უფრო ნაკლები თვალსაჩინოების (დაწინაურების) კონტრასტს მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების დაპირისპირება განაპირობებს. ტონურ სისტემათა უმეტესობა სიტყვის მახვილიან და უმახვილო მარცვლებს შორის კონტრასტს ემყარება; მაგრამ ტონური ლექსის ზოგიერთი ნაირსახეობა სინტაქსურ, ფრაზულ მახვილს იყენებს, რომლებსაც უიმზატი (Wimzatt) და ბერდსლი (Beardsley) „მთავარი სიტყვების მთავარ მახვილებს“ უწოდებენ, და რომლებიც უპირისპირდებიან მარცვლებს მთავარი, სინტაქსური მახვილის გარეშე.

რაოდენობრივ („ქრონომულ“) ლექსში გრძელი და მოკლე მახვილები ურთიერთდაპირისპირებული არიან, როგორც უფრო მეტად და უფრო ნაკლებად დაწინაურებულნი. ეს კონტრასტი, ჩვეულებრივ, ფონოლოგიურად მოკლე ან გრძელ მარცვალთა ბირთვებში ხორციელდება. მაგრამ ისეთ მეტრულ სისტემებში, როგორიცაა ძველბერძნული ან არაბული, სადაც სიგრძე „მდებარეობით“ გათანაბრებულია „თანდაყოლილ“ სიგრძესთან, მინიმალური მარცვლები, რომლებიც თანხმოვანი ფონემისა და ერთი მორას (mora) მქონე ხმოვნისაგან შედგებიან, დამატებითი ელემენტის (მეორე მორით ან ხმოვნით, რომლითაც მარცვალი იხურება) მქონე მარცვლებს უპირისპირდებიან, როგორც უფრო რთული და თვალსაჩინო მარცვლებისადმი დაპირისპირებული უფრო მარტივი და ნაკლებ თვალსაჩინო მარცვლები...

კლასიკურ ჩინურ პოეზიაში (12) მარცვლები ტონის მოდულაციით (ჩინურად „ცზე“ — ტეხილი ტონი) უპირისპირდება მარცვლებს ტონური მოდულაციის გარეშე („პინ“ — თანაბარი ტონი); მაგრამ უდავოა, რომ ეს დაპირისპირება რაოდენობრივ პრინციპს ემყარება, როგორც ამას გუმანით მიხვდა პოლივანოვი (13) და როგორც ეს

უფრო ზუსტად გაიაზრა ვან ლიმ (14). აღმოჩნდა, რომ ჩინურ მეტრულ ტრადიციაში თანაბარი ტონები ტეხილ ტონებს უპირისპირდებიან როგორც მოკლეებისადმი დაპირისპირებულ მარცვალთა გრძელი ტონური მწვერვალები; ასე რომ, ჩინური ლექსი არსებითად სიგრძე-სიმოკლის დაპირისპირებას ემყარება.

ჯოზეფ გრინბერგმა ჩემი ყურადღება მიაქცია ტონური ლექსწყობის სხვაგვარ ნაირსახეობაზე — ეფიკის ხალხის გამოცანათა ლექსზე, რომელიც ტონის დონეს ემყარება. სიმონსის მიერ დამონმებულ ნიმუშებში (15, გვ. 228) კითხვა-პასუხი ქმნის ორ რვამარცვლედს მაღალი (მ) და დაბალი (დ) ტონის მარცვალთა თანაბარი განაწილებით; ამის გარდა, თითოეულ სტროფში უკანასკნელი ოთხი მარცვლიდან სამში ტონები თანაბრადაა განაწილებული: დმმდ / მმმდ / დმმდ. მაშინ, როდესაც ჩინური ლექსწყობა რაოდენობრივი ლექსის თავისებური ნაირსახეობაა, ეფიკის ხალხის გამოცანების ლექსს ჩვეულებრივ ტონურ ლექსთან საერთო აქვს ორი ხარისხის — ხმის ტონის ძალისა და სიმაღლის — დანინაურება-ნარმოჩენის დაპირისპირება.

ამგვარად, ლექსწყობის მეტრული სისტემა შესაძლებელია ემყარებოდეს მხოლოდ მარცვალთა მწვერვალებისა და ფერდობთა დაპირისპირებას (სილაბური ლექსი), მარცვალთა მწვერვალების ფარდობით დონეს (ტონური ლექსი) და მარცვალთა მწვერვალების ან მთელი მარცვლების ფარდობით სიგრძეს (რაოდენობრივი ლექსი).

ლიტმცოდნეობის სახელმძღვანელოებში ზოგჯერ თავს იჩენს ერთი ცრურწმენა — სილაბიზმის როგორც მარცვალთა უბრალო მექანიკური დათვლისა და ტონური ლექსის მკვეთრი პულსირების ურთიერთდაპირისპირება. მაგრამ თუ ერთდროულად დავაკვირდებით მკაცრად სილაბური და მკაცრად ტონური ლექსწყობის ბინარულ საზომებს, მწვერვალებისა და ველების ორ ერთგვაროვან ტალღისებურ თანამიმდევრობას დავინახავთ. ამ ორი ტალღისებური მრუდედან სილაბურში ბირთვული ფონემები თხემზეა განფენილი, ხოლო მეორეხარისხოვანი ფონემები — ტერფზე. როგორც წესი, სილაბურ მრუდზე მოთავსებულ ტონურ მრუდზეც მახვილიანი და უმახვილი მარცვლები, შესაბამისად, თხემებსა და ტერფებზე ერთნაირად ენაცვლებიან ერთმანეთს.

ინგლისურ საზომებთან შესადარებლად თქვენს ყურადღებას მივაქცევ მსგავს რუსულ ბინარულ საზომებზე, რომლებიც ამ ბოლო ორმოცდაათი წლის განმავლობაში ზედმიწევნით იქნა შესწავლილი (უპირველესად იხ. კ. ტარანოვსკის ნაშრომი: 16).

ლექსის სტრუქტურის საფუძვლიანი აღწერა და ახსნა შესაძლებელია პირობითი აღბათობის ტერმინებით. ყველა რუსული საზომისათვის სავალდებულოა ტაეპის დასასრულის თანხვედრა სიტყვის საზ-

ღვართან; ამ წესთან ერთად რუსულ სილაბურ-ტონური ლექსის კლასიკურ ნიმუშებში თავს იჩენს აგრეთვე შემდეგი კანონზომიერებები: 1. მარცვალთა რაოდენობა ტაეპში (დასაწყისიდან ბოლო იქტუსამდე) უცვლელია; 2. უკანასკნელი იქტუსი ტაეპში ყოველთვის სიტყვის მახვილს ემთხვევა; 3. მახვილიანი მარცვალი ვერ დაიკავებს სუსტ პოზიციას (upbeat), თუ იქტუსი იმავე სიტყვის უმახვილო მარცვლითაა წარმოდგენილი (ამგვარად, სიტყვის მახვილის თანხვედრა სუსტ პოზიციასთან მხოლოდ ერთმარცვლიანი სიტყვის შემთხვევაშია შესაძლებელი).

ამ მახასიათებლების გარდა, რომლებიც სავალდებულოა გარკვეული საზომით დაწერილი ყოველი ტაეპისათვის, კიდევ არის არაერთი ნიშან-თვისება, რომლებიც საკმაოდ ხშირად იჩენენ თავს, თუმცა არა ყოველთვის. საზომის ცნებაში აგრეთვე შედის ის ნიშან-თვისებები, რომელთა გამოჩენა აუცილებელია („შესაძლებლობა უდრის ერთს“), ისევე როგორც ის ნიშან-თვისებები, რომელთა გამოჩენა შესაძლოა („შესაძლებლობა ერთზე ნაკლებია“).

თუ გამოვიყენებთ იმ ტერმინებს, რომლებითაც ჩერი ადამიანთა შორის კომუნიკაციას აღწერს (17), შეიძლება ითქვას, რომ ლექსის მკითხველმა „შესაძლოა ვერ შეძლოს“ საზომის ცალკეული კომპონენტებისათვის „რიცხოვრივი სიხშირეების მონაცემთა დადგენა“, მაგრამ ვინაიდან შეიგრძნობს ლექსის ფორმას, ქვეცნობიერად მაინც აღიქვამს ამ ელემენტთა „სიხშირის იერარქიას“.

რუსულ ორმარცვლიან საზომებში უკანასკნელი იქტუსიდან უკან გადმოთვლისას ყველა კენტმარცვლიანი პოზიციის, ანუ მოკლედ რომ ვთქვათ, ყველა სუსტი პოზიციის შევსება უმახვილო მარცვლებით ხდება; გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ მახვილიანი ერთმარცვლელების მცირე პროცენტი. ყველა ლუნ მარცვლედის პოზიცია, კვლავ უკანასკნელი იქტუსიდან უკან გადმოთვლისას, ამჟღავნებს აშკარა სწრაფვას სიტყვის მახვილის მატარებელი მარცვლელებისადმი, მაგრამ ასეთი მარცვლების გამოჩენის ალბათობა არათანაბრად ნაწილდება ტაეპის თანამიმდევრულ იქტუსთა შორის. რაც უფრო მაღალია სიტყვათა მახვილების ფარდობითი სიხშირე მოცემულ იქტუსში, მით უფრო დაბალია ეს სიხშირე წინამორბედ იქტუსში. ვინაიდან უკანასკნელი იქტუსი ტაეპში ყოველთვის მახვილიანია, უკანასკნელის წინამორბედი იქტუსი სიტყვათა მახვილების უმდაბლესი პროცენტით ხასიათდება; ბოლოდან მეორე იქტუსში მათი რაოდენობა კვლავ იზრდება, თუმცა მაინც ვერ აღწევს იმ მაქსიმუმს, რაც თავს იჩენს უკანასკნელ იქტუსში; მომდევნო იქტუსში, უფრო ახლოს ტაეპის დასაწყისთან, მახვილთა რიცხვი კვლავ მცირდება, მაგრამ არა უკანასკნელის წინა იქტუსის მიწინააღმდეგ, და ა. შ.

ამგვარად, ტაეპში იქტუსთა შორის სიტყვათა მახვილების განა-
ნილება, ანუ ძლიერ და სუსტ იქტუსებად გადანაწილება, რეგრესიულ
ტალღისებურ მრუდეს ქმნის, რომელიც იქტუსებისა და სუსტი
პოზიციების ტალღისებურ მონაცვლეობას ეფინება. აქვე წამოიჭრება
ძლიერ იქტუსებსა და ფრაზისმიერ მახვილებს შორის ურთიერთობის
საგულისხმო პრობლემა.

რუსულ ორმარცვლიან საზომებში თავს იჩენს სამი ტალღისებური
მრუდეს ერთმანეთზე შრეებად განფენა: 1. მარცვალთა ბირთვისა და
მარცვლის მარგინალური ნაწილების მონაცვლეობა; 2. მარცვალთა
ბირთვების დაყოფა მონაცვლე იქტუსებად და სუსტ პოზიციებად; 3.
ძლიერი და სუსტი იქტუსების მონაცვლეობა...

შელის იამბურ ტაეპში „Laugh with an inextinguishable laughter“ ხუ-
თი იქტუსიდან სამს არ გააჩნია სიტყვის მახვილი. თექვსმეტი იქტუ-
სიდან შვიდი უმახვილოა პასტერნაკის შემდეგ ოთხტაეპიან სტროფში:

И улица запанибрата
С околицей подслеповатой,
И белой ночи и заката
Не разминуться у реки.

ვინაიდან იქტუსების უმეტესი ნაწილი სიტყვის მახვილს ემთხვევა,
რუსული ლექსის მკითხველი თუ მსმენელი დიდი ალბათობით მოელის
სიტყვის მახვილს იამბური ტაეპის ყოველ ლუნ მარცვალზე. მაგრამ
პასტერნაკის კატრენის დასაწყისშივე, პირველი და მეორე ტაეპებში,
მეოთხე და მეექვსე მარცვალი მკითხველისა თუ მსმენელის *მოლო-*
დინის *გაცრუებას* იწვევენ. ამ *გაცრუების* ხარისხი განსაკუთრებით
მაღალია, როდესაც ძლიერ იქტუსში გამოტოვებულია მახვილი და
კიდევ უფრო საგრძნობია, როდესაც უმახვილო მარცვლები ორ მო-
მიჯნავე იქტუსში გვხვდება.

ნაკლებ მოსალოდნელია, რომ ორი ერთმანეთის გვერდიგვერდ
მყოფი იქტუსი უმახვილო იყოს და ამდენად მით უფრო თვალში სა-
ცემია, როდესაც მთელს ნახევარტაეპს მოიცავს, როგორც ამას ვხე-
დავთ ამავე ლექსის ერთ-ერთ მომდევნო ტაეპში: „Чтобы за городскію
грáнью“. მკითხველისა თუ მსმენელის *მოლოდინს* განაპირობებს მო-
ცემული იქტუსის გაგება-გააზრება წარმოდგენილ ლექსში და ზოგა-
დად — არსებულ მეტრულ ტრადიციაში. მაგრამ ბოლოსწინა იქტუსში
უმახვილობას შეუძლია „გადანონოს“ მახვილი. ასე, ამ ლექსში
(„Земля“) 41 ტაეპიდან მახვილი მხოლოდ ჩვიდმეტში მოდის მეექვსე
მარცვალზე. და მაინც, უმახვილო კენტი მარცვლების მონაცვლე

მახვილიანი ლუნნი მარცვლების ინერცია იმისაკენ გვიბიძგებს, რომ ოთხტერფიანი იამბის მეექვსე მარცვალშიც მოველოდეთ მახვილს.

სრულიად ბუნებრივია, რომ სწორედ ედგარ ალან პო, პოეტი და „გაცრუებულ მოლოდინთა“ თეორეტიკოსი იყო ის, ვინაც როგორც მეტრის, ასევე ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, სწორად შეაფასა მოლოდინის ფაქტორით გამოწვეული მოულოდნელობის ეფექტი; მოლოდინი და მოულოდნელობა ისევე განუყოფელი ერთმანეთისაგან, როგორც „ბოროტება არ არსებობს სიკეთის გარეშე“ (18). აქ სავსებით გამოსადეგია რობერ ფროსტის ფორმულა „The Figure A poem Makes“: „აქ იგივე ხერხია, რაც სიყვარულში“ (18).

ე. წ. სიტყვის მახვილის გადაადგილება მრავალმარცვლიან სიტყვებში იქტუსიდან სუსტ პოზიციაზე (“reversed feet”), რომლებიც უცნობია რუსული ლექსის სტანდარტული ფორმებისათვის, სრულიად ჩვეულებრივია ინგლისურ პოეზიაში მეტრული და /ან სინტაქსური პაუზის შემდეგ. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია ერთი და იგივე ზედსართავის სახელის რიტმული სახეცვლილება მილტონის სტრიქონში „Infinite wrath and infi-nite despair“. ტაეპში — „Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee“ [XIX საუკუნის ავტორის — სარა ადამსის საგალობელი] — ერთი და იგივე სიტყვის მახვილიანი მარცვალი ორჯერ გვევლინება სუსტ პოზიციაში: პირველად ტაეპის დასაწყისში, მეორედ — ფრაზის დასაწყისში. ასეთი თვითნებობა, რომელიც განხილული აქვს ო. ისპერსენს და რაც მრავალ ენაშია გავრცელებული, ადვილად აიხსნება სუსტ პოზიციასა და უშუალოდ მის წინამორბედ იქტუსს შორის ურთიერთობის განსაკუთრებული მნიშვნელობით. იქ, სადაც პაუზა ხელს უშლის ასეთ უშუალო წინამორბედობას, სუსტი პოზიცია ერთგვარ *syllaba anceps*-ად (გულგრილ მარცვლად) იქცევა.

იმ წესების გარდა, რომლებიც ლექსის აუცილებელ ნიშან-თვისებებს განსაზღვრავენ, მისი მეორეული თავისებურების განმსაზღვრელი წესებიც საზომს განეკუთვნებიან. ჩვენ იმის მომხრე ვართ, რომ ისეთ მოვლენებს, როგორიცაა იქტუსში მარცვლის უქონლობა და მახვილის არსებობა სუსტ პოზიციაში, გადახრები ვუნდოდთ, მაგრამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს კანონის ფარგლებში მოქმედი გადახრებია.

ბრიტანული პარლამენტარიზმის ტერმინოლოგიით, ეს არის არა ოპოზიცია მისი უდიდებულესობა საზომისადმი, არამედ მისი უდიდებულესობის [საზომის] ოპოზიცია.

მეტრულ დარღვევებზე საუბრისას გვახსენდება ოსკარ ბრიკი, შესაძლოა ყველაზე უფრო გამჭრიახი გონების რუსი ფორმალისტი, რომელიც ამბობდა, რომ პოლიტიკურ შეთქმულებს ძალისმიერი პოლიტიკური ამბოხების წარუმატებლობისათვის სჯიან, ვინაიდან წარმატების შემთხვევაში მოსამართლეთა და ბრალმდებელთა როლს შეთ-

ქმულები შეასრულებდნენ. როდესაც საზომის დარღვევები ფესვს გადაგმენ, ისინი თვითონ ხდებიან მეტრული წესები.

საზომი აბსტრაქცია, თეორიული სქემა როდია. საზომი, ან უფრო ექსპლიციტური ტერმინებით — ტაეპის სქემა (*verse design*) საფუძვლად უძევს ყოველი ცალკეული ტაეპის სტრუქტურას, ანდა, ლოგიკის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, ტაეპის ყოველ ცალკეულ ნიმუშს (*verse instance*). სქემა და ნიმუში თანაფარდობითი ცნებებია. ტაეპის სქემა განაპირობებს ტაეპის ნიმუშთა ინვარიანტულ თვისებებს და განსაზღვრავს ვარიაციებს. ეპიკური პოეზიის სერბი გლეხი-მთქმელი ათას და ზოგჯერ ათობით ათას ტაეპს იხსენებს, წარმოთქვამს და უმეტესად იმპროვიზებას ახდენს, ხოლო მათი საზომი მის ცნობიერებაში ცოცხლობს. იგი ვერ ჩამოაყალიბებს ამ საზომთა წესებს, მაგრამ ამ წესების თუნდაც მცირეოდენ დარღვევას შეამჩნევს და უარყოფს. სერბულ ეპოსში ყოველი სტროფი ზუსტად ათი მარცვლისაგან შედგება, რომელსაც სინტაქსური პაუზა მოსდევს. გარდა ამისა, მეხუთე მარცვლის წინ აუცილებლად არის მარცვალთგასაყარი, ხოლო მეოთხე და მეთექვსმეტე მარცვლების წინ მარცვალთგასაყარი არ უნდა იყოს. გარდა ამისა, ლექსს თან ახლავს საგულისხმო რაოდენობრივი და აქცენტური მახასიათებლები (შდრ. 21 და 22).

სერბულ ეპიკურ ლექსში წყვეტა (*break*), სხვა ამგვარ მრავალ მაგალითთან ერთად, რომლებიც წარმოდგენილია შედარებით მეტრიკაში, ერთხელ კიდევ ცხადყოფს, რაოდენ დიდი შეცდომაა მარცვალთგასაყარის გაიგივება სინტაქსურ პაუზასთან. სულაც არაა აუცილებელი, რომ მარცვალთგასაყარი შეთავსებული იყოს პაუზასთან და მეტიც — არაა აუცილებელი, რომ სმენით აღიქმებოდეს. ფონოგრაფზე ჩანერილი სერბული ეპოსის ანალიზი ცხადყოფს, რომ მარცვალთგასაყარის სმენადი ნიშნები შესაძლოა არც იჩენდნენ თავს; მაგრამ მთქმელი მყისვე უარყოფს მეხუთე მარცვლის წინ სიტყვათა თანამიმდევრობის თუნდაც უმნიშვნელო ცვლილებით მარცვალთგასაყარის გაუქმების ნებისმიერ მცდელობას. ლექსისათვის აუცილებელია წმინდა გრამატიკული ფაქტი: მეოთხე და მეხუთე მარცვლები სხვადასხვა ლექსიკურ ერთეულებს უნდა განეკუთვნებოდნენ. ამგვარად, ტაეპის სქემა არა მხოლოდ მის ბგერით ფორმას მოიცავს; იგი გაცილებით უფრო ფართო ენობრივი მოვლენაა და იზოლირებულ ფონეტიკურ დახასიათებას არ ექვემდებარება.

ვამბობ „ენობრივი მოვლენააო“, თუმცაღა ჩატმენი ამბობს, რომ „რიტმი როგორც სისტემა ენის მიღმაც არსებობს“. კი, რიტმი დროის თანამიმდევრობასთან დაკავშირებულ ხელოვნების სხვა დარგებშიც გვხვდება. არის აგრეთვე არაერთი სხვა ლინგვისტური საკითხი, მაგა-

ლითად, სინტაქსი, რომლებიც ასევე სცილდებიან ენის ფარგლებს და საერთოა სხვადასხვა სემიოტიკური სისტემისათვის.

შეგვიძლია ვილაპარაკოთ თვით საგზაო მოძრაობის ნიშანთა გრამატიკაზე. არსებობს ნიშანთა ისეთი კოდი, სადაც ყვითელი შუქი მწვანესთან ერთად ნიშნავს, რომ თავისუფალი მოძრაობა მალე შეწყდება, ხოლო ყვითელი შუქი წითელთან ერთად ნიშნავს, რომ თავისუფალი მოძრაობა მალე განახლდება; ასეთ სისტემებში ყვითელი შუქი სრულ-ასპექტიანი ზმნის ანალოგიურია. და მაინც, პოეტურ რიტმს იმდენი წმინდა ენობრივი თავისებურება ახასიათებს, რომ უმჯობესია, თუ მას წმინდა ლინგვისტური თვალსაზრისით განვიხილავთ.

აქვე დავსძინოთ, რომ არ შეიძლება ტაეპის სქემის რომელიმე ენობრივი ნიშან-თვისების უგულებელყოფა. ასე, მაგალითად, მიუტევებელი შეცდომა იქნებოდა ინგლისურ საზომებში ინტონაციის ფუნქციონირების მნიშვნელობის უარყოფა. რომ არაფერი ვთქვათ ინტონაციის განმსაზღვრელ როლზე ინგლისური თავისუფალი ლექსის ისეთი დიდოსტატის საზომებში, როგორიცაა უიტმანი, შეუძლებელია, მაგალითად, „კადანსში“ ან „ანტიკადანსში“ პაუზური ინტონაციის (pausa intonation) — „final structure“-ის („ბოლო შეერთების“) მეტრული მნიშვნელობის უგულებელყოფა ისეთ პოემაში, როგორიცაა [ალექსანდრ პოუპის] „The Rape of The Lock“ („კულულის მოტაცება“), რომელიც მიზანდასახულად გაურბის enjambments-ის გამოყენებას.

მეტიც, enjambments-ების დახვევებითაც არ იცვლება მათი ნორმიდან გადახრის სტატუსი; ისინი ყოველთვის გადახვევად აღიქმებიან და ხაზს უსვამენ სინტაქსური პაუზისა და პაუზური ინტონაციის თანხვედრას მეტრულ საზღვართან. ნებისმიერად წაკითხვისას ლექსის ინტონაციური ფარგლები არასოდეს უქმდება. ლექსისათვის, პოეტისა თუ პოეტური სკოლისათვის ნიშანდობლივი ინტონაციური იერსახე იმ განსაკუთრებით თვალსაჩინო საკითხთაგანია, რომელთა განსჯას ხელი შეუწყვეს რუსმა ფორმალისტებმა (24, 25).

ტაეპის სქემა განსახიერებას პოულობს ტაეპთა ნიმუშებში. ამ ნიმუშთა თავისუფალ ცვლას ჩვეულებრივ არაცალსახა მნიშვნელობის მქონე ტერმინით — „რიტმი“ — აღნიშნავენ. *ტაეპთა ნიმუშების* ვარიაციული ცვლა ერთი ლექსის ფარგლებში მკვეთრად უნდა განვასხვაოთ *სხვადასხვაგვარად შესრულებისაგან*. მისწრაფება „სალექსო სტრიქონის ისე აღწერისაკენ, როგორც მას ჩვეულებრივ წარმოთქვამენ“ უფრო სასარგებლოა ანმეოსა თუ წარსულში დეკლამაციის შესწავლისათვის, ვიდრე პოეზიის სინქრონული და ისტორიული ანალიზისათვის. არადა, ჭეშმარიტება ცხადი და მარტივია: „ერთი და იგივე ლექსი შესაძლებელია სრულიად სხვადასხვაგვარად იქნას წაკითხული. წაკითხვა ქმედებაა, ხოლო ლექსი, თუ ზოგადად ხელთ გვაქვს

ლექსი, ერთგვარი უცვლელი საგანი უნდა იყოს“. უიმზატისა [Wimsatt] და ბერდსლის [Beardsley] ეს ბრძნული შეგონება თანამედროვე მეტრიკის ერთ-ერთი უმთავრესი დებულებაა.

შექსპირის ტაეპებში მეორე მახვილიანი მარცვალ სიტყვაში „absurd“ ჩვეულებრივ იქტუსზე მოდის, მაგრამ ერთგან — „ჰამლეტის“ მესამე მოქმედებაში — იგი სუსტ პოზიციაზე მოდის: „No, let the candied tongue lick absurd pomp“. დეკლამატორს შეუძლია ამ სტრიქონში „absurd“ ისე წარმოთქვას, რომ პირველ მარცვალზე გააკეთოს მახვილი, ანდა, წარმალური აქცენტუაციის შესაბამისად, მახვილი მეორე მარცვალზე გააკეთოს. შეუძლია აგრეთვე შეასუსტოს სიტყვის მახვილი ზედსართავ სახელზე, მომდევნო საზღვრული სიტყვის ძლიერი სინტაქსური მახვილის სასარგებლოდ, როგორც ამას ჰილი [Hill] გვიჩვენებს: „No, let the candied tongue lick absurd pomp“ (26) და ჰოპკინსის მიერ ინგლისური ანტისპასტის — „regret never“-ის — განსჯის შესაბამისად (9). და ბოლოს, რჩება ემფატიკური ვარიანტის შესაძლებლობა ორივე მარცვლის მომცველი „რხევადი აქცენტუაციის“ (*schwebende Betonung*) ან პირველი მარცვლის ექსპრესიული გაძლიერების ხარჯზე (*ab-surd*). მაგრამ იმისაგან განურჩევლად, როგორ წაკითხვას ვამჯობინებთ, სიტყვის მახვილის გადანაცვლება იქტუსიდან სუსტი პოზიციისაკენ, რომელსაც წინ არ უსწრებს პაუზა, მაინც მიიქცევს ყურადღებას და გაცრუებული მოლოდინის მომენტი მაინც იჩენს თავს. სულ ერთია სად დასვამს მახვილს შემსრულებელი, სხვაობა „absurd“-ში მეორე მარცვალზე დასმულ სიტყვის მახვილსა და პირველ მარცვალთან დაკავშირებულ იქტუსს შორის ამ ტაეპის არსებით ნიშან-თვისებად რჩება. წინააღმდეგობა იქტუსსა და ჩვეულებრივ სიტყვის მახვილს შორის ამ ტაეპის ნიშანდობლივი მახასიათებელია, დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ როგორც წაკითხავს ამ ტაეპს ესა თუ ის მსახიობი თუ ვინმე სხვა. როგორც ჯერალდ მენლი ჰოპკინსი აღნიშნავს თავისი ლექსების წინასიტყვაობაში, „ორი რიტმი თითქოსდა ერთდროულად ვლინდება“ (27). შეგვიძლია სხვაგვარადაც განვსაჯოთ ამგვარი კონტრაპუნქტის წარმოდგენილი დახასიათება.

სიტყვათა ექვივალენტურობის პრინციპის განვრცობა ან სხვაგვარად, მეტრული ფორმის *განთავსება* ჩვეულებრივ სამეტყველო ფორმაზე ყველას, ვინც ფლობს მოცემულ ენას და იცნობს პოეზიას, გარდუვალად უქმნის ფორმის ორგვარობის, არაერთგვაროვნობის განცდას. ეს განცდა განპირობებულია აღნიშნული ორი ფორმის, როგორც ახდენილი, ასევე გაცრუებული მოლოდინის თანხვედრებითა და გადახრებით.

რა სახეს მიიღებს ტაეპის ესა თუ ის ნიმუში, ამას შემსრულებლის მიერ არჩეული შესრულების მანერა განაპირობებს; შეუძლია მაღალ-ფარდოვანი სტილი აირჩიოს ანდა, პირიქით, უფრო პროზაული სტილი ამჯობინოს ან ხან ერთი სტილისაკენ გადაიხაროს, ხან — მეორისაკენ.

უნდა ვერიდოთ გაუბრალოებულ ბინარიზმს, რომელსაც ორი აღნიშნული დაპირისპირება ერთადერთამდე დაჰყავს ან იმის გამო, რომ უგულვებელყოფს არსებით სხვაობას ტაეპის სქემასა და ტაეპის ნიმუშს შორის (ისევე როგორც შესრულების სქემასა და შესრულების ნიმუშს შორის), ან ტაეპის სქემასა და ნიმუშთან შესრულების სქემისა და შესრულების ნიმუშის მცდარი გაიგივების გამო.

— But tell me, child, your choice; what shall I buy

You? - Father, what you buy me I like best.

(— შვილო, თქვი, რა გსურს ან რა გიყიდაო
შენ? — მამი, იცი, რაც გამახარებს).

ჰოპკინსის ამ ორ ტაეპში ლექსიდან „The Handsome Heart“ გამოყენებულია მძიმე ანჟამბემანი: ტაეპის საზღვარი გადის ფრაზის, წინადადების, სათქმელის დამამთავრებელი ერთმარცვლიანი you-ს წინ. ამ ხუთმარცვლედეების ნაკითხვა შესაძლებელია მეტრიკის მკაცრი დაცვით, ანუ გამოკვეთილი პაუზით buy-სა და you-ს შორის, მაგრამ პაუზის გარეშე ნაცვალსახელის წინ. ანდა, პირიქით, ეს ტაეპები შეგვიძლია წავიკითხოთ პროზის მსგავსად, buy-სა და you-ს განცალკევების გარეშე და პაუზით შეკითხვის დამთავრების შემდეგ. მაგრამ ასე წავიკითხავთ თუ ისე, ვერაფერი შინიღბავს მიზანდასახულ წინააღმდეგობას მეტრულ და სინტაქსურ დანაწევრებას შორის. ამა თუ იმ ლექსის ტაეპობრივი ფორმა სრულიად დამოუკიდებელია მათი შესრულების (წაკითხვის) მანერისაგან, თუმცა ამით სულაც არ მინდა დავაკნინო სივერსის მიერ წამოჭრილი Autorenlese-სა და Selbstleser-ის ერთობ საგულისხმო საკითხი (28).

უდავოა, რომ ტაეპი უპირველესად განმეორებადი „ბგერითი ფიგურაა“, უპირველესად — ბგერითი, მაგრამ არა მხოლოდ ბგერითი. გარკვეული პოეტური განზომილებების, კერძოდ — მეტრის, ალიტერაციისა და რითმის მხოლოდ ბგერით მოვლენად მიჩნევის ნებისმიერი მცდელობა მხოლოდ თეორიული დაკვნაა, რომელსაც ემპირიული საფუძველი არ გააჩნია. ექვივალენტურობის პრინციპის განფენას თანამიმდევრობაზე გაცილებით უფრო ღრმა და ფართო მნიშვნელობა აქვს. ვალერის თვალსაზრისი, რომ პოეზია „რხევაა ჟღერადობასა და აზრს შორის“ (29) გაცილებით უფრო რეალისტური და მეცნიერულია, ვიდრე ნებისმიერი მიკერძოება ფონეტიკური იზოლაციონიზმისადმი.

მართალია, რითმა განისაზღვრება როგორც ერთგვაროვანი ფონემების ან ფონემათა ჯგუფის რეგულარული გამეორება, მაგრამ სა-

კითხის სახიფათო გამარტივება იქნებოდა რითმის გააზრება მხოლოდ ბგერითი თანხვედრის თვალსაზრისით. რითმას აუცილებლად თან ახლავს გარითმული ერთეულების (ანუ როგორც მათ ჰოპკინსი უწოდებს — „რიტმით დაძმავებული“) სემანტიკური დაახლოება.

რიტმის განხილვისას ნამოიჭრება ისეთი საკითხები, როგორიცაა: მონანილები თუ არა რითმაში მსგავსი სიტყვანარმოებითი და / ან ინფლექციური სუფიქსები (congratulations - decorations), ერთსა და იმავე თუ სხვადასხვა გრამატიკულ კლასს განეკუთვნებიან გარითმული სიტყვები? ასე, მაგალითად, ჰოპკინსის ოთხჯერადი რითმა ორი არსებითი სახელის — „kind“ და „mind“ ბგერათკომპლექსის მსგავსებას ემყარება, რომლებიც კონტრასტულია ზედსართავ სახელ „blind“ და ზმნა „find“-ის მიმართ. არის თუ არა სემანტიკური სიახლოვე, ერთგვარი აზრობრივი შედარება ისეთ გარითმულ სიტყვებს შორის, როგორიცაა „dove-love“, „light-bright“, „place-space“, „name-fame-? ასრულებენ თუ არა სარიტმო ელემენტები ერთსა და იმავე სინტაქსურ ფუნქციას? რითმაში ცხადად შიგვიძლია დავინახოთ სხვაობა მორფოლოგიურ კლასსა და მის სინტაქსურ გამოყენებას შორის. ასე, მაგალითად, პოს სტრიქონებში:

While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*,
As of someone gently *rapping*...

სამივე რითმა მორფოლოგიურად ერთნაირია, მაგრამ სხვადასხვა სინტაქსურ ფუნქციას ასრულებენ. რა შეიძლება ითქვას სრულ ან არასრულ ომონიმურ რითმებზე? უვარგისია, მოსაწონია თუ განსაკუთრებით ფასეულია ისეთი სრული ომონიმები, როგორიცაა, ერთი მხრივ, son – sun, I – eye, eve – eave, და მეორე მხრივ, ისეთი „ექო რითმები“ (echo rhymes), როგორიცაა December – ember, infinite – night, swarm – warm, smiles – miles, და რთული (compound) შედგენილი რითმები (როგორიცაა, მაგალითად, ჰოპკინსის „enjoyment – toy meant“), როდესაც ერთი სიტყვა სიტყვათა რიგს ერიტმება?

პოეტი ან მთელი პოეტური სკოლა შესაძლოა ორიენტირებული იყოს გრამატიკულ რითმაზე ან — პირიქით — გაურბოდეს მას. რითმა უნდა იყოს ან გრამატიკული ან ანტიგრამატიკული; ბგერისა და გრამატიკული სტრუქტურის ურთიერთობის მიმართ ინდიფერენტული აგრამატიკული რითმა, ნებისმიერი აგრამატიზმის მსგავსად, მეტყველების პათოლოგია იქნებოდა. თუ პოეტი თავს არიდებს გრამატიკულ რითმებს, მისთვის, როგორც ჰოპკინსი აღნიშნავს, „რიტმის სილამაზე ორ ელემენტში მდგომარეობს — ბგერით მსგავსებასა თუ იგივეობაში და მნიშვნელობის არამსგავსობასა თუ სხვაობაში“ (9).

სულ ერთია როგორია ურთიერთობა ბგერასა და აზრს შორის ამა თუ სარიტმოდ ტექნიკაში, ორივე პლანი მაინც მონაწილეობს საერთო პროცესში. რითმის სემანტიკური მნიშვნელობის შესახებ უიმზეტის ბრწყინვალე შენიშვნებისა (30) და ამ ბოლო დროს სლავურ ენებში რითმის საგულდაგულო კვლევის შემდეგ პოეტის მკვლევარს გაუჭირდება იმის მტკიცება, რომ რითმების კავშირი მნიშვნელობასთან ბურუსითაა მოცული.

რითმა პოეზიის გაცილებით უფრო ზოგადი, მეტიც, მე ვიტყვოდი, ფუნდამენტური თავისებურების, სახელდობრ — პარალელიზმის მხოლოდ კერძო, თუმცა ყველაზე უფრო შემჭიდროებული გამოვლინებაა. თავის 1865 წლის სტუდენტურ ნაშრომში ჰოპკინსი კვლავ ამუშავებს საოცარ წვდომას პოეზიის არსში: „პოეზიაში ყველა მხატვრული საშუალება, და შესაძლოა, სწორი ვიქნებით, თუ ვიტყვით — ზოგადად ყველა საშუალება — პარალელიზმის პრინციპამდე დაიყვანება. პოეზიის სტრუქტურა უწყვეტ პარალელიზმს ემყარება, ებრაული პოეზიის ე. წ. პარალელიზმებითა და საეკლესიო მუსიკის ანტიფონებით დაწყებული, ბერძნული, იტალიური თუ ინგლისური ლექსის ურთულესი ხვეულებით დამთავრებული. მაგრამ პარალელიზმი აუცილებლად ორგვარია: ისეთი, რომელშიც დაპირისპირება მკვეთრად არის გამოხატული, და ისეთი, რომელშიც უფრო გარდამავალია, ანუ, ასე ვთქვათ, ქრომატულია.

ლექსის სტრუქტურასთან მხოლოდ პირველი ნაირსახეობა, ანუ მკვეთრად გამოხატული პარალელიზმია დაკავშირებული; და ვლინდება რიტმში (მარცვალთა გარკვეულ თანამიმდევრობათა განმეორება), საზომში (რიტმის გარკვეულ თანამიმდევრობათა განმეორება), ალიტერაციებში, ასონანსებსა და რითმებში.

ამ განმეორებათა წყალობით სიტყვებში ან აზრებში შესაბამისი განმეორებადობა, ანუ პარალელიზმი წარმოიქმნება. უხეშად რომ ვთქვათ (და უფრო ტენდენციის და არა გარდუვალი შედეგის გამოსახატად), რაც უფრო მკვეთრად იჩენს თავს პარალელიზმი სტრუქტურაში ან გამოსახვის საშუალებებში, მით უფრო მკვეთრად ვლინდება პარალელიზმი სიტყვებსა და აზრებში... პარალელიზმის გამოკვეთილ ანუ „მკვეთრ“ ნაირსახეობას განეკუთვნებიან მეტაფორა, შედარება, ქარაგმული თქმები და ა. შ., სადაც ეფექტს საგანთა მსგავსება განაპირობებს, და აგრეთვე ანტითეზა, კონტრასტი და ა. შ., სადაც ეფექტს მსგავსების უქონლობა განაპირობებს” (9).

მოკლედ რომ ვთქვათ, ბგერადობის ექვივალენტურობას, რომელიც ფუძემდებლურ პრინციპად არის პროეცირებული თანამიმდევრობაზე, გარდაუვლად თან მოსდევს სემანტიკური ექვივალენტურობა, ხოლო ნებისმიერ ენობრივ დონეზე ასეთი თანამიმდევრულობის

ნებისმიერი კომპონენტი აუცილებლად იწვევს ორიდან ერთის კორელატიურ დაპირისპირებას, რომელთაც ჰოპკინსმა ზუსტად უწოდა „შედარება მსგავსების საფუძველზე“ და „შედარება სხვაობის საფუძველზე“.

ზეპირსიტყვიერება პოეზიის უაღრესად ნათლად გამოკვეთილ და სტერეოტიპულ ფორმებს გვთავაზობს, რომლებიც განსაკუთრებით გამოსადეგია სტრუქტურული ანალიზისათვის (როგორც ეს სიბეოკმა (Sebeok) ცხადყო მარიულ მასალაზე). ზეპირი ტრადიციის ის ნიმუშები, რომლებშიც თანამიმდევრულ სტრიქონთა დასაკავშირებლად გრამატიკული პარალელიზმია გამოყენებული, მაგალითად, ფინურ-უნგრულ (31, 32) და აგრეთვე საკმაოდ ფართოდ რუსულ ხალხურ პოეზიაში, შეგვიძლია წარმატებით გავაანალიზოთ ყველა ენობრივ (ფონოლოგიურ, მორფოლოგიურ, სინტაქსურ და ლექსიკურ) დონეზე. ასეთი კვლევის დროს ცხადად ვხედავთ რომელი ელემენტები მოიაზრება ექვივალენტურ ერთეულებად და გარკვეულ დონეებზე მსგავსებას როგორ ამძაფრებს თვალსაჩინო სხვაობა სხვა დონეებზე. ასეთი ფორმები გვაიძულებენ, გავიზიაროთ რენსომის ზუსტი შენიშვნა, რომ „მეტრისა და მნიშვნელობის ურთიერთმიმართება [meter-and-meaning process] ორგანული პოეტური პროცესია, რომელშიც პოეზიის ყველა არსებითი ნიშან-თვისება ვლინდება“ (13). ზეპირსიტყვიერების ამგვარი მკვეთრად გამოხატული ტრადიციული სტრუქტურები საშუალებას გვაძლევენ, არ გავიზიაროთ უიმზეტის [Wimsatt] ეჭვი საზომისა და მნიშვნელობის ურთიერთმიმართების გრამატიკისა და მეტაფორების განლაგების გრამატიკის დაწერის შესაძლებლობაზე. როგორც კი პარალელიზმი კანონის ძალას იძენს, საზომისა და მნიშვნელობის ურთიერთობა და ტროპების განლაგება წყვეტენ „პოეზიის თავისუფალ, განცალკევებულ, არაპროგნოზირებად ერთეულებად არსებობას“. მივმართოთ ტიპურ ნიმუშს — ორიოდ სტრიქონს რუსული საქორწილო სიმღერიდან, რომლებშიც საუბარია სასიძოს გამოჩენაზე:

Добрый молодец к сеничкам приворачивал,
Василий к терему прихаживал.

თავისუფალი თარგმანი: „კაი ყმა აივნისკენ მიდიოდა, / ვასილი კოშკისაკენ მიემართებოდა“.

ორივე სტრიქონი მთლიანად შეესაბამება ერთმანეთს სინტაქსურადაც და მორფოლოგიურადაც. ორივე შემასმენელს (ზმნას) ერთნაირი პრეფიქსი, სუფიქსი და ფუძეში ხმოვანთა ერთნაირი მონაცვლეობა აქვთ; ერთმანეთის ჰგვანან იერსახით, დროით, რიცხვითა და სქესით; მეტიც, სინონიმურები არიან. ორივე ქვემდებარე — საზოგადო სახელი და საკუთარი სახელი — ერთსა და იმავე პირს აღნიშნავს და

ერთი მეორის დანართია. ორივე ადგილის გარემოება ერთნაირი ნინდებულისანი კონსტრუქციითაა გამოხატული და პირველი მეორის მიმართ სინეკლოქა.

ამ ტაეპებს შესაძლებელია წინ უძღოდეს მსგავსი გრამატიკული (სინტაქსური და მორფოლოგიური) აგებულების მქონე კიდევ ერთი ტაეპი: ან — „Не ясен сокол за горы залетывал“ („არა მოლივლივე შევარდენი ფრენდა მთებს იქით“) ან „Не ретив конь ко двору прискакивал“ („არა ფიცხი ცხენი რბოდა ოთხით ეზოსაკენ“). ამ ვარიანტებში „მოლივლივე შევარდენი“ და „ფიცხი ცხენი“ მეტაფორებია „კაი ყმის“ მიმართ.

ეს არის სლავური ხალხური პოეზიის ტრადიციული უარყოფითი პარალელიზმი — მეტაფორული მხატვრული სახის უარყოფა ფაქტობრივი ვითარების სასარგებლოდ. მაგრამ შესაძლებელია უარყოფა „არა“-ს გამოტოვება: „Ясен сокол за горы залетывал“ („მოლივლივე შევარდენი ფრენდა მთებს იქით“) ან „Ретив конь ко двору прискакивал“ („ფიცხი ცხენი რბოდა ოთხით ეზოსაკენ“). პირველ შემთხვევაში მეტაფორული ურთიერთობა შენარჩუნებულია: კაი ყმა ისე ჩნდება, როგორც მოლივლივე შევარდენი მთებს მიღმა. მაგრამ მეორე შემთხვევაში სემანტიკური კავშირი აღარაა ცალსახა. სასიძოს გამოჩენისა და შედარება ფიცხ ცხენთან ადვილად წარმოსადგენია, ამასთანავე ეზოსაკენ მსრბოლი ცხენი თითქოსდა კომპისაკენ კაი ყმის სვლას მოასწავებს. ამგვარად, ჯერ კიდევ მხედრისა და სატრფოს კომპის ხსენებამდე სიმღერაში ცხენისა და ეზოს მომიჯნავე, ანუ მეტონიმიური სახეები შემოდის: საკუთრება (ცხენი) მესაკუთრის მაგიერ, ეზო — კომპის მაგიერ. სასიძოს გამოჩენა, მხედრის მისი ცხენით ჩანაცვლების გარეშეც, შესაძლებელია გაიყოს ორ თანამიმდევრულ მომენტად: „Добрый молодец ко ко двору прискакивал, // Василий к сеничкам приво- рачивал“ („კაი ყმა რბოდა ოთხით ეზოსაკენ, // ვასილი კომპისაკენ მიემართებოდა“). ამგვარად, „ფიცხი ცხენი“, რომელიც წინამორბედ ტაეპში იმავე მეტრულ და სინტაქსურ პოზიციაში გვევლინება, რომელშიც ნახსენებია „კაი ყმა“, ერთდროულად კაი ყმის მსგავსი ერთგვარი სუბსტანციაცაა და ამასთანავე ამ კაი ყმაზე მიმანიშნებელი საკუთრებაც: უფრო ზუსტად, როგორც *Pars pro toto*: ცხენი არის ნაწილი მთელის ნაცვლად მხედრის აღსანიშნავად. „ретив конь“-ის ამ კონოტაციებიდან წარმოიშვება მეტაფორული სინეკლოქე; საქორწილო სიმღერებსა და რუსული ზეპირსიტყვიერების სხვა ნაირსახეობებში „ретив конь“ („ფიცხი ცხენი“) ფარულ და მეტიც — ღია ფალიკურ სიმბოლოდ იქცევა.

1880-იან წლებში სლავური პოეტიკის თვალსაჩინო მკვლევარი პოტებნია აღნიშნავდა, რომ ხალხურ ლექსში ზოგჯერ თავს იჩენს სიმბოლოს გასაგნება და გარემოს აქსესუარად გარდაქმნა. “მაგრამ ხდება სიმბოლოს მიბმა მოქმედებაზე. მაგალითად, შედარება დროითი თანამიმდევრობის სახითაა ხოლმე წარმოდგენილი” (34). პოტებნიას მიერ სლავური ზეპირსიტყვიერებიდან დამონმებული მაგალითებში ტირიფი, რომელსაც ქალწული ჩაუვლის, ამავე დროს ამ ქალწულის სახეცაა; ხე და ქალწული თითქოსდა ერთდროულად არიან განსახიერებული ტირიფის სიტყვიერ ხატში. ზუსტად ასევე ცხენი სატრფიალო სიმღერებში ვაჟკაცობის სიმბოლოდ რჩება არა მხოლოდ მაშინ, როდესაც ყმა ქალწულს თხოვს აჭამოს მის ბედაურს, არამედ მაშინაც, როდესაც ცხენს კაზმავენ, საჯინიბოში შეყავთ ან ხეზე აბამენ.

პოეზიაში არა მხოლოდ ფონოლოგიური თანამიმდევრობა, არამედ სემანტიკური ერთეულების ნებისმიერი თანამიმდევრობა გათანაბრებისაკენ მიისწრაფვის. მსგავსება, რომელიც მომიჯნავეობას ეფინება, პოეზიას გამჭოლ სიმბოლურ მრავალფეროვნებასა და პოლისემანტიკურობას ანიჭებს, რაც ასე მშვენივრად გამოხატა გოეთემ: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ („ყველაფერი წარმავალი მხოლოდ მსგავსებაა“). ანუ, უფრო ტექნიკური ენით რომ ვთქვათ, ნებისმიერი A, რომელიც B-ს მოსდევს, B-სთან შედარებაა. პოეზიაში, სადაც მსგავსება მომიჯნავეობას ეფინება, ნებისმიერი მეტონიმია ნაწილობრივ მეტაფორულია, ხოლო ნებისმიერ მეტაფორას მეტონიმიური იერი დაჰკრავს.

ორაზროვნება (Ambiguity) ნებისმიერი თვითკმარი გზავნილის შინაგანი, განუყრელი თვისებაა, ანუ — პოეზიის ნიშანდობლივი თვისებაა. აქ უპრიანია ემპსონის სიტყვები გავისხენოთ: „ორაზროვნების ფანდები პოეზიის თანდაყოლილი თვისებაა“ (35). არა მხოლოდ გზავნილი, არამედ მისი ადრესანტიც და ადრესატიც ორაზროვანი ხდებიან. ავტორისა და მკითხველის გარდა, პოეზიაში არის ლირიკული გმირის ან გამოგონილი მთხრობელის „მე“ და დრამატული მონოლოგების, ვედრებათა ან მიმართვების სავარაუდო ადრესატის „შენ“ და „თქვენ“. მაგალითად, პოემა „Wrestling Jacob“ („მებრძოლი იაკობი“) მისი გმირის სახით მიმართვაა მაცხოვრისადმი, და ამავე დროს ავტორის — პოეტ ჩარლზ უესლის [Charles Wesley] სუბიექტური გზავნილია მკითხველებისადმი. ნებისმიერი პოეტური გზავნილი არსებითად ერთგვარი კვაზი-გადაკრული სიტყვაა; ამასთანავე მას თან ახლავს ყველა ის თავისებური და რთული პრობლემა, რომელსაც ლინგვისტიკის წინაშე „მეტყველება მეტყველებაში“ აყენებს.

პოეტური ფუნქციის უპირატესობა რეფერენციალურ ფუნქციაზე კი არ აუქმებს მის რეფერენციალურობას, არამედ ორაზროვნებას

ანიჭებს. გზავნილის ორმაგ მნიშვნელობას შეესაბამება ადრესანტისა და ადრესატის გაორება, რეფერენციის გაორება, რაც ცხადად ვლინდება მრავალი ერის ზღაპრების პრემამზულაში, მაგალითად, კუნძულ მაიორკას ზღაპრების ჩვეულებრივ დასაწყისში: „Aixo era y no era“ („იყო და არა იყო რა“) (36). განმეორებადობა, რომელსაც თანამიმდევრობისადმი ექვივალენტურობის პრინციპის მინიჭება განაპირობებს, იმდენად დამახასიათებელია პოეზიისათვის, რომ შესაძლოა განმეორდეს პოეტური გზავნილის არა მხოლოდ კომპონენტები, არამედ მთელი გზავნილიც. დაუყოვნებელი ან დაყოვნებული განმეორების შესაძლებლობა, პოეტური გზავნილისა და მისი კომპონენტების განმეორება, გზავნილის გარდაქმნა ერთგვარ ხანგრძლივობად, ყოველივე ეს პოეზიის ნიშანდობლივი და არსებითი ნიშან-თვისებებია.

თანამიმდევრობაში, სადაც მსგავსება შეფარდებულია მომიჯნავეობასთან, ერთმანეთის გვერდიგვერდ მდგომი ორი მსგავსი ფონემა პარანომასტიკული ფუნქციის შექმნისაკენ მიისწრაფვის. მსგავსი ჟღერადობის სიტყვები შინაარსითაც უახლოვდებიან ერთმანეთს. მართალია, როგორც ეს ვალერიმ აღნიშნა (29), ედგარ პოსს „ყორანის“ ბოლო სტროფის პირველ ტაეპში ფართოდ არის გამოყენებული განმეორებული ალიტერაციები, მაგრამ ამ ტაეპისა და მთელი სტროფის „მთავარი ეფექტი“ უპირველესად პოეტური ეტიმოლოგიის ფაქტორით აიხსნება:

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted - nevermore.

„პალადას ფერმიხდილი ბიუსტი“ — „the pallid bust of Pallas“, „ბგერთით“ პარანომასიის გამო (pæləd — pæləs) ისეთივე ორგანული მთლიანობა ხდება, როგორიცაა შელის „Sculptured on alabaster obelisk“: (sk.lp) _ (l.b.st) _ (b.l.sk). ორივე დაპირისპირებული სიტყვა სხვაგანაც არის შეერთებული ბიუსტის სხვა ეპითეტში — „placid“ (plæsid), რომელიც ერთგვარი პოეტური კონტამინაციის სახეს იძენს; ასევე პარანომასიით ხდება ყვავისა და იმ ადგილის ურთიერთდაკავშირება, სადაც ეს ყვავი ზის: „bird or beast upon the... bust“.

ფრინველი აღარ ტოვებს ფერმიხდილ პალადას, „is sitting // On the pallid bust of Pallas just above my chamber door“; ამათა შეყვარებულის ვედრება, გაეცალოს იქაურობას — „take thy form from off my door“ —

ყორანი მიჯაჭვულია ადგილზე სიტყვებით „just above“, რომლებიც გაერთიანებულია სიტყვაში „bust“.

ავბედითი სტუმარი რომ სამუდამოდ დარჩება, ამას ცხადყოფს მახვილგონიერი პარანომასიების ჯაჭვი, რომლებიც ნაწილობრივ ინვერსიულია, შექცევადია, რაც მოსალოდნელიცაა რეგრესიული, წინასწარ დამსწრები *modus operandi*-ს სფეროში ისეთი მიზანდასახული ექსპერიმენტატორისაგან, „პირუკუ წერის“ ისეთი დიდოსტატისაგან, როგორცაა ედგარ ალან პო. ზემონარმოდგენილი სტროფის პირველ ტაეპში სიტყვა „raven“, რომელსაც ემიჯნება პირქუში რეფრენის სიტყვა — „never“, ამ უკანასკნელის სარკისებური ანარექლია (n.v.r. - r.v.n.).

ელვარე პარანომასიები ერთმანეთთან აკავშირებენ უსასრულო სასონარკვეთილების ორივე სიმბოლოს: „the Raven, never flitting“ ბოლო სტროფის დასაწყისში და აგრეთვე „shadow that lies floating on the floor“ და „shall be lifted – nevermore“: (nevər flitin - flótin... fior.../liftəd nevər) ამავე სტროფის ბოლო ტაეპებში. ალიტერაციები, რომლებმაც ვალერი მოხიბლეს, პარანომასიულ მწკვირვს ქმნიან: / sti... / — / sit.../ — / sti.../ — /sit.../. ამ ჯგუფის ინვარიანტულობას განსაკუთრებულ სიმკვეთრეს ანიჭებს მისი რიგითობის ცვლა. ასევე პარანომასიის მძაფრ ეფექტთან არის დაკავშირებული *chiaroscuro*-ს სინათლის ორივე ეფექტი, რომლებიც გარემოს მოღუშულ ხასიათს ამძაფრებს — შავი ფრინველის „fiery eyes“ („ელვარე თვალები“) და იატაკზე ლამფის შუქით დეფენილი ჩრდილები. მართალია, „That shadow that lies“ (laiz) და ყორნის „eyes“ (aiz) ერთმანეთისაგან დაშორებული არიან, მაგრამ ისინი მაინც შთამბეჭდავ ექო-რითმას ქმნიან.

პოეზიაში ბგერითი შედგენილობის ნებისმიერი თვალსაჩინო მსგავსება მნიშვნელობისადმი მსგავსების და / ან სხვაობის თვალსაზრისით ფასდება. პოუპის მოწოდება პოეტებისადმი — „ბგერა მნიშვნელობის ექოდ უნდა აღიქმებოდეს“ — გაცილებით უფრო მრავლისმომცველია. რეფერენციულ ენაში კავშირი აღმნიშვნელსა (signans) და აღნიშნულს (signatum) შორის ძირითადად მათ კოდოფიცირებულ მიმიჯნავეობას ემყარება, რასაც ხშირად, „სიტყვის ნიშნის შემთხვევითობა“-ს უწოდებენ.

„ბგერითი შედგენილობა-მნიშვნელობის“ კავშირის არსებით ღრუბულებას განაპირობებს მსგავსების განფენა მომიჯნავეობაზე. ბგერითი სიმბოლიზმი უდავოდ ობიექტური ურთიერთობაა, რომელიც სხვადასხვა სენსორულ შეგრძნებას შორის, კერძოდ — მხედველობით და სმენით გამოცდილებას შორის რეალურ კავშირს ემყარება. თუ კვლევის შედეგები ამ სფეროში ზოგჯერ ბუნდოვანი და საკამათო იყო,

ეს უპირველესად ფსიქოლოგიური და / ან ლინგვისტური კვლევის მეთოდების არასაკმარისი გათვალისწინებით აიხსნება.

კერძოდ, ლინგვისტური თვალსაზრისით, ხშირად სურათის დამახინჯებას მეტყველების ბგერათა ფონოლოგიური ასპექტის უგულვებელყოფა ან ის გარემოება იწვევდა, რომ მკვლევარი, ყოველთვის სრულიად ფუჭად, რთულ ფონემურ ერთეულებს აკვირდებოდა და არა ამ უკანასკნელთა მინიმალურ კომპონენტებს. მაგრამ თუ, მაგალითად, ისეთი ფონოლოგიური ურთიერთობის დადგენისას, როგორიცაა — მაღალი ტონალობა / დაბალი ტონალობა (გრავე / აცუტე) — ვიკითხავთ, რომელი უფრო მუქია — „i“ თუ „u“, გამოკითხულთაგან ზოგიერთმა შესაძლოა თქვას, რომ შეკითხვა უაზროდ მიაჩნია, მაგრამ საეჭვოა, ვინმემ თქვას, რომ ამ ორიდან „i“ უფრო მუქია.

პოეზია ერთადერთი დარგი როდია, სადაც საგრძნობია ბგერითი სიმბოლიზმი, მაგრამ ის დარგია, სადაც ბგერადობასა და მნიშვნელობას შორის შინაგანი კავშირი ცხადდება და განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ და მძლავრად ვლინდება, როგორც ამაზე მიუთითა ჰაიმზმა [Hymes] თავის საგულისხმო ნაშრომში. გარკვეული კლასის ფონემების თავმოყრა, მათი საშუალო სიხშირეზე მაღალი მაჩვენებლით, ანდა საპირისპირო კლასთა ფონემების კონტრასტული დაპირისპირება სტრიქონის, სტროფის, ლექსის ბგერით ქსოვილში ისე მოქმედებს, როგორც, პოუს ხატოვანი გამოთქმით რომ ვისარგებლოთ, „მნიშვნელობის პარალელური წყალქვეშა დინება“. ორი საპირისპირო მნიშვნელობის სიტყვებში ფონემური ურთიერთობები შესაძლებელია შეესაბამებოდეს სემანტიკურ ოპოზიციას, როგორც, მაგალითად, რუსულ სიტყვებში „день“ [„დღე“] და „ночь“ [„ღამე“], სადაც პირველ სიტყვაში მაღალი ტონალობის ხმოვანი და მკვეთრი თანხმოვნები გვაქვს, ხოლო მეორეში — პირიქით.

ამ კონტრასტის გამძაფრება შესაძლებელია, თუ პირველ სიტყვას მაღალი ტონალობის ხმოვნებითა და მკვეთრი თანხმოვნების გარემოცვაში, ხოლო მეორეს — დაბალი ტონალობის ხმოვნების გარემოცვაში მოვაქცევთ; ასეთ შემთხვევაში ბგერითი შემადგენლობა აზრის სრულ ექოდ იქცევა. მაგრამ ფრანგულ სიტყვებში „jour“ („დღე“) და „nuit“ („ღამე“) მაღალი ტონალობისა და დაბალი ტონალობის ხმოვნები პირიქითაა განაწილებული. ამიტომაც მაღარმე თავის „Divagations“-ში ფრანგულ ენას ბრალად სდებს შეცდომაში შემყვან მანკიერებას იმის გამო, რომ „დღე“ ბნელ (დაბალ) ტემბრთანაა დაკავშირებული, ხოლო ხოლო „ღამე“ — ნათელ ტემბრთან (37). უორფი [Whorf] აღნიშნავს, რომ როდესაც სიტყვის ბგერით გარსს „აკუსტიკური მსგავსება აქვს

ამ სიტყვის მნიშვნელობასთან, ამას მაშინვე ვამჩნევთ, მაგრამ როდესაც პირიქით ხდება, ამას ვერავინ ამჩნევს“.

მაგრამ პოეტურ ენაში, კერძოდ, ფრანგულ პოეზიაში ბგერით შემადგენლობასა და მნიშვნელობას შორის იმგვარი კოლიზიის წარმოქმნისას, როგორიც მაღარმემ აღმოაჩინა, ასეთ შეუსაბამობის მოსაგვარებლად ან ფონოლოგიურ გზას მიმართავენ, რისთვისაც ვოკალური ნიშნების „უკუღმა“ განთავსების შესანიღბავად სიტყვა „nuit“-ს დაბალი ტონალობის ხმოვნების, ხოლო „jour“-ის მაღალი ტონალობის ხმოვნების გარემოცვაში მოაქცევენ, ანდა სემანტიკურ ჩანაცვლებას მიმართავენ: დღისა და ღამის სახეობრივ წარმოდგენაში სინათლისა და სიბნელის ჩანაცვლება ხდება „დაბალი ტონალობის / მაღალი ტონალობის“ ფონოლოგიური ოპოზიციის სხვა სინესთეზიური კორელატებით; მაგალითად, ჩახუთულ, ცხელ დღეს საამო, გრილ ღამეს დაუპირისპირებენ, რაც იმით აიხსნება, რომ „ადამიანებისათვის ეტყობა დამახიასიათებელია ნათელის, მკვეთრის, მკვრივის, მაღალის, მსუბუქის, სწრაფის, ხმამაღლის, ვინროს (შესაძლებელია ამ რიგის შორს გაგრძელება) განცდის ერთმანეთთან ასოციაციება; და პირიქით, ასევე ასოცირდებიან ერთმანეთთან და ასევე გრძელ რიგს ქმნიან ისეთი საპირისპირო განცდები, როგორიცაა — ბნელი, თბილი, დამყოლი, რბილი, ბლავი, დაბალი, მძიმე, ხმადაბალი, ფართო და ა. შ.“ (38, გვ. 267).

მართალია, სამართლიანად აღნიშნავენ განმეორების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას პოეზიაში, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ლექსში ბგერითი ქსოვილის არსი რიცხობრივ მონაცემებამდე არ დაიყვანება; ფონემამ, რომელიც ტაეპში მხოლოდ ერთხელ გვხვდება, საკვანძო სიტყვაში და სათანადო პოზიციაში კონტრასტულ ფონზე შესაძლოა არსებითი მნიშვნელობა შეიძინოს. მხატვრების თქმისა არ იყოს, „Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo“ [„ერთი კილო მწვანე საღებავი უფრო მწვანე არაა, ვიდრე ნახევარი კილო“].

პოეტური ბგერითი ქსოვილის ნებისმიერი ანალიზის დროს აუცილებელია მოცემული ენის ფონოლოგიური სტრუქტურის გათვალისწინება და ამასთანავე, საერთო ფონოლოგიური კოდის გარდა, ყურადღება უნდა მიექცეს ფონოლოგიურ სხვაობათა იერარქიას მოცემული პოეტური ტრადიციის ფარგლებში. მაგალითად, არაზუსტი რითმებისათვის, რომლებიც სლავების ზეპირსიტყვიერ და ზოგიერთი პერიოდის წერილობით ტრადიციაშიც გამოიყენებოდა, სარიტმო ერთეულებში მისაღებია განსხვავებული თანხმოვნები (მაგალითად, ჩეხური boty, boky, stopy, kosy, sochy), მაგრამ როგორც ნიჩი აღნიშნავდა, დაუშვებელია ყრუ და მჟღერი ფონების ურთიერთშეთანხმება (39). ასე

რომ, ხსენებული ჩეხური სიტყვები არ შეიძლება გავურითმოთ body, doby, kozy, rohy-ს.

ზოგიერთ ამერიკელ ინდიელთა, მაგალითად, პიმა-პაპაგოსა და ტეპაცანოს სიმღერებში, ჰერცოგის (Herzog) დაკვირვებათა თანახმად, რომლებიც ნაწილობრივად გამოქვეყნებული (40), ფონოლოგიური სხვაობა მჟღერ და ყრუ მსკდომ თანხმოვნებსა და მსკდომ და ცხვირისმერ თანხმოვნებს შორის თავისუფალ ვარიაციებს ექვემდებარება, მაშინ, როდესაც ბაგისმიერი, კბილისმიერი, უკანასასისმიერი და პალატალური თანხმოვნების სხვაობა მკაცრად არის დაცული. ამგვარად, ამ ენების პოეზიაში თანხმოვნები კარგავენ ოთხიდან ორ სხვადასხვა ნიშან-თვისებას: „ყრუ / მჟღერი“ და „ცხვირისმიერი / პირისმიერი“ და ინარჩუნებენ დანარჩენ ორს: „დაბალი ტონალობა / მაღალი ტონალობა“ და „კომპაქტური / დიფუზიური“.

რელევანტური კატეგორიების შერჩევა და იერარქიული სტრატეფიკაცია პოეტიკისათვის პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის ფაქტორია როგორც ფონოლოგიურ, ასევე გრამატიკულ დონეზე.

ძველი ინდური და შუა საუკუნეების ლათინური ლიტერატურის თეორიები მკაცრად განასხვავებდნენ მხატვრული სიტყვიერების ორ საპირისპირო სახეობას, რომელთაც აღნიშნავდნენ სანსკრიტული ტერმინებით Pañcali და Vaidarbhi და შესაბამისად — ლათინური ტერმინებით ornatus difficilis და ornatus facilis (41). უდავოა, რომ ეს მეორე სტილი უფრო ადვილად ექვემდებარება ლინგვისტურ ანალიზს, ვინაიდან ასეთ ლიტერატურულ ფორმებში მხატვრული ხერხები იშვიათად გამოიყენება და ენა ლამის გამჭვირვალე სამოსად გამოიყურება. მაგრამ ჩარლზ სანდერს პირსთან ერთად უნდა განვაცხადოთ, რომ „ამ სამოსს ბოლომდე ვერასოდეს ჩამოაცილებ, შესაძლებელია მხოლოდ უფრო გამჭვირვალეთი შეცვლა“ (41, გვ. 171). „უტაეპო კომპოზიცია (verseless composition)“, — როგორც ჰოპკინსი უწოდებს მხატვრული სიტყვიერების პროზაულ ნაირსახეობას, რომელშიც პარალელიზმები ნაკლებად თვალსაჩინოა და არაა ისე მკაცრად რეგულარული, როგორც „უწყვეტი პარალელიზმი“, და რომელშიც არ არის გაბატონებული ბგერითი ფიგურა, ენის ნებისმიერი სხვა გარდამავალი უბნის მსგავსად, პოეტიკის წინაშე უფრო რთულ პრობლემებს აყენებს. ამ შემთხვევაში საუბარია გარდამავალ უბანზე წმინდა პოეტურ და წმინდა რეფერენციულ ენას შორის. მაგრამ პროპის ნოვატორული მონოგრაფია ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაზე (43) ნათელყოფს, რაოდენ დიდი დახმარების განევა შეუძლია თანამიმდევრულ სინტაქსურ მიდგომას თვით ტრადიციული ფოლკლორული სიუჟეტების კლასიფიცირებისა და იმ საგულისხმო კანონების ჩამოყალიბებისას, რომლებიც საფუძვლად უძევს მათ შერჩევასა და კლასიფიცირებას. ლევი-

სტროსის ახალ გამოკვლევებში (44, 45, 46) თავს იჩენს ამ პრობლემისადმი უფრო ღრმა, მაგრამ არსებითად მსგავსი მიდგომა.

არაა შემთხვევითი, რომ მეტონიმია უფრო ნაკლებადაა შესწავლილი, ვიდრე მეტაფორა. ნება მიბოძეთ გავიმეორო ჩემი ძველი დაკვირვება, რომ პოეტური ტროპების კვლევისას ყურადღება ძირითადად მეტაფორაზე იყო გამახვილებული, ხოლო ე. წ. რეალისტური ლიტერატურა, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული მეტონიმის პრინციპთან, ჯერ კიდევ საჭიროებს ინტერპრეტაციას, თუმცაღა იგივე ლინგვისტური მეთოდები, რომლებიც რომანტიკული პოეზიის მეტაფორული სტილის ანალიზისას გამოიყენება, სავსებით ვარგისია რეალისტური პროზის მეტონიმითი ქსოვილის კვლევისათვისაც (47)...

პოეზიაში საკუთარი სახელის შინაგან ფორმას, ანუ მისი კომპონენტების სემანტიკურ მუხტს შეუძლია აღიდგინოს თავისი რელევანტობა. ასე, მაგალითად, „კოქტილს“ (cocktail, სიტყვა-სიტყვით: მამლის კუდი) შეუძლია დაიბრუნოს თავისი დავინყებული ნათესაობა ბუმბულთან. კერძოდ, ბუმბულების ფერი გაცოცხლებულია მაკ ჰემონდის (Mac Hammond) შემდეგ ტაეებში: *The ghost of a Bronx pink lady / With orange blossoms afloat in her hair* („ბრონქის ვარდისფერი ქალბატონის [კოქტილის სახელი] აჩრდილი, მის თმებში მცურავი“), ხოლო შემდეგ თავს იჩენს ეტიმოლოგიური მეტაფორა: *O, Bloody Mary, / The cocktails have crowed not the cocks* („ო, სისხლიანო მერი [კოქტილის სახელი], — ყვიროდნენ კოქტილები [ან — „მამლის კუდები“] და არა მამლები“ („At an Old Fashion Bar in Manhattan“ — „ძველებურ ბარში მანჰეტენზე“). უოლეს სტივენსის ლექსში „An ordinary evening in New Haven“ („ჩვეულებრივი საღამო ნიუ ჰეივენში“) არსებითი სახელი „Haven“ („ნავსადგური“) ქალაქის სახელწოდებაში ახალ სიცოცხლეს იძენს დახვეწილი მინიშნებით „heaven“-ზე [„ზეცა“], რასაც, ჰოპკინსის „Heaven-Haven“-ის მსგავსად, სიტყვათა კალამბურული დაპირისპირება მოსდევს:

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven ...
The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room ...

გამხმარი ევკალიპტი ღმერთს წვიმიან ღრუბელში ეძებს,
პროფესორი ევკალიპტი მას ნიუ ჰეივენში ეძებს.
ზეცისადმი ინსტინქტურ სწრაფვას შეესაბამება
ინსტინქტური სწრაფვა მიწისაკენ, ნიუ ჰეივენისაკენ, თავისი
ბინისადმი.

ზედსართავი „New“ [ახალი] ქალაქ ნიუ ჰეივენის სახელში კვლავ იბრუნებს თავდაპირველ სემანტიკას ანტონიმების გაბმული რიგის წყალობით:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by ...
მხოლოდ უძველესი-უახლესი დღეა უახლესი,
უძველესი-უახლესი ღამე არ გაიჭრაჭუნებს...

როდესაც 1919 წელს მოსკოვის ლინგვისტური წრე epitheta omantia-ს განსაზღვრისა და მისი სფეროს დადგენის საკითხს განიხილავდა, ვლადიმირ მიაკოვსკი შემოგვედავა და გვითხრა, რომ მისთვის ნე-ბისმიერი ზედსართავი, თუ პოეზიაშია გამოყენებული, უკვე პოეტური ეპითეტია, თვით „დიდი“ — „დიდი დათვის თანავარსკვლავედში“ ანდა „დიდი“ და „მცირე“ მოსკოვის ისეთი ქუჩების სახელებში, როგორცაა *დიდი პრესნია* და *მცირე პრესნია*. სხვაგვარად, პოეტურობა არის არა მეტყველების შევსება რიტორიკული სამკაულებით, არამედ მეტყველებისა და მისი ყველა კომპონენტის სრული გადაფასება.

ერთი მისიონერი თავის მრევლს — აფრიკელებს — შიშვლად სიარულს საყვედურობდა. „შენ თვითონ? — პასუხობდნენ ისინი და მის სახეზე მიუთითებდნენ, — განა შენ თვითონ შიშველი არა ხარ?“ — „კი, მაგრამ ეს ხომ სახეა?!“ — „ჩვენ კი ყველგან სახეს გვაქვს“, — მიუგეს იქაურებმა. ასევეა პოეზიაში, სადაც ყოველი სიტყვიერი ელემენტი პოეტური მეტყველების ფიგურად გარდაიქმნება.

ჩემი მოხსენება, რომელშიც შევეცადე, დამეცვა ლინგვისტიკის უფლება და ვალი სრული მოცულობითა და ყველა მიმართულებით წარმართოს მხატვრული სიტყვიერების კვლევა, შემიძლია იმავე დასკვნით დავამთავრო, რომლითაც დავამთავრე ჩემი მოხსენება 1953 წელს ინდიანას უნივერსიტეტში გამართულ კონფერენციაზე: „Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto“ [„მე ლინგვისტი ვარ და არაფერი ლინგვისტური უცხო არაა ჩემთვის“] (48).

თუ სწორია (ის კი უთუოდ სწორია!) პოეტი რანსომი, როდესაც ამბობს, რომ „პოეზია ერთგვარი ენაა“ (49), მაშინ ლინგვისტი, რომლის კვლევის საგანი ნებისმიერ ენას მოიცავს, უფლებამოსილი და ვალდებულია, ჩართოს პოეზია თავის კვლევაში. ჩვენმა კონფერენციამ ცხადყო, რომ სამუდამოდ ჩაბარდა წარსულს ის დრო, როდესაც ლინგვისტები და ლიტმცოდნეები თავს არიდებდნენ პოეტიკის საკითხებს. მართლაცაა, ჰოლანდერის თქმისა არ იყოს, „უთუოდ არ არსებობს საფუძველი იმისათვის, რომ ლიტერატურული საკითხები ზოგადლინგვისტური საკითხებისაგან მონყვეტილად შუქდებოდეს“. თუ ჯერ კიდევ არიან ისეთი ლიტერატორები, რომლებსაც საეჭვოდ მიაჩნიათ ლინგვისტიკის უფლება პოეტიკაც ჩართოს თავის სფეროში, პირადად

მე ამას იმით ვხსნი, რომ ზოგიერთი ფანატიკოსი ლინგვისტიკის არაკომპეტენტურობა პოეტიკის დარგში თავად ლინგვისტიკის არაკომპეტენტურობად იქნა მიჩნეული. მაგრამ ახლა აქ ყველას ნათლად გვესმის, რომ ლინგვისტი, რომელიც ყრუა ენის პოეტური ფუნქციის მიმართ, და ლიტერატორი, რომელიც გულგრილად ეკიდება ლინგვისტურ პრობლემებს და არ იცნობს ლინგვისტურ მეთოდებს, შეუწყნარებელ ანაქრონიზმს წარმოადგენენ.

ლიტერატურა:

1. Sapir E., Language, New York, 1921.
2. Joos M. Description of language design, "Journal of the acoustic society of America", 22, 1950, p. 701 – 708.
3. Marty A., Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie, vol. I, Halle, 1908.
4. Buhler K., Die Axiomatik der Sprachwissenschaft, "Kant-Studien". 38, 1933, S. 19 – 90.
5. Mansikka V. T., Litauische Zaubersprüche, "Folklore Fellows communications", 87, 1929.
6. Рыбников П. Н., Песни, т. 3, М., 1910.
7. Malinowski B., "The problem of meaning in primitivelanguages": ob. C. K. Ogden and J. A. Richards, "The meaning of meaning", New York – London, 1953, p. 296 – 336.
8. Maretic T., Metrika narodnih pjesama, "Rad Jugoslavenske Akademije", 168, 170, Zagreb, 1907.
9. Hopkins G. M., The journals and papers, London, 1959.
10. Levi A. Della versificazione italiana, "Archivum Romanicum", 14, 1930, p. 449 – 526.
11. Якобсон Р. О., О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским ("Сборник по теории поэтического языка", 5), Берлин – Москва, 1923.
12. Bishop J. L., Prosodic elements in T'ang poetry ("Indiana University conference on Oriental-Western literary relations", Chapel Hill, 1955).
13. Поливанов Е. Д., О метрическом характере китайского стихосложения, "Доклады Российской Академии наук", серия V, 1924, стр. 156 – 158.
14. Wang Li, Han-yu shih-lu-hsueh ("Китайское стихосложение"), Шанхай, 1958.
15. Simmons D. C., Specimens of Epic Folklore, "Folk-Lore", 66, 1955, p. 441 – 459.
16. Тарановский К., Руски двовелни ритмови, Београд, 1955.
17. Cherry C., On human communication, New York, 1957.
18. Poe E.A., Marginalia, "The works", vol. 3, New York, 1857.
19. Frost R., Collected poems, New York, 1939.
20. Jespersen O., Cause psychologique de quelques phenomenes de metrique germanique, "Psychologie du langage", Paris, 1933.
21. Jakobson R. O., Studies in comparative Slavic metrics, "Oxford Slavonic papers", 3, 1952, p. 21 – 66.
22. Jakobson R. O., Uber den Versbau der serbokroatischen Volksepen. "Archives neerlandaises de phonetique experimentale", 7– 9. 1933, p. 44 – 53.
23. Karcevskij S., Sur la phonologie de la phrase, "Travaux du Cercle Linguistique de Prague", 4, 1931, p. 188 – 223.
24. Эйхенбаум Б., Мелодика стиха, Л., 1923.

25. Жирмунский В., Вопросы теории литературы, Л., 1928.
26. Hill A. A., Review, "Language", 29, 1953, p. 549 – 561.
27. Hopkins G. M., Poems, New York – London, изд. 3-е, 1948.
28. Sievers E., Ziele und Wege der Schallanalyse, Heidelberg, 1924.
29. Valery P., The art of poetry, Bollingen series, 45, New York, 1958.
30. Wimsatt W. K., Jr., The verbal icon, Lexington, 1954.
31. Austerlitz R., Ob-Ugric metrics, "Folklore Fellows communications", 174, 1958.
32. Steinitz W., Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung, "Folklore Fellows communications", 115, 1934.
33. Ransom J. C., The new criticism, Norfolk, Conn., 1941.
34. Потехина А. Объяснения малорусских и сродных народных песен, Варшава, т. I. 1883; т. II, 1887.
35. Empson W., Seven types of ambiguity. New York, изд. 3-е, 1955.
36. Giese W., Sind Marchen Lügen? "Cahiers S. Puscariu", 1, 1952, p. 137 и сл.
37. Mallarme S., Divagations, Paris, 1899.
38. Whorf B. L., Language, thought and reality, New York 1956.
39. Nitsch K., Z historii polskich rymow ("Wybor pism polonistycznych", 1, Wroclaw, 1954, s. 33 – 77).
40. Herzog G., Some linguistic aspects of American Indian poetry, "Word", 2, 1946, p. 82.
41. Arbusow L., Colores rhetoric!, Gottingen, 1948.
42. Peirce C. S., Collected papers, vol. I, Cambridge, Mass., 1931.
43. Propp V., Morphology of the folktale, Bloomington, 1958.
44. Levi-Strauss C., Analyse morphologique des contes russes, "International Journal of Slavic linguistics and poetics", 3, 1960.
45. Levi-Strauss C., La geste d'Asdival (Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 1958).
46. Levi-Strauss C., The structural study of myth, в: T. A. Sebeok, ed., "Myth: a symposium", Philadelphia, 1955, p. 50 – 66
47. Jakobson R., The metaphorical and metonymic poles, "Fundamentals of language", 's Gravenhage, 1956, p. 76 – 82
48. Levi-Strauss C., Jakobson R., Voegelin C. F. and Sebeok T. A., Results of the Conference of Anthropologists and Linguists, Baltimore, 1953.
49. Ransom J. C., The world's body, New York, 1938.

ინგლისურიდან თარგმნა **ირაკლი კენტოშვილი**
 (Style in Language. Edited by T. A. Sebeok,
 Cambridge, Mass., 1960)

ვლადიმირ პროპი (1895-1970)

ზღაპრის მორფოლოგია

სწორი კლასიფიკაცია მეცნიერული აღწერის ერთ-ერთი პირველი საფეხურია. კლასიფიკაციის სიზუსტეზეა დამოკიდებული შემდგომი შესწავლის სიზუსტეც. მაგრამ, თუმცა კლასიფიკაცია ყოველგვარი შესწავლის საფუძველია, თვით ისიც გარკვეული წინასწარი დამუშავების შედეგს უნდა წარმოადგენდეს. სინამდვილეში კი სრულიად საპირისპიროს ვხედავთ: მკვლევართა უმეტესობა იწყებს კლასიფიკაციით და შეაქვს იგი მასალაში გარედან, ნაცვლად იმისა, რომ კლასიფიკაცია არსებითად მასალიდან გამომდინარეობდეს. როგორც შემდგომ ვნახავთ, კლასიფიკატორები დაყოფის უმარტივეს წესებსაც კი არღვევენ. აქ ვიპოვით იმ ჩიხის მიზეზს, რომელზეც ლაპარაკობს სპერანსკი.

შეჩერდეთ რამდენიმე ნიმუშზე.

ზღაპართა ყველაზე ჩვეულებრივი დაყოფაა მათი განრიგება ჯადოსნურ, საყოფაცხოვრებო და ცხოველთა ზღაპრებად.¹ ერთი შეხედვით, თითქოს ყველაფერი რიგზეა. მაგრამ უნებლიეთ ისმის კითხვა: განა ცხოველთა ზღაპრებში არ არის ჯადოსნურობის ელემენტი და ზოგჯერ ძალიან დიდიც? და, პირიქით, — განა ჯადოსნურ ზღაპრებში ძალიან დიდ როლს სწორედ ცხოველები არ თამაშობენ? განა შეიძლება ასეთი ნიშანი საკმაოდ ზუსტად ჩაითვალოს? აფანასიევი, მაგალითად, მეთევზისა და თევზის ზღაპარს ცხოველთა ზღაპრებს აკუთვნებს. მართალია ის თუ არა? თუკი არაა მართალი, რატომ? ქვემოთ ვნახავთ, რომ ზღაპარი ერთნაირ მოქმედებას საოცარი სიადვილით მიაწერს ადამიანსაც, საგანსაც და ცხოველსაც. ეს წესი სამართლიანია უმთავრესად ეგრეთ წოდებულ ჯადოსნურ ზღაპართა მიმართ, მაგრამ იგი გვხვდება საერთოდ ზღაპრებშიც. ამ მხრივ ერთი ყველაზე უფრო ცნობილი მაგალითია ზღაპარი მოსავლის გაყოფაზე („მე, დათვო, თავთავი, შენ კი — ძირი“). რუსეთში მოტყუებული დათვი რჩება, დასავლეთში კი — ეშმაკი. მაშასადამე, დასავლურ ვარიანტს თუ გავითვალისწინებთ, ეს ზღაპარი უეცრად ამოვარდება ცხოველთა ზღაპრების რიგიდან. მაგრამ სად მოხვდება? ცხადია, რომ იგი არც საყოფაცხოვრებო ზღაპარია, მაგრამ სად გაგონილა, რომ ცხოვრებაში ასე გაეყოთ მოსავალი? მაგრამ ეს არც ჯადოსნური შინაარსის ზღაპარია. მოცემულ კლასიფიკაციაში იგი საერთოდ ვერ თავსდება.

და მიუხედავად ამისა, მაინც ვამტკიცებთ, რომ მოცემული კლასიფიკაცია თავის საფუძველში სწორია. აქ მკვლევარნი ინსტინ-

ქვით ხელმძღვანელობენ და მათი სიტყვები არ შეესაბამება იმას, რასაც სინამდვილეში გრძნობდნენ. საეჭვოა, ვინმე შეცდეს, თუ ფასკუნჯისა და რუხი მგლის ზღაპარს ცხოველთა ზღაპრებს მიაკუთვნებს. ჩვენთვის ასევე სრულიად ცხადია, რომ აფანასიევი შეცდა „ოქროს თევზის“ ზღაპართან დაკავშირებით. მაგრამ ჩვენ ამას ვხედავთ არა იმის მიხედვით, მოქმედებენ თუ არა ზღაპარში ცხოველები, არამედ იმიტომ, რომ ჯადოსნურ ზღაპრებს აქვთ სრულიად განსაკუთრებული ნ ყ ო ბ ა, რომელიც მაშინვე იგრძნობა და განსაზღვრავს თანრიგს, თუმცა ჩვენ ეს გაცნობიერებული არ გვაქვს. ყოველი მკვლევარი, როდესაც ამბობს, რომ კლასიფიკაციის მოცემული სქემის მიხედვით ახდენს, ფაქტობრივად სხვაგვარად აკლასიფიცირებს. მაგრამ თავისი თავისადმი ამ წინააღმდეგობით დიხაც რომ სწორად იქცევა. მაგრამ ეს თუ ასეა, თუკი დაყოფას საფუძველში გაუცნობიერებლად უდევს ზღაპართა ნ ყ ო ბ ა , რომელიც ჯერ კიდევ შეუსწავლელია და არც კია ფიქსირებული, მაშინ ზღაპართა მთელი კლასიფიკაცია ახალ ლიანდაგზეა გადასაყვანი. იგი გადაყვანილ უნდა იქნას ფორმალურ, სტრუქტურულ ნიშნებზე, როგორც სხვა მეცნიერებებშია. და ეს რომ გაკეთდეს, ჯერ ამ ნიშნების შესწავლაა საჭირო.

მაგრამ სათქმელს წინ გავუსწარიტ. აღწერილი მდგომარეობა გაურკვეველი დარჩა დღემდე. შემდგომ ცდებს გაუმჯობესება არსებითად არ მოჰყოლია. მაგალითად, თავის ცნობილ ნაშრომში „ხალხთა ფსიქოლოგია“ ვუნდტი შემდეგ დაყოფას გვთავაზობს:²

1. მითოლოგიური ზღაპარ-იგავები (Mythologische Fabelmärchen).
2. საკუთრივ ჯადოსნური ზღაპრები (Reine Zaubermärchen).
3. ბიოლოგიური ზღაპრები და იგავები (Biologische Märchen und Fabeln).
4. საკუთრივ ცხოველთა იგავები (Reine Teirfabeln) .
5. ზღაპრები „წარმოშობის შესახებ“ (Abstammungsmärchen).
6. სახუმრო ზღაპრები და იგავები (Scherzmärchen und Scherzfabeln).
7. ზნეობრივი იგავები (Moralische Fabeln).

ეს კლასიფიკაცია წინანდლებზე გაცილებით მდიდარია, მაგრამ მაინც საკამათოა. ი გ ა ვ ი (რომელიც ხუთჯერ გვხვდება შვიდ თანრიგში) ფორმალური კატეგორიაა. რას გულისხმობდა ვუნდტი ამ ტერმინში, გაურკვეველია. ტერმინი — „სახუმრო“ ზღაპარი — საერთოდ მიუღებელია, რადგან იგივე ზღაპარი შეიძლება ახსნილ იქნას, როგორც საგმირო ან კომიკური. შემდეგ ისმის კითხვა: რა განსხვავებაა „საკუთრივ ცხოველთა იგავებსა“ და „ზნეობრივ იგავებს“ შორის? რითი არაა „საკუთრივ იგავი“ „ზნეობრივი“, ანდა პირიქით?

განხილული კლასიფიკაციები ზღაპრების თანრიგებად განაწილებას ეხება. ზღაპართა თანრიგებად განაწილებასთან ერთად არსებობს ს ი უ ყ ე ტ ე ბ ა დ დაყოფაც.

თუ თანრიგებად დაყოფაში ყველაფერი რიგზე ვერაა, სიუჟეტებად დაყოფაში უკვე სრული ქაოსია. არაფერს ვიტყვით იმაზე, რომ ისეთი რთული, განუსაზღვრავი ცნება, როგორც სიუჟეტია, ან სულ არაა განმარტებული, ანდა ყოველი ავტორი თავისებურად განმარტავს. წინასწარ ვიტყვით, რომ ჯადოსნურ ზღაპართა სიუჟეტებად დაყოფა არსებითად საერთოდ შეუძლებელია. ისიც ისევე უნდა იქნას გადაყვანილი ახალ რელსებზე, როგორც თანრიგებად დაყოფა. ზღაპრებს ერთი თავისებურება აქვთ: ერთი ზღაპრის შემადგენელი ნაწილები შეიძლება სრულიად უცვლელად გადავიდეს მეორეში. გადანაცვლების ეს კანონი ქვემოთ უფრო დანვრილებით იქნება გაშუქებული. ჯერჯერობით კი იმის თქმით შემოვიფარგლებით, რომ, მაგალითად, „ბაბა-იაგა“ შეიძლება შეგვხვდეს სრულიად სხვადასხვა ზღაპარში, სხვადასხვა სიუჟეტში. ეს ხალხური ზღაპრის სპეციფიკური თავისებურებაა. მაგრამ, მიუხედავად ამ თავისებურებისა, სიუჟეტს, ჩვეულებრივ, ასე განსაზღვრავენ: აიღებენ ზღაპრის რომელიმე ნაწილს (ხშირად შემთხვევითს, რომელიც უფრო ხვდება თვალს), დაუმატებენ სიტყვას „შესახებ“ და განსაზღვრებაც მზადაა. ასე მაგალითად, ზღაპარი, რომელშიც არის გველთან ბრძოლა, არის ზღაპარი „გველთან ბრძოლის შესახებ“, ზღაპარი, რომელშიც არის კაშჩეი, არის ზღაპარი „კაშჩეის შესახებ“ და ა. შ. ამასთან, განმსაზღვრელი ელემენტის შერჩევაში ერთიანი პრინციპი არ არსებობს. თუკი ახლა გადანაცვლებადობის კანონსაც გავიხსენებთ, ლოგიკური აუცილებლობით არეულდარეულობა, ან უფრო ზუსტად, ჯვარედინი დაყოფა გამოვა. ასეთი კლასიფიკაცია კი ყოველთვის ამახინჯებს საკვლევე მასალის არსს. ამას ემატება ისიც, რომ დაყოფის ძირითადი პრინციპიც არაა დაცული, ე. ი. ირღვევა ლოგიკის კიდევ ერთი უელემენტარულესი წესი. ასეთი ვითარება დღემდე გრძელდება.

ამ ვითარების საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ორ მაგალითს. 1924 წელს გამოქვეყნდა ოდესელი პროფესორის, რ. მ. ვოლკოვის წიგნი ზღაპრის შესახებ.³ თავისი ნაშრომის პირველივე გვერდებიდან ვოლკოვი განსაზღვრავს, რომ ფანტასტიკური ზღაპარი იცნობს თხუთმეტ სიუჟეტს. ეს სიუჟეტები შემდეგია:

1. უდანაშაულოდ დევნილთა შესახებ.
2. სულელი გმირის შესახებ.
3. სამი ძმის შესახებ.
4. გველთან ბრძოლის შესახებ.
5. საცოლის მოპოვების შესახებ.

6. ბრძენი ქალწულის შესახებ.
7. გრძნებით შეკრულთა და მოჯადოებულთა შესახებ.
8. თილისმის მფლობელის შესახებ.
9. ჯადოსნური ნივთების მფლობელის შესახებ.
10. მოლაღატე ცოლის შესახებ და ა. შ.

თუ როგორაა დადგენილი ეს თხუთმეტი სიუჟეტი, არაფერია ნათქვამი. თუკი დაყოფის პრინციპს ჩავუფიქრებთ, ასეთი რამ გამოვა: პირველი თანრიგი დადგენილია კვანძის მიხედვით (აქ რომ მართლაც კვანძია, შემდეგ ვნახავთ), მეორე — გმირის ხასიათის მიხედვით, მესამე — გმირთა რაოდენობის მიხედვით, მეოთხე — მოქმედების მსვლელობის ერთ-ერთი მომენტის მიხედვით და ა. შ. ამგვარად, დაყოფის ერთიანი პრინციპი საერთოდ არ არსებობს. მართლაც, ქაოსი გამოდის. განა არაა ისეთი ზღაპრები, რომლებშიც სამი ძმა (მესამე თანრიგი) მოიპოვებს საცოლეებს (მეხუთე თანრიგი)? განა თილისმის მფლობელი არ სჯის ამავე თილისმის დახმარებით მოლაღატე ცოლს? ამგვარად, მოცემული კლასიფიკაცია არაა მეცნიერული კლასიფიკაცია ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით; ბევრი-ბევრი, იგი პირობითი საძიებელი იყოს, რომლის ღირსებაც ფრიად საეჭვოა. და განა შეიძლება მსგავსი კლასიფიკაცია ოდნავ მაინც შეედაროს მცენარეთა და ცხოველთა კლასიფიკაციას, რომელიც დადგენილია არა მიახლოებით, არამედ მასალის წინასწარი ზუსტი და ხანგრძლივი შესწავლის შემდეგ?

რაკი სიუჟეტთა კლასიფიკაციის საკითხს შევხვებით, არ შეიძლება, დუმილით ავუაროთ გვერდი ანტი აარნეს⁴ ზღაპართა საძიებელს. აარნე ეგრეთ წოდებული ფინური სკოლის ერთ-ერთი დამაარსებელია. აქ ვერ შევუდგებით ამ მიმართულებისთვის სათანადო შეფასების მიცემას. მხოლოდ იმას ვიტყვით, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში არის სტატიებისა და შენიშვნების საკმაოდ მნიშვნელოვანი რაოდენობა ცალკეულ სიუჟეტთა ვარიანტების შესახებ. ამგვარი ვარიანტები ხშირად სრულიად მოულოდნელ წყაროებშია მოპოვებული. თანდათანობით აუარებელი ვარიანტი გროვდება, მაგრამ სისტემატური დამუშავება კი არ ხდება. ძირითადად სწორედ აქეთაა მიმართული ამ სკოლის ყურადღება. ამ სკოლის წარმომადგენელი ეძებენ და ერთმანეთს ადარებენ ცალკეულ სიუჟეტთა ვარიანტებს მსოფლიოში მათი გავრცელების მიხედვით. მასალა ჯგუფდება გეო-ეთნოგრაფიულად წინასწარ შემუშავებული ცნობილი სისტემის მიხედვით, შემდეგ კი გამოაქვთ დასკვნები სიუჟეტთა ძირითადი აღნაგობის, გავრცელებისა და წარმოშობის შესახებ; მაგრამ ეს ხერხიც საცილობელია. როგორც ქვემოთ ვნახავთ, სიუჟეტები (განსაკუთრებით ჯადოსნური ზღაპრის სიუჟეტები) უმჭიდროეს ნათესაურ კავშირშია ერთმანეთთან. იმის

განსაზღვრა, თუ სად თავდება ერთი სიუჟეტი თავისი ვარიანტებით და სად იწყება მეორე, შესაძლებელი გახდება მხოლოდ ზღაპრების სასიუჟეტოაშორისო შესწავლისა და და სიუჟეტთა და ვარიანტთა ერთმანეთისგან გარჩევის პრინციპის ზუსტი დადგენის შემდგომ, აქ მხედველობაში არაა მიღებული ელემენტთა გადანაცვლებადობაც. ამ სკოლის ნაშრომები იმ გაუცნობიერებელ წანამძღვრებს ემყარებიან, რომ ყოველი სიუჟეტი რაღაც ორგანული მთლიანობაა, რომელიც შეიძლება სხვა სიუჟეტებიდან ამოგლიჯო და ცალკე შეისწავლო.

ისიც უნდა ითქვას, რომ ერთი სიუჟეტის ობიექტური გამოყოფა მეორისგან და ვარიანტთა შერჩევა სულაც არაა ადვილი საქმე. ზღაპრის სიუჟეტები ისე მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული და გადახლართული, რომ ეს საკითხი საგანგებო წინასწარ შესწავლას მოითხოვს თავად სიუჟეტთა გ ა მ ო ყ ო ფ ა მ დ ე . ამგვარი შესწავლის გარეშე მკვლევარი თავისი გემოვნების ამარა რჩება, ობიექტურად გამოყოფა კი უბრალოდ შეუძლებელიც კია. მოვიყვანთ ერთ მაგალითს. ზღაპარ „Frau Holle“-ს ვარიანტთა რიცხვში ბოლტესა და პოლივკას მოჰყავთ აფანასიევისეული ზღაპარი „ბაბა-იაგა“ (102).⁵ არის მითითებანი ამავე სიუჟეტის სხვადასხვა ზღაპარზე. მათ მოჰყავთ იმ დროისთვის ცნობილი ყველა რუსული ვარიანტი, ისეთებიც კი, რომლებშიც იაგა შეცვლილია გველით ან თავგებით, მაგრამ არ ასახელებენ ზღაპარს „მოროზკო“. ისმის კითხვა — რატომ? აქაც ხომ არის გერის გაგდება სახლიდან და მისი შინ დაბრუნება საჩუქრებით, ისევე როგორც საკუთარი შვილის გაგზავნა და მისი დასჯა. ესეც ცოტაა: ორივე — მოროზკოცა და Frau Holle-ც ხომ ზამთრის გაპიროვნებაა, ოღონდ გერმანულ ზღაპარში გაპიროვნება მდედრის სახით არის მოცემული, რუსულში კი — მამრისა. მაგრამ, ჩანს, „მოროზკო“ თავისი მხატვრული სიძლიერის წყალობით სუბიექტურად აღიბეჭდა, როგორც განსაზღვრული ზღაპრული ტიპი, როგორც გარკვეული დამოუკიდებელი სიუჟეტი, რომელსაც შეიძლება საკუთარი ვარიანტებიც ჰქონდეს. ამგვარად, ვხედავთ, რომ ერთი სიუჟეტის მეორისგან გამოსაყოფად სავსებით ობიექტური კრიტერიუმი არ არსებობს. ის, რაც ერთი მკვლევრისთვის შეიძლება ახალი სიუჟეტი იყოს, მეორისთვის ვარიანტი იქნება და — პირიქით. ჩვენ ძალზე მარტივი მაგალითი მოვიყვანეთ, მასალის გაფართოებასა და გაზრდასთან ერთად კი მრავლდება და იზრდება სიძნელეებიც.

მაგრამ, როგორც არ უნდა იყოს, ამ სკოლის მეთოდებმა, პირველ ყოვლისა, სიუჟეტთა ნუსხა მოითხოვეს.

სწორედ ასეთი ნუსხის შედგენას მოჰკიდა ხელი აარნემ.

ეს ნუსხა საერთაშორისო მასშტაბით იქნა გამოყენებული და ზღაპრის შესწავლას უდიდესი სამსახური გაუწია: აარნეს საძიებლის

წყალობით შესაძლებელი გახდა ზღაპრის დ ა შ ი ფ ვ რ ა . აარნემ სიუჟეტებს ტ ი პ ე ბ ი უწოდა და ყოველი ტიპი დანომრა. ზღაპრის მოკლე პირობითი ნიშანი (ამ შემთხვევაში საძიებელი ნომრის მითითება) ძალზე მოხერხებულა.

მაგრამ ამ ღირსებებთან ერთად საძიებელს რიგი არსებითი ნაკლოვანებანიც აქვს: როგორც კლასიფიკაცია, იგი არაა დაზღვეული იმ შეცდომებისაგან, რომლებსაც უშვებს ვოლკოვი. ძირითადი თანრიგები შემდეგია: I. ზღაპრები ცხოველთა შესახებ, II. საკუთრივ ზღაპრები, III. ანეკდოტები. ჩვენ ადვილად შევიცნობთ ახლებურად გადაკეთებულ ძველისძველ ხერხებს (რამდენადმე გასაოცარია, რომ ცხოველთა ზღაპრები არაა მიჩნეული საკუთრივ ზღაპრებად). ახლა გვინდა, ვიკითხოთ: განა იმდენად ზუსტად გვაქვს შესწავლილი ა ნ ე კ დ ო ტ ი ს ცნება, რომ სრულიად გულდამშვიდებით ვისარგებლოთ მისით (მდრ. ვუნდტის ი გ ა ვ ე ბ ი)? ამ კლასიფიკაციას დანვრილებით არ შევეხებით, შევჩერდებით მხოლოდ ჯადოსნურ ზღაპრებზე, რომლებიც მის მიერ ქვეთანრიგადაა გამოყოფილი. აქვე შევნიშნავთ, რომ ქვეთანრიგთა გამოყოფაც აარნეს ერთ-ერთი დამსახურებაა, რამდენადაც გვარებად, სახეებად და სახესხვაობებად დაყოფა აარნემდე არავის დაუმუშავებია. ჯადოსნური ზღაპრები კი, აარნეს მიხედვით, შემდეგ კატეგორიებს მოიცავენ: 1) ჯადოსნური მონინალმდეგე, 2) ჯადოსნური მეულლე, 3) ჯადოსნური დავალება, 4) ჯადოსნური შემწე, 5) ჯადოსნური საგანი, 6) ჯადოსნური ძალა ან უნარი, 7) სხვა ჯადოსნური მოტივები. ამ კლასიფიკაციის მიმართ შეიძლება სიტყვასიტყვით იქნას გამეორებული ის, რაც ვოლკოვისეული კლასიფიკაციის წინააღმდეგ ითქვა. მაგალითად, როგორ მოვექცეთ იმ ზღაპრებს, რომლებშიც ჯ ა დ ო ს ნ უ რ ა მ ო ც ა ნ ა ს ჯ ა დ ო ს ნ უ რ ი შ ე მ წ ე ასრულებს, რაც, მართლაც, ყველაზე ხშირად გვხვდება, ანდა იმ ზღაპრებს, რომლებშიც სწორედ ჯ ა დ ო ს ნ უ რ ი მ ე უ ლ ლ ე წარმოადგენს ჯ ა დ ო ს ნ უ რ შ ე მ წ ე ს ?

მართალია, აარნე არც აპირებდა საკუთრივ მეცნიერული კლასიფიკაციის შექმნას. მისი საძიებელი მნიშვნელოვანია, როგორც ვ რ ა - ქ ტ ი კ უ ლ ი ც ნ ო ბ ა რ ი , და, როგორც ცნობარს, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ აარნეს საძიებელი სხვა მხრივაა სახიფათო — იგი არსებითად არასწორ შეხედულებებს ნერგავს. ტიპებად ზუსტი დანაწილება ფაქტობრივად არ არსებობს, იგი ძალზე ხშირად ფიქციას წარმოადგენს. თუკი ტიპები მართლაც არსებობს, მაშინ არა იმ სიბრტყეში, როგორც აარნეს წარმოუდგენია, არამედ მსგავს ზღაპართა სტრუქტურულ თავისებურებათა სიბრტყეში, მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ. სიუჟეტთა ერთმანეთთან სიახლოვე და მათი სავსებით ობიექტური გამოიჯვინის სიახლე იმას იწვევს, რომ ამა თუ იმ ტიპისთვის

ტექსტის მიკუთვნებისას ხშირად არ იცი, რომელი ნომერი აარჩიო. ტიპისა და განსასაზღვრავი ტექსტის შესაბამისობა ხშირად მეტად მიახლოებითია. ა. ი. ნიკიფოროვის კრებულში მითითებული ას ოცდახუთი ზღაპრიდან ოცდახუთი ზღაპარი (ე. ი. 20%) ტიპებისთვის მიახლოებით და პირობითადაა მიკუთვნებული, რაც ნიკიფოროვის ფრჩხილებით აქვს აღნიშნული.⁶ მაგრამ რა გამოვა, თუ სხვადასხვა მკვლევარი ერთსა და იმავე ზღაპარს სხვადასხვა ტიპს მიაკუთვნებს? მეორე მხრივ, რაკი ტიპები განისაზღვრება არა ზღაპრის ნყოფით, არამედ მასში არსებული ამა თუ იმ მკვეთრად გამოხატული მომენტი (და თანაც ერთ ზღაპარში იქნებ რამდენიმე ასეთი მომენტი იყოს), მაშინ ზოგჯერ ერთი ზღაპარი შეიძლება ერთბაშად მიეკუთვნოს რამდენიმე ტიპს (ერთი ზღაპრისთვის დაახლოებით ხუთი ნომერი), რაც სულაც არ ნიშნავს, თითქოს მოცემული ტექსტი მართლაც ხუთი სიუჟეტისგან შედგებოდეს. ფიქსაციის ასეთი ხერხი არსებითად შემადგენელ ნაწილთა მიხედვით განსაზღვრავს წარმოადგენს. ზღაპართა გარკვეული ჯგუფისთვის აარნე უარსაც კი ამბობს თავის პრინციპებზე და უეცრად, სავსებით მოულოდნელად და რამდენადმე არათანამიმდევრულად, სიუჟეტებად დაყოფის ნაცვლად მოტივებად დაყოფაზე გადადის. ასეა მის მიერ დანაწევრებული ერთ-ერთი ქვეთანრიგი — ის ჯგუფი, რომელსაც სათაურად უწოდა „სულელი ეშმაკის შესახებ“. მაგრამ ეს არათანამიმდევრულობაც ინსტინქტურად მიგნებული სწორი გზაა. ქვევით შევეცდებით, ვუჩვენოთ, რომ ზღაპრის დანაწევრებულ შემადგენელ ნაწილებად შესწავლა კვლევის სწორი გზაა.

ამგვარად, ვხედავთ, რომ ზღაპრის კლასიფიკაციის საქმე მაინც-დამაინც კარგად ვერაა. მაგრამ კლასიფიკაცია ხომ კვლევის ერთ-ერთი პირველი და უმნიშვნელოვანესი საფეხურია. გავიხსენოთ თუნდაც ის, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ბოტანიკისთვის ლინეის პირველ მეცნიერულ კლასიფიკაციას. ჩვენი კლასიფიკაცია კი ჯერ ისევ ლინემდეღ პერიოდშია.

ახლა გადავივართ ზღაპრის შესწავლის მეორე უმნიშვნელოვანეს საკითხზე — მისი არსის აღწერაზე. აქ ამგვარ სურათს ვხედავთ: ძალიან ხშირად ის მეცნიერები, რომლებიც აღწერის საკითხებს ეხებიან, არ აწარმოებენ კლასიფიკაციას (ვესელოვსკი), მეორე მხრივ, კლასიფიკატორები ყოველთვის ზუსტად კი არ აღწერენ ზღაპარს, არამედ მის მხოლოდ ზოგიერთ მხარეს სწავლობენ (ვუნდტი). მაგრამ, თუ ერთი მკვლევარი აკეთებს ერთსაც და მეორესაც, მაშინ კლასიფიკაცია აღწერას კი არ მოსდევს, არამედ აღწერა ხდება წინასწარ შექმნილი კლასიფიკაციის ფარგლებში.

ძალზე ცოტა აქვს ნათქვამი ნ. ვ. ვესელოვსკის ზღაპრის აღწერის შესახებ. მაგრამ ის, რაც მან თქვა, უდიდესი მნიშვნელობისაა. ვესე-

ლოვსკის სიუჟეტი ესმის, როგორც მოტივთა კომპლექსი. მოტივი შეიძლება მიესადაგოს სხვადასხვა სიუჟეტს⁷. „მოტივთა სერია სიუჟეტი. მოტივი გადაიზრდება სიუჟეტში“. „ხდება სიუჟეტთა ვარირება: სიუჟეტებში შეიჭრებიან სხვა მოტივები, ანდა ხდება სიუჟეტთა კომბინირება ერთმანეთთან“. „სიუჟეტად მე ვთვლი თემას, რომელშიც ჩაქსოვილია სხვადასხვა ვითარებანი — მოტივები“⁸. ვესელოვსკისთვის მოტივი არის რაღაც პირველადი, სიუჟეტი — მეორეული, ვესელოვსკისთვის სიუჟეტი შემოქმედების, შეკავშირების აქტია. აქედან ჩვენთვის ის აუცილებლობა გამომდინარეობს, რომ შესწავლა არა იმდენად სიუჟეტთა, რამდენადაც, უპირველეს ყოვლისა, მოტივთა მიხედვით ვანარმოოთ.

ზღაპრის მეცნიერებას უკეთ რომ აეთვისებინა ვესელოვსკის ანდერძი — „მოტივთა საკითხი გამოიყოს სიუჟეტთა საკითხისაგან“ (დაყოფა ვესელოვსკისაა) — მაშინ ბევრი გაუგებრობა უკვე აცილებული იქნებოდა.⁹

მაგრამ ვესელოვსკის მოძღვრება მოტივთა და სიუჟეტთა შესახებ მხოლოდ ზოგად პრინციპს წარმოადგენს. ტერმინ მოტივის ვესელოვსკისეულ კონკრეტულ განმარტებას დღეს უკვე ვეღარ მივიღებთ, ვესელოვსკის მიხედვით, მოტივი არის თხრობის დაუყოფადი ერთეული) „მოტივში მე ვგულისხმობ უმარტივეს თხრობით ერთეულს“; „მოტივის ნიშან-თვისება — მისი სახოვანი, ერთნეერი სქემატიზმია; ასეთებია უმდაბლესი მითოლოგიისა და ზღაპრის ელემენტები, რომელთა შემდგომი დანაწევრება შეუძლებელია“¹⁰), თუმცა კი მის მიერ მაგალითად მოხმობილი ყველა მოტივი ნაწევრდება. თუკი მოტივი რაიმე ლოგიკური მთლიანობაა, მაშინ ზღაპრის ყველა ფრაზა მოტივს იძლევა („მამას ჰყავს სამი ვაჟი“ — მოტივია: „გერი მიდის სახლიდან“ — მოტივია: „ივანე ებრძვის გველს“ — მოტივია და ა. შ.). სულაც არ იქნებოდა ცუდი, მოტივი მართლაც რომ ვერ ნაწევრდებოდა. ეს მოტივთა საძიებლის შედგენის საშუალებას მოგვცემდა, მაგრამ ავიღოთ მოტივი „გველი იტაცებს მეფის ასულს“ (ვესელოვსკისეული მაგალითი არაა). ეს მოტივი ოთხ ელემენტად ნაწევრდება, რომელთაგან ყოველს ცალ-ცალკე შეუძლია ვარირება. გველი შძეიძლება შეიცვალოს კაშჩეით, ქარიშხლით, ეშმაკით, შევარდნით, ჯადოქრით. მოტაცება შეიძლება შეიცვალოს ვამპირიზმითა და სხვა მოქმედებებით, რომლებითაც ზღაპარში ახდენენ გაქრობას. ასული შეიძლება შეიცვალოს დით, საცოლით, ცოლით, დედით, მეფე შეიძლება შეიცვალოს მეფისწულით, გლეხით, ხუცესით. ამგვარად, ვესელოვსკის წინააღმდეგ უნდა ვამტიკოთ, რომ მოტივი არც ერთნეერია და არც დაუნაწევრებელი. უკანასკნელი დაყოფადი ერთეული, როგორც ასეთი, ლოგიკურ ან მხატვრულ მთლიანობას არ წარმოადგენს. ვეთანხმებით

რა ვესელოვსკის, რომ აღწერისთვის ნაწილი მთლიანზე პირველადია (ვესელოვსკის მიხედვით კი მოტივე თავისი წარმოშობითაც სიუჟეტზე პირველადია), ჩვენ შემდგომში რომელიღაც პირველადი ელემენტის გამოყოფის ამოცანა უფრო სხვაგვარად უნდა გადავწყვიტოთ, ვიდრე ამას ვესელოვსკი აკეთებდა.

ის, რაც არ გამოუვიდა ვესელოვსკის, ვერც სხვებმა შეძლეს. როგორც მეთოდურად ძალიან ფასეული ხერხის მაგალითი, შეიძლება დავასახელოთ ჟ. ბედიეს მეთოდი.¹¹ ბედიეს ხერხის ღირებულება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი პირველი მიხვდა — ზღაპარში რაღაც ურთიერთობა არსებობს მის მუდმივ და ცვლად სიდიდეთა შორის. მან სცადა ამის სქემატურად გამოხატვა: მუდმივ, არსებით სიდიდეებს ელემენტები უწოდა და ბერძნული ომეგით აღნიშნა; დანარჩენი ცვლადი სიდიდეები კი — ლათინური ასოებით. ამგვარად, ერთი ზღაპრის სქემა იძლევა, მეორისა — , შემდეგ — და ა. შ. მაგრამ ეს არსებითად სწორი აზრი ეწირება იმას, რომ ომეგას ზუსტად განსაზღვრა შეუძლებელია. თუ რას წარმოადგენენ თავისი ობიექტური არსით ბედიეს ელემენტები, ანდა როგორ უნდა იქნან გამოყოფილი, გაურკვეველი რჩება.¹²

ზღაპრის აღწერის პრობლემებს საერთოდ ნაკლები ყურადღება ექცეოდა — არჩევდნენ აეღოთ ზღაპარი, როგორც რაღაც მზა მონაცემი. აზრი ზუსტი აღწერის აუცილებლობის შესახებ მხოლოდ დღეს მკვიდრდება, თუმცა კი ზღაპრის ფორმებზე დიდი ხანია ლაპარაკობენ. და მართლაც, მაშინ, როდესაც აღწერილია მინერალებიც, მცენარეებიც, ცხოველებიც (და აღწერილ-განრიგებულია სწორედ მათი აღნაგობის მიხედვით), მაშინ, როდესაც აღწერილია მთელი რიგი ლიტერატურული ჟანრებისა (იგავი, ოდა, დრამა და ა. შ.), ზღაპარს ჯერ კიდევ ამგვარი აღწერილობის გარეშე სწავლობენ. თუ როგორ აბსურდამდე მიდის ხოლმე ზღაპრის გენეტური შესწავლა, რომელიც უგულბებლყოფს მის ფორმებს, უჩვენა ვ. ბ. შკლოვსკიმ.¹³ ნიმუშად მას მოჰყავს ცნობილი ზღაპარი მინის ტყავით გაზომვის შესახებ. ზღაპრის გმირი უფლებას იღებს, მიისაკუთროს იმდენი მინა, რამდენსაც ხარის ტყავით ზომავს. იგი დაჭრის ტყავს თასმებად და მეტ მინას შემოანვდენს, ვიდრე მოტყუებული მხარე მოელოდა. ვ. ფ. მილერი და სხვები ცდილობდნენ, ამაში იურიდიული აქტის ნაკვალევი დაენახათ. შკლოვსკი წერს: „ჩანს, რომ მოტყუებული მხარე — ზღაპრის ყველა ვარიანტით კი საქმე სწორედ მოტყუებაშია — იმიტომ არ აცხადებდა პროტესტს მინის მიტაცებაზე, რომ მინა საერთოდ ამ ხერხით იზომებოდა. ეს უაზრობაა. თუკი ზღაპრის სავარაუდო მოქმედების დროში მინის გაზომვის ამგვარი ჩვეულება („რამდენსაც თასმით შემოსწვდები“) არსებობდა, და ცნობილი იყო გამყიდველისა და მყიდველის-

თვისაც, მაშინ არათუ არავითარი მოტყუება არ არის, არამედ არც სიუჟეტი არსებობს, რადგან გამყიდველმა თავიდანვე იცოდა, რასაც აკეთებდა“. ამგვარად, ისტორიულ სინამდვილესთან ზღაპრის გათანაბრებას თვით მოთხრობის თავისებურებათა გაუთვალისწინებლად ყალბი დასკვნები მოსდევს, მიუხედავად მკვლევართა დიდი ერუდიციისა.

ვესელოვსკისა და ბედიეს ხერხები მეტ-ნაკლებად დაშორებულ წარსულს ეკუთვნის. თუმცა ეს მეცნიერები უმთავრესად ფოლკლორის ისტორიკოსები იყვნენ, მათ მიერ შემოღებული ფორმალური შესწავლის ხერხები ახალი და არსებითად სწორი იყო, მაგრამ შემდგომში ეს მიღწევა დაუმუშავებელი და გამოუყენებელი დარჩა. დღეს ზღაპრის ფორმათა შესწავლის აუცილებლობა აღარავითარ დავას არ იწვევს.

ზღაპრის ყველა სახეობის სტრუქტურის შესწავლა უაღრესად აუცილებელი წინაპირობაა ზღაპრის ისტორიული შესწავლისთვის. ფორმალურ კანონზომიერებათა შესწავლა წინდანი განსაზღვრავს ისტორიულ კანონზომიერებათა შესწავლასაც.

მაგრამ ასეთ პირობებს მხოლოდ ისეთი შესწავლა დააკმაყოფილებს, რომელიც ზღაპრის წყობის კანონზომიერებებს გამოამჟღავნებს და არა ისეთი, რომელიც ზღაპრის ხელოვნების მხოლოდ ფორმალურ ხერხთა გარეგნული კატალოგი იქნება. ვოლკოვის ზემოხსენებული წიგნი აღწერის შემდეგნაირ ხერხს იძლევა: პირველ ყოვლისა, ზღაპრები უნდა დაიშალოს მოტივებად. მოტივებად ითვლება როგორც გამართა თვისებები („ორი სიძე ჭკვიანია, მესამე — სულელი“), ისევე რაოდენობა („სამი ძმა“), გამართა საცქიელი („მამა იბარებს, სიკვდილის შემდეგ უყარაულონ მის საფლავს, ანდერძს მხოლოდ სულელი ასრულებს“), საგნები („ქათმისფეხებიანი ქოხი“, თილისმები) და ა. შ. ყოველ ასეთ მოტივს შეეფარდება პირობითი ნიშანი — ასო ან ციფრი, ან ასო და ორი ციფრი. მეტ-ნაკლებად მსგავსი მოტივები ერთი ასოთი, ოღონდ სხვადასხვა რიცხვით აღინიშნება. ახლა ისმის კითხვა: თუ მართლაც თანამიმდევრულნი ვიქნებით და ზღაპრის მთელ შინაარსს ამ წესით აღვნიშნავთ, რამდენი მოტივი გამოვა? ვოლკოვი ორას ორმოცდაათამდე აღნიშვნას იძლევა (ზუსტი სია არაა), ცხადია, ბევრი გამოტოვებულია, ვოლკოვი რალაცნაირად ახდენს შერჩევას, მაგრამ როგორ — არ ვიცით. მოტივთა ამგვარი გამოყოფის შემდეგ ვოლკოვი აკეთებს ზღაპრების ტრანსკრიფციას — მოტივები მექანიკურად გადაჰყავს ნიშნებზე და ადარებს სქემებს. მსგავსი ზღაპრები, რა თქმა უნდა, მსგავს სქემებს იძლევა. მთელი წიგნი ტრანსკრიფციებს უკავია. ერთადერთი „დასკვნა“, რაც ამგვარი გადანერიდან შეიძლება გაკეთდეს, იმის დამტკიცებაა, რომ მსგავსი ზღაპრები ერთმა-

ნეთს ჰგავს — დასკვნა, რომელიც არც არაფერს განმარტავს და არც არაფერს გვძენს.

ჩვენ ვნახეთ, რა ხასიათისაა ის პრობლემები, რომლებსაც მეცნიერება ამუშავებს. ნაკლებად მომზადებულ მკითხველს შეიძლება კითხვაც კი დაებადოს: ხომ არაა მეცნიერება დაკავებული ისეთი განყენებული საკითხებით, რომლებიც არსებითად სულაც არაა საჭირო? განა სულ ერთი არ არის, როგორ გამოყოფენ ძირითად ელემენტებს, ანდა როგორ გაკეთდება ზღაპართა კლასიფიკაცია — მოტივთა თუ სიუჟეტთა მიხედვით? უნებურად ჩნდება სურვილი, უფრო კონკრეტული, ხელშესახები საკითხების დასმისა, საკითხებისა, რომელიც უფრო მახლობელია ყველასთვის, ვისაც უბრალოდ უყვარს ზღაპარი. მაგრამ ასეთი მოთხოვნა შეცდომაზეა დამყარებული. მოვიყვანოთ ანალოგია. განა შესაძლებელია ლაპარაკი ენის სიცოცხლის შესახებ, თუკი არაფერი ვიცით მეტყველების ნაწილთა შესახებ, ე. ი. სიტყვათა გარკვეული ჯგუფების შესახებ, რომლებიც განლაგებულია მათი ცვალებადობის კანონთა შესაბამისად? ცოცხალი ენა კონკრეტული მონაცემია, გრამატიკა — მისი განყენებული სუბსტრატი. ეს სუბსტრატები უდევს საფუძვლად ცხოვრების ძალიან ბევრ მოვლენას, და მეცნიერების ყურადღებასწორედ აქეთაა მიმართული. ამ განყენებულ საფუძველთა შესწავლის გარეშე არ შეიძლება აიხსნას არც ერთი კონკრეტული მონაცემი.

მეცნიერება არ შემოისაზღვრება იმ საკითხებით, რომლებსაც აქ შევეხეთ. ჩვენ ვლაპარაკობდით მხოლოდ იმ საკითხებზე, რომელთაც კავშირი აქვთ მორფოლოგიასთან. კერძოდ, ჩვენ არ შევხებივართ ისტორიულ ძიებათა უზარმაზარ დარგს. ეს ისტორიული ძიებანი გარეგნულად შეიძლება მორფოლოგიურ ძიებებზე უფრო საინტერესოც კი იყოს, და აქ ბევრია გაკეთებული. მაგრამ ზოგადი საკითხი — საიდან წარმოიშვა ზღაპარი — მთლიანობაში გადანყვეტილი არაა, თუმცაღა უეჭველია, რომ აქაც არის ჩასახვისა და განვითარების კანონები, რომლებიც ჯერ კიდევ მოელიან დამუშავებას. სამაგიეროდ, გაცილებით მეტია გაკეთებული ცალკეულ კერძო საკითხთა მხრივ. სახელთა და ნაშრომთა ჩამოთვლას აზრი არა აქვს. მაგრამ ჩვენ ვამტკიცებთ — ვიდრე არ გვაქვს სწორი მორფოლოგიური დამუშავება, არც სწორი ისტორიული დამუშავებაა შესაძლებელი. თუ არ ვიცით ზღაპრის დაშლა მის შემადგენელ ნაწილებად, ვერც სწორი შედარების ჩატარებას შევძლებთ. მაგრამ, თუკი ჩვენ არ ვიცით შედარება, მაშინ როგორ უნდა გავაშუქოთ, მაგალითად, ინდოეთ-ევგვიპტის ურთიერთობანი, ან ბერძნული იგავის მიმართება ინდურთან? თუ ვერ შევძლებთ ზღაპრის შედარებას ზღაპართან, მაშინ როგორ შევისწავლოთ ზღაპრის კავშირი რელიგიასთან, როგორ შევადაროთ ზღაპარი მითს? და ბოლოს, ისევე

როგორც ყველა მდინარე ზღვისკენ მიედინება, ზღაპრის შესწავლის ყველა საკითხმაც უნდა მიგვიყვანოს უმნიშვნელოვანესი, მაგრამ აქამდე გადაუჭრელი პრობლემის გადაჭრასთან: ესაა მთელი დედამიწის ზურგზე ზღაპრების მსგავსების პრობლემა. როგორ ავხსნათ მეფის ასული-ბაყაყის ზღაპრის მსგავსება რუსეთში, გერმანიაში, საფრანგეთში, ინდოეთში, ამერიკის ნითელკანიანებთან და ახალ ზელანდიაში, თუ ამასთანავე ამ ხალხთა ურთიერთობა ისტორიულად არ დასტურდება? ეს მსგავსება ვერ განიმარტება, თუკი ამ მსგავსებების ხასიათზე ჩვენ არასწორი წარმოდგენა გვექნება. ისტორიკოსი, რომელიც არაა განაფული მორფოლოგიურ საკითხებში, ვერ დაინახავს მსგავსებას იქ, სადაც ის მართლაც არის; მას გამოჩნება მისთვის მნიშვნელოვანი, მაგრამ მისთვისვე შეუმჩნეველად დარჩენილი დამთხვევები; და პირიქით, იქ, სადაც ის მსგავსებას იპოვის, სპეციალისტი-მორფოლოგი შეძლებს, გვიჩვენოს, რომ შედარებული მოვლენები სრულიად ჰეტერონიმულია.

ამგვარად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ფორმათა შესწავლაზე ძალიან ბევრია დამოკიდებული. ამიტომ ნუ ვიტყვით უარს შავ, ანალიტიკურ, რამდენადმე მძიმე და მომაბეზრებელ სამუშაოზე, რომელსაც ისიც ართულებს, რომ იგი განყენებულ-ფორმალურ საკითხთა თვალსაზრისითაა წამოწყებული. ასეთი შავი „არასაინტერესო“ სამუშაო „საინტერესო“ განმაზოგადებელ ნყობათკენ მიმავალი გზაა.

შენიშვნები:

1. შემოთავაზებულია ვ. ფ. მილერის მიერ. არსებითად ეს კლასიფიკაცია ემთხვევა მითოლოგიური სკოლის კლასიფიკაციას (მითურნი, ცხოველებზე, საყოფაცხოვრებო).

2. W. Wundt, *Volkerpsychologie*, Bd II, Leipzig, 1906, Abt I, S. 346.

3. P. M. Волков, *Сказка. Разыскания по сюжетосложению народных сказки*, т. I, Сказка великорусская, украинская, белорусская, Госиздат Украины (Одесса), 1924.

4. A. Aarne. *Verzeichnis der Märchentypen*, — „Folklore Fellows Communications“, №3, Helsinki, 1911. საძიებელი არაერთხელ იყო ნათარგმნი და გამოცემული. რუსული თარგმანი: Н. П. Андреев. *Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне*, Л., 1929. ბოლო გამოცემაა. „The Types of the folklate. A classification and Bibliography Antti Aarne's Verzeichnis der Manchentypen (FFC№3). Translated and Enlarged by S. Thompson“. — „Folklore Fellows Communications“, № 184, Helsinki, 1964.

5. აქ და შემდგომ ტექსტში კურსივით მოცემულია ზღაპართა ნუმერაცია აფანასივისეული კრებულის უკანასკნელი გამოცემის მიხედვით (народны русские сказки А. Н. Афанасиева 1—3, 1958). იხ. აგრეთვე გვ.69 და 201.

6. А. И. Н и к и ф о р о в, *Сказочные материалы Заонежья, собранные в 1926 году* — „Сказочная комиссия в 1926 г. Образ работ“, Л., 1927.

7. А.Н. В е с е л о в с к и й, Поэтика сюжетов, Собрание Сочинений, сер. I (Поэтика), т.2, вып. I, СПб, 1913, с. 1—133.

8. იქვე.

9. ვოლკოვის საბედისწერო შეცდომაა: „ზღაპრის სიუჟეტი სწორედ ის მუდმივი ერთეულია, რომელიც ერთადერთი ამოსავალია ზღაპრის შესავალში“ (Р. М. Волков, Сказка, გვ. 5). მივუგებთ: სიუჟეტი ერთეული კი არა, კომპლექსია; ის მუდმივი კი არა, ცვლადია; ზღაპრის შესწავლაში მისი ამოსავლად მიჩნევა არ შეიძლება.

10. А. Н. В е с е л о в с к и й, Поэтика сюжетов, с. 11.

11. J. V e d i e r, Les fabliaux, Paris, 1893.

12. შდრ. С. Ф. О л ь д е н в у р г, „Фабло восточного происхождения (Журнал народного просвещения“, СССР, 1903, №4, отд.11, с. 217-238), სადაც უფრო დანვრის-ლებითაა მოცემული ბედიეს ხერხთა შეფასება.

13. В. Ш к л о в с к и й, О теории прозы, М.—Л., 1925, с. .24.

რუსულიდან თარგმნა **მარიამ კარბელაშვილმა**
(ნიგნიდან „ვ. პროპი. ზღაპრის მორფოლოგია“,
თბ., მეცნიერება, 1984)

იან მუკარჟოვსკი (1891-1975)

ესთეტიკური ფუნქცია და ესთეტიკური ნორმა,
როგორც სოციალური ფაქტები

I. ესთეტიკური ფუნქცია

ესთეტიკურ ფუნქციას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია როგორც ცალკეული ადამიანების, ისე მთელი საზოგადოების ცხოვრებაში. თუმცა, იმ ადამიანთა წრე, რომელნიც უშუალოდ დაკავშირებული არიან ხელოვნებასთან, საკმაოდ შეზღუდულია, ერთი მხრივ, იმიტომ, რომ ესთეტიკური ნიჭი შედარებით იშვიათია (ან ხელოვნების ცალკეულ დარგებში ვლინდება), მეორე მხრივ კი, გარკვეული სოციალური წრეებისთვის ის მიუწვდომელია. საზოგადოების ზოგიერთი ფენისათვის მხატვრულ ნაწარმოებებთან და ესთეტიკურ აღზრდასთან ზიარების მხოლოდ შეზღუდული შესაძლებლობები არსებობს. მიუხედავად ამისა, ხელოვნება თავისი შედეგებით იმ ადამიანებამდეც აღწევს, რომელთაც მასთან უშუალო კავშირი არ აქვთ (მდრ. მაგ., პოეზიის ზეგავლენა ენის სისტემის განვითარებაზე). გარდა ამისა, ესთეტიკური ფუნქცია გაცილებით უფრო ფართო არეალს მოიცავს, ვიდრე თავად ხელოვნება. ნებისმიერი საგანი და ნებისმიერი ქმედება (იქნება ეს ბუნების მოვლენა თუ ადამიანის ამა თუ იმ სახის საქმიანობა), შეიძლება ესთეტიკური ფუნქციის მატარებელი გახდეს. ეს განცხადება პანესთეტიზმს არ გულისხმობს, რადგანაც: 1. იგი მხოლოდ ზოგად შესაძლებლობას გამოხატავს და არ გულისხმობს ესთეტიკური ფუნქციის აუცილებლობას; 2. ესთეტიკური ფუნქცია ყოველთვის როდი დომინირებს სხვა ფუნქციებზე, რომლებიც ესთეტიკის მთელი სფეროში ვლინდება; 3. არ შეიძლება ესთეტიკური ფუნქციის შერევა სხვა ფუნქციებთან და არც სხვა ფუნქციების აღქმა ესთეტიკური ფუნქციის ვარიანტების სახით. ამით მხოლოდ იმ აზრს გამოვთქვამთ, რომ არ არსებობს მტკიცე საზღვრები ესთეტიკასა და ესთეტიკის მიღმა დარჩენილ სფეროებს შორის; არ არსებობს საგნები და მოვლენები, რომლებიც თავისი არსით ან წყობით დროის, ადგილისა და შემფასებლისგან დამოუკიდებლად არიან ესთეტიკური ფუნქციის მატარებლები, ხოლო სხვები, თავიანთი რეალური ბუნების წყალობით, ესთეტიკური ფუნქციის არიდან აუცილებლად გამოირიცხებიან. ერთი

შეხედვით, ამგვარი მტკიცება შეიძლება გადაჭარბებულად გამოიყურებოდეს. ამის საპირისპიროდ შეიძლება მოვიხილოთ საგნებისა და მოქმედებების ნიმუშები, რომლებიც გარეგნულად ესთეტიკურ ფუნქციას სრულიად მოკლებულნი არიან (მაგალითად, ზოგიერთი ფიზიოლოგიური მოქმედება, მაგალითად, სუნთქვა, ან, ვთქვათ, განყენებული აზროვნების პროცესები), ან, პირიქით, ისეთი მოვლენები (სახელოდობრ, მხატვრული ქმნილებები), რომლებიც, თავიანთი ბუნების წყალობით, გარდუვალად ექვემდებარებიან ესთეტიკურ ზემოქმედებას. თანამედროვე ხელოვნება, დაწყებული ნატურალიზმით, თემების არჩევისას არ უგულვებლყოფს რეალობის არც ერთ სფეროს და, დაწყებული კუბიზმითა და მისი მონათესავე მიმართულებებით ხელოვნების სხვა დარგებში, არ ზღუდავს მასალისა და ტექნიკის არჩევანს. ანალოგიურად, თანამედროვე ესთეტიკა, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს უფრო ფართო ესთეტიკურ სფეროებს (ჟ. მ. გიუიო, მ. დესუარი მისი სკოლითურ და სხვები). ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ესთეტიკურ ფაქტად შეიძლება იქცეს ისეთი რამ, რასაც, ტრადიციული გაგებით, არ მიენერებოდა ესთეტიკური პოტენციალი; გავიხსენოთ, მაგალითად, გიუიოს გამონათქვამი: „ღრმად ჩასუნთქვა და შეგრძნება იმისა, თუ როგორ იწმინდება სისხლი ჰაერთან შეხებისას, ის დამატორობელი განცდაა, რომელსაც ძნელად თუ წავართმევთ ესთეტიკურ ღირებულებას“ („თანამედროვე ესთეტიკის საკითხები“) ან დესუარის ფრაზა: „როდესაც რაიმე მექანიზმს, მათემატიკური ამოცანის ამოხსნას, გარკვეული საზოგადოებრივი დაჯგუფების ორგანიზებას ვუნოდებთ *მშვენიერებას*, — ეს გამოხატვის ჩვეულებრივი ფორმაზე მეტი რამაა“ (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906*). საწინააღმდეგო მაგალითების მოხმობაც შეიძლება. ესთეტიკური ფუნქციის მქონე მხატვრულმა ნაწარმოებები შეიძლება განიძარცვონ მისგან და განადგურდნენ, როგორც უსარგებლონი (შდრ. ძველი ფრესკების წაშლა, ახალი ნახატებით დაფარვა), ან შეიძლება ისინი მათი ესთეტიკური დანიშნულების გაუთვალისწინებლად გამოიყენონ (შდრ. ძველი სასახლეების გადაკეთება ყაზარმებად და სხვა). რა თქმა უნდა, ხელოვნებაშიც და მის მიღმაც არსებობს საგნები, რომლებიც თავისი წყობით მოწოდებული არიან ესთეტიკური ზემოქმედების მოსახდენად; ეს, ბოლოს და ბოლოს, ხელოვნების არსებითი თვისებაა. თუმცა, ესთეტიკური ფუნქციის ქონის ეფექტური უნარი არ არის საგანთა რეალური თვისება, იმ შემთხვევებშიც კი, თუ იგი საგანგებოდ არის ამ ფუნქციისთვის განკუთვნილი. უფრო ზუსტი იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს ფუნქცია ვლინდება გარკვეულ ვითარებებში, ანუ გარკვეულ საზოგადოებრივ კონტექსტში: მოვლენა, რომელიც ესთეტიკური ფუნქციის მატარებელი

იყო გარკვეულ ეპოქაში, გარკვეულ ადგილას და სხვ., შეიძლება ამ ფუნქციას მოკლებული იყოს სხვა ეპოქაში, სხვა ადგილას და ა.შ., ხელოვნების ისტორიაში მრავლად მოიპოვება იმის მაგალითები, რომ გარკვეული ქმნილებების პირველადი ესთეტიკური და მხატვრული მნიშვნელობა მხოლოდ მეცნიერული გამოკვლევებით გამოაშკარავდა (მდრ. ნ. ს. ტრუბეცკოი: „ათანასე ნიკიტინის მოგზაურობა“, როგორც ლიტერატურული ძეგლი, 1926 ან R. Jagoditsche-ს სტატია Der Stil der altrussischen Vitae, სლავისტების II საერთაშორისო ყრილობის რეფერატების კრებული, ვარშავა, 1943)

მაშასადამე, ესთეტიკური სფეროს საზღვრები არ არის რეალობით განპირობებული და ძალზე ცვალებადია. ეს განსაკუთრებით აშკარად საცნაურდება მოვლენათა სუბიექტური შეფასებისას. ჩვენ ყველანი ვიცნობთ ისეთ ადამიანებს, რომელთათვისაც ყველაფერი ესთეტიკურ ფუნქციას იძენს. და, პირუკუ, ვიცნობთ ისეთებსაც, რომელთათვისაც ესთეტიკური ფუნქცია მინიმალური დოზით არსებობს; ასევე, საკუთარი გამოცდილებით ვიცით, რომ საზღვრები ესთეტიკურ და არა-ესთეტიკურ სფეროებს შორის დამოკიდებულია ესთეტიკური აღქმის დოზაზე, ყოველი ჩვენგანისათვის იგი ასაკის ცვლილებასთან, ჯანმრთელობის მდგომარეობასა და წუთიერ განწყობასთან ერთადაც კი იცვლება. რა თქმა უნდა, როგორც კი ცალკეული ადამიანის თვალსაზრისის ნაცვლად სოციალური კონტექსტის თვალსაზრისზე დავდგებით, აღმოჩნდება, რომ ყოველგვარი დროებითი ინდივიდუალური ვარიაციების მიუხედავად, საგნებისა და მოვლენების სამყაროში არსებობს ესთეტიკური ფუნქციის საკმაოდ მდგრადი განლაგება. საზღვრები ესთეტიკურ ფუნქციასა და არაესთეტიკურ მოვლენებს შორის შემდგომაც არ გაირკვევა სრულად, რადგანაც ესთეტიკური ფუნქციის მონაწილეობა საკმარისად არის გრადუირებული და იშვიათად შეიძლება სრულიად დაბეჯითებით ვიმსჯელოთ უმცირესი ესთეტიკური ნაშთების სრული არარსებობის შესახებ. მაგრამ სიმპტომების მიხედვით შესაძლებელი იქნება ობიექტურად დადგინდეს ესთეტიკური ფუნქციის მონაწილეობა მაგალითად, ყოფით ცხოვრებაში, ჩაცმის აქტში და სხვა.

როგორც კი განვიხილავთ სხვადასხვა დროით, სივრცულ მონაკვეთებს, ან განსხვავებულ სოციალური წარმონაქმნებს (მაგალითად, სხვადასხვა ფენას ან სხვადასხვა თაობას და ა.შ.), წავანყდებით ესთეტიკური ფუნქციის განაწილებისა და მისი საზღვრების ცვლილებას. მაგალითად, საკვების ესთეტიკური ფუნქცია აშკარად უფრო ძლიერია საფრანგეთში, ვიდრე ჩეხოსლოვაკიაში; ჩაცმის ესთეტიკური ფუნქცია ჩვენს ქალაქურ გარემოში უფრო ძლიერია ქალებში, ვიდრე მამაკაცებში, თუმცა ეს აზრი უმართებულოა იმ გარემოში, სადაც ეროვნულ

ტანისამოსს ატარებენ; ასევე განსხვავებულია ჩაცმის ესთეტიკური ფუნქცია ტიპური სიტუაციების მიხედვით, რომლებიც მოქმედებს გარკვეულ სოციალურ კონტექსტში: ასე, მაგალითად, სამუშაო ტანისამოსის ესთეტიკური ფუნქცია საზეიმოსთან შედარებით, გაცილებით უფრო სუსტი იქნება. რაც შეეხება დროის მონაკვეთებს, შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდლობისგან განსხვავებით, მამაკაცების ტანისამოსს ჯერ კიდევ XVII საუკუნეში (როკოკოს ეპოქაში) ისეთივე ესთეტიკური ფუნქცია ჰქონდა, როგორც ქალისას; მსოფლიო ომის შემდეგ ჩაცმულობისა და საცხოვრებელი ნაგებობების ესთეტიკურმა ფუნქციამ გაცილებით უფრო ფართო სოციალური სივრცე და მეტი გარემოებანი მოიცვა, ვიდრე — ომამდე.

ესთეტიკური და არაესთეტიკური სფეროების გამიჯვნისას ყოველთვის უნდა ვიქონიოთ მხედველობაში, რომ აქ საქმე არ ეხება მკაცრად გამიჯნულ და ურთიერთდაუკავშირებელ სფეროებს. ორივე მათგანი მყარადაა ურთიერთდაკავშირებული, რასაც შეიძლება დიალექტიკური ანტინომია ვუწოდოთ. შეუძლებელია ესთეტიკური ფუნქციის სტატუსის ან განვითარების შესწავლა, თუ არ დავსვამთ შეკითხვას, თუ რამდენად ფართოდ (ან ვინროდ) არის განფენილი იგი სინამდვილის ყველა განზომილებაში; მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული თუ ბუნდოვანია მისი მიჯნები; თანაბრად მოიცავს თუ არა ის მთელ საზოგადოებას თუ მხოლოდ გარკვეულ ფენებსა და პირობებში ვლინდება — ეს ყველა ეს საკითხი გარკვეულ პერიოდსა და გარკვეულ საზოგადოებრივ მთლიანობას მიემართება. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესთეტიკური ფუნქციის სტატუსისა და განვითარებისთვის საკმარისი არაა მხოლოდ იმის კონსტატირება, თუ სად და როგორ ვლინდება იგი, და არც იმის დადგენა, თუ რა პირობებში ქრება ან სუსტდება ის.

ახლა განვიხილოთ თავად ესთეტიკური სფეროს შინაგანი ორგანიზაცია. ჩვენ უკვე მივუთითეთ, რომ იგი ძალზე მრავალფეროვანია, ერთი მხრივ, სხვადასხვაგვარ მოვლენებში ესთეტიკური ფუნქციის ინტენსიურობის გამო, მეორე მხრივ კი — მოცემული საზოგადოებრივი ერთეულის ცალკეულ წარმონაქმნებში ამ ფუნქციის განაწილების წყალობით. არსებობს გარკვეული ზღვარი, რომელიც ესთეტიკურის მთელ მრავალფეროვან სფეროს ყოფს ორ მთავარ მონაკვეთად, იმის მიხედვით, თუ რა წილობრივი მნიშვნელობა მოდის ესთეტიკურ ფუნქციაზე სხვა ფუნქციებთან შედარებით: ლაპარაკია იმ ზღვარზე, რომელიც გამოყოფს ხელოვნებას არაესთეტიკური მოვლენებისგან. საზღვარი ხელოვნებასა და ესთეტიკურის სხვა სფეროებს შორის, ისევე როგორც არაესთეტიკურ მოვლენებს შორის, მნიშვნელოვანია არა მარტო ესთეტიკისთვის, არამედ ხელოვნების ისტორიისთვისაც, რად-

განაც მასზე პასუხის გაცემას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ისტორიული მასალის შერჩევისას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მხატვრული ნაწარმოები ერთმნიშვნელოვნად არის აღბეჭდილი გარკვეული ფაქტურით (მეთოდი, რომლითაც იგია შექმნილი). სინამდვილეში ხომ ეს კრიტერიუმი ძალაშია — და თანაც არა შეუზღუდავად¹ — მხოლოდ იმ სოციალური კონტექსტისთვის, რომელსაც იმთავითვე მიემართებოდა ნაწარმოები. ნაწარმოებს, რომელიც შეიქმნა ჩვენგან გარკვეული დროით ან მანძილით დაშორებულ საზოგადოებაში, ვერ განვიხილავთ ფასეულობათა ჩვენი სისტემის მეშვეობით. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ხშირად აუცილებელია (რთული მეცნიერული პროცედურის მეშვეობით) იმის დადგენა, იყო თუ არა ნაწარმოები, მის ამოსავალ სოციალურ კონტექსტში, მხატვრული ქმნილება; არასდროს არ არის გამორიცხული, რომ ნაწარმოების ფუნქცია თავდაპირველად სრულიად განსხვავდებოდა იმისგან, როგორაც იგი გვესახება ჩვენი დღევანდელი ღირებულებათა სისტემის გადასახედიდან. გარდა ამისა, გადასვლა ხელოვნებიდან არახელოვნებაზე ყოველთვის თანდათანობითი, ზოგჯერ კი თითქმის მოუხელთებელია. ნიმუშად არქიტექტურა ავიღოთ: ნაგებობის კონსტრუქცია, როგორც მთლიანობა, წარმოგვიდგება უწყვეტი სერიების სახით, დანყებული სრულიად არაესთეტიკური ქმნილებებით და დამთავრებული ხელოვნების ნაწარმოებებით. და ხშირად შეუძლებელია იმ პუნქტის გამოვლენა, საიდანაც ხელოვნება იწყება. სინამდვილეში მისი ზუსტად დადგენა საერთოდ შეუძლებელია, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ განვიხილავთ ჩვენს საკუთარ სოციალურ კონტექსტში აგებულ შენობებს; რა თქმა უნდა, ეს კიდევ უფრო ნაკლებად შესაძლებელია, როდესაც საქმე ეხება ეგზოტიკურ, ანუ ჩვენგან ტერიტორიულად ან დროის მხრივ დაშორებულ ობიექტებს. არსებობს მესამე პრობლემაც, რომელზეც ყურადღება ე. უტიტცმა გაამახვილა: „Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert“;² სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მხატვრულ ნაწარმოებთა ესთეტიკური შეფასების საკითხი პრინციპულად განსხვავდება ხელოვნების საზღვრის საკითხისგან, იგი ხელოვნების კონტექსტს ეკუთვნის, რადგანაც სწორედ მასთან მიმართებაში ფასდება. პრაქტიკაში ძალზედ რთულია ამ თეორიული პრინციპის დაცვა, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საქმე ეხება პერიფერიულ ხელოვნებას, იმგვარს, როგორსაც ი. ჩაპეკმა „უთავმდაბლესი ხელოვნება“ უწოდა. როდესაც ასეთი ნაწარმოებებთან (მაგ., „რომანი მოსამსახურე ქალებისათვის“ ან სარეკლამო ნახატები), დაკავშირებით ვკითხულობთ, მიეკუთვნებიან თუ არა ისინი ხელოვნებას, ადვილი შესაძლებელია, ესთეტიკური ფუნქციის ამოცნობა მისი შეფასებით შევცვალოთ.

ცხადია, გადასასვლელი ბილიკები ხელოვნებასა და არახელოვნებას შორის და, საერთოდ, ესთეტიკის მიღმა სფეროში იმდენად შეუმჩნეველია და მათი აღმოჩენა იმდენად რთულია, რომ ჭეშმარიტად ზუსტი გამიჯვნა ილუზორულია. მაშ, საზღვრების დადგენის ყოველგვარ მცდელობას თავი უნდა დავანებოთ? მიუხედავად ამისა, ძალიან ნათლად ვგრძნობთ, რომ განსხვავება ხელოვნებასა და წმინდა „ესთეტიკურ“ მოვლენებს შორის მნიშვნელოვანია. სად არის ეს საზღვარი? საქმე ისაა, რომ ხელოვნებაში ესთეტიკური ფუნქცია დომინანტურია, მაშინ როდესაც მის მიღმა, რომც არსებობდეს, მას მეორადი მდგომარეობა უკავია. ამ მოსაზრების საპირისპიროდ შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნებაშიც არცთუ იშვიათად ესთეტიკური ფუნქცია (გინდ ავტორის, გინდ საზოგადოების მხრიდან) დაქვემდებარებულია სხვა ფუნქციის მიმართ. შდრ., მაგალითად, ხელოვნების ტენდენციურობის მოთხოვნა. მაგრამ ეს არგუმენტი არ არის დამაჯერებელი: თუკი ნაწარმოები უშუალოდ მიეკუთვნება ხელოვნებას, აქცენტი არაესთეტიკურ ფუნქციაზე ფასდება, როგორც პოლემიკა ხელოვნების არსობრივი განსაზღვრის წინააღმდეგ და არა როგორც ჩვეულებრივი შემთხვევა. ზოგიერთი არაესთეტიკური ფუნქციის სიჭარბე ხელოვნების ისტორიაში საკმაოდ ხშირი მოვლენაა, მაგრამ ესთეტიკური ფუნქციის ბატონობა აქ ყოველთვის იგრძნობა, როგორც ძირითადი, „არამარკირებული“ შემთხვევა, მაშინ, როდესაც სხვა ფუნქციის დომინანტურობა ფასდება, როგორც „მარკირებული“, ანუ ჩვეულებრივი მდგომარეობის დარღვევა. ეს პროპორცია ხელოვნების ესთეტიკურ ფუნქციასა და სხვა ფუნქციებს შორის *ლოგიკურად* გამომდინარეობს ხელოვნების ხასიათიდან, როგორც უპირატესად ესთეტიკური მოვლენების სფეროდან და არ დაკარგავდა ძალას, შემთხვევათა უმეტესობაში სხვა ფუნქციების უპირატესობაც რომ ვლინდებოდეს.³

საქმე ისევე ანტინომიასთან გვაქვს, რომელიც ესთეტიკური და ესთეტიკის მიღმა მყოფი სფეროების ზღვარზე დავადგინეთ: იქ იყო დაპირისპირება ესთეტიკური ფუნქციის სრულ უკმარობასთან და მის არსებობასთან, აქ კი — ესთეტიკური ფუნქციის დაქვემდებარებასა და ბატონობასთან ფუნქციების იერარქიაში. ესთეტიკური სფერო არ არის გახლეჩილი ორ ურთიერთდაშორებულ მონაკვეთად, არამედ თითქოს მას ორი დაპირისპირებული ძალა ფლობს, რომელიც ერთდროულად აყალიბებს და შლის, ანუ მასში ინარჩუნებს მოძრაობას უწყვეტი განვითარებისკენ. თუ ხელოვნებას ამ კუთხიდან შევხედავთ, მისი ძირითადი ამოცანა აღმოჩნდება ესთეტიკურ მოვლენათა სივრცის მუდმივი განახლება; უფრო დანვრილებით ამ საკითხზე საუბარი ამ ნაშრომის მეორე ნაწილში, ესთეტიკური ნორმის შესწავლისას იქნება.

არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ერთხელ და სამუდამოდ იმის დადგენა, თუ რა არის ხელოვნება და რა არ არის. ჩვენ მოვიხმეთ ზოგიერთი მაგალითი თანდათანობით გადასვლისა ანდა რყევისა ხელოვნების სფეროებსა და იმას შორის, რაც მის მიღმაა. ახლა შევეცდებით მოგანოდოთ სისტემატიზებული, უფრო დეტალური ჩამონათვალი, რათა თვალსაჩინოდ გამოჩნდეს, თუ რამდენად მრავალჯერადად და მრავალფეროვანად იჩენს თავს სწორედ ამ გარდამავალ ტერიტორიაზე ორი ძალა, რომელიც მართავს ესთეტიკის სფეროს განვითარებასა და მდგომარეობას:

1. ზოგიერთი ხელოვნება ქმნის უწყვეტი ჯაჭვის (შემადგენელ) ნაწილს, რომელშიც შედიან როგორც ხელოვნებისმიღმური მოვლენები, ისე ესთეტიკისმიღმურიც. ნიმუშად არქიტექტურა მოვიხმეთ; ზუსტად ასეთივე მდგომარეობაა ლიტერატურაშიც. არქიტექტურაში ესთეტიკურის ფუნქციას კონკურენციას უწევს პრაქტიკულობის ფუნქცია (მაგ. დაცვა ქარის მიმართულების ცვლილებისას და სხვა), ლიტერატურაში კი — ინფორმირების ფუნქცია. შეიძლება მოვიხმოთ მთელი რიგი ენობრივი გამოვლინებებისა, რომლებიც განთავსებულია ინფორმაციისა და ხელოვნების ზღვარზე; ეს არის ორატორობა. ორატორობის უშუალო მიზანი, კერძოდ კი მის ყველაზე ტიპიურ ფორმათა მიზანი, ისეთებისა, როგორებიცაა პოლიტიკური ან საეკლესიო მჭევრმეტყველება, მათი გავლენა მსმენელთა დასარწმუნებლად, რომლის ყველაზე ქმედით ენობრივ საშუალებას წარმოადგენს ემოციური ენა (რომელიც მოწოდებულია გრძნობების გადმოსაცემად). მაგრამ ემოციური ენა — როგორც ენობრივი სისტემის მყარი ელემენტი — ხშირად აწვდის პოეზიას გამომსახველობით ხერხებს;⁴ მჭევრმეტყველება, განსაკუთრებით კი ზოგიერთი მისი სახეობა, ზოგიერთ ეპოქაში იმდენად ღრმად იჭრება პოეზიის ტერიტორიაზე, რომ გაიაზრება და ფასდება, როგორც ხელოვნება; მაგრამ, პირიქით, არსებობს განვითარების სახეობები და ეპოქები, რომლებიც ხაზს უსვამენ მჭევრმეტყველების ინფორმაციულ ხასიათს. ამგვარი რყევა პოეზიასა და ინფორმაციულობას შორის ესესავც სჩვევია. ბოლოს და ბოლოს, ამასთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიხმოთ თავად პოეზიის ზოგიერთი სახეობაც, რომელშიც ერთმანეთს პირველობას ეცილებიან ესთეტიკური და ინფორმაციული ფუნქციები; ეს, ძირითადად, დიდაქტიკური პოეზია და რომანიზებული ბიოგრაფიაა. მეორე მხრივ, ზღვარი პოეზიასა და მხატვრულ პროზას შორის დიდწილად გაივლება იმის გათვალისწინებით, რომ პროზაში საკომუნიკაციო ფუნქცია უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პოეზიაში. ესთეტიკური ფუნქცია ხელოვნების ნებისმიერ სფეროშიც სრულად არ გამოიხატება. დრამა მერყეობს ხელოვნებასა და პროპაგანდას შორის; ჩეხეთის სახალხო თეატრის მშენებ-

ლობის ისტორია ნათლად მიუთითებს იმაზე, რომ აქ გადამწყვეტი იყო არაესთეტიკური მოტივები, კერძოდ, ეროვნულობის იდეის პროპაგანდის საჭიროება. ცეკვა, როგორც ხელოვნება, მჭიდროდ უკავშირდება ფიზიკურ ვარჯიშს, რომელსაც ჰიგიენის ფუნქცია აკისრია და ისეთ ფორმებსაც კი წარმოაჩენს, სადაც ფიზიკური ვარჯიში ცეკვას ისე ერწყმის, რომ მათი გამოცალკევება შეუძლებელია (დაკროზის სკოლა); ამასთან ერთად, ცეკვაში ძალზე ხშირად გვხვდება რელიგიური (რიტუალური ცეკვა) და ეროტიკული ფუნქციები, რომლებიც მეტოქეობას უწევს ესთეტიკურ ფუნქციას.

არქიტექტურიდან, რომელზეც უკვე მოგახსენეთ, გადავდივართ სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებზე — მხატვრობასა და სკულპტურაზე. აქაც არსებობს წმინდა საკომუნიკაციო ფორმები, მაგ., სურათები და მოდელები, რომლებიც გამოიყენება საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა შესწავლისას. არის ისეთი შემთხვევებიც, სადაც ესთეტიკური ფუნქცია, მეორადია, სხვა გაბატონებულ ფუნქციასთან შედარებით, მაგ., რუკა, როგორც დეკორატიული საგანი, და, ბოლოს, ისეთები, რომლებიც განთავსებულია ხელოვნებისა და არახელოვნების ზღვარზე, მაგალითად სამხატვრო, გრაფიკული და პლასტიკური რეკლამა: პლაკატი არაესთეტიკური ინტერესების სფეროა, ვინაიდან მისი მთავარი მიზანი პროპაგანდულია; მაგრამ მიუხედავად ამისა, გავადევნოთ თვალი პლაკატის ისტორია შეიძლება გავიაზროთ, როგორც გამომსახველობითი ხელოვნების მოვლენა. ბოლოს, არსებობს მხატვრობისა და სკულპტურის სახეობა, რომელიც მთლიანად მხატვრულია, რომელიც მერყეობს შეტყობინებასა და თვითმიზნურ გამომჟღავნებას შორის; ეს არის პორტრეტი, რომელიც პიროვნების ასახვას ითვალისწინებს და ფასდება ფიზიკური მსგავსების კრიტერიუმით და მხატვრული ქმნილება, რომელსაც არ აქვს პრინციპული კავშირი სინამდვილესთან. ამით პორტრეტი ფუნქციურად განსხვავდება არა-პორტრეტული სურათისგან, რომელიც თუნდაც რეალისტურად ასახავს მოდელთან მსგავსებას. ბოლოს, განვიხილოთ მუსიკა. აქ ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, ყველაზე ნაკლებად მჟღავნდება უშუალო კავშირი ხელოვნების მიღმა არსებულ სფეროებთან. ეს გამოწვეულია მუსიკის მასალის თავისებური ხასიათით, ბგერით. როგორც ბგერითი სისტემის ნაწილი, ის იმთავითვე ესთეტიკურ შეფერილობისაა; შდრ. გრილპარცერის ცნობილი მოთხრობა “საბრალო მუსიკოსი”, რომლის გმირიც ესთეტიკურ ექსტაზს განიცდის ერთი და იმავე ბგერის დაკვრით. მაგრამ შეიძლება მოიძებნოს შემთხვევები, სადაც ესთეტიკური ფუნქცია მხოლოდ მეორეულია და არავითარ შემთხვევაში არ არის დომინანტური; ასეთებია, მაგალითად, მელოდიური სიგნალები (სამხედრო და სხვ.), ასევე — სარეკლამო, ნახევრად წამღერე-

ბული ნამოძახილები (სადგურებში, ქუჩებში), რომელთა მთავარი მიზანიც საქონელზე ყურადღების გამახვილებაა. რყევა ესთეტიკურ და სხვა ფუნქციათა მეტოქეობა თავს იჩენს, მაგალითად, მარშებში და შრომით მუსიკაში; სახალხო და სახელმწიფო ჰიმნებში ესთეტიკურ ფუნქციას კონკურენციას უწევს სიმბოლურობის ფუნქცია, ანუ საკომუნიკაციო ფუნქცია. და, ბოლოს, უნდა გავიხსენოთ ფუნქციათა მრავლობითობა და მრავალფეროვნება მუსიკალურ ფოლკლორში, რაზეც აქ, რა თქმა უნდა, დანვრილებით ვერ ვისაუბრებთ.

2. არსებობს ცალკეული შემთხვევები, როდესაც ხელოვნება აღწევს არამხატვრულ და არაესთეტიკურ სფეროებში. ახლა განვიხილოთ საინანაღმდეგო შემთხვევები; არსებობს ისეთი მოვლენებიც, რომლებიც, თავისი არსით, ხელოვნებას მიღმა გაიზრებიან, მაგრამ რომლებიც ხელოვნებისკენ ისწრაფვიან და დიდი ხანია ხელოვნების დარგებად ითვლებიან, მაგ., კინო, ფოტოგრაფია, ორნამენტიკა, ჰორტიკულტურა (*horticulture* — მცენარეთა ჯიშების გამოყვანის მეცნიერება და ხელოვნება. ეს სიტყვა ლათინური *hortus* (ბაღი)-სა და *cultura* (კულტურა)-ის ნაზავია). ყველაზე თვალსაჩინოდ ხელოვნებისკენ სწრაფვა კინოში მჟღავნდება. თავისი არსით, ფილმი მჭიდროდ უკავშირდება ხელოვნების რამდენიმე დარგს — კერძოდ, ეპიკურ პოეზიას, დრამას, მხატვრობას. თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, იგი ნამდვილად უახლოვდებოდა ხან ერთს, ხან მეორეს. გარდა ამისა, კინოს იმის წინაპირობაც აქვს, რომ გახდეს თვითმყოფადი ხელოვნება, რომელიც ესთეტიკური ფუნქციის ბატონობას საკუთარი საშუალებებით აღწევს. ჩაპლინი ქმნის თეატრალური მსახიობობისგან სრულიად განსხვავებულ კინომსახიობის ტიპს (მიმიკა და ჟესტიკულაცია ახლო ხედით); ისეთი რუსი რეჟისორები, როგორებიც არიან ეიზენშტეინი, ვერტოვი და პუდოვკინი, პირიქით, სრულყოფენ სპეციფიკურ კინოსივრცეს, რომლის მესამე განზომილებასაც კამერის მოძრაობით ქმნიან. მეორე მხრივ და უპირველეს ყოვლისა, კინო არის ინდუსტრია; ამიტომაც მის მიმართ შეთავაზებისა და მასზე მოთხოვნის შესახებ გადანყვეტილებას ხშირად წმინდა კომერციული თვალსაზრისით გაცილებით უფრო ხშირად იღებენ, ვიდრე ნებისმიერ სხვა ხელოვნებაში; ამიტომაც კინო — ისევე როგორც ყოველი სამრეწველო პროდუქტი — მიჩვეულია მაშინვე მიიღოს, თუნდაც პასიურად, ყოველი ახალი აღმოჩენა, რომელიც მიმართულია მისი დანადგარების დახვეწისკენ; ამ თვალსაზრისით, საკმარისია შევადაროთ მიზანმიმართული შერჩევა მუსიკაში, რომელიც საკუთარი განვითარების გარკვეულ ეტაპებზე მოცემულ მომენტში ხელმისაწვდომი ტექნიკური მარაგიდან ირჩევს ინსტრუმენტების შეზღუდულ რეპერტუარს განსაზღვრული მხატვრული მიზნების კარნახით და, მეორე მხრივ, ხმოვანი კინო, რო-

მელშიც სწრაფი ტემპით განხორციელებულმა ინოვაციებმა ზიანი მი-
აყენა მუნჯი კინოს მიერ მოპოვებულ მხატვრულ მუხტს. მიუხედავად
ამისა, კინო მუდმივად ცდილობს იქცეს ხელოვნებად. ჯერ კიდევ არ
შეიძლება ითქვას, რომ მან გადაინაცვლა სფეროში, სადაც ესთეტი-
კური ფუნქცია *დე იურე* დომინანტურია. ცოტა სხვაგვარადაა საქმე
ფოტოგრაფიასთან დაკავშირებით, რომელიც თვითმიზნური და შე-
ტყობინებითი გამოხატვის ზღვარზე მერყეობს, თუმცა ამ მდგომარე-
ობას აღიქვამს, როგორც თავისი არსის ნაწილს. თავდაპირველად ფო-
ტოგრაფია მიჩნეულ იქნა ახალ ფერწერულ ტექნიკად (მდრ. ჰავლიჩ-
კას ეპიგრამა „დაგეროტიპი“: „მხატვრებმა რაღაც ჩაიდინეს// მაგრამ
სინათლეს ვერაფერი მოუხერხეს // ახლა მათზე სინათლე განრისხდა
// და თავად დაიწყო მხატვრობა“), უმეტესწილად, პროფესიონალ
მხატვართა ხელში იყო და ნიმუშად მხატვრობის კომპოზიციურ მე-
თოდებს იღებდა. დროთა განმავლობაში პროფესიონალი მხატვრების
ხელში ის გარდაიქმნა ესთეტიკისმიღმურ, წმინდა საკომუნიკაციო
დარგად: ცნება „ფოტოგრაფია“ და „სურათი“ ერთმანეთის საპირის-
პირო გახდა. იმპრესიონისტული მხატვრობის გავლენით, მხატვრული
ფოტოგრაფია (განსაკუთრებით სამოყვარულო) ისევ უახლოვდება
მხატვრობას. მან საბოლოოდ გაიცნობიერა თავისი ზღვრული ფუნ-
ქცია. ფოტოგრაფიის მერყევი ხასიათისთვის დამახასიათებელია, რომ
მისი ძირითად ან ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სახეობად რჩება პორ-
ტრეტი, რომელსაც ფოტოგრაფია იყენებდა მთელი თავისი არსებობის
განმავლობაში, ხოლო პორტრეტი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ასევე
გარდამავლი ყანრია.

სხვა დამოკიდებულება აქვს ხელოვნებისადმი ე.წ. დეკორატიულ
ხელოვნებას. ამ სახელწოდებით აღვნიშნავთ ისტორიულ მოვლენას,
რომელიც არსებობდა XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე და არა ისეთ ძველ
ხელობას, როგორიცაა ოქრომჭედლობა, რომლის შესახებაც, ჩვე-
ულებრივ, საუბარია ხელოვნების ისტორიის სახელმძღვანელოებში. ამ
ხელობებს, რომლებიც უზრუნველყოფს ყოველდღიური მოხმარების
საგნების დამზადებას, რა თქმა უნდა, ყოველთვის ჰქონდა გარკვეული
ესთეტიკური შეფერილობა და ხელოვნებასთან მჭიდროდ კავშირი
(მდრ. სამხატვრო ამქარი, როგორც ხელოსანთა ერთ-ერთი ორგანიზა-
ცია). უბრალო პარალელიზმისგან სრულიად განსხვავებული ურთი-
ერთმიმართება მყარდება ე.წ. დეკორატიული ხელოვნების განვითა-
რებასთან ერთად: ხელობის თვალსაზრისით, საქმე ეხებოდა იმის
ცდას, რომ შენარჩუნებული ყოფილიყო ხელნაკეთი წარმოება, რომე-
ლიც საქარხნო წარმოებასთან კონკურენციის პირობებში კარგავდა
პრაქტიკულ მნიშვნელობას; ატროფირებულ ესთეტიკურ ფუნქციას
უნდა ჩანაცვლებოდა ხელობის დეგრადირებული პრაქტიკული ფუნ-

ქციები, რომლებსაც უკეთ ახორციელებდა საქარხნო წარმოება. ხელოვნებამ რომელიც დეკორატიული ხელოვნების აყვავებას მიესალმებოდა (იხ. ხელოვანი გამომგონებლების მონაწილეობა), ახლებურად გაიაზრა მასალასთან მიმართება, ამ სიტყვის მატერიალური მნიშვნელობით, მაგ., ხე, ქვა, ლითონი და სხვა; რადგანაც ხელოვნებამ (განსაკუთრებით არქიტექტურამ, რომელიც ხელობასთან ყველაზე ახლოს დგას), სანარმოო ტექნიკის აჩქარებული განვითარების დროს დაკარგა ხელშესახები მასალის შეგრძნება; ახალი მატერიალური მასალები სხვა მასალების შემცვლელად იყო დაშვებული და ყურადღება არ ექცეოდა მათ სპეციფიკურ თვისებებს. საბოლოო ჯამში, საქმე მასალის მიმართ ძალადობამდე მივიდა; იხილეთ თანამედროვე არქიტექტურა. დეკორატიულ ხელოვნებას თეორიულად გზა სწორედ მატერიალური მასალის ანალიზმა მოუშადა (იხ. გ. ზემპერის ნიგნი „სტილი“, რომელიც 1860–63 წლებში გამოქვეყნდა). ხელობას, რომლისთვისაც მასალის თვისებები სრულიად პრაქტიკული მიზეზების გამო (მაგ. გამძლეობა) არსებითი საკითხია, ხელი უნდა შეეწყოს იმისთვის, რომ ხელოვნებაშიც შემოსულიყო შესაძლო მოქნილი საშუალებები, რის შესაძლებლობასაც ნივთიერება იძლეოდა. მაგრამ როგორც კი დეკორატიული ხელოვნება მთლიანად შევიდა ხელოვნების სფეროში, ანუ დაიწყო უნიკალური ქმნილებების წარმოება, მან დაივიწყა საკუთარი პრაქტიკული ფუნქციები: დაიწყო ისეთი ჭურჭლის გამოშვება, საიდანაც დაღვევას ესთეტიკური მოსაზრებებით ერიდებოდნენ და უფრო „სილამაზისთვის“ იძენდნენ, ისეთი ავეჯის გამოშვება, რომლის ხმარებასაც ასევე ერიდებოდნენ და სხვ. მალე ისეთი ჭიქების გამოშვებაც კი დაიწყეს, საიდანაც ძნელი იყო სითხის დაღვევა და ა.შ. ხელობის პრაქტიკული ფუნქციების ამგვარ დაქვეითებას შესანიშნავად ააშკარავებს ლოოსის მიერ მოთხრობილი ამბავი გლეხის შესახებ:⁵ იყო ერთი გლეხი, რომელიც გამძლე უნაგირებს ამზადებდა, მაგრამ მოინდომა, რომ უნაგირები თანამედროვეც ყოფილიყო. იგი რჩევისთვის პროფესორთან მივიდა. ამ უკანასკნელმა აუხსნა გლეხს დეკორატიული ხელოვნების პრინციპები. ხელოსანი ამ მითითებების თანახმად ცდილობდა სრულყოფილი უნაგირის შექმნას, მაგრამ მაინც ისეთი გამოუვიდა, როგორსაც მანამდე აკეთებდა. პროფესორმა იგი ფანტაზიის უქონლობაში დაადანაშაულა, თავის მოწაფეებს დაავალა უნაგირების ნიმუშების გაკეთება და თვითონაც რამდენიმე მათგანი დახატა. როდესაც გლეხმა ნიმუში იხილა, გაუხარდა და პროფესორს უთხრა: „ბატონო პროფესორო, ასე ცუდად რომ მესმოდეს ცხენზე ჯირითის, ტყავის თვისებების და ხელოსნის ხელობისა, მეც თქვენნაირი ფანტაზია მექნებოდა“. — დეკორატიული ხელოვნება, გარკვეულწილად, ანომალური იყო, მაგრამ ამავე დროს, როგორც ვნახეთ — ესთეტი-

კური სფეროს განვითარების აუცილებელი და კანონზომიერი ფაქტიც. ერთი თვალის გადავლებაც კი გვარწმუნებს ხელოვნებისა და ხელოვნებისმიღმური ესთეტიკური სფეროს მოვლენათა დიალექტიკური ურთიერთობების ახალ ასპექტზე.

ზემოჩამოთვლილი ნიმუშებს გარდა, არსებობს კავშირი ხელოვნებასა და ჰორტიკულტურას შორის. ჰორტიკულტურა, რომლის მთავარი მიზანი მცენარეების მოშენებაა, უახლოვდება ხელოვნებას, მაგრამ ხელოვნებად მაშინ გადაიქცევა, თუკი არქიტექტურა სამშენებლო ნიმუშებისთვის ბუნების მისადაგებას მოითხოვს. ამიტომაც ვაკვირდებით ჰორტიკულტურის შესაძლებლობას ბაროკოსა და როკოკოს ეპოქაში, სადაც იგი სასახლეების მშენებლობის განუყოფელი ნაწილი იყო (Le Notre ვერსალში). ამჟამად ჰორტიკულტურის მონაწილეობას განსაკუთრებით ანგარიში ეწევა ურბანისტულ კონცეფციაში, რომელიც ქალაქის სივრცეს ერთიანი გეგმის მიხედვით აწყობს; მაგ.: იხ. ლე კორბუზიეს გეგმა „Ville radieuse“, სადაც „სახლები და ცათამბჯენები ხიმინჯებზე მთელ ფართობს უთმობენ ტრანსპორტს, განსაკუთრებით ფეხით მოსიარულეებს, მთელი ქალაქი პარკად იქცევა“.⁶

3. დაბოლოს, დავამატებთ ორ განსაკუთრებულ შემთხვევას, რომლებსაც ერთ კატეგორიას მივაკუთვნებთ არა მათი ნათესაობის, არამედ 1. და 2. პუნქტებში განხილული შემთხვევებისგან განსხვავებულობის გამო. საქმე ეხება რელიგიურ კულტებს და ბუნების მშვენიერებას (განსაკუთრებით ლანდშაფტისას) ხელოვნებასთან მიმართებაში. ცნობილია, რომ, რელიგიური კულტი, გარკვეულწილად, მოიცავს ესთეტიკურ ელემენტებს; ზოგიერთ რელიგიაში კულტის ესთეტიზაცია იმდენად შორს მიდის, რომ ხელოვნება მის შემადგენელ ნაწილად იქცევა (იხ. კათოლიკური და მართლმადიდებლური საეკლესიო ხელოვნება). კულტი ესთეტიკური ფუნქციით ზოგჯერ იმდენად არის გადატვირთული, რომ თეორეტიკოსები უყოყმანოდ აცხადებენ მას ხელოვნებად, განსაკუთრებით იმ ეპოქებში, როდესაც თავად კულტის რელიგიური მხარე შესუსტებულია (მაგ., შდრ. რელიგიურობის აღორძინება ისეთ რომანტიკოსებთან, როგორც შატობრიანია, ფრანგული რევოლუციის ათეისტურ ეპოქაში). ეკლესიისთვის კულტის დომინანტური მხარე ყოველთვის სასულიერო ფუნქციაა. ხელოვნება კულტის ნაწილად ჩაითვლება, თუ დაექვემდებარება თავისი არსის მიმართ უცხო პირობებს, ნორმებს, რომლებიც იმდენად სიუჟეტს კი არ ეხება, არამედ ნაწარმოების მხატვრულ სტრუქტურას (შდრ. შუა საუკუნეებში გამოსახულ ღვთისმშობელთა ლურჯი მოსასხამი). ამ ნორმების მიზანია ესთეტიკური ფუნქციის შეფერხება, რომელმაც კი არ უნდა დათრგუნოს ან დაიქვემდებაროს ის, არამედ მისგან შექმნას სხვა ფუნქციის ტყუპისცალი. შეიძლება ითქვას, რომ საეკლესიო ხე-

ლოვნებაში (და, გარკვეულწილად, შესაბამისი კულტის მთელს დარგში), ძირითადად, *ორი დომინანტური ფუნქცია* არსებობს, რომელთაგანაც ერთი — სასულიერო, მეორისგან — ესთეტიკურისგან ქმნის თავისი რეალიზაციის საშუალებას; აქ საქმე ეხება უფრო გარკვეულ კონტამინაციას, ვიდრე ფუნქციების იერარქიზაციას. მეორე შემთხვევა, რომელზედაც საუბარი გვსურდა — ლანდშაფტის მშენიერებაა. ბუნება, თავისთავად, ხელოვნებისმილმური მოვლენაა, თუკი მას არ შეხებია ადამიანის ხელი ესთეტიკური მიზნით. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ბუნებას შეუძლია მოახდინოს ხელოვნების ნაწარმოების შტაბექტილება. პრობლემა, როგორც ჰოსტინსკიმ მიგვანიშნა ნაშრომში „რისი დახატვა შეიძლება“⁴⁷ და როგორც ეს თვალსაჩინოდ ჩამოაყალიბა შ. ლალომ,⁴⁸ მარტივად ნყდება: „დახვენილ სულში ხელოვნება აისახება ბუნებაში და ბუნებას თავის ბრწყინვალებას სძენს“. ესთეტიკური ფუნქციის ბატონობა აქ გარედან არის შემოტანილი.

ნიმუშებს, რომლებიც წინა აბზაცებში დავიმოწმეთ, ერთი მიზანი ჰქონდათ — ერთი მხრივ, ხელოვნებასა და, მეორე მხრივ, ხელოვნებისმილმურ ესთეტიკურ მოვლენათა, აგრეთვე — ესთეტიკისმილმურ სფეროებს შორის გადასვლათა მრავალფეროვნების ჩვენება. როგორც აღმოჩნდა, ხელოვნება არ არის ჩაკეტილი სფერო; არ არსებობს მკაცრი საზღვრები ან ერთმნიშვნელოვანი კრიტერიუმები, რომლებიც ხელოვნებას განასხვავებს იმისგან, რაც მის მიღმა არსებობს. ხელოვნების პროდუქციის მთელი დარგები შეიძლება დადგენონ ხელოვნებისა და დანარჩენი ესთეტიკური მოვლენების, შესაბამისად, ესთეტიკურსმილმურის ზღვარზე. განვითარების პროცესში ხელოვნება დაუღალავად იცვლის არეალს: ფართოვდება და ისევ ვიწროვდება. მიუხედავად ამისა, პოლარულობა ინარჩუნებს თავის შესუსტებულ არსებობას ესთეტიკური ფუნქციის დამაქვემდებარებელ და დაქვემდებარებულ ფუნქციათა იერარქიაში; ამ პოლარულობის წინაპირობის გარეშე, ესთეტიკური ფუნქციის განვითარება აზრს დაკარგავდა, რადგანაც სწორედ ის ანიჭებს თანამიმდევრული დინამიკას მოძრაობის განვითარებას.

ყოველივე იმის შეჯამებისას, რაც აქამდე ითქვა ესთეტიკური ფუნქციის განაწილებისა და მოქმედების შესახებ, შეიძლება შემდეგი დასკვნები გამოვიტანოთ: 1. ესთეტიკური არ არის არც საგნის რეალური თვისება და არც ერთმნიშვნელოვნადაა დაკავშირებული მის ზოგიერთ თვისებასთან. 2. საგნის ესთეტიკური ფუნქცია მთლიანად როდი ექვემდებარება ინდივიდის კონტროლს, თუმცა, წმინდა სუბიექტური თვალსაზრისით, მას შეიძლება რაღაც მიემატოს (ან, პირიქით, გამოაკლდეს), თავისი ფორმის მიუხედავად. 3. ესთეტიკური ფუნქციის სტაბილიზაცია კოლექტივის საქმეა და ესთეტიკური ფუნქცია

ადამიანის კოლექტივისა და სამყაროს შორის კავშირის ელემენტია. უბრალოდ, ესთეტიკური ფუნქციის გარკვეული განფენა საგნების სამყაროში საზოგადოებრივ მთლიანობასთან არის დაკავშირებული. ამ საზოგადოებრივი მთლიანობის მიმართება ესთეტიკური ფუნქციისადმი განსაზღვრავს ესთეტიკური ზემოქმედების უნარის მქონე საგნების ობიექტურ სტრუქტურას. მაგალითად, იმ პერიოდებში, როდესაც კოლექტივი ინტენსიურად იყენებს ესთეტიკურ ფუნქციას, ინდივიდის ესთეტიკური მიმართება საგნებისადმი უფრო თავისუფალია, აქტიურად (მათი შექმნისას), გინდ პასიურად (მათი აღქმისას). ესთეტიკური სფეროს გაფართოების ან შევიწროების ტენდენცია წარმოადგენს სოციალურ ფაქტებს, ყოველთვის მყლავნდება მთელი რიგი თანმდევი სიმპტომებით. ამ თვალსაზრისით, მაგალითად, პოეტური სიმბოლიზმი და დეკადენტობა თავისი პანესთეტიზმით პარალელური და თანაბარმნიშვნელოვანია თანამედროვე დეკორატიული ხელოვნებისა, რომელიც ზომაზე მეტად აფართოებს ხელოვნების სფეროს; ყველა ეს მოვლენა წარმოადგენს თანამედროვე სოციალურ კონტექსტში ესთეტიკური ფუნქციის პიპერტროფირების სიმპტომს. შეიძლება მოვიყვანოთ პარალელური მოვლენების ამგვარი ერთობლობის თანამედროვე ნიმუში: დღევანდელი (კონსტრუქტივისტული) არქიტექტურა პრაქტიკაშიც და თეორიულადაც მიისწრაფვის, განიძარცვოს მხატვრული ელემენტებისგან და იქცეს მეცნიერებად, უფრო ზუსტად კი მეცნიერული ცოდნის, განსაკუთრებით — სოციოლოგიურის — აპლიკაციად; მეორე მხარესაა პოეტური და ფერწერული სიურრეალიზმი, რომელიც ეყრდნობა ქვეცნობიერის სფეროს მეცნიერულ შესწავლას. ნაწილობრივ აქ შედის ე.წ. სოციალისტური რეალიზმიც, განსაკუთრებით — რუსულ ლიტერატურაში, ოღონდ ხელოვნებისგან, პირველ რიგში, სინთეზურ აღწერილობას და ახალი სოციალური წყობის აღწერას მოითხოვს. ამგვარი განსხვავებული და ზოგჯერ ურთიერთდაპირისპირებული ტენდენციების საერთო მახასიათებელი არის პოლემიკა „ხელოვნურობის“ წინააღმდეგ (რომელსაც უახლეს წარსულში ესოდენ მძაფრი იყო), სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რეაქცია ხელოვნებაში ესთეტიკურის ფუნქციის აბსოლუტური ბატონობის რეალიზაციის წინააღმდეგ; რეაქცია, რომელიც მყლავნდება იმაში, რომ ხელოვნება დაუახლოვდა ხელოვნებისმიღმურ მოვლენებს.

მაშასადამე, ესთეტიკურის სფერო ვითარდება, როგორც ერთი მთლიანობა და, გარდა ამისა, მუდმივ კავშირშია რეალობის იმ სფეროებთან, რომლებიც მოცემულ მომენტში სულაც არ უკავშირდება ესთეტიკურ ფუნქციას. ამგვარი ერთობლიობა და მთლიანობა შესაძლებელია მხოლოდ კოლექტიური ცნობიერების საფუძველზე, რომელიც აწესრიგებს საგნებს შორის ურთიერთობებს, რომელსაც ქმნიან

ესთეტიკური ფუნქციის მატარებლები და აერთიანებს ურთიერთ-იზოლირებულ შემეცნების ინდივიდუალურ მდგომარეობებს.⁹ ჩვენ კოლექტიური ცნობიერების, როგორც ფსიქოლოგიური რეალობის ჰიპოსტასირებას არ ვახდენთ და ამ სიტყვაში არ ვგულისხმობთ ელემენტთა ერთობლიობის შემაჯამებელ აღნიშვნას, რომელიც საერთოა ცალკეული ინდივიდუალური ცნობიერების მდგომარეობისთვის. კოლექტიური ცნობიერება სოციალური ფაქტია; შეიძლება მისი დეფინიცია, როგორც ცალკეულ კულტურულ მოვლენათა (ენა, რელიგია, მეცნიერება, პოლიტიკა და ა.შ.) სისტემების არსებობის ლოკუსისა. ეს სისტემები რეალობებს წარმოადგენს, თუნდაც ისინი უშუალოდ არ აღიქმებოდეს გრძნობათა ორგანოების მეშვეობით. თავიანთ არსებობას ისინი ამტკიცებენ იმით, რომ ემპირიული რეალობის მიმართ ნორმირების ძალას ამჟღავნებენ: ასე მაგალითად, ენობრივი სისტემიდან გადახრა, რომელიც კოლექტიურ ცნობიერებაშია, სპონტანურად იგრძნობა და ფასდება, როგორც შეცდომა. ესთეტიკურის სფეროც კოლექტიურ ცნობიერებაში, პირველ რიგში, ნორმების სისტემად გვევლინება. ამაზე საუბარი ნაშრომის მეორე თავში გვექნება.

ამასთან, უფლება არ გვაქვს კოლექტიური ცნობიერების ცნება გავიგოთ აბსტრაქტულად, ანუ მისი მატარებელი კონკრეტული კოლექტივის გაუთვალისწინებლად. ამ კონკრეტული კოლექტივის, საზოგადოებრივი ერთობლიობი, შემადგენელი ელემენტებია ფენები და milieux. წარმოუდგენელია, რომ იმას, რასაც მის ცნობიერებას ვუნოდებთ, კავშირი არ ჰქონდეს საზოგადოების დანაწევრებასთან. ეს, რა თქმა უნდა, ესთეტიკური სფეროსთვისაც სამართლიანია. თვით ხელოვნება, თუნდ ესთეტიკური ფუნქციის ბატონობით და მისგან მომდინარე მნიშვნელოვანი ავტონომიით, მნიშვნელოვანწილად იზოლირებულია რეალობისგან და მოკლებულია უშუალო აქტიურ ურთიერთობებს საზოგადოებრივი თანაცხოვრების ფორმებსა და ტენდენციებთან (შდრ. კანტის ცნობილი ფორმულა: „des interesselose Wohlgefallen“), და, ამასთან, მოიცავს მთელ რიგ რთულ სოციალურ პრობლემებს. ეს მით უფრო მართებულია ესთეტიკური სფეროს მიმართ, რომელიც ამჯერად ჩვენ ყველაზე მეტად გვაინტერესებს. ის ჩართულია საზოგადოებრივი მორფოლოგიის მთელ სისტემაში და წარმოადგენილია საზოგადოებრივ აქტივობებში..

საზოგადოებრივი ორგანიზმის კონკრეტულ წყობასა და ცხოვრებასთან ესთეტიკური სფეროს მიმართების საკითხი მეორე თავში, ესთეტიკური ნორმის კვლევის დროს გამოიკვეთება. ესთეტიკურის სოციოლოგიის შესახებ შეიძლება რამდენიმე შენიშვნა გამოვთქვათ; კერძოდ კი, ესთეტიკურის ფუნქციის თვალსაზრისით:

1. ესთეტიკური ფუნქცია შეიძლება საზოგადოებრივი დიფერენციაციის მამოძრავებელი გახდეს ისეთ შემთხვევებში, როდესაც ცალკეულ საგანს (ან ქმედებას) ერთ საზოგადოებრივ გარემოში აქვს ესთეტიკური ფუნქცია, მეორეში კი არა აქვს, ან კიდევ — ერთ საზოგადოებრივ გარემოში უფრო სუსტი ესთეტიკური ფუნქცია აქვს, ვიდრე მეორეში. როგორც ნიმუში, მოგვყავს ბოგატიროვის აღმოჩენა (გერმანოსლავიკა, II ნელინდეული), რომ საშობაო ნაძვის ხეს, რომელსაც ქალაქებში ესთეტიკური ფუნქცია აქვს, აღმოსავლეთ სლოვაკეთის სოფლებში (სადაც იგი ქალაქებიდან მოხვდა, როგორც „დაღმავალი კულტურული ღირებულება“), უპირველეს ყოვლისა, მაგიური ფუნქცია აქვს.

2. ესთეტიკური ფუნქცია, როგორც საზოგადოებრივი თანაცხოვრების მამოქმედებელი, გამოიყენება თავისი ძირითადი თვისებებით. მათგან მთავარი არის ის, რომელსაც ე. უტიცი¹⁰ უწოდებს იმ საგნების *იზოლაციის* უნარს, რომლებსაც ესთეტიკურის ფუნქცია ეხებათ. ანალოგიურია დეფინიცია, რომ ესთეტიკური ფუნქცია ნიშნავს მოცემულ საგანზე ყურადღების მაქსიმალურ გამახვილებას¹¹ (ყველგან, სადაც სოციალურ თანაცხოვრებაში რომელიმე აქტის, საგნის ან პიროვნების ხაზგასმის ან მისი წარმოჩენის საჭიროება გაჩნდება, ან საჭირო გახდება მისი გათავისუფლება არასასურველი კავშირებისგან, ესთეტიკური ფუნქცია გვევლინება თანამდევი ფაქტორის სახით; შდრ. რომელიმე ცერემონიის ესთეტიკური ფუნქცია (ამაში შედის რელიგიური კულტიც), ზეიმის ესთეტიკური შეფერილობა. თავის მაიზოლირებელი უნარით ესთეტიკური ფუნქცია შეიძლება იქცეს სოციალურად მადიფერენცირებელ ფაქტორად; შდრ. ესთეტიკური ფუნქციის მიმართ გაზრდილი მგრძნობელობა და მისი უფრო ინტენსიური გამოყენება სოციალურად უფრო მაღალ ფენებში, რომლებიც სხვა ფენებისგან განსხვავებულობისკენ ისწრაფიან (ესთეტიკური ფუნქცია, როგორც ფაქტორი ე.წ. რეპრეზენტაციისა), ან ესთეტიკური ფუნქციის მიზანმიმართული გამოყენება ძალაუფლების მპყრობელთა მნიშვნელობის ხაზგასამეღად და კოლექტივისგან მათი იზოლაციის მიზნით (მაგ., თავად ძალაუფლების მპყრობელის ან მის მომსახურეთა სამოსი, მისი საცხოვრებელი და სხვა). ესთეტიკური ფუნქციის მაიზოლირებელი ძალა — ან უფრო სწორად, მისი უნარი ყურადღება გაამახვილოს საგანზე ან პიროვნებაზე — ესთეტიკური ფუნქციიდან ქმნის ეროტიკული ფუნქციის მნიშვნელოვან თანმდევეს; შდრ. მაგალითად, განსაკუთრებით ქალის ტანსაცმელი, სადაც ორივე ეს ფუნქცია შეუმჩნეველად ერწყმის ერთმანეთს.

3. ესთეტიკური ფუნქციის მეორე მნიშვნელოვანი თვისება არის სიამოვნება, რომელსაც ის იწვევს. აქედან გამომდინარეობს იმ ქმე-

დებების გამარტივების უნარი, რომლებშიც ის მეორადი ფუნქციის სახით გვევლინება, ისევე, როგორც მასთან დაკავშირებული სიამოვნების გაძლიერების უნარი; შდრ. ესთეტიკური ფუნქციის გამოყენება ალზრდის დროს, ჭამისას, ოჯახურ ყოფაში და სხვ. დაბოლოს, საჭიროა ვახსენოთ მესამეც — ესთეტიკური ფუნქციის უცნაური თვისება, განპირობებული იმით, რომ ეს ფუნქცია, უპირველეს ყოვლისა, უკავშირდება საგნის ან ქმედების *ფორმას*: ეს არის სხვა ფუნქციების ჩანაცვლება, რომელთა საგანი (ნივთი ან აქტი) განვითარებასთან ერთად დაეინყებას მიეცა. აქედან მომდინარეობს გადმონაშთების ესთეტიკური შეფერილობა, თუნდ საგნობრივის (მაგალითად: ნანგრევები, ხალხური სამოსი იქ, სადაც უკვე დანარჩენი ფუნქციები, ისეთები, როგორებიცაა პრაქტიკულობა, მაგიურობა და სხვა, გაქრა) ან არამატერიალურის (მაგალითად, სხვადასხვა წეს-ჩვეულება); ამასვე უნდა მივაკუთვნოთ ცნობილი მოვლენა, რომ ისეთი სამეცნიერო ნაშრომები, რომლებსაც თავის შექმნის დროს ინტელექტუალურთან ერთად, ესთეტიკური ფუნქციაც თან სდევდა, აგრძელებენ თავის მეცნიერულ მოქმედებას და გამოიყენებიან, როგორც ნაწილობრივ ან მთლიანად ესთეტიკური მოვლენები. შდრ. პალაცკის “ისტორია” ან ბიუფონის ნაწარმოებები. — ესთეტიკური ფუნქცია, რომელიც სხვების ადგილს იკავებს, ხდება კულტურული მართვის ფაქტორი იმ მნიშვნელობით, რომ ადამიანის ქმნილებები და ინსტიტუციები, რომლებმაც დაკარგეს თავისი პირველადი ფუნქციები, შემოინახება მომავალი ეპოქისთვის, სადაც შეიქმნება შესაძლებლობა მისი ხელახალი გამოყენებისა სხვა პრაქტიკული ფუნქციით.

მაშასადამე, ესთეტიკური ფუნქცია ბევრად უფრო მეტს ნიშნავს, ვიდრე უბრალოდ ქაფია საგნებისა და სამყაროს ზედაპირზე (რაც მას ოდესღაც მიიჩნევდნენ. იგი მნიშვნელოვნად იჭრება საზოგადოებისა და ცალკეული ადამიანის ცხოვრებაში და წილი აქვს ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთობათა მართვაში იმ რეალობის მიმართ, რომლის ცენტრშიც მოქცეულია იგი და არამცთუ პასიურად, არამედ აქტიურად. ამ ნაშრომის შემდგომი შინაგანი კავშირები, როგორც უკვე ითქვა, მიეძღვნება ესთეტიკური მოვლენების სოციალური მნიშვნელობის გაშუქებას, შესავლის სახით კი საჭირო იყო ესთეტიკურის სფეროსა და მისი განვითარების დინამიკის გამოყოფა.

შენიშვნები:

1. შდრ. როდენის „ოქროს ხანა“, რომელზეც ამბობდნენ, რომ იგი ნამდვილი სხეულის ტვიფრს წარმოადგენს.

2. Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II., Stuttgart 1920, გვ. 5).

3. ამ და ზემოთ მოხმობილ ზოგიერთ წინადადებასთან დაკავშირებით შევნიშნავთ, რომ ზოგიერთი არაესთეტიკური ფუნქციის ბატონობის საყოველთაოდ პოსტულირებული შემთხვევები უნდა განვასხვაოთ ინდივიდუალური გადახრებისგან, რომლებიც ცალკეული პიროვნებების ფსიქოფიზიკური მიდრეკილებებით არის განპირობებული; ზოგიერთი მკითხველი კითხულობს მხოლოდ შემეცნებითი, ან ემოციათა განცდის მიზნით, აფასებს სურათს, როგორც მხოლოდ შეტყობინებას რეალობის შესახებ. ამ ტიპის მკითხველზე მხატვრული ნაწარმოები არ ზემოქმედებს, როგორც ხელოვნება, არამედ როგორც ესთეტიკის მიღმა არსებული ან როგორც მხოლოდ ესთეტიკური შეფერილობის მქონე მოვლენა. მათი მიმართება ესთეტიკისადმი არ არის ადეკვატური და არ შეიძლება იყოს ნორმა.

4. ზოგიერთი ლინგვისტი, მაგალითად შ. ბალი, უმართებულოდ აიგივებს პოეტურ ენას ემოციურთან და არ ითვალისწინებს არსებით განსხვავებას თვითმიზნურ მეტყველებასა (პოეზია) და კომუნიკაციურ მეტყველებას (ზემოქმედება გრძნობაზე) შორის.

5. Trotzdem, Innsbruck, 1931, p.15.

6. N. Teige, Nejmensi byt, Prague, p.142.

7. O. hostinský: Co jest malebné? Prague, 1912.

8. Introduction à l'esthétique, paris, p. 131.

9. ამგვარ მცდარ ინტერპრეტაციამდე შეიძლება მიგვიყვანოს მხოლოდ არცთუ ბედნიერმა ტერმინმა — „კოლექტიური ცნობიერება“.

10. Philosophie in ihren Einzelgebieten, Ästhetik und Philosophie der Kunst, p. 614)

11. L. Rotschild, Basic concepts in the Plastic Arts, the Journal of Philosophy, ტომი XXXII, 1935, გვ. 42.

ჩეხურიდან თარგმნა მაია ნაჭყებია

მიხაილ ბახტინი (1895-1975)

კარნავალიზებული ლიტერატურა

კლასიკური ანტიკურობის დამლევსა და შემდეგ — ელინიზმის ეპოქაში გარეგნულად საკმაოდ განსხვავებული, მაგრამ შინაგანად მონათესავე და იმდენად ურთიერთდაკავშირებული მრავალი ჟანრი ჩამოყალიბდა და განვითარდა, რომ მათ ლიტერატურის გარკვეული დარგი შექმნეს, რომელსაც თვითონ ბერძნები ერთობ შთამბეჭდავი სიტყვით — „σπαιδογλοισιν“ — აღნიშნავდნენ, ანუ სერიოზულ-სასაცილო დარგად მიიჩნევდნენ. ძველი ბერძნები ამ დარგს მიაკუთვნებდნენ სოფრონის მიმებს, „სოკრატულ დიალოგს“ (როგორც ცალკე ჟანრს), სიმპოსიონის ვრცელ ლიტერატურას (ასევე ცალკე ჟანრს), ადრინდელ მემუარულ ლიტერატურას (იონი ქიოსელს, კრიტიასს), პამფლეტებს, მთლიანად ბუკოლიკურ პოეზიას, „მენიპეს სატირას“ (როგორც ცალკე ჟანრს) და ასევე ზოგ სხვა ჟანრს. ამ სერიოზულ-სასაცილოს დარგის საზღვრების მკვეთრად და ცხადად დადგენა ერთობ ძნელია, თუმცა თვითონ ბერძნები სათანადოდ აცნობიერებდნენ მის პრინციპულ თავისებურებას და განასხვავებდნენ სერიოზული ჟანრებისაგან — ეპოპეისაგან, ტრაგედიისაგან, ისტორიისაგან, კლასიკური რიტორიკისაგან და სხვა... მართლაც, ეს დარგი ერთობ არსებითად განსხვავდება კლასიკური ანტიკურობის სხვაგვარი ლიტერატურისაგან.

როგორია სერიოზულ-სასაცილო ჟანრების არსებითი თავისებურებანი?

გარეგნული სხვაობის მიუხედავად, მათ აერთიანებს ღრმა კავშირი *კარნავალურ ფოლკლორთან*, მეტად თუ ნაკლებად გამსჭვალულნი არიან სპეციფიკური *კარნავალური მსოფლგანცდით*, ხოლო ზოგი მათგანი ზეპირსიტყვიერი კარნავალურ-ფოლკლორული ჟანრების ლიტერატურულ ვარიანტს წარმოადგენს. კარნავალური მსოფლგანცდა, რომლითაც მთლიანადაა გაჯერებული ეს ჟანრები, განაპირობებს მათ მთავარ თავისებურებას და მხატვრული სახეებისა და სიტყვის თავისებურ მიმართებას სინამდვილისადმი. მართალია, ყველა ამ ჟანრში ძლიერი რიტორიკული ელემენტიც არის, მაგრამ კარნავალური მსოფლგანცდის *მხიარულ ფარდობითობის* გარემოში ეს

ელემენტი არსებითად იცვლის სახეს: მცირდება მისი რიტორიკული სერიოზულობა, გონებრიობა, ცალმხრივობა და დოგმატიზმი.

კარნავალური მსოფლგანცდა უზარმაზარი ცხოველმყოფელი გარდამქმნელი ძალითა და იშვიათი გამძლეობით ხასიათდება. ამიტომ ჩვენს დროშიც კი სერიოზულ-სასაცილო ტრადიციებთან თუნდაც შორეული კავშირის მქონე ჟანრები შეიცავენ იმ კარნავალურ საფუარს, რაც მათ მკვეთრად განასხვავებს სხვა ჟანრებისაგან. ისინი რაღაც სხვა ნიშნით არიან აღბეჭდილნი, რომლითაც მათ ადვილად ვცნობთ. მახვილი სმენა ყოველთვის გამოარჩევს კარნავალური მსოფლგანცდის თუნდაც ყველაზე შორეულ ექოს.

იმ ლიტერატურას, რომელმაც პირდაპირ ან ირიბად, შუამავალი რგოლების საშუალებით, კარნავალური ფოლკლორის (ანტიკურის ან შუასაუკუნეობრივის) ამა თუ იმ სახეობის ზეგავლენა განიცადა, ჩვენ **კარნავალიზებულ ლიტერატურას** ვუნოდებთ. ასეთი ლიტერატურის პირველი ნიმუშია სერიოზულ-სასაცილო მწერლობა მთლიანად. [...]

სერიოზულ-სასაცილო ჟანრების პირველი თავისებურებაა სინამდვილისადმი ახლებური დამოკიდებულება: მათ საგანს ან, რაც უფრო საგულისხმოა, სინამდვილის გაგების, შეფასებისა და გაფორმების ამოსავალ წერტილს მწვავე და ხშირად აშკარად საჭირობოროტო საკითხებთან დაკავშირებული **თანამედროვეობა** წარმოადგენს. ანტიკურ ლიტერატურაში **სერიოზული** (მართალია, ამასთანავე სიცილისმიერი) გამოსახვის საგანი პირველად არის წარმოდგენილი ყოველგვარი ეპიკური ან ტრაგიკული დისტანციის გარეშე და მოცემულია არა მითის ან თქმულების აბსოლუტურ წარსულში, არამედ თანამედროვეობის დონეზე, ცოცხალ თანამედროვეებთან უშუალო და თვით უხეში, ფამილარული კონტაქტის ზონაში. ამ ჟანრებში მითოლოგიური გმირები და წარსულის ისტორიული პირნი მიზანდასახულად და ხაზგასმულად გათანამედროვებულები არიან და დაუსრულებელ თანამედროვეობასთან ფამილარული ურთიერთობის ზონაში მოქმედებენ და მეტყველებენ. ამგვარად, სერიოზულ-სასაცილოს სფეროში მხატვრული სახის აგების ღირებულებრივ-დროისმიერი ზონა არსებით ცვლილებას განიცდის.

მეორე თავისებურება უშუალოდაა დაკავშირებული პირველთან: სერიოზულ-სასაცილო ჟანრები არ ემყარებიან **თქმულებას** და არ ახდენენ თავიანთი თავის საკრალიზებას თქმულების საშუალებით; ისინი **შეგნებულად** ეფუძნებიან **გამოცდილებასა** (მართალია, ჯერ არც თუ ისე მდიდარს) და **თავისუფალ გამონაგონს**; მათი დამოკიდებულება თქმულებისადმი უმეტესწილად უაღრესად კრიტიკულია, ხოლო ზოგჯერ — ცინიკურად მამხილებელია. ეს ნამდვილი გადატრიალებაა ლიტერატურული სახის ისტორიაში.

ყველა ამ ჟანრის მესამე თავისებურებაა მიზანდასახული მრავალ-სტილიანობა და მრავალხმიანობა. ისინი უარს ამბობენ ეპოპეის, ტრაგედიის, მაღალი რიტორიკის, ლირიკის სტილისტურ ერთიანობაზე (უფრო ზუსტად — ერთიან სტილზე). მათთვის დამახასიათებელია თხრობის სხვადასხვა ტონალობა, მაღალისა და დაბალის, სერიოზულისა და სასაცილოს აღრევა; ისინი ფართოდ იყენებენ ჩართულ ჟანრებს — ნერილებს, ნაპოვნ ხელნაწერებს, მონაყოლ დიალოგებს, მაღალი ჟანრების პაროდიებს, პაროდიულად გააზრებულ ციტატებს და სხვ.; ზოგიერთ მათგანში გვხვდება პროზაული და პოეტური მეტყველების შეთავსება, დიალექტებისა და სხვადასხვა ჟანგონის (ხოლო რომაულ ეტაპზე — თვით ორენოვნების) გამოყენება, თავს იჩენს სხვადასხვაგვარი ავტორის ნილაბი. გამომხატველ სიტყვასთან ერთად გამოიყენება **გამოხატული** სიტყვა; ზოგიერთ ჟანრში მთავარ როლს ორხმიანი სიტყვები ასრულებენ. ამგვარად, აქ თავს იჩენს სიტყვისადმი როგორც ლიტერატურის მასალისადმი ახლებური დამოკიდებულება. [...]

რამდენადმე გამარტივებულად და სქემატურად შეიძლება ითქვას, რომ რომანის ჟანრს სამი ძირითადი ფესვი აქვს: **ეპოპეური, რიტორიკული და კარნავალური**. ამ ფესვთაგან რომელიმე ერთის უპირატესობის შესაბამისად, ევროპული რომანის განვითარებაში სამი ხაზი ჩამოყალიბდა: **ეპოპეური, რიტორიკული** და **კარნავალური** (მათ შორის, ცხადია, არსებობს მრავალი გარდამავალი ფორმა). რომანის განვითარების მესამე, ანუ კარნავალური ხაზის, მათ შორის დოსტოევსკის შემოქმედებისაკენ მიმავალი ნაირსახეობის სათავეები სერიოზულ-სასაცილო ჟანრების დარგში უნდა ვეძებოთ.

რომანისა და მხატვრული პროზის ამ ნაირსახეობის ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის, რომელსაც ჩვენ ქვემოთ პირობითად „დიალოგურის“ სახელწოდებით მოვიხსენიებთ (და რომელსაც, როგორც უკვე ვთქვით, დოსტოევსკისთან მივყავართ) განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ჰქონდა სერიოზულ-სასაცილო მწერლობის ორ ჟანრს — „სოკრატეს დიალოგსა“ და „მენიპეს სატირას“.

„სოკრატეს დიალოგი“ — თავისებური და ოდესღაც ფართოდ გავრცელებული ჟანრია. „სოკრატეს დიალოგებს“ წერდნენ პლატონი, ქსენოფონტე, ანტისტენე, ესქინე, ფედონი, ევკლიდე, ალექსემენი, გლავკონი, სიმუხსი, კრატონი და სხვები. ჩვენამდე მოაღწიეს პლატონისა და ქსენოფონტეს დიალოგებმა, ხოლო დანარჩენებმა — ცალკეული ფრაგენტების და მათზე მხოლოდ ცნობების სახით. [...]

„სოკრატეს დიალოგი“ არ არის რიტორიკული ჟანრი. იგი სახალხო კარნავალურ ნიადაგზე აღმოცენდა და ღრმად არის გამაჭვალული

კარნავალური მსოფლგანცდით, განსაკუთრებით, ცხადია, — მისი განვითარების ადრინდელ **ზეპირ** სოკრატესულ სტადიაზე.

თავდაპირველად „სოკრატეს დიალოგის“ ჟანრი — უკვე მისი განვითარების ლიტერატურულ სტადიაზე — თითქმის მემუარული ჟანრი იყო: ეს იყო მოგონებები სოკრატეს საუბრებზე, რომლებიც მოკლე მოთხრობის ჩარჩოში იყო მოქცეული. მაგრამ მასალისადმი თავისუფალმა შემოქმედებითმა მიდგომამ თითქმის მთლიანად გაათავისუფლა ეს ჟანრი ისტორიული და მემუარული არტახებისაგან და მხოლოდ ჭეშმარიტების გახსნის სოკრატესული მეთოდი და მოთხრობის ჩარჩოში განთავსებული დიალოგის გარეგნული ფორმა შეინარჩუნა. ასეთი თავისუფალი შემოქმედებითი ბუნებით ხასიათდება პლატონის „სოკრატესული დიალოგები“, და ნაკლებად — ქსენოფონტესა და ჩვენამდე ფრაგმენტების სახით მოღწეული ანტისტენეს დიალოგები.

შეჩერდებით „სოკრატეს დიალოგის“ ჟანრის იმ მომენტებზე, რომლებსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვთ ჩვენი კონცეფციისათვის.

1. ამ ჟანრს საფუძლად უძევს სოკრატესული წარმოდგენა ჭეშმარიტებისა და მასზე ჩვენი წარმოდგენის დიალოგურ ხასიათზე. ჭეშმარიტების ძიების დიალოგური საშუალება უპირისპირდებოდა როგორც **ოფიციალურ** მონოლოგიზმს, რომელიც **მზა ჭეშმარიტების ფლობას** იჩემებს, ასევე მიამიტურად თავდაჯერებულ ადამიანებს, რომლებსაც ჰგონიათ, რომ მათ ნამდვილად იციან რაღაც, რომ ისინი გარკვეულ ჭეშმარიტებებს ფლობენ. ჭეშმარიტება არ იბადება და არ მნიფდება ცალკე ადამიანის გონებაში, იგი **ადამიანთა შორის** იბადება, რომლებიც დიალოგური ურთიერთობის პროცესში ერთად ეძებენ ჭეშმარიტებას. სოკრატე თავის თავს „მაჭანკალს“ უწოდებდა: იგი ერთმანეთს ახვედრებდა ადამიანებს და კამათში ითრევდა მათ, რის შედეგადაც ჭეშმარიტება იბადებოდა; სოკრატე თავის თავს ამ მშობიარე ჭეშმარიტების „ბებიაქალს“ უწოდებდა, რადგან ხელს უწყობდა მის დაბადებას. ამიტომაც სოკრატეს თავი არ მიაჩნდა მზა ჭეშმარიტების ერთპიროვნულ მფლობელად. ხაზს ვუსვამთ, რომ სოკრატეს წარმოდგენები ჭეშმარიტების დიალოგურ ხასიათზე „სოკრატეს დიალოგის“ ჟანრის სახალხო კარნავალურ საფუძველს ეფუძნებოდა და მის ფორმასაც სახალხო კარნავალური საფუძველი განაპირობებდა. [...] მოგვიანებით, როდესაც „სოკრატეს დიალოგის“ ჟანრი სხვადასხვა ჩამოყალიბებულ ფილოსოფიურ სკოლათა და რელიგიურ მოძღვრებათა დოგმატური მსოფლმხედველობების სამსახურში ჩადგა, მან დაკარგა ყოველგვარი კავშირი კარნავალურ მსოფლგანცდასთან და უკვე მიგნებული, მზა და უცილობელი ჭეშმარიტებების გადმოცემის

უბრალო ფორმად და ბოლოს, ნეოფიტების (კატეხიზმობები) შეგონებათა კითხვა-პასუხის ფორმად იქცა.

2. „სოკრატეს დიალოგის“ ორ მთავარ ხერხს სინკრიზა და ანაკრიზა წარმოადგენდნენ. სინკრიზაში გულისხმობდნენ გარკვეულ საგანზე სხვადასხვა თვალსაზრისთა დაპირისპირებას. საგანზე სხვადასხვა სიტყვათა და თვალსაზრისთა დაპირისპირების ხერხს „სოკრატეს დიალოგში“ ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რასაც თავად ამ ჟანრის ხასიათი განაპირობებდა. ანაკრიზაში გულისხმობდნენ მოსაუბრის სიტყვების გამონვევას, პროვოცირებას, საკუთარი თვალსაზრისის გამოხატვის, თანაც ბოლომდე გამოხატვის იძულებას. სოკრატე ამგვარი ანაკრიზის დიდოსტატი იყო: მან იცოდა როგორ *აელაპარაკებინა* ადამიანები, როგორ გამოეთქვათ მათ თავიანთი ბუნდოვანი და ჯიუტად აკვიატებული აზრები, როგორ გაეთარებინა ეს აზრები სიტყვების შუქზე და როგორ წარმოეჩინა მათი სიმცდარე ან ნაკლებობა; მან იცოდა როგორ გამოეთანა მზის შუქზე მოარული ჭეშმარიტები. ანაკრიზა არის სიტყვის სიტყვითვე (და არა სიუჟეტური სვლით, განსხვავებით „მენიპეს სატირისაგან“) პროვოცირება. სინკრიზა და ანაკრიზა აზრის დიალოგიზებას ახდენენ, აზრს გამოაცალკეებენ და რეპლიკად, ადამიანთა შორის დიალოგური ურთიერთობის მონაწილედ ხდიან. ორივე ეს ხერხი გამომდინარეობს ჭეშმარიტებაზე დიალოგური წარმოდგენიდან, რაც საფუძვლად უდევს „სოკრატეს დიალოგს“. ამ კარნავალური ჟანრის ნიადაგზე სინკრიზა და ანაკრიზა კარგავენ თავიანთ ვინრო განყენებულ-რიტორიკულ ხასიათს.

3. „სოკრატეს დიალოგის“ გმირები *იდეოლოგები* არიან. უპირველესად იდეოლოგია თვითონ სოკრატე, იდეოლოგია აგრეთვე ყველა მისი მოსაუბრე — მისი მოწაფეები, სოფისტები, უბრალო ადამიანები, რომელთაც იგი დიალოგში ითრევს და, მათდა უნებურად, იდეოლოგებად აქცევს. თვით ამბავიც, რომელიც „სოკრატულ დიალოგში“ ხდება (უფრო სწორად, რომლის აღდგენაც მიმდინარეობს მასში), ჭეშმარიტების ძიებისა და *გამოცდის* წმინდა იდეოლოგიური მოვლენაა. [...]

4. „სოკრატეს დიალოგში“, ანაკრიზასთან ანუ სიტყვის სიტყვითვე პროვოცირებასთან ერთად, ზოგჯერ, ამავე მიზნით დიალოგის სიუჟეტური სიტუაცია გამოიყენება. პლატონის „ანალოგია“-ში სასამართლოს და სასიკვდილო განაჩენის მოლოდინის სიტუაცია განაპირობებს სოკრატეს მეტყველების განსაკუთრებულ ხასიათს; ეს არის *ზღურბლზე* მყოფი ადამიანის მეტყველება. „ვედონში“ საუბარია სულის უკვდავებაზე, ამ საუბრის ყველა შინაგანი თუ გარეგანი პერიპეტია სიკვდილისწინა ვითარებითაა განპირობებული. აქ ორივე შემთხვევაში გვაქვს მისწრაფება ისეთი *განსაკუთრებული* სიტუაციის შექმნისაკენ, რომელიც სიტყვას ყოველგვარი ჩვეული ავტომატიზმისა

და საგნობრიობისგან ათავისუფლებს ადამიანს და აიძულებს თავისი პიროვნებისა და აზრის სიღრმისეული შრეები გაამჟღავნოს. [...]

5. „სოკრატეს დიალოგში“ იდეა ორგანულად არის დაკავშირებული ამ იდეის მატარებელი ადამიანის (სოკრატესა და დიალოგის სხვა მთავარ მონაწილეთა) სახესთან. იდეის დიალოგური გამოცდა ამასთანავე ამ იდეის მატარებელი ადამიანის გამოცდაცაა. [...]

„სოკრატეს დიალოგმა“, როგორც გარკვეულმა ჟანრმა, მცირე ხანს იარსება, მაგრამ მისი დაშლის პროცესში სხვა დიალოგური ჟანრები, მათ შორის — „მენიპეს სატირა“ (შემდგომ მას მოკლედ „მენიპედ“ მოვიხსენიებთ) ჩამოყალიბდა, რომელიც, ცხადია, არ არის „სოკრატეს დიალოგის“ დაშლის უშუალო შედეგი, ვინაიდან იგი კარნავალურ ფოლკლორში იღებს სათავეს. [...]

1. „სოკრატეს დიალოგისაგან“ განსხვავებით, მენიპეში გაზრდილია სიცილის ელემენტის ხვედრითი წილი, თუმცა მისი ოდენობა იცვლება ამ უალრესად მოქნილი ჟანრის ნაირსახეობათა მიხედვით; მაგალითად, სიცილის ელემენტი ძალიან ძლიერია ვარონთან და ქრება (უფრო ზუსტად — რედუცირებულია) ბოეციუსთან. ამ სიცილის ელემენტის *კარნავალურ* ხასიათზე ოდნავ მოგვიანებით ვისაუბრებთ.

2. მენიპე მთლიანად თავისუფლდება იმ მემუარულ-ისტორიული შეზღუდვებისაგან, რომლებიც ჯერ კიდევ შეიმჩნევა „სოკრატეს დიალოგში“ (თუმცა ზოგჯერ გარეგნულად მემუარული ფორმა შენარჩუნებულია). იგი თავისუფალია თქმულებისაგან და არაა შებოჭილი სინამდვილესთან გარეგნული მსგავსების რაიმე მოთხოვნებით. მენიპე *სიუჟეტური* და *ფილოსოფიური გამონაგონის იშვიათი თავისუფლებით* ხასიათდება. ამას ხელს არ უშლის ის გარემოება, რომ მენიპეს მთავარი გმირები ისტორიული და ლეგენდარული პირები არიან (დიოგენე, მენიპე და სხვანი). შეიძლება ითქვას, რომ მთელს მსოფლიო ლიტერატურაში ვერ ვიპოვით გამონაგონისა და ფანტასტიკის თვალსაზრისით მენიპეზე უფრო თავისუფალ ჟანრს.

3. მენიპეს ჟანრის უმთავრესი თავისებურება ის არის, რომ მასში უთამამესი და უკიდევანო ფანტასტიკა და ავანტურა შინაგანად მოტივირებულია, გამართლებულია, საკრალიზებულია ისეთი წმინდა იდეურ-ფილოსოფიური მიზნით, როგორიცაა *განსაკუთრებული სიტუაციის* შექმნა ბრძენის, ჭეშმარიტების მაძიებლის სახით წარმოდგენილი ფილოსოფიური იდეის — სიტყვის, *ჭეშმარიტების* პროვოცირებისა და გამოცდისათვის. ვიმეორებთ, რომ ფანტასტიკა აქ ჭეშმარიტების არა დადებით *ხორცშესხმას*, არამედ მის ძიებას, პროვოცირებას და რაც მთავარია — მის *გამოცდას* ემსახურება. ამ მიზნით მენიპეს გმირები ადიან ზეცაში, ეშვებიან ქვესკნელში, დაეხტებიან უცნობ ფანტასტიკურ ქვეყნებში, მოქმედებენ უჩვეულო ვითარებაში. [...] ძალიან ხში-

რად მენიპეში ფანტასტიკა ავანტიურულ-სათავგადასავლო, ზოგჯერ — მისტიკურ-რელიგიურ (აპულეუსთან) ხასიათს იძენს. მაგრამ ყოველთვის ჭეშმარიტების პროვოცირებისა და გამოცდის იდეურ ფუნქციას ემსახურება. უკიდევანო ავანტიურულ ფანტასტიკასა და ფილოსოფიურ იდეას შორის აქ განუყრელი ორგანული მხატვრული ერთიანობაა დამყარებული. ერთხელ კიდევ უნდა აღინიშნოს, რომ საუბარია სწორედ *იდეის, ჭეშმარიტების*, და არა გარკვეული ინდივიდუალური თუ სოციალურ-ტიპური ადამიანის ხასიათის გამოცდაზე. ბრძენის გამოცდა არის ამქვეყნად მისი ფილოსოფიური პოზიციის გამოცდა და არა ამ პოზიციისაგან დამოუკიდებელი მისი ხასიათის ამა თუ მხარის. ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ მენიპეს შინაარსი არის ამქვეყნად *იდეის* ან ჭეშმარიტების თავგადასავალი: მინაზეც, ქვესკნელშიც, ოლიმპოზეც.

4. მენიპეს ძალიან მნიშვნელოვანი თავისებურებაა თავისუფალი ფანტასტიკის, სიმბოლიკის (ზოგჯერ — მისტიკურ-რელიგიური ელემენტის) შეთავსება *ქოხმახების* უკიდურეს და უხემ (ჩვენი თვალსაზრისით) *ნატურალიზმთან*. ჭეშმარიტების თავგადასავალი დედამიწაზე მიმდინარეობს დიდ გზებზე, ქურდულ დუქნებში, ტავერნებში, ბაზრების მოედნებზე, ციხეებში, საიდუმლო კულტების ეროტიკულ ღრეობებში და ა.შ. [...] უკვე ბიონი ბორისფენიტზე ამბობდნენ, რომ მან „ფილოსოფია პირველმა შემოსა ჰეტერას ჭრელი სამოსით“. უხვად არის ქოხმახების ნატურალიზმი ვარონთან და ლუკიანესთან. მაგრამ ყველაზე ვრცლად და სრულად ქოხმახების ნატურალიზმმა მხოლოდ პეტრონიუსისა და აპულეუსის რომანამდე გაშლილ მენიპეებში ჰპოვა გამოხატულება. მენიპეს არსებითი თავისურება — ფილოსოფიური დიალოგის, მაღალი სიმბოლიკის, ავანტიურული ფანტასტიკისა და ქოხმახების ნატურალიზმის ორგანული შეთავსება შენარჩუნებულია პროზაული რომანის დიალოგური ხაზის ყველა მომდევნო ეტაპზე.

5. მენიპეში თამამი გამონაგონი და ფანტასტიკა შეთავსებულია განსაკუთრებულ ფილოსოფიურ უნივერსალიზმთან და უკიდურეს მჭვრეტელობასთან. მენიპე „უკანასკნელ საკითხთა“ ჟანრია; მასში უკანასკნელ ფილოსოფიურ პოზიციათა გამოცდა მიმდინარეობს. [...] „სოკრატეს დიალოგთან“ შედარებით, მენიპეს ფილოსოფიური პრობლემემატიკის თვით ხასიათიც მკვეთრად შეიცვალა: მას ჩამოცილდა ყველა რამდენადმე „აკადემიური“ (გნოსოლოგიური თუ ესთეტიკური) პრობლემა, ჩამოცილდა ვრცელი და გაშლილი არგუმენტირება და არსებითად მხოლოდ შიშველი ეტიკურ-პრაქტიკული ხასიათის „უკანასკნელი კითხვები“ დარჩა. მენიპესათვის სწორედ „უკანასკნელი ამქვეყნიური პოზიციების“ სინკრიზა (ანუ დაპირისპირება) არის დამახასიათებელი: მაგალითად, „ცხოვრებათა გაყიდვის“, ანუ უკანასკნელ

ცხოვრებისეულ პოზიციათა სატირული ჩვენება ლუკიანესთან, ფანტასტიკური ცურვა იდეოლოგიურ ზღვებზე ვარონთან („Sesculixes“), ყველა ფილოსოფიურ სკოლაში ყოფნა (როგორც ჩანს, უკვე ბეონთან). აქ ყველგან სახეზეა ამქვეყნიური უკანასკნელი კითხვების pro და contra.

6. ფილოსოფიური უნივერსალურობის გამო, მენიპეში თავს იჩენს სამპლანიანი აგება: მოქმედება და დიალოგური სინკრიზები დედამიანიდან ოლიმპოზე და ქვესკნელშია გადატანილი. სამპლანიანი აგებულება ძალიან თვალსაჩინოა, მაგალითად, სენეკას „გაკვახება“-ში. [...] მენიპეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება *ქვესკნელის* ჩვენებას: აქ ჩაისახა „მიცვალებულთა საუბრის“ ჟანრი, რომელიც ფართოდ გავრცელდა აღორძინების ხანისა და XVII და XVIII საუკუნეების ევროპულ ლიტერატურაში.

7. მენიპეში ჩნდება გარკვეულ ტიპის *ექსპერიმენტული ფანტასტიკა*: დაკვირვება რომელიმე უჩვეულო ადგილიდან, მაგალითად, სიმალიდან, როდესაც მკვეთრად იცვლება ამქვეყნიურ მოვლენათა მასშტაბი; მაგალითად, ლუკიანეს „იკარომანიპი“ ან ვარონის „ენდიმიონი“ (ქალაქის ცხოვრებაზე დაკვირვება სიმალიდან). მენიპეს გარკვეული ზეგავლენით, ექსპერიმენტული ფანტასტიკის ეს ხაზი გვიანდელ ეპოქაშიც ვითარდება — რაბლესთან, სვიფტთან, ვოლტერთან („მიკრომეგასი“) და სხვებთან.

8. მენიპეში პირველად იჩენს თავს აგრეთვე ის, რასაც შეიძლება მორალურ-ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტირება ეწოდოს: ადამიანის უჩვეულო, არანორმალურ მორალურ-ფსიქიურ მდგომარეობათა გამოსახვა, სხვადასხვა შემთხვევითაა („მანიაკალური თემატეიკა“), პიროვნების გაორების, ოცნებებით უკიდურესი გატაცების, უჩვეულო სიზმრების, სიგიჟესთან ახლოს მყოფი ვნებების და ა.შ. ჩვენება. ამ მოვლენებს მენიპეში არა ვინრო თემატური, არამედ ფორმალურ-ჟანრული მნიშვნელობა ენიჭება. სიზმრები, ოცნებები, შემთხვევითაა არღვევენ ადამიანისა და მისი ბედის ეპიკურ და ტრაგიკულ მთლიანობას და პიროვნებაში სხვაგვარი ადამიანისა და სხვაგვარი ცხოვრების შესაძლებლობები ვლინდება, ადამიანი აღარ შეესაბამება თავის თავს. სიზმრები ეპოსშიც გვხვდება, მაგრამ იქ წინასწარმეტყველური, ბიძგის აღმძვრელი ან გამაფრთხილებელი სიზმრები არ ცვლიან ადამიანის ბედსა და ხასიათს, არ არღვევენ მის მთლიანობას. რა თქმა უნდა, მენიპეში ადამიანის დაუსრულებლობა და შესაბამისობა თავის თავთან ჯერ კიდევ ელემენტარული და ჩანასახობრივია, მაგრამ ეს საწყისები უკვე აღმოჩენილია და ისინი ადამიანის ახლებურად დანახვის საშუალებას იძლევიან. ადამიანის მთლიანობისა და დასრულებულობის რღვევას ხელს უწყობს მენიპეში აღმოცენებული დიალოგური

დამოკიდებულება თავისი თავისადმი (რასაც შესაძლოა პიროვნების გაორება მოჰყვეს). ამ მხრივ უაღრესად საინტერესოა ვარონის მენიპე „ბიმარკუსი“, ანუ „ორგვარი მარკუსი“. ვარონის სხვა მენიპეების მსგავსად, სიცილის ელემენტი აქ ერთობ ძლიერია. მარკუსი არ ასრულებს დაპირებას, რომ დაწერდა ნაშრომს ტროპებსა და ფიგურებსზე. ამას გამუდმებით შეახსენებს მეორე მარკუსი, ანუ მისი სინდისი, მისი ორეული, რომელიც მოსვენებას არ აძლევს. პირველი მარკუსი ცდილობს, შეასრულოს დაპირება, მაგრამ ამას ვერ ახერხებს: ხან ჰომეროსის კითხვითაა გატაცებული, ხან თვითონ იწყებს ლექსების წერას და ა.შ. ეს დიალოგი ორ მარკუსს შორის, ანუ ადამიანსა და მის სინდისს შორის, ვარონთან კომიკურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ მან მაინც არსებითი ზეგავლენა იქონია ავგუსტინეს „Soliloquia“-ზე. აქვე დავსძენთ, რომ დოსტოევსკიც გაორების გამოსახვისას ტრაგიკულობასთან ერთად ყოველთვის ინარჩუნებს *კომიკურ* ელემენტს („ორეულშიც“ და ივანე კარამაზოვის საუბარშიც ეშმაკთან).

9. მენიპესათვის ძალიან დამახასიათებელია სკანდალების, შეუსაბამო პასუხებისა და მეტყველების ჩვენება, ანუ საყოველთაოდ მიღებული, და მოვლენათა ჩვეულებრივი განვითარების, ქცევისა და ეთიკეტის, მათ შორის საუბრის წესის, დადგენილი ნორმების დარღვევა. ეს სკანდალები თავიანთი მხატვრული სტრუქტურით მკვეთრად განსხვავდებიან ეპიკური მოვლენებისაგან და ტრაგიკული კატასტროფებისაგან. შეიძლება ითქვას, რომ მენიპეში თავს იჩენს სკანდალურისა და ექსცენტრიულის ახალი მხატვრული კატეგორიები, რომლებიც სრულიად უცხოა კლასიკური ეპოსისა და დრამატული ჟანრებისათვის (ამ კატეგორიების კარნავალურ ხასიათზე მოგვიანებით ცალკე ვისაუბრებთ). სკანდალები და ექსცენტრულობა არღვევენ სამყაროს ეპიკურ და ტრაგიკულ მთლიანობას, ბზარს აჩენენ ადამიანის საქმეთა და მოვლენათა ნორმალურ („კეთილგონიერ“) მსვლელობაში და ათავისუფლებენ ადამიანის ქცევას მისი განმაპირობებელი ნორმებისა და მოტივირებისაგან. სკანდალებითა და ექსცენტრული მეტყველებით აღსავსეა ღმერთების თათბირი ოლიმპოზე (ლუკიანესთან, სენეკასთან, იულიანე განდგომილთან და სხვებთან), სცენები ქვესკნელსა და დედამიწაზე (მაგალითად, პეტრონიუსთან სკანდალები მოედანზე, სასტუმროში, აბანოში). „შეუსაბამო სიტყვა“, შეუსაბამო — ცინიკურად გულახდილობის ანდა საკრალურის პროფანირების ან ეთიკეტის სრული დარღვევის თვალსაზრისით, ასევე უაღრესად დამახასიათებელია მენიპესათვის.

10. მენიპე აღსავსეა მკვეთრი კონტრასტებით და ოქსიმორონული შეთავსებებით: კდემამოსილი ჰეტერა, ბრძენის ჭეშმარიტი თავისუფლება და მისი მონური მდგომარეობა, იმპერატორი, რომელიც მონა

ხდება, მორალური დაცემა და განწმენდა, სიმდიდრე და სილატაკე, კეთილშობილი და ყაჩაღი და ა.შ. მენიპეს უყვარს თამაში მკვეთრი გადასვლებითა და მონაცვლებით, მაღლითა და დაბლით, აღმასვლითა და დაცემით, შორეულისა და განცალკევებულის მოულოდნელი დაახლოებით, სხვადასხვა მეზალანსებით და ა. შ.

11. მენიპე ხშირად *სოციალური უტოპიის* ელემენტებს შეიცავს, რომლებიც სიზმრების ანდა უცნობ ქვეყნებში მოგზაურობის სახითაა მოცემული; ზოგჯერ მენიპე პირდაპირ უტოპიური რომანის ხასიათს იძენს (ჰერაკლიდე პონტიელის „აბარისი“). უტოპიური ელემენტი ორგანულად არის შეთავსებული ამ ჟანრის ყველა სხვა ელემენტთან.

12. მენიპესათვის დამახასიათებელია ჩართული ჟანრების — ნოველების, წერილების, ორატორული მეტყველების და ა.შ. — ფართო გამოყენება და პროზისა და ლექსის შეთავსება. ჩართული ჟანრები წარმოდგენილია სხვადასხვა მანძილზე ავტორის პოზიციიდან ანუ პაროდულობისა და ობიექტურობის სხვადასხვა ხარისხით. სალექსო პარტიები თითქმის ყოველთვის მეტ-ნაკლები პაროდულობით არის მოცემული.

13. ჩართული ჟანრების არსებობა აძლიერებს მენიპეს მრავალსტილურობასა და მრავალტონალობას; აქ ყალიბდება სიტყვისადმი როგორც ლიტერატურის მასალისადმი ახლებური დამოკიდებულება, რაც მხატვრული პროზის მთელი დიალოგური ხაზის განვითარებისათვის არის დამახასიათებელი.

14. და ბოლოს, მენიპეს თავისებურებაა მისი მწვავე პუბლიცისტურობა. იგი ძველი დროის ერთგვარი „ჟურნალისტური“ ჟანრია, რომელიც მხურვალედ ეხმაურება თანამედროვეობის აქტუალურ იდეოლოგიურ საკითხებს. ლუკიანეს სატირები ერთად აღებული მისი დროის ერთგვარი ენციკლოპედიაა: ისინი აღსავსეა ღია და ფარული პოლემიკით თანამედროვეობის სხვადასხვა ფილოსოფიურ, რელიგიურ, იდეოლოგიურ, სამეცნიერო სკოლებთან, მიმდინარეობებთან და დინებებთან, აღსავსეა საზოგადოებრივი და იდეოლოგიური ცხოვრების ყველა სფეროს თანამედროვე და ახლადგარდაცვლილი მოღვაწეების, „აზრთა მპყრობელთა“ სახეებით (მათივე სახელით ან შენიღბულად), აღსავსეა ალუზიებით ეპოქის დიად თუ მცირე მოვლენებზე, არკვევენ ყოფითი ცხოვრების განვითარების ახალ ტენდენციებს, გვიჩვენებენ საზოგადოების ყველა სფეროში აღმოცენებულ ახალ სოციალურ ტიპებს. ჩვენს წინაშეა ერთგვარი „მწერლის დღიური“, რომელშიც მოცემულია აღმავალი თანამედროვეობის საერთო სულისკვეთების გარკვევისა და შეფასების ცდა. ასეთივე „მწერლის დღიურია“ (მაგრამ კარნავალურ-სასაცილო ელემენტის მკვეთრი უპირატესობით) ვარონის სატირებიც. იმავე თავისებურების მოწმენი ვართ

პეტრონიუსთან, აპულეუსთან და სხვებთან. ჟურნალიზმი, პუბლიცისტურობა, ფელეტონურობა, მწვავე აქტუალობა მეტ-ნაკლებად მენიპეს ყველა წარმომადგენლისთვისაა დამახასიათებელი. ჩვენს მიერ აღნიშნული უკანასკნელი თავისებურება ორგანულად არის შეთავსებული ამ ჟანრის ყველა სხვა ნიშან-თვისებებთან.

ასეთია მენიპეს უმთავრესი ჟანრული თავისებურებანი. აუცილებელია ერთხელ კიდევ აღინიშნოს ამ ჟანრის თითქოსდა ერთობ განსხვავებულ თავისებურებათა შინაგანი მთლიანობა. მენიპე ყალიბდება იმ დროს, როდესაც ირღვეოდა ეროვნული გადმოცემა და ის ეთიკური ნორმები, რომლებიც „კეთილგონიერების“ („სილამაზე-კეთილშობილების“) ანტიკურ იდეალს შეადგენდნენ, როდესაც ცხარედ ებრძოდნენ ერთმანეთს სხვადასხვა რელიგიური და ფილოსოფიური სკოლები და მიმდინარეობები, როდესაც კამათი „უკანასკნელ საკითხებზე“ მასობრივ მოვლენად იქცა მოსახლეობის ყველა ფენაში და მიმდინარეობდა ყველგან, სადაც კი ადამიანები იკრიბებოდნენ: ბაზრის მოედნებზე, ქუჩებში, დიდ გზებზე, ტავერნებში, აბანოებში, გემბანებზე და ა.შ., როდესაც ფილოსოფოსის, ბრძენის (კინიკოსის, სტოიკოსის, ეპიკურეელის) ანდა წინასწარმეტყველის, სასწაულმოქმედის პიროვნება ტიპური გახდა და უფრო გავრცელებული იყო, ვიდრე ბერ-მონაზონი შუა საუკუნეებში ანდა სამონაზვნო ორდენების აყვავების ხანაში. ეს იყო ახალი მსოფლიო რელიგიის — ქრისტიანობის შემზადებისა და ჩამოყალიბების ხანა.

ამიტომ, შესაძლოა, მენიპეს ჟანრი ამ ეპოქის თავისებურებათა ყველაზე უფრო ადეკვატური გამოხატულებაა. ცხოვრების შინაარსმა მისი სახით მყარი ჟანრული ფორმა შეიძინა, რომელსაც ყველა მისი ელემენტის განუყრელი კავშირის განმსაზღვრელი *შინაგანი ლოგიკა* მოეპოვება, რის წყალობითაც მენიპეს ჟანრმა ევროპული პროზაული რომანის ისტორიაში უზარმაზარი, მეცნიერებაში დღემდე თითქმის შეუფასებელი მნიშვნელობა შეიძინა.

შინაგან მთლიანობასთან ერთად, მენიპე ამავედროულად დიდი გარეგნული პლასტიკურობით და მონათესავე მცირე ჟანრების შეთვისებისა და შემადგენელ ელემენტად სხვა დიდ ჟანრებში შეღწევის იშვიათი უნართი ხასიათდება.

ასე, მენიპე ითვისებს ისეთ მონათესავე ჟანრებს, როგორიცაა დიატრიბა, სოლოლოქვიუმი, სიმპოსიონი. ამ ჟანრების ნათესაობას განაპირობებს მათი გარეგნული და *შინაგანი დიალოგურობა* ადამიანის ცხოვრებისა და ადამიანის აზრისადმი მიდგომისას.

დიატრიბა არის შინაგანად დიალოგიზებული რიტორიკული ჟანრი, რომელიც დაუსწრებელ მოსაუბრესთან საუბრის სახით არის აგებული, რაც თავად მეტყველებისა და აზროვნების დიალოგიზებას

ინვეცდა. დიატრიბის ფუძემდებლად ძველი ბერძნები იმავე ბიონ ბორისფენიტს თვლიდნენ, რომელიც ამავე დროს მენიპეს მამამთავრად მიაჩნდათ. უნდა აღინიშნოს, რომ ძველი ქრისტიანული ქადაგებების ჟანრულ თავისებურებებზე სწორედ დიატრიბამ და არა კლასიკურმა რიტორიკამ მოახდინა გარკვეული ზეგავლენა.

სოლილოქვიუმის ჟანრს საკუთარი თავისადმი დიალოგური დამოკიდებულება განაპირობებს. ეს არის საუბარი თავის თავთან. ჯერ კიდევ ანტისტენეს (სოკრატეს მოწაფე, რომელიც, შესაძლოა, უკვე წერდა მენიპეებს) თავისი ფილოსოფიის უდიდეს ღირსებად „საკუთარ თავთან დიალოგური ურთიერთობის უნარი“ მიაჩნდა. ამ ჟანრის შესანიშნავი ოსტატები იყვნენ ეპიქტეტე, მარკუს ავრელიუსი და ავგუსტინე. ამ ჟანრს საფუძლად უდევს *შინაგანი ადამიანის* აღმოჩენა, — აღმოჩენა „თავისი თავის“, რომელიც არა პასიურ თვითდაკვირვებას, არამედ *თავისი თავისადმი* მხოლოდ ქმედით *დიალოგურ მიდგომას* ექვემდებარება; ყოველივე ეს არღვევს საკუთარ თავზე მიამიტიურ შეხედულებათა მთლიანობას, რომელიც საფუძვლად უდევს ადამიანის ღირსიერს, ეპიკურ და ტრაგიკულ სახეობას.

ორივე ჟანრი — დიატრიბაც და სოლილოქვიუმიც — მენიპეს ორბიტაში ვითარდებოდა, გადახლართული და შეზრდილი იყო მასთან (განსაკუთრებით რომაულ და ადრექრისტიანულ ნიადაგზე).

სიმპოსიონი — სანადიმო დიალოგი ჯერ კიდევ „სოკრატეს დიალოგის“ დროს არსებობდა (მისი ნიმუშები აქვთ პლატონსა და ქსენოფონტეს), მაგრამ ფართო განვითარება მან მომდევნო ეპოქებში პოვა. დიალოგურ სანადიმო სიტყვა განსაკუთრებული (თავდაპირველად საკულტო ხასიათის) პრივილეგიებით სარგებლობდა — განსაკუთრებული უშუალოების, გულახდილობისა და ამბივალენტურობის უფლება, ანუ სიტყვაში ქებისა და ლანძღვის, სერიოზულისა და სასაცილოს შეთავსების უფლება ჰქონდა. მენიპე ზოგჯერ უშუალოდ სიმპოსიონის სახეს იღებდა (როგორც ჩანს, უკვე მენიპესთან, ვარონთან სამი სატირა გაფორმებულია როგორც სიმპოსიონი; სიმპოსიონის ელემენტები გვხვდება ლუკიანესთან და პეტრონიუსთან). [...]

ახლა უნდა გადავიდეთ კარნავალისა და ლიტერატურის კარნავალიზაციის პრობლემაზე, რასაც ნაწილობრივ ზემოთაც შევეხეთ.

კარნავალის (სხვადასხვაგვარ დღესასწაულთა და კარნავალური ტიპის წეს-ჩვეულებათა და ფორმათა ერთობლიობის გაგებით), მისი არსის, პირველყოფილ საზოგადოებასა და ადამიანის პირველყოფილ აზროვნებაში მისი ღრმა ფესვების, კლასობრივ საზოგადოებაში მისი განვითარების, იშვიათი სიცოცხლისუნარიანობისა და წარუშლელი ხიბლის პრობლემა კულტურის ისტორიის ერთ-ერთი ურთულესი და უსაინტერესოესი საკითხთაგანია. საფუძვლიანად მას აქ, ცხადია, ვერ

განვიხილავთ. აქ ჩვენ კარნავალიზების, ანუ ლიტერატურაზე, თანაც მის ჟანრულ მხარეზე კარნავალის ზემოქმედების პრობლემა გვაინტერესებს.

თვითონ კარნავალი (ვიმეორებთ: კარნავალური ტიპის ყველანაირ დღესასწაულთა ერთობლიობის აზრით), ცხადია, არ არის ლიტერატურული მოვლენა. იგი სანესჩვეულებო ხასიათის **სინკრეტული სანახაობრივი** ფორმაა. ეს არის ძალიან რთული, მრავალმხრივი ფორმა, რომელიც ეპოქების, ერებისა და სხვადასხვა დღესასწაულების შესაბამისად, საერთო კარნავალურ საფუძველთან ერთად, სხვადასხვა ნაირსახეობითა და ელფერით ხასიათდება. კარნავალმა სიმბოლურ ცხადად ხელშესახებ ფორმათა ენა შეიმუშავა, დიდი და რთული მასობრივი მსვლელობებით დაწყებული და ცალკეული კარნავალური შესტებით დამთავრებული. ეს ენა დიფერენცირებულად, შეიძლება ითქვას, დანანევრებულად (ნებისმიერი ენის მსგავსად) ერთიან (მაგრამ რთულ) კარნავალურ მსოფლგანცდას გამოხატავდა, რომლითაც გამსჭვალული იყო ყველა მისი ფორმა. შეუძლებელია ამ ენის რამდენადმე სრულად და ადეკვატურად გადატანა სიტყვიერების ენაზე, მით უმეტეს — განყენებულ ცნებათა ენაზე, მაგრამ იგი ექვემდებარება კონკრეტულ-გრძობადი ნიშნით მასთან ნათესაურ კავშირში მყოფი მხატვრული სახეების, ანუ ლიტერატურის ენაზე გადატანას. კარნავალის გადატანას ლიტერატურის ენაზე ჩვენ მის კარნავალიზებას ვუწოდებთ. ამ ტრანსპორტირების თვალსაზრისით, ქვემოთ კარნავალის ცალკეულ მომენტებსა და თავისებურებებს გამოვყოფთ და განვიხილავთ.

კარნავალი არის სანახაობა რამპისა და შემსრულებლებად და მაყურებლებად დაყოფის გარეშე. კარნავალში ყველა უშუალო მონაწილეა, კარნავალური ქმედების თანაზიარია. კარნავალს არ უტყქერენ და, მკაცრად რომ ვთქვათ, მის გათამაშებას კი არ ახდენენ, არამედ **ცხოვრობენ** მასში, ცხოვრობენ მისი კანონებით, ვიდრე ეს კანონები მოქმედებენ, ანუ **კარნავალურ ცხოვრებას** ეწევიან. თვითონ კარნავალური ცხოვრება არის ისეთი ცხოვრება, რომელიც ამოგდებულია **ჩვეულებრივი კალაპოტიდან**, ანუ ერთგვარი „უკუღმა ცხოვრებაა“, „გადმობრუნებული სამყაროა“ („monde à l'envers“).

კარნავალის დროს უქმდება წესები, აკრძალვები და შეზღუდვები, რომლებიც ჩვეულებრივი, ანუ არაკარნავალური ცხოვრების დინებასა და წყობას განსაზღვრავენ; უპირველესად უქმდება იერარქიული წყობა და მასთან დაკავშირებული შიშის, მოკრძალების, პიეტეტის, ეთიკეტის და ა.შ. ფორმები, ანუ ყოველივე ის, რასაც ადამიანთა სოციალური იერარქიული და ყველა სხვაგვარი (მათ შორის – ასაკობრივი) უთანასწორობა განაპირობებს. უქმდება ყოველგვარი **დისტანცია** ადამი-

ანებს შორის და ძალაში შედის განსაკუთრებული კარნავალური კატეგორია — **ლალი ფამილარული კონტაქტი ადამიანებს შორის**. ეს არის კარნავალური მსოფლგანცდის ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტი. ადამიანები, რომლებიც ცხოვრებაში შეუვალი იერარქიული ბარიერებით არიან დაყოფილნი, კარნავალურ მოედანზე ერთმანეთთან თავისუფალ ფამილარულ კავშირს ამყარებენ. ფამილარული კავშირის ეს კატეგორია როგორც მასობრივ ქმედებათა ორგანიზაციის ხასიათს, ასევე თავისუფალ კარნავალურ შესტიკულაციასა და გულწრფელ კარნავალურ სიტყვას განსაზღვრავს.

კარნავალში კონკრეტულ-ემოციური და ნახევრად რეალური და ნახევრად გათამაშებული ფორმით **ადამიანის ადამიანთან ურთიერთობათა ახალი მოდუსი** ყალიბდება, რომელიც არაკარნავალური ცხოვრების უმძლავრეს სოციალურ-იერარქიულ ურთიერთობებს უპირისპირდება. ადამიანის ქცევა, შესტი და სიტყვა თავისუფლდება ყოველგვარი იერარქიული მდგომარეობის (წოდების, თანამდებობის, ასაკის, ქონებრივი მდგომარეობის) ძალისაგან, რომელიც მთლიანად განაპირობებდა მათ ხასიათს არაკარნავალურ ცხოვრებაში, და ამიტომაც ისინი, ჩვეულებრივი არაკარნავალური ცხოვრებისათვის ლოგიკის თვალსაზრისით, ექსცენტრული, შეუსაბამო ხდებიან. **ექსცენტრულობა** კარნავალური მსოფლგანცდის განსაკუთრებული კატეგორიაა, რომელიც ორგანულად არის დაკავშირებული ფამილარული კონტაქტის კატეგორიასთან; იგი ადამიანის ბუნების ფარული შრეების გამოხატვისა და გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

ფამილარულობასთან არის დაკავშირებული კარნავალური მსოფლგანცდის მესამე კატეგორიაც — **კარნავალური მეზღაღანები**. ლალი ფამილარული დამოკიდებულება ყველაფერზე ვრცელდება: ყველა ღირებულებაზე, აზრზე, მოვლენასა და საგანზე. კარნავალური კონტაქტი და შეთავსება მყარდება ყველაფერს შორის, რაც არაკარნავალური იერარქიული მსოფლგანცდით დახშული, ჩაკეტილი, განცალკევებული და ერთმანეთისაგან დაცილებული იყო. კარნავალი აახლოვებს, აერთიანებს, შეაუღლებს და შეათავსებს წმინდას პროფანულთან, მაღალს დაბალთან, დიადს მდარესთან, ბრძნულს სულელურთან და ა.შ.

ამასთან არის დაკავშირებული მეოთხე კარნავალური კატეგორიაც — **პროფანაცია**: კარნავალური მკრეხელობანი, კარნავალურ დამდაბლებათა და დამინებათა მთელი სისტემა, მიწისა და სხეულის მწარმოებლურ ძალებთან დაკავშირებული კარნავალური უხამსობანი, კარნავალური პაროდები წმინდა ტექსტებსა და გამონათქვამებზე და ა.შ. [...]

ეს კარნავალური კატეგორიები და უპირველესად — ადამიანისა და ქვეყნიერების ლალი ფამილარიზების კატეგორია, ათასწლეულების მანძილზე ლიტერატურაში, განსაკუთრებით — პროზაული რომანის

დიალოგურ ხაზში გადადიოდა. ფამილარიზება ხელს უწყობდა ეპიკური და ტრაგიკული დისტანციის რღვევას და ასახვის ყველა საგნის გადატანას ფამილარული კონტაქტის ზონაში; იგი არსებითად ვლინდებოდა სიუჟეტისა და სიუჟეტურ ვითარებათა ორგანიზაციაში, განაპირობებდა ავტორის პოზიციის განსაკუთრებულ ფამილარულ დამოკიდებულებას გმირებისადმი (რაც შეუძლებელია მაღალ ჟანრებში), ნერგავდა მეზალანსებისა და მაპროფანირებელ დამდაბლებათა ლოგიკას და ბოლოს — უდიდეს გარდამქნელ ზეგავლენას ახდენდა ლიტერატურის თავად სიტყვიერ სტილზე. [...]

მთავარი კარნავალური ქმედება არის *კარნავალური ხელმწიფის გამახსრება, მისი შემკობა და განმკობა*. [...]

მეფის გვირგვინით შემკობასა და მის მოცილებასში განფენილია კარნავალური მსოფლგანცდის თვით ბირთვი — *ცვლილებათა და გარდაქმნათა, სიკვდილისა და განახლების პათოსი*. კარნავალი ყოვლის მომსპობი და ყოვლის განმახლებელი დროის ზეიმია [...] შემკობა-განმკობა ორმხრივი ამბივალენტური წეს-ჩვეულებაა, რომელიც გამოხატავს ცვლა-განახლების გარდუვალობასა და ამავდროულად — მის ცხოველმყოფელობას, ყოველგვარი წყობისა და წესრიგის, ყოველგვარი ძალაუფლებისა და ყოველგვარი მდგომარეობის (იერარქიულის) *მხიარულ ფარდობითობას*. შემკობა იმთავითვე გულისხმობს შემდგომ განმკობას: იგი თავიდანვე ამბივალენტურია. მიმდინარეობს ნამდვილი ხელმწიფის — მისი მონის ან მასხარის შემკობა, და ამით ხდება გადმოტრიალებული კარნავალური სამყაროს გახსნა და საკრალიზება. შემკობის წეს-ჩვეულებაში ცერემონიალის ყველა მომენტი, ძალაუფლების სიმბოლოები, რომლებიც შესამკობელს გადაეცემა, ის სამოსი, რომლითაც იგი იმოსება, ამბივალენტური ხდება, მხიარული ფარდობითობის ხასიათს იძენს, თითქმის ბუტაფორული ხდება (მაგრამ ეს სანესჩვეულებო ბუტაფორიაა); მათი სიმბოლური მნიშვნელობა ორპლანიანობას იძენს (როგორც ძალაუფლების რეალური სიმბოლოები, ანუ არაკარნავალურ სამყაროში ისინი ერთპლანიანები, აბსოლუტურები, დამძიმებული და მონოლითურად სერიოზული არიან). დაგვირგვინებაში იმთავითვე გამოსჭვივის განგვირგვინება. ასეთია ყველა კარნავალური სიმბოლო: ისინი ყოველთვის შეიცავენ უარყოფის (სიკვდილის) პერსპექტივას ან პირიქით. დაბადება მოასწავებს სიკვდილს, სიკვდილი — ახალ დაბადებას. კარნავალი არაფრის აბსოლუტიზებას არ ახდენს, იგი ყველაფრის ფარდობას იუნყება. [...] კარნავალისათვის უცხოა როგორც აბსოლუტური უარყოფა, ასევე აბსოლუტური მტკიცება. მეტიც, სწორედ განგვირგვინების წეს-ჩვეულებაში განსაკუთრებით ცხადად ჩანდა ცვლისა და განახლების პათოსი, აღმაშენებელი სიკვდილის სახე. ამიტომაც ლიტერატურაში ყველაზე ხშირად გან-

გვირგვინების წეს-ჩვეულება გადმოჰქონდათ. მაგრამ, ვიმეორებთ, შემკობა-განმკობა განუყოფელია, ისინი ორბუნებოვანი არიან და ერთმანეთში გადადიან; აბსოლუტურ განცალკევებისას მთლიანად იკარგება მათი კარნავალური აზრი. [...] დაგვირგვინება-განგვირგვინების წეს-ჩვეულებამ დიდი ზეგავლენა იქონია ლიტერატურულ-მხატვრულ აზროვნებაზე. მან განაპირობა მხატვრული სახეებისა და მთლიანად ნაწარმოებების აგების განსაკუთრებული **განმაგვირგვინებელი სახეობა**, თანაც ისეთი, როდესაც განგვირგვინება არსებითად ამბივალენტური და ორპლანიანია. მაგრამ თუ განგვირგვინების სახეებში კარნავალური ამბივალენტურობა იკარგებოდა, მაშინ ასეთი სახეები კინდებოდნენ, უარყოფითი **განგვირგვინების** წმინდა მორალურ თუ სოციალურ-პოლიტიკური ხასიათს იძენდნენ, ერთპლანიანი ხდებოდნენ, ჰკარგავდნენ თავიანთ მხატვრულობას და ლიტონ პუბლიცისტიკას ემსგავსებოდნენ.

ერთხელ კიდევ უნდა შევეხოთ კარნავალური სახეების ამბივალენტურ ბუნებას. კარნავალის ყველა სახე ორმხრივია, თავიანთ თავში ცვლისა და კრიზისის ორივე პოლუსს აერთიანებს: დაბადებასა და სიკვდილს (ორსული სიკვდილის სახე), კურთხევას და წყევლას (დამლოცველი კარნავალური წყევლები სიკვდილისა და აღდგომის ერთდროული სურვილით), ქებასა და ლანძღვას, სიყმანვილესა და სიბერეს, ქვენასა და ზენას, წინასა და უკანას, სიცრუესა და სიბრძნეს. კარნავალური აზროვნებისათვის უაღრესად დამახასიათებელია წყვილი სახეები, რომლებიც კონტრასტის (მაღალი — დაბალი, მსუქანი — გამხდარი და ა. შ.) და მსგავსების ნიშნით (ორეულები — წყვილები) არიან შერჩეულნი. დამახასიათებელია აგრეთვე საგნების პირუკუ გამოყენება: სამოსის უკულმა (ან პირუკუ) ჩაცმა, მაგალითად, შარვალი — თავზე, ჭურჭელი — ქუდის ნაცვლად, საოჯახო ნივთების იარაღად გამოყენება და ა.შ. ყოველივე ეს **ექსცენტრიულობის** კარნავალური კატეგორიის გამოვლინებაა, საყოველთაოდ მიღებულია და აღიარებულია დარღვევა და ჩვეულებრივი კალაპოტიდან ამოვარდნილი ცხოვრებაა.

კარნავალში უაღრესად ამბივალენტურია **ცეცხლის** სახე. ეს ისეთი ცეცხლია, რომელიც ერთდროულად თან ანადგურებს და თან აახლებს ქვეყნიერებას. ევროპულ კარნავალებში ყოველთვის იყენებდნენ განსაკუთრებულ ნაგებობას (ჩვეულებრივ — ურემს სხვადასხვაგვარი კარნავალური ბარგით), რომელსაც „ჯოჯოხეთს“ უწოდებდნენ; კარნავალის დასასრულს ამ „ჯოჯოხეთს“ საზეიმოდ ცეცხლს უკიდებდნენ (ზოგჯერ კარნავალური „ჯოჯოხეთი“ კარნავალურად იყო შეთავსებული სიუხვის რქასთან). დამახასიათებელია რომაული კარნავალის „moccoli“-ს წეს-ჩვეულება: კარნავალის ყოველ მონაწილეს ხელში

ანთებული სანთელი („ნამწვი“) ეჭირა, თანაც ყველა ცდილობდა სხვისი სანთლის ჩაქრობას შეძახილით „Sia ammazzato!“ („სიკვდილი შენ!“). რომის კარნავალის თავის ცნობილ აღწერაში („იტალიურ მოგზაურობაში“) გოეთე, რომელიც ცდილობს, ახსნას კარნავალური სახეების ღრმა აზრი, ასეთ უაღრესად სიმბოლურ სცენას აღწერს: „mocchi“-ს დროს ბიჭუნა აქრობს მამამისის სანთელს მხიარული კარნავალური ძახილით: „Sia ammazzato, il Signore Padre!“ („სიკვდილი შენ, მამა ბატონო!“).

ასევე უაღრესად ამბივალენტურია თვითონ კარნავალური სიცილი. გენეტიკურად იგი რიტუალური სიცილის უძველეს ფორმებთან არის დაკავშირებული. რიტუალური სიცილი მიმართული იყო უზენაესისაკენ: ლანძღვდნენ და დასცინოდნენ მზეს (უმალღეს ღვთაებას), სხვა ღმერთებს, უმალღეს მინიერ ძალაუფლებას, რათა აეძულებინათ ისინი განახლებულიყვნენ. რიტუალური სიცილის ყველა ფორმა სიკვდილთან და აღორძინებასთან, შექმნის აქტთან, შექმნის ძალის სიმბოლოებთან იყო დაკავშირებული. რიტუალური სიცილი რეაგირებდა მზის სიცოცხლის *კრიზისებზე* მზის (მზის წრებრუნვა) ცხოვრებაში, ღვთაების სიცოცხლის, სამყაროსა და ადამიანის ცხოვრების კრიზისებზე (სამგლოვიარო სიცილი). მასში დაცინვა შერწყმული იყო აღტაცებასთან.

რიტუალური სიცილის ამ უძველესმა მიმართებამ უზენაესისკენ (ღვთაება და ძალაუფლება) განაპირობა სიცილის პრივილეგია ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებში. სიცილის ფორმით ნებადართული იყო ბევრი რამ ისეთი, რაც სერიოზული ფორმით იკრძალებოდა. შუა საუკუნეებში სიცილის ნებადართული ფორმის საფარით შესაძლებელი იყო „parodia sacra“, ანუ პაროდია წმინდა ტექსტებსა და რიტუალებზე.

კარნავალური სიცილიც უზენაესისკენ — ხელისუფალთა და მიმართლის, მსოფლწესრიგის ცვლის მიმართ არის მიმართული. სიცილი ცვლის ორივე პოლუსს მოიცავს, მიმართულია თავად ცვლის პროცესისადმი, თავად კრიზისისადმი. კარნავალური სიცილის აქტში შეთავსებულია სიკვდილი და აღორძინება, უარყოფა (დაცინვა) და დამკვიდრება (აღტაცებული სიცილი). ეს არის უაღრესად მსოფლმხედველობრივი და უნივერსალური სიცილი.

სიცილთან დაკავშირებით უნდა შევეხოთ კიდევ ერთ საკითხს — პაროდის კარნავალურ ბუნებას. პაროდია „მენიპეს სატირისა“ და საერთოდ ყველანაირი კარნავალური ჟანრის განუყოფელი ნაწილია. წმინდა ჟანრებისათვის (ეპოსი, ტრაგედია) პაროდია უცხოა, ხოლო კარნავალური ჟანრებისათვის, პირიქით, ორგანულად ნიშანდობლივია. ანტიკურ ხანაში პაროდია განუყოფლად იყო დაკავშირებული კარნავალურ მსოფლგანცდასთან. პაროდირება დიდების შარავანდედის მამხილებელი ორეულის შექმნაა, იგივე „უკულმა სამყაროა“. ამი-

ტომ პაროდია ამბივალენტურია. ანტიკურობა, არსებითად, ყველაფრის პაროდირებას ახდენდა: მაგალითად, სატირული დრამა მისი წინამორბედი ტრაგიკული ტრილოგიის პაროდირული სასაცილო ასპექტი იყო. პაროდია, ცხადია, არ იყო პაროდირის საგნის ცალსახად უარყოფა. ყველაფერს აქვს თავისი პაროდია, ანუ — სასაცილო ასპექტი, ვინაიდან სიკვდილის გზით ყველაფერი აღორძინებასა და განახლებას ექვემდებარება. რომში პაროდია იყო როგორც სამგლოვიარო, ასევე ტრიუმფალური სიცილის აუცილებელი მომენტი იყო (ცხადია, ერთიც და მეორეც კარნავალური ტიპის ნეს-ჩვეულებას წარმოადგენდა). კარნავალში პაროდირება ძალიან უხვად გამოიყენებოდა და მას სხვადასხვა ფორმა და ხარისხი ჰქონდა: სხვადასხვა სახეები (მაგალითად, სხვადასხვაგვარი კარნავალური ნივთები) სხვადასხვანაირად და განსხვავებული კუთხიდან ახდენდნენ ერთმანეთის პაროდირებას; იგი დამაგრძელებელი, დამაპატარავებელი, დამამახინჯებელი მრუდე სარკეების მსგავსი მთელი სისტემა იყო.

პაროდირული ორეულები ასევე ხშირ მოვლენად იქცა კარნავალიზებულ ლიტერატურაში. ეს განსაკუთრებით ცხადად ჩანს დოსტოევსკისთან, — მისი რომანების თითქმის ყველა მთავარ გმირს რამდენიმე ორეული ჰყავს, რომლებიც სხვადასხვაგვარად ახდენენ მის პაროდირებას: რასკოლნიკოვისათვის — სვიდრიგაილოვი, ლუჟინი, ლებეზი-ატნიკოვი, სტავროგინისათვის — პიოტრ ვერხოვენსკი, შატოვი, კირილოვი, ივანე კარამაზოვისათვის — სმერდიაკოვი, ემმაკი, რაკიტინი. ყოველ მათგანში (ყოველ ორეულში) გმირი კვდება (ანუ ხდება მისი უარყოფა), რათა განახლდეს (ანუ, რომ განიწმინდოს და თავის თავზე ამალდეს).

ახალი დროის ვინროდ ფორმალურ ლიტერატურულ პაროდიაში კავშირი კარნავალურ მსოფლალქმასთან თითქმის მთლიანად განწყვეტილია. მაგრამ აღორძინებია ეპოქის პაროდირებში (ერაზმთან, რაბლესთან და სხვ.) კარნავალური ცეცხლი ჯერ კიდევ გიზგიზებდა: პაროდია ამბივალენტური იყო და აცნობიერებდა თავის კავშირს სიკვდილ-განახლებასთან. ამიტომ გახდა შესაძლებელი კარნავალის ნიაღში დაბადებულიყო ერთ-ერთი უდიდესი და ყველაზე კარნავალური რომანი მსოფლიო ლიტერატურაში — სერვანტესის „დონ-კიხოტი“. [...]

კარნავალური ტიპის დღესასწაულებს უდიდესი ადგილი ეკავა ანტიკურობის ფართო სახალხო მასების ცხოვრებაში — როგორც ბერძნულის, ასევე განსაკუთრებით — რომაულის, სადაც კარნავალური ტიპის ცენტრალური (მაგრამ არა ერთადერთი) დღესასწაული *სატურნალიები* იყო. არანაკლები (და შესაძლოა — კიდევ უფრო მეტი) მნიშვნელობა ჰქონდა ამ დღესასწაულებს შუასაუკუნეობრივ ევროპა-

სა და აღორძინების ეპოქაში, როდესაც ისინი ნაწილობრივ უშუალოდ რომაული სატურნალიების ცოცხალ გაგრძელებას წარმოადგენდნენ. სახალხო კარნავალური კულტურის სფეროში ანტიკურობასა და შუა საუკუნეებს შორის არ ყოფილა ტრადიციის რაიმე წყვეტა. კარნავალური ტიპის დღესასწაულები მათი განვითარების ყველა ეპოქაში უზარმაზარ, დღემდე არასაკმარისად შეფასებულ და შესწავლილ ზეგავლენას ახდენდნენ მთელი კულტურის განვითარებაზე, მათ შორის — ლიტერატურის, რომლის ზოგიერთმა ჟანრმა და მიმართულებამ განსაკუთრებით მძლავრი *კარნავალიზება* განიცადა. ანტიკურ ეპოქაში განსაკუთრებით ძლიერი კარნავალიზება ძველმა ატიკურმა კომედიათა და სერიოზულ-სასაცილოს მთელმა დარგმა განიცადა. რომში სატირისა და ეპიგრამის ყველა ნაირსახეობა ორგანიზაციულად იყო დაკავშირებული სატურნალიებთან, სატურნალიებისათვის იქმნებოდა ანდა, ყოველ შემთხვევაში, ამ დღესასწაულის დაკანონებულ კარნავალურ სილაღეთა საფარველის ქვეშ იქმნებოდა (ასე, მაგალითად, მარციალის მთელი შემოქმედება უშუალოდ არის დაკავშირებული სატურნალიებთან).

შუა საუკუნეებში უვრცესი სასაცილო და პაროდული ლიტერატურა ხალხურ ენებზე და ლათინურად ასე თუ ისე კარნავალური ტიპის დღესასწაულებთან იყო დაკავშირებული — საკუთრივ კარნავალთან, „ბრიყვთა დღესასწაულთან“, ლალ „სააღდგომო სიცილთან“ („risus paschalis“) და სხვ. შუა საუკუნეებში თითქმის ყოველ საეკლესიო დღესასწაულს (განსაკუთრებით ისეთებს, როგორიცაა უფლის სისხლისა და ხორცის დღესასწაული) სახალხო თავყრილობების კარნავალის იერი დაჰკრავდა. მრავალ იმგვარ ეროვნულ დღესასწაულს, როგორცაა, მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა, აშკარად კარნავალური ხასიათი ჰქონდა. კარნავალური განწყობა სუფევდა ბაზრობის, რთველის დღეებში, მირაკლების, მისტერიების, სოტის და ა.შ. დადგმის დღეებში; შუა საუკუნეების მთელ თეატრალურ-სანახაობრივ ცხოვრებას კარნავალური ხასიათი ჰქონდა. გვიანდელი შუა საუკუნეების დიდ ქალაქებში (ისეთებში, როგორიცაა რომი, ნეაპოლი, ვენეცია, პარიზი, ლიონი, ნიურნბერგი, კიოლნი და სხვ.) საერთო ჯამში ყოველ წელს სამ თვემდე (ზოგჯერ — მეტხანს) სრული კარნავალური ცხოვრება სუფევდა. შეიძლება ითქვას (ცხადია, გარკვეული დაზუსტებებით), რომ შუა საუკუნეების ადამიანი *ორგვარ ცხოვრებას* ეწეოდა: ერთი იყო *ოფიციალური*, მონოლითურად სერიოზული და მოღუშული ცხოვრება, რომელიც მკაცრ იერარქიულ წესრიგს ექვემდებარებოდა და შიშით, დოგმატიზმით, მოკრძალებითა და პიეტეტით იყო აღსავსე, ხოლო მეორე იყო *კარნავალური მოედნების* ლალი ცხოვრება, რომელიც აღსავსე იყო ამბივალენტური სიცილით, მკრეხელობებით, ყვე-

ლაფერი წმინდას პროფანაციებით, დამდაბლებითა და უხამსობით, ყველასთან და ყველაფრისადმი შინაურული დამოკიდებულებით გამსჭვალული. ეს ორივე ცხოვრება დაკანონებული და დროის მკაცრი საზღვრებით იყო გამიჯნული ერთმანეთისაგან.

ცხოვრებისა და აზროვნების ამ ორი სისტემის (ოფიციალურისა და კარნავალურის) მონაცვლეობისა და გამიჯნულობის გათვალისწინების გარეშე ვერასოდეს გავიგებთ შუა საუკუნეების ადამიანის კულტურულ ცნობიერებას, ვერასოდეს ჩავწვდებით ბოლომდე შუა საუკუნეების ლიტერატურის მრავალ ისეთ მოვლენას, როგორიცაა, მაგალითად, „parodia sacra“. ორგვარი ცხოვრება — ოფიციალური და კარნავალური — ანტიკურ სამყაროშიც არსებობდა, მაგრამ იქ (განსაკუთრებით — საბერძნეთში) ისინი არასოდეს ყოფილა ასე მკვეთრად გამიჯნული).

შუა საუკუნეებში ხდებოდა აგრეთვე ევროპელ ხალხთა **სამეტყველო ცხოვრების** კარნავალიზება: ენის ცალკეული შრეები — ე.წ. **მოედნების ფამილარული მეტყველება** — კარნავალური მსოფლგანცდით იყო გამსჭვალული; იქმნებოდა აგრეთვე ლალი კარნავალური ჟესტიკულაციის უზარმაზარი ფონდი. ყველა ევროპელი ხალხის ფამილარული მეტყველება, განსაკუთრებით უხამსი და დამცინავი, ჩვენს დრომდე აღსავსეა კარნავალური რელიქტებით; თანამდროვე უხამსი და დამცინავი ჟესტიკულაციაც აღსავსეა კარნავალური სიმბოლიკით.

აღორძინების ეპოქაში კარნავალურმა სტიქიამ, შეიძლება ითქვას, წალეკა ზღუდეები და ოფიციალური ცხოვრებისა და მსოფლგაგების მრავალ სფეროში შეიჭრა. უპირველესად დიდი ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრი მოიცვა, რომლებიც არსებითად გარდაქმნა. მოხდა მთელი მხატვრული ლიტერატურის უაღრესად ღრმა და თითქმის სრული კარნავალიზება. კარნავალური მსოფლგანცდა და მისი კატეგორიები, კარნავალური სიცილი, შემკობა-განმკობის, ცვლისა და გადაცმის კარნავალურ ქმედებათა სიმბოლიკა, კარნავალური ამბივალენტურობა და ფამილარული, ცინიკურ-გულახდილის, ექსცენტრულის, სახოტბო-სალანძლავი ლალი კარნავალური სიტყვის ყველა ნიუანსმა ღრმად შეაღწია მხატვრული ლიტერატურის თითქმის ყველა ჟანრში. რენესანსული მსოფლმხედველობის რთული ფორმებიც კარნავალური მსოფლგანცდის საფუძველზე ყალიბდება. გარკვეულწილად კარნავალური მსოფლგანცდის პრიზმაში ხდებოდა ჰუმანისტების მიერ შეთვისებული ანტიკურობის გარდატეხა. აღორძინება კარნავალური ცხოვრების მწვერვალია. შემდეგ დაღმასვლა იწყება.

XVII საუკუნიდან დანყებულნი სახალხო კარნავალური ცხოვრება უკან იხევს, თითქმის მთლიანად ჰკარგავს საყოველთაო ხალხურობას, მისი ხვედრითი წილი ადამიანთა ცხოვრებაში მკვეთრად კლებულობს,

მისი ფორმები ღარიბდება, კნინდება და სულს ლაფავს. ჯერ კიდევ ალორძინების დროიდან განვითარებას იწყებს **საკარო-საზეიმო მასკა-რადული** კულტურა, რომელმაც არაერთი კარნავალური (ძირითადად გარეგნული დეკორატიული ხასიათის) ფორმა და სიმბოლო შეითვისა. შემდეგ განვითარებას იწყებს დღესასწაულთა და გართობათა უფრო ფართო (ამჯერად — არა სახალხო) ხაზი, რომელსაც შეიძლება **მასკა-რადული ხაზი** ეწოდოს; მასში კარნავალური მსოფლგანცდის ზოგიერთი სილალე და შორეული ელფერი შემორჩა. მრავალი კარნავალური ფორმა მოსწყდა თავის სახალხო საფუძვლებს და მოედნიდან კამერულ მასკარადულ ხაზში გადაინაცვლა, რომელიც დღემდე არსებობს. კარნავალის მრავალი ძველი ფორმა დღესაც განაგრძობს არსებობასა და განვითარებას მოედნების **ბალაგანურ** კომიკში, და აგრეთვე — **ცირკში**. [...] ზოგი რამ კარნავალური ატმოსფეროდან გარკვეულ პირობებში თავს ინარჩუნებდა ბოჰემაში, რომელიც უმეტესწილად კარნავალი მსოფლგანცდის გადაგვარება და შებილწვაა (მასში ხომ ნატამალიც აღარ არის დარჩენილი საყოველთაო ხალხურობის კარნავალური სულისკვეთებისაგან). [...]

რა თქმა უნდა, კარნავალიც ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით და კარნავალური ტიპის სხვა ზეიმები (მაგალითად, ხარებთან ბრძოლა), აგრეთვე მასკარადული ხაზი, ბალაგანური მასხარაობა და კარნავალური ფოლკლორის სხვა ფორმები გარკვეულ უშუალო ზემოქმედებას ლიტერატურაზე ჩვენს დრომდე განაგრძობენ. მაგრამ ეს ზეგავლენა უმეტესწილად ნაწარმოებების შინაარსით იფარგლება და არ ეხება მათ ჟანრულ საფუძველს, ანუ მოკლებულია ჟანრის წარმომქმნელ უნარს.

ახლა შეგვიძლია დავუბრუნდეთ ჟანრების კარნავალიზებას სერიოზულ-სასაცილო სფეროში, რომლის სახელწოდებაც კი კარნავალურად ამბივალენტურად ჟღერს.

„სოკრატეს დიალოგის“ კარნავალური საფუძველი, მისი ერთობ რთული ლიტერატურული ფორმისა და ფილოსოფიური სიღრმის მიუხედავად, ეჭვს არ იწვევს. ამ ჟანრის თავდაპირველ ბირთვს საფუძველად დაედო ცვლისა და მხიარული ფარდობითობის სულისკვეთებით გამსჭვალული სახალხო-კარნავალური „პაექრობა“ სიკვდილსა და სიცოცხლეს, სიბნელესა და სინათლეს, ზაფხულსა და ზამთარს და ა.შ. შორის, პაექრობა, რომელიც აზრს საშუალებას არ აძლევს ცალმხრივ სერიოზულობის, უვარგისი გარკვეულობისა და ერთნიშნადობის გაქვევებული სახე მიიღოს. ამით „სოკრატეს დიალოგი“ განსხვავდება როგორც წმინდა რიტორიკული დიალოგისაგან, ასევე ტრაგიკული დიალოგისაგან, მაგრამ კარნავალური საფუძველი მას რამდენადმე სოფრონის მიმებთან აახლოვებს. თვით აზრისა და ქვეყნარტების დიალოგური ბუნების სოკრატისეული აღმოჩენა გულისხმობს დიალო-

გის მონაწილეთა ურთიერთობის კარნავალურ ფამილარიზებას, მათ შორის ყოველგვარი დისტანციის გაუქმებას; მეტიც, თავად განსჯის საგანისადმი, რაგინდ დიადი და მნიშვნელოვანი იყოს, და თავად ჭეშმარიტებისადმი დამოკიდებულებათა ფამილარიზებას გულისხმობს. პლატონის ზოგიერთი დიალოგი შემკობა-განმკობის კარნავალური პრინციპით არის აგებული. [...] საერთოდ, კარნავალური ლეგენდები არსებითად განსხვავდებიან ჰეროიზებისაკენ მიმართული ეპიკური თქმულებებისაგან: ისინი ამდაბლებენ გმირს, მინაზე დაჰყავთ იგი, ახდენენ მის ფამილარიზებას, დაახლოებებს და გაადამიანურებას; ამბივალენტური კარნავალური სიცილი ნაცარტუტად აქცევს ყველაფერს, რაც გაცვეთილი და გაშეშებულია, მაგრამ არ სპობს სახის ნამდვილ გმირულ ბირთვს. უნდა ითქვას, რომ რომანის გმირთა სახეებიც (გარგანტუა, ულენშპიგელი, დონ კიხოტი, ფაუსტი, სიმპლიცისიმუსი და სხვები) კარნავალური ლეგენდების ატმოსფეროში იქმნებოდნენ.

კიდევ უფრო ცხადად ჩანს მენიპეს კარნავალური ბუნება. კარნავალიზებით არის გამსჭვალული მისი გარე შრეებიც და შინა სიღრმისეული ბირთვიც. ზოგიერთ მენიპეში კარნავალური ტიპის დღესასწაულებია ასახული (მაგალითად, ვარონთან ორ სატირაში ნაჩვენებია რომაული დღესასწაულები; იულიანე განდგომილის ერთ-ერთ მენიპეში ოლიმპოზე გამართული სატურნალიების დღესასწაული იყო ნაჩვენები). ეს ჯერ კიდევ გარეგნული (ასე ვთქვათ, თემატური), მაგრამ მაინც კავშირია. გაცილებით უფრო საგულისხმოა მენიპეს სამი პლანის — ოლიმპოს, ქვესკნელისა და მიწის — კარნავალური გააზრება. ოლიმპოს გამოსახულებას აშკარად კარნავალური ხასიათი აქვს: მენიპეს ოლიმპოსათვის დამახასიათებელია ლალი ფამილარიზება, სკანდალები და ექსცენტრულობა, შემკობა-განმკობა. ოლიმპო ლამის კარნავალურ მოედანს ემსგავსება (იხ., მაგალითად, ლუკიანეს „ტრაგიკული ზევსი“). ზოგჯერ ოლიმპიური სცენები კარნავალურ დამაბლებათა და დამინებათა პლანშია მოცემული (იმავე ლუკიანესთან). კიდევ უფრო საინტერესო და თანამიმდევრულია ქვესკნელის კარნავალიზება. ქვესკნელი ათანაბრებს ყველა ამქვეყნიურ მდგომარეობათა წარმომადგენელს, აქ თანაბარი უფლებით ხვდებიან და ფამილარულ კონტაქტს ამყარებენ ერთმანეთთან იმპერატორი და მონა, მდიდარი და მათხოვარი და ა.შ.; სიკვდილი განძარცვავს ყველას, ვინც ცხოვრებისას შემკობილი იყო. ხშირად ქვესკნელის გამოსახვისას „უკუღმა სამყაროს“ ლოგიკა გამოიყენებოდა: იმპერატორი ქვესკნელში მონა ხდება, მონა — იპერატორი და ა.შ. მენიპეს კარნავალიზებული ქვესკნელი განაპირობებდა შუა საუკუნეების *მზიარული ჯოჯობეთის* გამოსახულებებს, რამაც თავისი დაბოლოება რაბლესთან ჰპოვა. ამ

მუასაუკუნეობრივი ტრადიციისათვის ანტიკური ქვესკნელისა და ქრისტიანული ჯოჯოხეთის მიზანდასახული შეთავსებაა დამახასიათებელი. მისტერიებში ემმაკებიც („დიაბლერიებში“) ასევე თანამიმდევრულად კარნავალიზებული არიან.

მენიპეში მიწიერი პლანიც კარნავალიზებულია: თითქმის ყველა სცენისა და რეალური ცხოვრების მოვლენის მიღმა, რომლებიც უმეტესწილად ნატურალისტურად არის გამოსახული, გამოსჭვივის მეტ-ნაკლებად ცხადი კარნავალური მოედანი და ფამილარული კონტაქტების, მეზალანსების, გადაცემებისა და მისტიფიკაციების, კონტრასტული წყვილი სახეების, სკანდალების, შემკობა-განმკობის სპეციფიკური კარნავალური ლოგიკა. ასე, მაგალითად, „სატირიკონის“ ქოხმახების ყველა ნატურალისტური სცენის მიღმა მეტ-ნაკლები სიცხადით კარნავალური მოედანი გამოსჭვივის. „სატირიკონის“ სიუჟეტიც თანამიმდევრულად კარნავალიზებულია. ამის მოწმენი ვართ აგრეთვე აპულეუსის „მეტამორფოზებში“ („ოქროს ვირში“). ზოგჯერ კარნავალიზება უფრო ღრმა შრეებშია განფენილი და ასეთ შემთხვევაში მხოლოდ ცალკეული სახეებისა და მოვლენების **კარნავალურ ობერტონებზე** საუბრის საშუალება გვეძლევა. მაგრამ ზოგჯერ იგი გარეგნულადაც ვლინდება, მაგალითად, **ზღურბლზე** მკვლევლობის წმინდა კარნავალურ ეპიზოდში, როდესაც ლუციუსი ადამიანების ნაცვლად ღვინის ტიკებს განგმირავს და დაღვრილი ღვინო სისხლი ჰგონია; იგივე ითქმის მომდევნო სცენაზე, როდესაც მისი მისტიფიცირებული კარნავალური გასამართლება ხდება. კარნავალური ობერტონები ისმის აგრეთვე ტონალობის მხრივ ისეთ სერიოზულ მენიპეში, როგორიცაა ბოეციუსის „ფილოსოფოსის ნუგეში“.

კარნავალიზება მენიპეს თვით უღრმეს ფილოსოფიურ-დაილოგურ ბირთვამდე აღწევს. როგორც ვნახეთ, ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელია სიკვდილ-სიცოცხლის უკანასკნელი კითხვების მთელი სიმწვავეთ ნამოჭრა და გარკვეული უნივერსალობაც (კერძო პრობლემები და გაშლილი ფილოსოფიური არგუმენტირება მისთვის უცხოა). კარნავალური აზრი განფენილია უკანასკნელი კითხვების სფეროში, რომლებსაც იგი არა განყენებულ-ფილოსოფიური ან რელიგიურ-დოგმატური თვალსაზრისით აშუქებს, არამედ ახდენს მათ გათამაშებას კარნავალურ ქმედებათა და სახეთა კონკრეტულ-ხელშესახები ფორმით. ამიტომ კარნავალიზება საშუალებას იძლეოდა უკანასკნელი კითხვები განყენებულ-ფილოსოფიურ სფეროდან კარნავალურად დინამიური, მრავალგვარი და ელვარე სახეებისა და მოვლენების კონკრეტულ-ხელშესახებ პლანში ყოფილიყო გადატანილი. კარნავალიზება საშუალებას იძლეოდა „ფილოსოფია ჰეტერას ქრელი სამოსით ყოფილიყო შემოსილი“. კარნავალური მსოფლგანცდა აღ-

მძრავი ღვედია *იდეასა და ავანტიურულ მხატვრულ სახეს* შორის. ახალი დროის ევროპულ ლიტერატურაში ამის ნათელი მაგალითია ვოლტერის ფილოსოფიური მოთხრობები მათი იდეური უნივერსალიზმითა და კარნავალური დინამიკითა და სიჭრელით (მაგალითად, „კანდიდი“); ამ მოთხრობებში ძალიან ცხადად ვლინდება მენიპეისა და კარნავალიზების ტრადიციები. ამგვარად, კარნავალიზება მენიპეს თვით ფილოსოფიურ ბირთვამდე აღწევს.

ამგვარად, მენიპეში თითქოსდა ნაირსახოვანი და შეუთავსებელი ელემენტების საოცარი შეთავსება მოჩანს: ფილოსოფიური დიალოგის, ავანტიურისა და ფანტასტიკის, ქოხმახების ნატურალიზმის, უტოპიის და ა.შ. ახლა უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ის იშვიათი ძალის მქონე შემაკავშირებელი საწყისი, რაც ამ ნაირსახოვან ელემენტებს ჟანრის ორგანულ მთლიანობაში მოაქცევს, კარნავალი და კარნავალური მსოფლგანცდაა. ევროპული ლიტერატურის განვითარების მომდევნო ეტაპზეც კარნავალიზებამ ხელი შეუწყო ჟანრებს, აზრთა დახურულ სისტემებს, სხვადასხვა სტილებს და ა.შ. შორის ზღუდეების მოშლას; იგი აუქმებდა ყოველგვარ დახშულობას და ურთიერთუგულვებელყოფას, აახლოვებდა დაშორებულს, აერთიანებდა განცალკევებულს. ეს არის კარნავალიზების დიდი ფუნქცია ლიტერატურის ისტორიაში.

ახლა ორიოდე სიტყვა მენიპესა და კარნავალიზების შესახებ ქრისტიანულ ნიადაგზე.

მენიპემ და მის ორბიტაში განვითარებულმა მონათესავე ჟანრებმა გარკვეული ზეგავლენა იქონიეს ჩამოყალიბების პროცესში მყოფ ძველ ბერძნულ, რომაულ და ბიზანტიურ მწერლობაზე.

ძველი ქრისტიანული მწერლობის ძირითადი თხრობითი ჟანრები — „სახარებანი“, „კათოლიკე ეპისტოლენი“, „აპოკალიფსისი,“ და „წმინდანთა და წამებულთა ცხოვრებანი“ — დაკავშირებულია ანტიკურ არეტალოგიასთან, რომელიც ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში მენიპეს ორბიტაში ვითარდებოდა. ქრისტიანულ ჟანრებში, განსაკუთრებით — მრავალრიცხოვან „სახარებებსა“ და მოციქულთა „ეპისტოლეებში“ ყალიბდება ქრისტიანული დიალოგური სინკრიზები: ის, ვისაც აცთუნებენ (ქრისტე, წმინდანი) და მაცდური, მორწმუნე და ურჯულო, წმინდანი და ცოდვილი, მდიდარი და ღარიბი, ქრისტეს მიმდევარი და ფარისეველი, მოციქული (ქრისტიანი) და წარმართი და სხვ. [...] ასეთი ანტიკური ძირები, „საწყისები“ („არქაიკა“) აქვს იმ ჟანრულ ტრადიციას, რომლის ერთ-ერთ მწვერვალს დოსტოევსკის შემოქმედებაა. ეს „საწყისები“ მის შემოქმედებაში განახლებული სახითაა წარმოდგენილი.

მაგრამ ამ სათავეებისაგან დოსტოევსკის ორი ათასწლეული აშორებს, რომლის განმავლობაში ჟანრული ტრადიცია განაგრძობდა განვითარებას, რთული ხდებოდა და სახეს იცვლიდა (თუმცა ინარჩუნებდა მთლიანობასა და უწყვეტელობას). ორიოდე სიტყვით მენიპეს შემდგომ განვითარებაზე.

როგორც ვნახეთ, უკვე ანტიკურ და ადრექრისტიანულ ნიადაგზე მენიპე ამჟღავნებდა იშვიათ „პროტევისისებურ“ თვისებას, იცვლიდა გარეგნულ ფორმას (თუმცა ინარჩუნებდა შინაგან ჟანრულ თვისებრიობას), რომანის სრულ მოცულობას იძენდა, ითავსებდა მონათესავე ჟანრებს, მკვიდრდებოდა სხვა დიდ ჟანრებში (მაგალითად, ბერძნულ და ადრექრისტიანულ რომანში). ეს თავისებურება თავს იჩენს მენიპეს განვითარების შემდგომ ეტაპზე, როგორც შუა საუკუნეებში, ასევე ახალ დროში.

შუა საუკუნეებში მენიპეს ჟანრული თავისებურებანი ლათინური საეკლესიო მწერლობის ზოგიერთ დარგში განაგრძობდნენ არსებობას და განახლებას, რომლებიც, განსკუთრებით მონამეთა ცხოვრების ზოგიერთ ნაირსახეობაში, უშუალოდ აგრძელებდნენ ძველი ქრისტიანული ლიტერატურის ტრადიციებს. უფრო თავისუფალი და ორიგინალური სახით მენიპე შუა საუკუნეების ისეთ დიალოგიზებულ და კარნავალიზებულ ჟანრებში ცოცხლობდა, როგორცაა „კამათი“, „პაექრობა“, ამბივალენტური „ხოტბა“ (*desputaisons, dits, débats*), მორალიტი და მირაკლი, ხოლო გვიანდელ საუკუნეებში — მისტერია და სოტი. მენიპეს ელემენტები იგრძნობა შუა საუკუნეების მკვეთრად კარნავალიზებულ პაროდულ და ნახევრადპაროდულ ლიტერატურაში: იმპევენიურ პაროდულ ხილვებში, პაროდულ „სახარებათა საკითხავებში“ და ა.შ. და ბოლოს, ამ ჟანრული ტრადიციის განვითარების ძალიან მნიშვნელოვანი მომენტია შუა საუკუნეებისა და ადრეული აღორძინების ხანის ნოველისტური ლიტერატურა, რომელიც ძლიერ არის გამსჭვალული კარნავალიზებული მენიპეს ელემენტებით.

აღორძინების ხანაში — მთელი ლიტერატურისა და მსოფლმხედველობის ღრმა და თითქმის საყოველთაო კარნავალიზების ეპოქაში — მენიპე ყველა დიდ ჟანრში (რაბლესთან, სერვანტესთან, გრიმილსჰაუზენთან და სხვებთან) მკვიდრდება, ამასთანავე ვითარდება მენიპეს სხვადასხვაგვარი რენესანსული ფორმები, რომლებშიც უმეტეს შემთხვევაში შეთავსებულია ამ ჟანრის ანტიკური და შუასაუკუნეობრივი ტრადიციები: დეპერიეს „მშვიდობის წინწილი“, ერაზმის „ქება სისულელისა“, სერვანტესის „სამოძღვრებო ნოველები“, „*Satyre Menippée de la vertu du Catholicon d'Espagne*“ („მენიპეს სატირა ესპანელი კათოლიკონის ღირსებებზე“, 1594 წ., ერთ-ერთი უდიდესი პოლიტიკური სა-

ტირა მსოფლიო ლიტერატურაში), გრიმილსჰაუზენის, კევედოსა და სხვების სატირები.

ახალ დროში მენიპე არა მხოლოდ სხვა კარნავალიზებულ ჟანრებში მკვიდრდება, არამედ სხვადასხვა ვარიანტითა და სახელწოდებით დამოუკიდებლადაც განაგრძობს განვითარებას: „ლუკიანეს დიალოგი“, „საუბრები მიცვალებულთა სამეფოში“ (ანტიკური ტრადიციით აღბეჭდილი ნაირსახეობა), „ფილოსოფიური მოთხრობა“ (მენიპეს ნაირსახეობა, რომელიც დამახასიათებელია განმანათლებლობის ხანისათვის), „ფანტასტიკური მოთხრობა“ და „ფილოსოფიური ზღაპარი“ (რომანტიზმისათვის, მაგალითად, ჰოფმანისათვის დამახასიათებელი ფორმები) და სხვ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ახალ დროში მენიპეს ჟანრულ თავისებურებებს სხვადასხვა ლიტერატურული მიმდინარეობებით და შემოქმედებითი მეთოდები იყენებდნენ და სხვადასხვაგვარად ავითარებდნენ მას. ასე, მაგალითად, ვოლტერის რაციონალისტური „ფილოსოფიური მოთხრობა“ და ჰოფმანის რომანტიკული „ფილოსოფიური ზღაპარი“, მათი მხატვრული არსის, იდეური შინაარსისა და, ცხადია, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დიდი სხვაობის მიუხედავად (საკმარისია, მაგალითად, შევადაროთ „მიკრომეგასი“ და „პანია ცახესი“), მენიპეს საერთო ჟანრული ნიშან-თვისებებით ხასიათდებიან და ორივე მკვეთად კარნავალიზებულია. უნდა ითქვას, რომ ახალი დროის ლიტერატურაში მენიპე კარნავალიზების ყველაზე მძლავრი და ელვარე ფორმების ძირითადი მატარებელი იყო.

და ბოლოს საჭიროა იმის აღნიშვნა, რომ ჟანრული სახელწოდება „მენიპე“, ისევე როგორც ყველა სხვა ანტიკური ჟანრული სახელწოდება — „ეპოპეა“, „ტრაგედია“, „იდილია“ და სხვ., — ახალი დროის ლიტერატურის მიმართ გამოყენებისას, ანტიკურობისაგან განსხვავებით, არა გარკვეული ჟანრული კანონის, არამედ *ჟანრული არსის* აღსანიშნად იხმარება (მაგრამ თუ ისეთი ჟანრული ტერმინები, როგორიცაა „ეპოპეა“, „ტრაგედია“ და „იდილია“, ახალი დროის ლიტერატურის მიმართ გამოყენებისას საყოველთაოდაა მიღებული, ჩვეულებრივია და, არ გვეუცნაურება, როდესაც „ომსა და მშვიდობას“ ეპოპეას, „ბორის გოდუნოვს“ — ტრაგედიას, ხოლო „ძველი დროის მემამულენი“ — იდილიას ვუნოდებთ. მაგრამ ჟანრული ტერმინი „მენიპე“ უჩვეულოა (განსაკუთრებით — ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში) და ამიტომ მისი გამოყენება ახალი დროის ლიტერატურის ნაწარმოებთა (მაგალითად, დოსტოევსკის) მიმართ შესაძლოა რამდენადმე უცნაური და ნაძალადევი მოგვეჩვენოს).

ჩვენი ექსკურსის დროს უკვე აღვნიშნეთ, რომ მენიპესა და მისი მონათესავე ჟანრების ჩვენს მიერ მოცემული დახასიათება მთლიანად ვრცელდება დოსტოევსკის შემქმედების ჟანრულ თავისებურებებზე. [...]

გავიხსენოთ ის უზარმაზარი მნიშვნელობა, რომელიც დოსტოევსკისათვის ჰქონდა ვოლტერისა და დიდროს *დიალოგურ კულტურას*, რომლის სათავეებს „სოკრატეს დიალოგთან“, ანტიკურ მენიპესთან და — ნაწილობრივ — დიატრიბასთან და სოლილოქვიუმთან მივყავართ. თავისუფალი მენიპეს მეორე ნაირსახეობა, ფანტასტიკური და ზღაპრული ელემენტებით, გვხვდება ჰოფმანთან, რომელმაც მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იქონია ადრინდელ დოსტოევსკიზე. დოსტოევსკის ყურადღება მიიქცეის აგრეთვე ედგარ პოს მოთხრობებმა, რომლებიც თავიანთი არსით ახლოს არიან მენიპესთან. [...]

თავისი თემატიკით „სასაცილო ადამიანის სიზმარი“ დოსტოევსკის წამყვანი თემების ერთგვარი სრული ენციკლოპედიაა; ამასთანავე ეს თემები და მათი მხატვრული ხორცშესხმის წესი ერთობ დამახასიათებელია მენიპეს ჟანრისათვის. „სასაცილო ადამიანის“ ცენტრალურ ფიგურაში ცხადად გამოსჭვივის კარნავალიზებული ლიტერატურის „ბრძენი ბრიყვის“ და „ტრაგიკული მასხარას“ *ამბივალენტური* სერიოზულ-სასაცილო სახე. [...] „სასაცილო ადამიანის სიზმარი“ მენიპესათვის უაღრესად დამახასიათებელი თემით იწყება, — ეს არის თემა ისეთი ადამიანისა, რომელმაც *ერთადერთმა* იცის ჭეშმარიტება და ამიტომ მას ყველა დასცინის, როგორც გიჟს. [...] შევვებით დოსტოევსკის კიდევ რამდენიმე სხვა ტიპის ნაწარმოებს, რომლებიც თავიანთი არსით ახლოს არიან მენიპესთან, მაგრამ პირდაპირ არ შეიცავენ ფანტასტიკურ ელემენტს. ასეთია უპირველესად მოთხრობა „თვინიერი ქალწული“, რომელშიც ჟანრისათვის დამახასიათებელი მწვავე სიუჟეტური ანაკრიზა, მკვეთრი კონტრასტებით, მეზალანსებითა და მორალური ექსპერიმენტებით, სოლილოქვიუმის სახითაა გაფორმებული. მოთხრობის გმირი თავის თავზე ამბობს: „მე დუმილით საუბრის ოსტატი ვარ, მე მთელი ჩემი ცხოვრება დუმილით ჩავილაპარაკე და მთელი ტრაგედიები დუმილით გავატარე ჩემს თავთან“. გმირის სახე თავის თავისადმი სწორედ დიალოგური დამოკიდებულებით არის გახსნილი. [...] ამგვარ მენიპესთან, არსებითად, ახლოს არის აგრეთვე „ბარათები იატაკქვეშეთიდან“ (1864), რომელიც აგებულია როგორც დიატრიბა (საუბარი დაუსწრებელ მოსაუბრესთან); იგი ღია და ფარული პოლემიკით არის გამსჭვალული და აღსარების არსების ელემენტებს შეიცავს. ამ ნაწარმოებში მენიპეს სხვა ნაცნობი ელემენტებიც მოჩანს: მწვავე დიალოგურ სინკრიზები, ფამილარიზება და პროფანირება, ქოხმახების ნატურალიზმი და სხვ. შევვებით დოსტოევსკის კიდევ ერთ ნაწარმოებს ერთობ დამახასიათებელი სათაურით — „უხამსი ანეკდოტი“ (1862). ეს *ღრმად კარნავალიზებული* მოთხრობაც ახლოსაა მენიპესთან (მაგრამ ვარონის ტიპის მენიპესთან). აქ

ყველაფერი აღსავსეა მკვეთრი კარნავალური კონტრასტებით, მეზელანსებით, ამბივალენტურობით, დამდაბლებითა და განმკობით.

რომანში „დანაშაული და სასჯელი“ სონია რასკოლნიკოვის მიერ სონიას პირველი მონახულების ცნობილი სცენა (სახარების კითხვით) ლამის სრული ქრისტიანიზებული მენიპეა: მწვავე დიალოგური სინკრიზები (რწმენა ურწმენობასთან, მორჩილება სიამაყესთან), მწვავე ანაკრიზა, ოქსიმორონული შეთავსებები (მოაზროვნე — ბოროტმოქმედი, მეძავი — წმინდანი), უკანასკნელ კითხვათა ღიად დასმა და სახარების კითხვა ქოხმახის გარემოში. მენიპეებია რასკოლნიკოვის სიზმრები და აგრეთვე სვიდრიგაილოვის სიზმარი თვითმკვლევობის წინ.

„იდიოტში“ მენიპე არის იპოლიტეს აღსარება („ჩემი აუცილებელი ახსნა-განმარტება“), რომელიც ტერასაზე თავად მიშკინის დიალოგის სცენის ჩარჩოშია ჩასმული და იპოლიტეს თვითმკვლევობის სცენით მთავრდება. „ეშმაკებში“ ასეთია სტავროგინის აღსარება ამ აღსარების ჩარჩო — დიალოგი სტავროგინსა და ტიხონს შორის. „ყმანვილში“ ასეთია ვერსილოვის სიზმარი.

„ძმები კარამაზოვებში“ შესანიშნავი მენიპე არის ივანესა და ალიოშას საუბარი მივარდნილი დაბის სავაჭრო მოედანზე ტრაქტირში „დედაქალაქის ქალაქი“. აქ ტრაქტირის ორღანის ხმაზე, ბილიარდის ბურთებისა და ლუდის ბოთლების საცობთა ტკაცუნში ბერი და ათეისტი მსოფლიოს უკანასკნელ საკითხებს წყვეტენ. ამ „მენიპეს სატირაში“ ჩასმულია მეორე სატირა — „ლეგენდა დიდ ინკვიზიტორზე“, რომელსაც დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს და ქრისტესა და ეშმაკის სახარებისეული სინკრიზის მიხედვითაა აგებული. ეს ორივე ურთიერთდაკავშირებული „მენიპეს სატირა“ მსოფლიო მხატვრულ-ფილოსოფიური ლიტერატურის უდიდეს ნაწარმოებთა რიგს განეკუთვნება. და ბოლოს, ასევე ღრმა მენიპეა ივანე კარამაზოვის საუბარი ეშმაკთან (თავი: „ეშმაკი, ივანე ფეოდოროვიჩის კომმარი“). [...]

კარნავალიზების მოვლენა დოსტოევსკის შემოქმედებაში, ცხადია, სცილდება მენიპეს ფარგლებს და მას დამატებითი ჟანრული წყაროები აქვს, რომლებიც ცალკე განხილვას საჭიროებენ. დოსტოევსკიზე, ისევე როგორც XVII-XIX საუკუნეების მრავალ მწერალზე, კარნავალიზება უპირველესად ლიტერატურულ-ჟანრული ტრადიციის სახით შემოქმედდება, ხოლო კარნავალიზების არალიტერატურული წყარო, ანუ — კარნავალი, მთელი სიცხადით, შესაძლოა, არც კი ჰქონია გაცნობიერებული. მაგრამ კარნავალი, მისი ფორმები და სიმბოლოები, და უპირველესად თავად კარნავალური მსოფლგანცდა მრავალ ლიტერატურულ ჟანრში იჭრებოდა, მთლიანად მსჭვალავდა და აყალიბებდა მათ თავისებურებებს, მათი ერთგვარი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. ლიტერატურის ენაზე გადატანილი კარნავალური ფორმები ცხოვრე-

ბის მხატვრული წვდომის მძლავრ იარაღად, განსაკუთრებულ ენად იქცნენ, რომლის სიტყვებსა და ფორმებს *სიმბოლური* განზოგადების, ანუ *სიღრმეში განზოგადების* უდიდესი ძალა შესწევთ. [...] XVII, XVIII და XIX საუკუნეების ლიტერატურისათვის კარნავალიზების უმთავრეს წყაროს აღორძინების ხანის მწერლები წარმოადგენდნენ — უპირველესად ბოკაჩო, რაბლე, შექსპირი, სერვანტესი და გრიმილსპაუზენი (ეს უკანასკნელი სცილდება აღორძინების ფარგლებს, მაგრამ მის შემოქმედებაში კარნავალის ღრმა გავლენა არანაკლებად იგრძნობა, ვიდრე შექსპირთან და სერვანტესთან). ასეთსავე წყაროს წარმოადგენდა აგრეთვე (უშუალოდ კარნავალიზებული) პიკარესკული რომანი. გარდა ამისა, ამ საუკუნეთა მწერლებისათვის კარნავალიზების წყარო, ცხადია, ანტიკურობისა (მათ შორის — „მენიპეს სატირა“) და შუა საუკუნეების კარნავალიზებული ლიტერატურა იყო.

დოსტოევსკისათვის კარნავალური ტრადიციის ათვისებისას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა XVIII საუკუნის ლიტერატურას და უპირველესად — ვოლტერსა და დიდროს, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია კარნავალიზების შეთავსება ანტიკურობისა და აღორძინების ხანის დიალოგებით ნასაზრდოებ მაღალ დიალოგურ კულტურასთან. [...]

კარნავალური ტრადიციის უფრო ღრმა შეთვისების მაგალითი ჰპოვა დოსტოევსკიმ ბალზაკთან, ჟორჟ სანდთან და ვიქტორ ჰიუგოსთან, რომლებთანაც ნაკლებად გვხვდება კარნავალიზების გარეგნული გამოვლინებები, მაგრამ სამაგიეროდ კარნავალიზებით ღრმად არის გამსჭვალული დიდი და ძლიერი ხასიათებისა და ვნებათაღელვის აგებულება. ვნებათა კარნავალიზება უპირველესად მათ ამბივალენტურობაში ვლინდება: სიყვარული შეთავსებულია სიძულვილთან, სიძუნწე — უანგარობასთან, ძალაუფლების სიყვარული — თვიდაკნინებასთან და ა.შ.

კარნავალიზების შეთავსებას ცხოვრების სენტიმენტალურ აღქმასთან დოსტოევსკი პოულობდა სტერნთან და დიკენსთან. და ბოლოს, კარნავალიზების შეთავსება რომანტიკული (და არა რაციონალისტურის, როგორც ვოლტერთან და დიდროსთან) სახის იდეასთან დოსტოევსკიმ ედგარ პოსთან და განსაკუთრებით — ჰოფმანთან ჰპოვა. ცალკე უნდა ითქვას რუსულ ტრადიციაზე. აქ, გოგოლის გარდა, უნდა ვახსენოთ დოსტოევსკიზე პუშკინის ღრმად კარნავალიზებული ნაწარმოებების — „ბორის გოდუნოვის“, ბელკინის მოთხრობების, ბოლდინოს ტრაგედიებისა და „პიკის ქალის“ უზარმაზარი ზეგავლენა.

კარნავალიზების ამ მოკლე მიმოხილვას ოდნავადაც არა აქვს სისრულის პრეტენზია. ჩვენთვის მთავარი იყო ტრადიციის ძირითადი ხაზების ჩვენება. ერთხელ კიდევ ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ ჩვენ გვინტერესებს არა ცალკეული მწერლების, ცალკეული თემების, იდე-

ებისა და სახეების ზეგავლენა, არამედ უშუალოდ *თვით ყანრული ტრადიციის* ზეგავლენა, რომელსაც იგი ამ მწერლებიდან ითვისებდა [...].

კარნავალიზების პრობლემის სწორი გაგებისათვის თავი უნდა დავაღწიოთ კარნავალის გამარტივებულ გაგებას, მის გაიგივებას ახალი დროის *მასკარადულ* ხაზთან და მით უმეტეს მის უხამს ბოჰემურ გააზრებას. კარნავალი გარდასული დიადი ათასწლეულების *სრულიად სახალხო* მსოფლგანცდაა. ეს მსოფლგანცდა, რომელიც თავისუფალია შიშისაგან, მაქსიმალურად აახლოვებს ქვეყანას ადამიანთან, და ადამიანს ადამიანთან (ყველანი ლალი ფამილარული კონტაქტის ზონაში არიან მოქცეულნი) და ცვლათა სიხარულითა და მხიარული ფარდობითობით უპირისპირდება შიშით დანერგილ, დოგმატურ და ახლის წარმოქმნისადმი მტრულად განწყობილ ცალმხრივ და მოღუშულ ოფიციალურ სერიოზულობას, რომელიც არსებული მდგომარეობისა და საზოგადოებრივი ყოფის აბსოლუტიზირებისაკენ მიისწრაფვის. კარნავალური მსოფლგანცდა სწორედ ამგვარი სერიოზულობისაგან თავისუფლებას იძლეოდა. მაგრამ ყოველივე ამაში ოდნავადაც არ არის ფუქსავატობა და უხამსი ბოჰემური ინდივიდუალიზმი. ასევე უნდა გავემიჯნოთ კარნავალის თეატრალურ-სანახაობრივ კონცეფციას, რაც ერთობ დამახასიათებელია ახალი დროისათვის. კარნავალის სწორი გაგებისათვის უნდა მივმართოთ მის *სათავეებსა* და *მწვერვლებს*, ანუ ანტიკურობას, შუა საუკუნეებსა, და ბოლოს, ალორძინების ეპოქას. [...]

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ რედუცირებული სიცილის დიდი მნიშვნელობა მსოფლიო ლიტერატურაში. სიცილი არის თავისებური, მაგრამ ლოგიკური ენით გამოუხატავი ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ანუ მისი მხატვრული ხედვისა და წვდომის გარკვეული საშუალება და, მაშასადამე, აგრეთვე მხატვრული სახის, სიუჟეტის, ყანრის აგების გარკვეული ხერხი. ამბივალენტურ კარნავალურ სიცილს უზარმაზარი შემოქმედებითი — თანაც ყანრის წარმომქმნელი — ძალა ჰქონდა. ამგვარი სიცილი მოვლენას ცვლისა და გადასვლის პროცესში იჭერდა და წვდებოდა, მოვლენაში ჩამოყალიბების ორივე პოლუსს და მათ უწყვეტ და ცხოველმყოფელ, განახლებისაკენ მიდრეკილ ცვალებადობას აღნუსხავდა: სიკვდილში განჭვრეტილია დაბადება, დაბადებაში — სიკვდილი, გამარჯვებაში — დამარცხება, დამარცხებაში — გამარჯვება, შემეკობაში — განმეკობა ა.შ. კარნავალური სიცილი არც ერთ ამ მომენტს არ აძლევს ცალმხრივ სერიოზულობაში გაქვავების საშუალებას.

ჩვენ აქ ძალაუნებურად ვახდენთ კარნავალური ამბივალენტურობის ლოგიზირებასა და დამახინჯებას; როდესაც ვამბობთ, რომ სიკვდილში „განჭვრეტილია“ დაბადება, ამით ძალაუნებურად ვხლეჩთ და

რამდენადმე ვაცილებთ ერთმანეთისაგან სიკვდილსა და დაბადებას. ცოცხალ კარნავალურ სახეებში კი თვით სიკვდილი ორსულადაა და მშობიარობს, ხოლო მშობიარე დედის ნიალი სიკვდილად გვევლინება. სწორედ ამგვარ სახეებს ბადებს შემოქმედებითი კარნავალური სიცილი, რომელშიც განუყოფლად არიან შერწყმული დაცინვა და აღტაცება, ძაგება და ქება.

როდესაც ლიტერატურაში კარნავალისა და კარნავალური სიცილის გადატანა ხდება, ისინი მეტ-ნაკლებად სახეს იცვლიან მხატვრულ-ლიტერატურული ამოცანების შესაბამისად. მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში და ნებისმიერი ხასიათის გარდამქმნის შემთხვევაში ამბივალენტურობა და სიცილი მხატვრულ სახეში მაინც რჩება. ამასთანავე გარკვეულ პირობებსა და გარკვეულ ჟანრებში შესაძლოა მოხდეს სიცილის რედუცირება. სიცილი კვლავაც განაპირობებს სახის სტრუქტურას, მაგრამ თვითონ მინიმუმამდე დახშულია: ასახული სინამდვილის სტრუქტურაში ჩვენ, მართალია, ვამჩნევთ სიცილის კვალს, მაგრამ თვით სიცილი არ გვესმის. ასე, მაგალითად, პლატონის (პირველი პერიოდის) „სოკრატეს დიალოგებში“ სიცილი რედუცირებულია (თუმცა არა მთლიანად), მაგრამ იგი რჩება მთავარი გმირის (სოკრატეს) სახის სტრუქტურაში, დიალოგის ნაყვანის მეთოდში, და რაც მთავარია, ინარჩუნებს არსებობას სრულიად ჭეშმარიტ (და არა რიტორიკულ) დიალოგურობაში, რომელიც აზრს ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ყოფიერების ლალ ფარდობითობაში მოაქცევს და არ აძლევს მას აბსტრაქტულ-დოგმატურ (მონოლოგურ) უძრაობაში გაქვევების საშუალებას.

აღორძინების ხანის ლიტერატურაში საზოგადოდ არ ხდება სიცილის რედუცირება, თუმცა მისი “ხმის სიმალღეს” აქ უთუოდ სხვადასხვა გრადაციები აქვს. რაბლესთან, მაგალითად, იგი საქვეყნოდ ისმის. უკვე სერვანტესთან იგი საქვეყნოდ აღარ ისმის, მართალია, „დონ კიხოტის“ პირველ წიგნში სიცილი ჯერ კიდევ საკმაოდ ხმამაღლა გაისმის, ხოლო მეორეში, პირველ წიგნთან შედარებით, საკმაოდ რედუცირებულია. ეს რედუცირება მთავარი გმირის სტრუქტურასა და სიუჟეტის ცვლილებებთანაც არის დაკავშირებული. XVIII და XIX საუკუნეების ლიტერატურაში სიცილი, როგორც წესი, საკმაოდ დახშულია — ირონიამდე, იუმორამდე და რედუცირებული სიცილის სხვა ფორმებამდე.

რუსულიდან თარგმნა **თამარ ნუცუბიძე**

ნიგნიდან: **М. Бахтин. Проблемы поэтики**

Достоевского. Москва, 1968

(ჟურნალი „სჯანი“, 8, თბ., 2007, გვ.67-76)

რენე უელეკი (1903-1995)
ოსტინ უორენი (1899-1986)

ლიტერატურის ბუნება

უპირველესად, ცხადია, უნდა გაირკვეს, თუ რა არის ლიტერატურისმცოდნეობის საგანი. მართლაც, რა არის ლიტერატურა? რა არ არის ლიტერატურა? როგორია მისი ბუნება? ეს თითქოსდა მარტივი კითხვები იშვიათად პოულობენ სათანადო პასუხს.

თუ ვიტყვით, რომ ნებისმიერი ნაბეჭდი ტექსტი „ლიტერატურაა“, მაშინ ჩვენი კვლევის საგნად ისეთი საკითხებიც უნდა იქცეს, როგორცაა, მაგალითად, „მკურნალობის წესები XIV საუკუნეში“, „ადრეული შუა საუკუნეების წარმოდგენები მნათობთა მოძრაობაზე“ ან „ჯადოსნობა ძველ და ახალ ინგლისში“.

ედუინ გრინლოუს თანახმად, „ჩვენი დარგი ყველაფერს მოიცავს, რაც კი ცივილიზაციის ისტორიასთანაა დაკავშირებული“, „როდესაც ამა თუ იმ პერიოდისა თუ ცივილიზაციის არსის გარკვევას ვცდილობთ, სიტყვაკაზმული მწერლობით ან თუნდაც ბეჭდური ან ხელნაწერი ტექსტებით არ უნდა შემოვიფარგლოთ“, „ჩვენი ძალისხმევა უნდა განვიხილოთ, როგორც კულტურის ისტორიის შექმნაში შეტანილი წვლილი“.

გრინლოუს თეორია, რამაც მრავალი მკვლევრის პრაქტიკაში იჩინა თავი, ლიტერატურისმცოდნეობას არა თუ მჭიდროდ აკავშირებს ცივილიზაციის ისტორიასთან, არამედ თითქმის აიგივებს მასთან. ამგვარი კვლევა მხოლოდ იმდენადაა ლიტერატურული, რამდენადაც, ძირითადად ბეჭდურ და ხელნაწერ წყაროებს ემყარება, რომლებიც, ბუნებრივია, ნებისმიერი ისტორიკოსის პირველწყაროს წარმოდგენენ.

ცხადია, ამგვარი თეორიის სასარგებლოდ შესაძლებელია იმ მოსაზრების მოშველიება, რომ ვინაიდან ისტორიკოსები უფლებებლყოფენ ლიტერატურისმცოდნისათვის საგულისხმო პრობლემებს და ძირითადად დიპლომატიის, ომებისა და ეკონომიკის ისტორიის საკითხებით არიან დაკავებული, ამდენად, ლიტერატურისმცოდნეს უფლება აქვს შეიჭრას ცივილიზაციის იმ დარგებში, რომლებსაც ისტორიკოსები გვერდს უვლიან.

უდავოდ, ყველას აქვს უფლება, რაც მოესურვება, ის იკვლიოს; ასევე უთუოდ ბევრი რამ შეიძლება ითქვას აგრეთვე ცივილიზაციის

ისტორიის მრავალმხრივი კვლევის სასარგებლოდ. მაგრამ არ იქნება სწორი იმის თქმა, რომ ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურას ვიკვლევთ.

ვერ ვიტყვი, რომ აქ უფრო ტერმინოლოგიურ დავასთან გვაქვს საქმე და არა საქმის არსთან. თუ ყველაფერს, რაც ცივილიზაციის ისტორიასთანაა დაკავშირებული, ლიტერატურისმცოდნის საგნად მივიჩნევთ, ამით უშუალოდ ლიტერატურის შესწავლას ძალაუწევურად მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება.

ეს ნიშნავს ლიტერატურასა და არალიტერატურას შორის სხვაობათა გაუქმებას, ლიტერატურისადმი მისთვის უცხო კრიტერიუმებით მიდგომას; ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურა იმდენად ხდება ღირებული, რამდენადაც რომელიმე მომიჯნავე დარგის კვლევისათვის არის გამოსადეგი. ლიტერატურის გაიგივება ცივილიზაციის ისტორიასთან ლიტერატურისმცოდნის საგნისა და მეთოდების სპეციფიკის უარყოფის ტოლფასია.

არსებობს ლიტერატურის განსაზღვრების კიდევ ერთი ნაირსახეობა, როდესაც ლიტერატურად მხოლოდ იმ „დიად ნაწარმოებებს“ მიიჩნევენ, რომლებიც, შინაარსისაგან დამოუკიდებლად, „ლიტერატურული ფორმითა და შთამბეჭდავი გამომსახველობით იქცევენ ყურადღებას“. აქ კრიტერიუმის მნიშვნელობას ან წმინდა ესთეტიკური ღირებულება იძენს ან ამ უკანასკნელის შეთავსება გონებრივი მოღვაწეობის ამა თუ იმ დარგთან.

ღირსებაში, დრამასა და პროზაში უდიდეს ნაწარმოებებს ესთეტიკური ნიშნით გამოჰყოფენ, ხოლო სხვა დარგებიდან — იმის მიხედვით, თუ რამდენად ცნობილია ისინი ანდა როგორია მათი ზოგადკულტურული მნიშვნელობა და ესთეტიკური ღირებულება, ამ ცნების ისეთი ვიწრო გაგებით, როდესაც განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა სტილს, თხრობის დამაჯერებლობასა და გამომსახველობას და სხვა ამგვარ ნიშან-თვისებებს.

ჩვეულებრივ სწორედ ასე განსაზღვრავენ ლიტერატურას და ასე განასხვავებენ მას არალიტერატურისაგან. ლიტერატურის სწორედ ასეთი გაგებით ვხელმძღვანელობთ, როდესაც ვამბობთ: „ეს არაა ლიტერატურა“ ან როდესაც რომელიმე ისტორიულ, ფილოსოფიურ თუ მეცნიერულ ნაშრომს „ჭეშმარიტ ლიტერატურას“ მივაკუთვნებთ.

ლიტერატურათა ისტორიებში, როგორც წესი, ფილოსოფიურ, თეოლოგიურ, მორალისტურ, პოლიტიკურ და ზოგჯერ — მეცნიერულ ნაშრომებსაც კი განიხილავენ. ასე, მაგალითად, ძნელად წარმოსადგენია XVIII საუკუნის ინგლისური ლიტერატურის ისეთი ისტორია, რომელშიც ვრცლად არ იქნება საუბარი ბერკლისა და ჰიუმის, ეპისკოპოს ბატლერის და გიბონის, ბერკისა და თვით ადამ სმითის შესახებ. მართალია, ამ ავტორებს ჩვეულებრივ ნაკლები ყურადღება ეთმობა,

ვიდრე პოეტებს, დრამატურგებსა და რომანისტებს, მაგრამ, ასეა თუ ისე, მათ მაინც განიხილავენ და თანაც ისე, რომ საბოლოოდ მათი ნაწარმოებების არა მხოლოდ წმინდა ესთეტიკური თვალსაზრისით შეფასებას, არამედ ამ ფილოსოფოსების, ისტორიკოსების, თეოლოგებისა და ა. შ. ზედაპირულ და მათი საგნის სათანადო ცოდნას მოკლებულ დახასიათებას ვლენებულბოთ.

მართლაც, გვინდა თუ არა, ჰიუმი უნდა დავახასიათოთ როგორც ფილოსოფოსი, გიბონი — როგორც ისტორიკოსი, ბატლერი როგორც ქრისტიანული თეოლოგიისა და ეთიკის ქომაგი, ხოლო ადამ სმიტი — როგორც მორალისტი და ეკონომისტი.

მაგრამ როგორც წესი, ლიტერატურათა ისტორიებში ამ მოაზროვნეებზე მსჯელობა ძალიან შორსაა სასურველისაგან, იმ უბრალო მიზეზი გამო, რომ არ ჩანს მათი დარგის, კერძოდ, ისტორიის, ფილოსოფიის, ეთიკის თეორიის, ისტორიოგრაფიის, ეკონომიკის თეორიის სათანადო ცოდნა. ეს ბუნებრივიცაა, ვინაიდან ლიტერატურის ისტორიკოსი სხვა დარგების ისტორიკოსადაც ვერ გადაიქცევა, უბრალოდ, იგი კომპილატორად გვევლინება, რომელიც ძალაუხნებურად იჭრება ცოდნის იმ დარგებში, რომლის ბევრი არა გაეგება რა.

თავისთავად „დიადი ნიგნების“ შესწავლა ერთობ სასურველია პედაგოგიური თვალსაზრისით. უდავოა, რომ სტუდენტებმა, განსაკუთრებით როცა სწავლას იწყებენ, უმჯობესია არა კომპილაციური ან გასართობი ისტორიული ნიგნები, არამედ დიადი ან, ყოველ შემთხვევაში, კარგი ნიგნები იკითხონ, თუმცა საეჭვოა, „დიად ნიგნებზე“ ორიენტაციის პრინციპის შენარჩუნება სასურველი იყოს საბუნებისმეტყველო, ისტორიულ თუ ნებისმიერი სხვა დისციპლინის დარგში, რომლებშიც ახალ დაკვირვებათა და თვალსაზრისთა ცოდნას საჭიროებენ.

რაც შეეხება მხატვრული ლიტერატურის ისტორიას, აქ თუ მხოლოდ დიადი ნიგნებით შემოვიფარგლებით, არავითარი წარმოდგენა არ გვექმნება ლიტერატურული ტრადიციის განვითარებაზე, ჟანრების ევოლუციასა და საკუთრივ ლიტერატურული პროცესის ხასიათზე, გარდა იმისა, რომ გაუგებარი დარჩება საზოგადოებრივი, ენობრივი, იდეოლოგიური და სხვა განმსაზღვრელი ფაქტორები.

აღნიშნული მიდგომა ისტორიისადმი, ფილოსოფიისა და სხვა მსგავსი საგნებისადმი ნიშნავს მათ მიმართ ჭარბად „ესთეტიკური“ საზომის მომარჯვებას; სრულიად ცხადია, რომ ინგლისელ მეცნიერთა შორის, ნათელი და გასაგები „სტილისა“ და კომპოზიციის გამო, დიდი ხალისით მხოლოდ თომას ჰაქსლის ვკითხულობთ. ასეთი კრიტიერიუმი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, იმისაკენ გვიბიძგებს, რომ უპირატესობა არა გზის გამკვლევ მეცნიერებს, არამედ პოპულარიზატორებს

მივანიჭოთ, ანუ ჰაქსლი დარვინზე მალლა, ხოლო ბერგსონი — კანტზე მალლა დავაყენოთ.

გაცილებით უფრო გამართლებული იქნება, თუ ტერმინს „ლიტერატურა“ მხოლოდ შემოქმედებითი, ანუ მხატვრული ლიტერატურის მიმართ ვიხმართ, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ტერმინი არაა უნაკლო, მაგრამ ინგლისურ ენაში უკეთესი არჩევანი არა გვაქვს, ვინაიდან ისეთი ტერმინები („fiction“ და „poetry“), რომლებიც შეგვეძლო მის ნაცვლად გვეხმარა, ვინრო გაგებით, ანუ „პოეზიისა“ და „პროზის“ მნიშვნელობით იხმარება, ხოლო ტერმინი „სახეობრივი ლიტერატურა“ მოუხერხებელია, „ბელეტრისტიკა“ კი არასწორი დასკვნებისაკენ გვიბიძგებს.

„ლიტერატურის“ ერთ-ერთი ნაკლი ისაა, რომ (litera-საგან ეტიმოლოგიის გამო) მხოლოდ წერილობით ან ბეჭდურ ლიტერატურაზე მიგვანიშნებს, არადა, ლიტერატურის ნებისმიერი გააზრებული კონცეფცია „ზეპირსიტყვიერ ლიტერატურასაც“ უნდა გულისხმობდეს. ამ მხრივ გერმანული „Wortkunst“ ან რუსულ „словесность“ [ისევე როგორც ქართული „სიტყვიერება“, მთარგმნელის შენიშვნა] მათ ინგლისურ შესატყვისებს აშკარად სჯობია.

ლიტერატურის ბუნების საკითხი ადვილად გადაწყდება, თუ ლიტერატურაში ენის თავისებურ ფუნქციონირებაზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

ენა ლიტერატურისათვის ისეთივე მასალაა, როგორც ქვა ან ბრინჯაო ქანდაკებისათვის, ფერები — ფერწერისათვის ან ხმები — მუსიკისათვის. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ენა, ქვისაგან განსხვავებით, არაა ინერტული მასა, ადამიანის ქმნილებაა და ამდენად ენობრივი ჯგუფის კულტურული მემკვიდრეობის დალითაა აღბეჭდილი.

უპირველესად უნდა განვასხვაოთ ერთმანეთისაგან ენის გამოყენება ლიტერატურაში, ყოფასა და მეცნიერებაში. ამ საკითხს თომას კლარკ პოლოკი თავის წიგნში „ლიტერატურის ბუნება“ არსებითად სწორად განიხილავს, მაგრამ არა ყოველთვის, განსაკუთრებით, როდესაც ლიტერატურისა და ჩვეულებრივი ენის სხვაობაზე მსჯელობს.

ეს უმნიშვნელოვანესი და არსებითად არც ისე მარტივი საკითხია, ვინაიდან, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, ლიტერატურას საკუთრივ მისთვის დამახასიათებელი გამოსახვის საშუალება არ გააჩნია და ამასთანავე უდავოა, რომ ლიტერატურის ენასა და ყოველდღიურ ენას შორის მრავალი შერეული ფორმა და გარდამავალი ნაირსახეობა არსებობს.

ძნელი არაა სხვაობის დანახვა ლიტერატურის ენასა და მეცნიერების ენას შორის, თუმცა მხოლოდ „აზრისა“ და „გრძნობის“ თუ „ემოციის“ დაპირისპირებით არ უნდა შემოვიფარგლოთ.

აზრი არც ლიტერატურისათვისაა უცხო, ხოლო ემოციური მეტყველება მხოლოდ მისთვის როდია დამახასიათებელი: გავიხსენოთ შეყვარებულთა საუბარი ან ჩვეულებრივი ჩხუბი.

მეცნიერების იდეალური ენა მთლიანად „დენოტატიურია“, მთლიანად „აღმნიშვნელია“, ანუ იმისაკენ მიისწრაფვის, რომ მიმართება ნიშანსა და აღნიშნულს შორის ერთი ერთზე იყოს; მეცნიერების ენაში ნიშანი მთლიანად პირობითია და მისი ჩანაცვლება ექვივალენტური ნიშნებით თავისუფლად შეიძლება. გარდა ამისა, აქ ნიშანი მთლიანად უსახოა, ანუ თვითონ არ იქცევა ყურადღებას და მხოლოდ აღსანიშნულ მიგვითითებს.

ამგვარად, მეცნიერების ენა ნიშანთა ისეთი სისტემისაკენ მიისწრაფვის, როგორც მათემატიკა და სიმბოლურის ლოგიკა. მისი იდეალი ისეთი უნივერსალური ენაა, როგორცაა *characteristica universalis*, რაზეც ლაიბნიცი ჯერ კიდევ XVII საუკუნის დამლევეს ფიქრობდა.

მეცნიერების ენასთან შედარებით, ლიტერატურის ენა გარკვეულწილად წამგებიანად გამოიყურება, ვინაიდან აღსავსეა ორაზროვნებით; ნებისმიერი სხვა ისტორიული ენის მსგავსად, მასში მრავლადაა ჰომონიმები, ისეთი ხელოვნური და ირაციონალური კატეგორიები, როგორცაა გრამატიკული სქესი; ისტორიული განვითარების შედეგად წარმოშობილ უამრავ მინარევს, ასოციაციასა და მინიშნებას შეიცავს. ერთი სიტყვით, უაღრესად „კონოტატიურია“, მასში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სიტყვის დამატებით ნიუანსებს. ლიტერატურის ენა მხოლოდ რეფერენციით არ იფარგლება. მას აქვს აგრეთვე ექსპრესიული მხარე; მოსაუბრისა თუ მწერლის ტონალობასა და განწყობასაც გამოხატავს. ამასთანავე, არა მხოლოდ გადმოგვცემს და გვაუწყებს სათქმელს, არამედ ცდილობს ზეგავლენა მოახდინოს ჩვენზე, დაგარწმუნოს და შეცვალოს ჩვენა დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენისადმი.

არის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სხვაობა ლიტერატურის ენასა და მეცნიერების ენას შორის: პირველისათვის დამახასიათებელია ყურადღების გამახვილება საკუთრივ ნიშანზე, სიტყვის ჟღერადობის სიმბოლიკაზე. ენის ამ მხარის წარმოსაჩენად ათასგვარი ხერხია გამოგონებული — მეტრი, ალიტერაცია, ბგერწერა.

ლიტერატურის ენის სხვაობა მეცნიერების ენისაგან სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სხვადასხვა ხარისხით ვლინდება: ასე, მაგალითად, რომანში ბგერწერას გაცილებით ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ზოგიერთი ტიპის ლირიკულ ნაწარმოებში, რის გამოც მათი ადექვატური თარგმნა სხვა ენაზე შეუძლებელია.

ექსპრესიული ელემენტი უფრო ნაკლებად იჩენს თავს „ობიექტურ რომანში“, სადაც, პირადი განცდების გამომხატველი ლექსისაგან გან-

სხვაგვებით, ავტორის პოზიცია თითქმის მთლიანად შენიღბულია. პრაგმატული სანყისი, რაც „წმინდა“ პოეზიისათვის სრულიად უცხოა, ქარბად ვლინდება იდეურ რომანში, სატირულ ან დიდაქტიკურ პოემაში.

გარდა ამისა, ენის ინტელექტუალობის ხარისხი ამა თუ იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებში საგრძნობლად განსხვავებულია: ცნობილია ისეთი ფილოსოფიური და დიდაქტიკური პოემები და პრობლემური რომანები, რომლებშიც ლიტერატურის ენა ზოგჯერ მეცნიერების ენას უახლოვდება.

მაგრამ სხვადასხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ენისადმი მიდგომის ათასგვარი ნაირსახეობაც რომ აღმოვაჩინოთ, ერთი რამ უცვლელია: ლიტერატურის ენაში გაცილებით უფრო ღრმად ვლინდება ენის ისტორიული სტრუქტურა; იგი ნიშნის გაცნობიერებისაკენ გვიბიძგებს; მისთვის დამახასიათებელია ექსპრესიული და პრაგმატული მხარეები, რომლებიც მეცნიერების ენას, შეძლებისდაგვარად, მინიმუმამდე დაჰყავს.

გაცილებით უფრო ძნელია სხვაობის დადგენა ყოველდღიურ ენასა და ლიტერატურის ენას შორის.

ყოველდღიური ენა არაა რალაც ერთგვაროვანი ნარმონაქმნი და ისეთი ნაირფეროვანი სპექტრისაგან შედგება, როგორიცაა სასაუბრო ენა, ვაჭრობის ენა, ოფიციალური ენა, ღვთისმსახურების ენა, სტუდენტური ჟარგონი და სხვ.

მაგრამ უდავოა ისიც, რომ ბევრი რამ, რაც ლიტერატურის ენაზე ითქვა, შესაძლებელია ყველა სხვაგვარ ენაზეც ითქვას, მეცნიერების ენის გამოკლებით. ყოველდღიურ ენასაც ახასიათებს ექსპრესიული ფუნქცია, რომელიც ისეთი სხვადასხვაგვარი სახით ვლინდება, როგორიცაა, მაგალითად, უსახური ოფიციალური განცხადებები და ემოციური აღზნებისას ნარმოთქმული მგზნებარე მონოდებები.

ყოველდღიური ენა აღსავსეა ყოველგვარ გონივრულ ახსნას მოკლებული ათასგვარი ირაციონალური მომენტითა და სიტყვათა ისტორიულად ჩამოყალიბებულ მნიშვნელობათა კონტექსტური ცვლილებებით, თუმცა ყოველდღიური ენა ზოგჯერ თითქმის მეცნიერების ენის სიზუსტისაკენ მიისწრაფვის.

ყოველდღიურ ენაში ნიშნისადმი გაცნობიერებული დამოკიდებულება ძალიან იშვიათია, მაგრამ მთლიანად უცხო არაა — გავიხსენოთ ბგერათა საკუთარი სახელებისა და მოქმედების ზმნების ბგერწერის სიმბოლიკა და ენის გასატყეხები.

უდავოა, რომ ხშირად ყოველდღიური ენაც ისახავს მიზნად რალაც შედეგის მიღწევას და ზეგავლენის მოხდენას ჩვენს მოქმედებასა და

განწყობაზე. ასე რომ, არ იქნება სწორი იმის თქმა, რომ მხოლოდ ურთიერთობათა დამყარების მიზნით იფარგლება.

ბალლი ზოგჯერ, ყოველგვარი მსმენელის გარეშე, საათობით ტიტინებს თავისთვის, ხოლო უფროსები ხშირად სრულიად უაზროდ ლაყბობენ, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ყოველდღიური ენა ზოგჯერ ისე გამოიყენება, რომ არ ისახავს მიზნად კომუნიკაციის დამყარებას, ამ ცნების ზუსტი მნიშვნელობით, ან, ყოველ შემთხვევაში, ეს არ წარმოადგენს მის უპირველეს ამოცანას.

ამგვარად, ლიტერატურის ენა ყოველდღიური ენის ათასგვარი გამოვლინებისაგან სწორედ სიხშირის მაჩვენებლებით და ენობრივი საშუალებების უფრო უფრო მიზანდასახული და სისტემატური გამოყენებით განსხვავდება.

ლექსში, რომელშიც პოეტი თავის თავს გამოხატავს, „პიროვნება“ გაცილებით უფრო მთლიანი და ყოვლისმომცველია, ვიდრე ის პიროვნებები, რომლებსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვხვდებით.

პოეზიის ზოგიერთ ნაირსახეობაში მიზანდასახულად გამოიყენება პარადოქსული და ორაზროვანი გამოთქმები, სიტყვათა კონტექსტური მნიშვნელობების მონაცვლეობა და ზოგჯერ თვით ისეთი გრამატიკული კატეგორიების ალოგიკური შეთავსება, როგორიცაა სქესი და დრო.

პოეზიის ენა, ჩვენზე ზემოქმედების მოხდენისა და ჩვენი ყურადღების მიპყრობის მიზნით, არა მხოლოდ იყენებს ყოველდღიური ენის საშუალებებს, არამედ გარკვეულ შეზღუდვებსაც უწესებს მათ და ზოგჯერ ძალადობას მიმართავს მათ მიმართ.

ზოგიერთი ამ საშუალებათაგანი მწერალს გამზადებული და ჩამოყალიბებული სახით ხვდება მრავალი თაობის ჩუმი და ანონიმური რუდუნების შედეგად.

ზოგიერთ უაღრესად განვითარებულ ლიტერატურაში, მეტადრე მათი ზეობის უამს, პოეტი უკვე დადგენილი მხატვრული პირობითობით სარგებლობს: მის პოეზიას, ასე ვთქვათ, თვითონ ენა წარმართავს. ამასთანავე, ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები თვითონ ადგენს მასალის შერჩევას, ორგანიზებისა და მთლიანობაში მოყვანის წესებს. ეს ერთიანობა ზოგჯერ ძალიან დუნეა, მაგალითად, ზოგიერთ ესკიზსა და სათავგადასავლო ამბებში, მაგრამ მეტად რთულად და მტკიცედ არის ორგანიზებული ზოგიერთ პოეტურ ნაწარმოებში, რომელშიც თითქმის შეუძლებელია თუნდაც ერთი სიტყვის ისე შეცვლა, რომ ამან ზემოქმედება არ იქონიოს მის საერთო ხასიათზე.

პრაგმატული თვალსაზრისით, სხვაობა ლიტერატურის ენასა და ჩვეულებრივ ენას შორის გაცილებით უფრო თვალსაჩინოა. ისეთი ნაწარმოებების, რომლებიც გარკვეული ქმედებისაკენ მოგვიწოდებენ,

ჩვეულებრივ ლაყაფად ან მომაბეზრებელ რიტორიკად მიგვაჩნია. ჭეშმარიტი პოეზია გაცილებით უფრო დახვეწილად ზემოქმედებს ჩვენზე.

ხელოვნება რეალური ცხოვრების მასალას ერთგვარ ჩარჩოში მოაქცევს, რის შედეგადაც ამ მასალიდან ნაწარმოების დედააზრი გამომდინარეობს. ასე რომ, სემანტიკურ ანალიზის დროს შეგვიძლია გამოვიყენოთ ისეთი ესთეტიკური კატეგორიები, როგორიცაა „დაუინტერესებელი ჭვრეტა“, „ესთეტიკური დისტანცია“, „ფორმის მინიჭება“.

მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სხვაობა ხელოვნებასა და არა-ხელოვნებას, ლიტერატურასა და არა-ლიტერატურას შორის სრულიადაც არაა მკვეთრი.

ესთეტიკური ფუნქცია შესაძლოა უამრავ ენობრივ გამონათქვამს მიესადაგოს. ლიტერატურის მხოლოდ ვიწრო გაგების შემთხვევაში არის შესაძლებელი არ იქნას მიჩნეული მის კუთვნილებად პროპაგანდისტული ხელოვნება, დიდაქტიკური ან სატირული პოეზია და ისეთი გარდამავალი ფორმები, როგორიცაა ესსე, ბიოგრაფიები და რიტორიკული მწერლობის დიდი ნაწილი.

სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში ესთეტიკურის საზღვრები ხან ფართოვდება და ხან ვიწროვდება; იყო დრო, როდესაც პირადი წერილები ან ქადაგებანი მხატვრულ ფორმად ითვლებოდა, მაშინ, როდესაც ამჟამად, ჟანრთა აღრევის წინააღმდეგ მიმართული თანამედროვე ტენდენციის შესაბამისად, ესთეტიკურის არეალი ვიწროვდება და მეტი ყურადღება ექცევა ხელოვნების სინმინდეს, ანუ თავს იჩენს რეაქცია XIX საუკუნის დამლევს მომძლავრებული პან-ესთეტიზმისა და ესთეტიკურის უკიდევანო გაგების წინააღმდეგ.

ასეა თუ ისე, სწორი იქნება, თუ ლიტერატურის კუთვნილებად მხოლოდ იმ ნაწარმოებების მივიჩნევთ, რომლებშიც ესთეტიკური სანყისი ჭარბობს; ამასთანავე შესაძლებელია ლაპარაკი მხატვრულ ელემენტებზე, მაგალითად, სტილსა და კომპოზიციისაზე, ისეთ ნაწარმოებებშიც (სამეცნიერო ნარკვევებში, ფილოსოფიურ ნაშრომებში, პოლიტიკურ პამფლეტებში, ქადაგებებში), რომელთაც არაესთეტიკური დანიშნულება აქვთ.

ლიტერატურის ბუნება, ცხადია, განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ წმინდა ლიტერატურულ ნიმუშებში მჟღავნდება. მხატვრული სიტყვიერების არსი მისი ტრადიციული სამი სახეობის — ლირიკის, ეპოსისა და დრამის — კვლევისას ვლინდება. სამივე მათგანი გამოგონილ, წარმოსახულ სამყაროს გვთავაზობს.

რომანში, ლექსსა თუ დრამაში გამოხატული სათქმელი არ არის ჭეშმარიტი ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, იმდენად, რამდენადაც ლოგიკურ ფორმულირებებს არ განეკუთვნება; არსებითად და მნიშ-

ენელოგნად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი (თუნდაც ისტორიული ან ბალზაკის რომანების შინაარსი, რომლებიც ნამდვილ ამბებზე გვანვდიან „ცნობებს“) იმავე ინფორმაციის შემცველი ისტორიული ან სოციოლოგიური ნაშრომის შინაარსისაგან.

თვით ლირიკულ პოეზიაში, სადაც პოეტი პირველი პირში გვესაუბრება, პოეტის „მე“ მაინც გამოგონებული, დრამატული „მე“-ა.

რომანის პერსონაჟი განსხვავდება როგორც ისტორიული პიროვნებისაგან, ასევე იმ ადამიანისაგან, რომლებიც რეალურ ცხოვრებაში გვხვდება. ეს პერსონაჟი ჩვენს წინაშე წარმოდგება იმ წინადადებებით, რომლებითაც მასზე ავტორი მოგვითხრობს ან იმ სიტყვებით, რომლებსაც მას ავტორი ალაპარაკებს. მას არც წარსული, არც მომავალი არ გააჩნია და ზოგჯერ მისი ცხოვრების მხოლოდ ცალკეულ მონაკვეთს ვეცნობით. თუნდაც ეს უბრალო ქეშმარიტება ცხადყოფს, რაოდენ უსაფუძვლოა მრავალი კრიტიკული ნაშრომი, რომლებშიც ლაპარაკია იმაზე, თუ როგორ სწავლობდა ჰამლეტი ვეტენბერგში, როგორი გავლენა ჰქონდა ჰამლეტზე მამამისს, რომ ფოლსტაფი ახალგაზრდა და ტანადი იყო, და იმაზე, თუ „რამდენი შვილი ჰყავდა ლედი მაკბეთს“.

დრო და ადგილი რომანში არაა ისეთი, როგორც რეალურ ცხოვრებაში. თვით თითქოსდა უაღრესად რეალისტურ რომანში, ნატურალისტების „ცხოვრების მონაკვეთში“, ყველაფერი გარკვეულ მხატვრულ პირობითობას ემორჩილება. ისტორიული პერსპექტივიდან, ცხადად ჩანს რაოდენ ერთგვაროვანია ნატურალისტური რომანები თემების შერჩევის, პერსონაჟთა გამოსახვის, დიალოგების აგებისა და ამბის განვითარების თვალსაზრისით.

ასევე, ცხოვრებისეულად ყველაზე უფრო დამაჯერებელ ნატურალისტურ დრამასაც რომ მივმართოთ, აქაც ყველაფერი პირობითია, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ძალაუვნებურად პირობითია სცენიური მოქმედება, არამედ იმიტომაც, რომ პირობითია დრო და სივრცე და თვით, ერთი შეხედვით, ნამდვილი ცხოვრებიდან აღებული დიალოგების შერჩევის პრინციპი და სცენაზე პერსონაჟების შემოსვლა თუ გასვლა. „ქარიშხალსა“ და „თოჯინების სახლს“ შორის არსებული სხვაობის მიუხედავად, მათ შორის საერთოა დრამატურგიული პირობითობა.

თუ ლიტერატურის არსებით ნიშან-თვისებებად „გამონაგონს“, „შეთხზულობას“, „წარმოსახულობას“ მივიჩნევთ, ლიტერატურას ჰომეროსს, დანტეს, შექსპირს, ბალზაკს, კიტსს უფრო მივაკუთვნებთ, ვიდრე ციცერონს, მონტენს, ბოსუეს ან ემერსონს, თუმცა შეგვხვდება ისეთი „გარდამავალი“ მოვლენები, მაგალითად, პლატონის „სახელ-

მნიფოს“ მსგავსი ნაწარმოებები, რომლებიც ძირითადად ფილოსოფიას განეკუთვნებიან, მაგრამ ამასთანავე შეუძლებელია იმის უარყოფა, რომ ისინი „გამოგონილ“ თუ „შეთხზულ“ პასაჟებსაც შეიცავენ, მაგალითად იმ პასაჟებს, რომლებიც დიად მითებს ეძღვნება.

ჩვენი კონცეფცია ლიტერატურის არსებითი ნიშან-თვისებების არა დახასიათებას, არამედ აღწერას ისახავს მიზნად.

როდი ვაკინებთ ცნობილ და დიდი გავლენის მქონე ნაწარმოებებს, როდესაც მათ რიტორიკულ ჟანრს, ფილოსოფიას ან პოლიტიკურ პუბლიცისტიკას მივაკუთვნებთ; ამ სფეროში შექმნილი ნაწარმოებების სტილის და კომპოზიციის განხილვისას ზოგჯერ შესაძლოა მეტ-ნაკლებად ისეთივე ესთეტიკური ანალიზი გახდეს საჭიროა, როგორც ამას ლიტერატურული ნაწარმოებების განხილვისას ვაკეთებთ; მაგრამ ასეთ ნაწარმოებებში არ არის ლიტერატურის არსებითი ნიშან-თვისება — გამონაგონი.

ჩვენი კონცეფცია ნებისმიერი სახის მხატვრულ შემოქმედებას მოიცავს, მათ შორის — ყველაზე მდარე რომანებს, ლექსებსა თუ პიესებს. არ უნდა ავუროთ ერთმანეთში კლასიფიკაცია და შეფასება.

უნდა შევეხოთ ერთ გავრცელებულ გაუგებრობას. „მხატვრული“ (imaginative) ლიტერატურა აუცილებლად მხატვრული სახეების გამოყენებას როდი ნიშნავს. პოეზიის ენა აღსავსეა მხატვრული სახეებით, რომლებსაც თვით უმარტივეს პოეტურ ქმნილებებშიც შევხვდებით, ხოლო თავის უმაღლეს გამოვლინებას სახეობრიობა ისეთ მთლიან და ყოვლისმომცველ მითოლოგიურ სისტემებში პოულობს, როგორიცაა ბლეკის ან იეიტსის პოეზია.

მაგრამ პოეზიისაგან განსხვავებით, პროზაში, და ამდენად ლიტერატურის უმეტესი ნაწილისათვის, სახეობრიობა ნაკლებად მნიშვნელოვანია. არის უამრავი კარგი ლექსი, რომლებშიც მხატვრული სახეები საერთოდ არ გვხვდება; მეტიც, არსებობს „ზუსტი სახელდების პოეზია“ („poetry of statement“).

გარდა ამისა, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მხატვრული სახეები აუცილებლად სენსუალური, დასანახი, ვიზუალური სახეების შექმნას ნიშნავდეს.

ჰეგელის გავლენით, XIX საუკუნის ისეთი ესთეტიკოსები, როგორებიც არიან ფიშერი და ედუარდ ფონ ჰარტმანი, ამტკიცებდნენ, რომ ყველანაირი ხელოვნება „იდეის სენსუალური გამოხატულებაა“, ხოლო მეორე სკოლა (ფიდლერი, ჰილდებრანდი) ხელოვნებას „წმინდა ვიზუალურ აღქმას“ უწოდებდა.

უამრავი შესანიშნავი ნაწარმოების დასახელება შეიძლება, რომლებშიც მხატვრული სახეები არ აღგვიძრავს სენსუალურ შეგრძნებებს, და თუ აღგვიძრავს — იშვიათად, დროდადრო და გაუცნობი-

ერებლად. ამა თუ იმ პერსონაჟის გამოსახვისას მწერალი შესაძლოა სულაც ცდილობდეს, რომ ეს პერსონაჟი ჩვენს წინაშე გარეგნულად ცოცხლად წარმოსდგეს. ძალიან გაგვიძნელებდა დოსტოევსკის ან ჰენრი ჯეიმსის გმირების გარეგნობის წარმოდგენა, მაშინ, როდესაც სრული წარმოდგენა გვაქვს მათ განწყობაზე, ზრახვებზე, სურვილებზე, შეხედულებებსა და მოსაზრებებზე.

როგორც წესი, მწერალი პერსონაჟის გარეგნობის რომელიმე ერთ ნიშანს გამოჰყოფს და ისიც ზოგადად; ამ ხერხს ხშირად მიმართავენ ტოლსტოი და თომას მანი. ის გარემოება, რომ ჩვეულებრივ არავითარი სურვილი არა გვაქვს ნიგნში თუნდაც კარგი მხატვრისა და ზოგჯერ თვით ავტორის (მაგალითად, თეკერის) მიერ შესრულებული ილუსტრაციები იყოს, იმაზე მეტყველებს, რომ მწერალი გარეგნობის რაიმე ნიშანს ზოგადად იძლევა, რომელიც არ საჭიროებს დეტალურ შევსებას.

საერთოდ ვერაფერს გავიგებდით და თავგზა აგვებნეოდა, ლექსის კითხვისას ნებისმიერი მეტაფორის ცხადად დანახვა რომ გვინევდეს. მართალია, არიან ისეთი მკითხველები, რომლებსაც აქვთ მიდრეკილება ყველაფერი ცხადად წარმოიდგინონ, ხოლო ნაწარმოების ზოგიერთი პასაჟი სწორედ თვალსაჩინო დანახვისაკენ გვიბიძგებს, მაგრამ ეს ფსიქოლოგიური საკითხია, რომელიც არ უნდა ავუროთ იმ საშუალებების ანალიზთან, რომლებითაც პოეტი მეტაფორებს ქმნის.

ეს საშუალებები უმეტესწილად მიზნად ისახავენ იმ გონებრივი პროცესების ორგანიზებას, რომლებიც ლიტერატურული შემოქმედების მიღმაც მიმდინარეობენ. ასე, მაგალითად, მეტაფორა ყოველდღიურ მეტყველებაში ფარული სახით არის წარმოდგენილი, ხოლო ჟარგონსა და ხალხურ ანდაზებში — სრულიად აშკარად. მეტაფორიზაციის საშუალების შედეგად წმინდა ფიზიკური ურთიერთობები უზოგადეს აბსტრაქტულ ტერმინებში პოულობენ გამოხატულებას („წვდომა“, „განსაზღვრება“, „ელიმინაცია“, „არსი“, „საგანი“, „ჰიპოთეზა“). პოეზია წარმოაჩენს ენის მეტაფორულ ხასიათს და ჩვენც გვაზიარებს მასთან; ზუსტად ასევე იყენებს პოეზია ჩვენი ცივილიზაციის კლასიკური, ტექტონური, კელტური და ქრისტიანული ხანის სიმბოლოებსა და მითებს.

ზემოაღნიშნული სხვაობა ლიტერატურასა და არა-ლიტერატურას შორის, კერძოდ — მასალის მოწესრიგების ხასიათი, თვითგამოხატვა, მხატვრული საშუალებების გაცნობიერებული გამოყენება, პრაქტიკული მიზნის უქონლობა და, ცხადია, გამონაგონი — გულისხმობს სემანტიკური ანალიზის მიზნებისათვის ისეთი მრავალსაუკუნოვანი ესთეტიკური ტერმინების გამოყენებას, როგორიცაა „დაპირისპირებულია ერთიანობა“, „დაუინტერესებელი ჭრეტა“, „მხატვრული დის-

ტანცია“, „ფორმის მიცემა“, და აგრეთვე — „ხელოვნურობა“, „ნარმო-სახვა“, „ქმნილება“.

თითოეული ამ კატეგორიათგანი ლიტერატურული ნაწარმოების რომელიმე ერთი ასპექტის, მისი სემანტიკური რიგის ერთი დამახასიათებელ ნიშან-თვისების დახასიათებას გულისხმობს. ამდენად, არც ერთი მათგანი არაა საკმარისი თავისთავად და არც ერთი მათგანი არაა ბოლომდე სრულყოფილი.

ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ ცხადია: მხატვრული ნაწარმოები უბრალოდ დასრულებული საგანი როდია; იგი ისეთი უაღრესად რთული ორგანიზაციაა, რომელიც მრავალ შინაარსს შეიცავს და ერთმანეთთან დაკავშირებული შრეებისაგან შედგება.

გავრცელებული ტერმინი „ნაწარმოების ორგანიზმი“, ცოტა არ იყოს, მცდარი მიმართულებით გვიბიძგებს, ვინაიდან მხოლოდ ერთ ასპექტზე, „დაპირისპირებულთა ერთიანობაზე“ ამახვილებს ყურადღებას და ბიოლოგიურ პარალელზე მიგვანიშნებს, რაც ყოველთვის როდია გამართლებული.

ასევე გაუგებრობას ქმნის ტერმინი „ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა“, რომელიც, მართალია, ნაწარმოების კომპონენტთა მჭიდრო ურთიერთობაზე ამახვილებს ყურადღებას, მაგრამ მაინც უვარგისია, რადგან არ მიგვანიშნებს ამ ურთიერთკავშირის მთელ სირთულეზე და ისეთ შთაბეჭდილებას გვიქმნის, თითქოს ნაწარმოების ნებისმიერი ელემენტის ანალიზი, იქნება ეს შინაარსი თუ მისი ხორცშესხმის საშუალებები, თანაბრად სასარგებლო იყოს, ხოლო ამგვარი მიდგომა ხელს არ უწყობს ნაწარმოების მთლიანობაში დანახვის აუცილებლობას.

„ფორმა“ და „შინაარსი“ ისეთი ტერმინებია, რომლებიც მეტისმეტად განსხვავებული აზრით იხმარება და ამიტომ მათ დაპირისპირებას კარგი შედეგი არ მოაქვს; უბრალოდ, ზედმინვენით ზუსტი განსაზღვრების შემთხვევაშიც კი, ხელოვნების ნაწარმოების განხილვისას ისინი დიქოტომიას წარმოშობენ. მხატვრული ნაწარმოების თანამედროვე ანალიზი გაცილებით უფრო რთულ კითხვებს უნდა პასუხობდეს: როგორია ამ ნაწარმოების არსებობის წესი და მისი რთული შინაგანი ორგანიზების სისტემა?

ინგლისურიდან თარგმნა **ირაკლი კენჭოშვილმა**

ნიგინდან: René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, 3rd ed.

(New York: Harcourt, Brace & World, 1956), pp. 20-28.

ცვეტან ტოდოროვი (1939)

ბახტინის მემკვიდრეობა

მიხაილ ბახტინს გამორჩეული ადგილი უკავია XX საუკუნის ინტელექტუალურ ისტორიაში: იგი ყველაზე მნიშვნელოვანი ავტორია, რომელიც კი მსოფლიოს საბჭოთა კავშირმა მისცა ლიტერატურათმცოდნეობის, ჰუმანიტარული მეცნიერებებისა და ფილოსოფიის დარგში. საბჭოთა კავშირის დაცემამ 1991 წელს მხოლოდ დაადასტურა ის, რაც ბევრმა წინასწარ იცოდა: მანამდე რეპრესირებული და დავინწყებისათვის განწირული სხვა ავტორების ნაშრომებიც რომ გავითვალისწინოთ, ბახტინი ამ რიგში მაინც პირველ ადგილს ინარჩუნებს. მართალია, ყველა აღიარებს მის მნიშვნელობას, მაგრამ სულ უფრო მეტად იჩენს თავს უთანხმოება მისი მემკვიდრეობის გააზრებისას. უნდა ითქვას, რომ ეს რთული ვითარება, რომელშიც აღმოვჩნდით, გარკვეულწილად იმ გარემოებით აიხსნება, რომელშიც იქმნებოდა მისი ნაშრომები.

კომუნისტური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი მკაცრი ზედამხედველობა ინტელექტუალურ მოღვაწეობაზე ყოველ ავტორს იმთავითვე აიძულებდა, არ გამოეთქვა თავისი აზრები ცხადად და ეზოპეს ენისთვის მიემართა. მაგრამ ბახტინმა ეს არ იკმარა; თავის წინადადებებში არა მხოლოდ შემასმენელი, არამედ ქვემდებარეც შენიღბა. მხოლოდ ერთი შეხედვით მსჯელობს თავისი წიგნების სათაურში გამოტანილ საკითხზე. ამჟამად, მისი ადრინდელი და გვიანდელი ხელნაწერების გამოქვეყნების შემდეგ ცხადი ხდება, რომ ბახტინი უპირველესად ფილოსოფოსია (ანუ, როგორც რუსეთში ამბობენ ხოლმე — „მოაზროვნა“), მაგრამ ისეთი ფილოსოფოსი, რომელსაც ცხოვრება მოუწია ქვეყანაში, სადაც ფილოსოფია პოლიტიკური პროგრამის ნაწილად იქცა, ხოლო თავისუფალი კვლევის წილი ნულამდე იქნა დაყვანილი. მაშასადამე, ბახტინმა აირჩია ის დარგები — ლიტერატურათმცოდნეობა და კულტუროლოგია, სადაც კონტროლი ნაკლებად სასტიკი იყო და რაც დოსტოევსკისა და რაბლეზე შექმნილი მონოგრაფიებით დაგვირგვინდა. ცენზურას ნაწილობრივ მაინც თავი დააღწია, მაგრამ იმთავითვე იჩინა თავი ერთმა გაუგებრობამ: ბახტინი ყველამ ხსენებული მწერლის სპეციალისტად ჩათვალა და თავგამოდებით შეუდგნენ იმის ძიებას, თუ სად ცდებოდა იგი. მაგრამ ბახტინს

სულ სხვა მიზეზი ჰქონდა: ირიბ გზას იმიტომ დაადგა, რომ ადამიანისა და სამყაროს თავისი გაგება გამოეხატა. არ უნდა ვუსაყვედუროთ, თითქოსდა ბუნდოვანია მისი ემპირიული კონსტრუქციები. ამ გაგებით სწორია ლიდია გინზბურგი, ადრინდელი ფორმალისტების მონაფე, როდესაც წერს: „ბახტინი დიდებულია არა უტყუარი ქვემარტებების გამოხატვით, არამედ რალაც სხვა რამით — უზარმაზარი სულიერი ენერგიით, აზრის სიძლიერით, რაც გამუდმებით ნაყოფიერ კონცეფციებს წარმოშობდა“ (Гинзбург Л. О старом и новом. Л. Советский писатель, 1982. С. 49).

ბახტინი უფრო მითოლოგია, ვიდრე მეცნიერი. ბახტინის ცხოვრების პირობებმა სხვა მხრივაც გაართულეს მისი აზრების გაგება (ავტორი გულისხმობს ბახტინის დაპატიმრებას, ყაზახეთში გადასახლებას, დისერტაციის დაცვასა და სარანსკში მუშაობას).

მთელი თავისი ნაყოფიერი ცხოვრების წლები ბახტინმა იზოლაციაში გაატარა მცირედი იმედის გარეშე, რომ რაიმეს გამოქვეყნებას შეძლებდა. ამან დალი დაასვა მის ნაშრომებს. ის, რაც გაგვაჩნია, ნაწყვეტებია, რომელთა შორის კავშირი არ ჩანს. არ ვგულისხმობთ იმას, თითქოს სისტემურობა ყოველგვარ ნააზრევს მოეთხოვება, რაც მისთვის შესაძლოა უცხო იყოს. უბრალოდ, ლოგიკურობას ვგულისხმობთ.

შემორჩენილი ნაწყვეტებით ჩვენ ვიცით, რომ ბახტინი არსებითად ბოლომდე ერთგული დარჩა თავისი თავდაპირველი არჩევანის. არის ერთგვარი უწყვეტელობა მის მემკვიდრეობაში, მაგრამ ბახტინს არ შეუქმნია კლიტეები მისი გახსნისთვის. მისი შემოქმედება უფრო ჩანაფიქრი და დაპირებაა, ვიდრე — განხორციელება.

ახლა გასაგები უნდა იყოს, რატომ გამოიწვია ბახტინის აზრმა ეგზომ ჭარბი დამატებითი ლიტერატურა ჯერ დასავლეთში, ხოლო ამ ათწლეული მანძილზე — რუსეთშიც. საამისოდ ყველა მიზეზია: ბახტინის მიერ შექმნილი ფრაგმენტები წარმტაცია, მაგრამ არაა ურთიერთდაკავშირებული; თანაც ყოველი მათგანი სხვადასხვაგვარი განსჯის საბაბს იძლევა. კრიტიკოსებმა ხელიდან არ გაუშვეს ასეთი საბაბი და შექმნეს უსასრულო და ურთიერთსაპირისპირო კომენტარები. დისკუსიები, თუ არ ვცდები, ძირითადად, დაკავშირებულია სამ პრობლემასთან, რომლებიც შეგვიძლია, აღვნიშნოთ სამი ტერმინით: დიალოგი, კარნავალი, ადამიანის გამოხატვა ხელოვნებაში.

დიალოგი, უდავოდ, ბახტინის ნააზრევის ცენტრალური თემაა, რომლის საშუალებითაც ბახტინი დაკავშირებულია ფილოსოფიაში თავისი მასწავლებლების იდეებთან: მარბურგელ ნეოკანტიანელებთან, უპირველესად, ჰერმან კოგენტან და სხვა განზომილებაში — მარტინ ბუბერთან. ამ ტერმინში იგულისხმება არა მხოლოდ დიალოგის თავისებური სიტყვიერი ფორმა, რაზეც დოსტოევსკიზე ნიგნის

ცალკეული ნაწილები მიგვანიშნებენ, არამედ ამასთანავე ადამიანის განსაკუთრებული თვისება. ეს უკანასკნელი მხოლოდ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობით არსებობს: „ცხოვრება თავისი არსით დიალოგური მოვლენაა. ცხოვრება დიალოგში მონაწილეობას ნიშნავს“ (Бахтин М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М.: Искусство, 1979. С. 318).

ეს საყოველთაო დიალოგი ინტერსუბიექტურობის სინონიმი — უკიდევანოა, მაგრამ, ამასთანავე, უსაზღვროდ მრავალრიცხოვანიც. ადამიანის განსაკუთრებული თავისებურება ამ დიალოგის დაუმთავრებლობაა.

ადამიანისა და კულტურის დიალოგური ბუნება ეწინააღმდეგება იმას, რომ დაემორჩილოს ნებისმიერ პოლიტიკურ ძალაუფლებას, რომელიც ჭეშმარიტების ფლობას იჩემებს, და, მაშასადამე, ეს ბუნება ნებისმიერ დოგმატიზმს უპირისპირდება. მაგრამ მსჯელობის ინერციამ არ უნდა გაგვიტაცოს და არ წარმოვიდგინოთ, თითქოს დიალოგი სუბიექტივიზმისა და რადიკალური რელატივიზმის დამკვიდრებას ნიშნავს, ანუ ისეთი სინამდვილის, სადაც ადგილი არა აქვს ჭეშმარიტებას და მხოლოდ სხვადასხვა მოსაუბრის სიტყვები არსებობენ და სადაც ყველა აზრი ტოლფასია. ბახტინის რუსმა მკითხველებმა განსაკუთრებით ეს გაუგებრობა აიტაცეს, რამეთუ იციან, რომ თავის დროზე ორეულის მიერ თქმულისა არ იყო, არსებობს ფარული მორიგება ამგვარ რელატივიზმსა (ანუ, როგორც დღეს ვამბობთ — პოსტმოდერნიზმსა) და ტოტალიტარულ იდეოლოგიას შორის. თუ ჭეშმარიტება არ არსებობს, რატომ არ უნდა ვაღიაროთ ის დანაშაული, რომელიც არ ჩაგვიდენია? თუ მხოლოდ სიტყვები არსებობენ, რა საჭიროა ჩივილი იმაზე, რომ მაღაზიები ცარიელია? საბჭოურ რუსეთში, შენიშნავს ბახტინის ერთ-ერთი მკითხველთაგანი, საგნები შეცვლილი იყო სიტყვებით, ხოლო საქონელი — მისი დაპირებით.

მაგრამ ბახტინი უარყოფს დოგმატიზმსაც და რელატივიზმსაც: საზოგადოების მიზანი არ უნდა იყოს არც ჩუმი მორჩილება და არც ქაოსური კაკოფონია; საჭიროა გაცილებით ძნელად მისაღწევი მდგომარეობის მიღწევა — თან-ხმობა (სიტყვიდან „ხმა“, ანუ აკორდი, თანხმიანობა).

ინტერსუბიექტურობა არ დაიყვანება არც სუბიექტურობამდე და არც ფსევდოსუბიექტურობამდე.

მოდით, წამოვჭრათ ისეთი კითხვა, რომელიც დღეს ძალიან უყვართ რუსეთში: იყო თუ არა ბახტინი რელიგიური მოაზროვნე? რწმენა ხომ დოგმის სახით გვევლინება, ხოლო წმინდა წერილის სიტყვა სხვა განზომილებაში იმყოფება, ვიდრე ადამიანების სიტყვა. პასუხი — საკმაოდ პარადოქსული უნდა იყოს: ბახტინის ნააზრევი არაა რელი-

გიური, მაგრამ მრავალი ასპექტით ქრისტიანულია. და მართლაც, ინტერსუბიექტური განზომილება, „მე“-სა და „შენი“-ს აუცილებელი ასიმეტრია, დასავლეთის ტრადიციაში ქრისტიანული აზრიდან უფრო მომდინარეობს, ვიდრე — ბერძნული ფილოსოფიიდან; ინდივიდი არ აიგივებს თავის თავს მაცხოვართან, მაგრამ საჭიროებს მას. როგორც ბახტინი ამბობს, ეს აზრი ცხადყოფს იმას, რომ „ქრისტიანისთვის ჩემსა და სხვებს შორის მთელი უფსკრულია“ და აქედან — „ქრისტიანის მიერ ჩემთვის ჯვრის, ხოლო სხვებისათვის — ბედნიერების მოთხოვნა“ (Бахтин М. Проблема обоснованного покая // Бахтин М.М Собр. Соч. в 7 тт. Т.1. М.: Русские словари, 2003. С. 329). რაც შეეხება ღმერთს, ქრისტიანობის ზოგი ინტერპრეტაცია მისთვის ადგილს უკანა პლანზე ტოვებს: აკი ამბობდა მოციქული პავლე, რომ „ვისაც უყვარს მოყვასი, მან აღასრულოს რჯული“ (რომაელთა მიმართ, XIII, 8)?!

ვგონებ, ბახტინი სწორედ ამ ტრადიციას განეკუთვნება. მიაჩნია, რომ აუცილებელია ინდივიდის ერთგვარი ზეპიროვნული განზომილების არსებობა, მაგრამ ეს ზეპიროვნული შეიძლება, იყოს სხვა ადამიანი და არა აუცილებლად ზებუნებრივი არსება (ამასთან, ურჩევნია, ტერმინი „ტრანსგრედირებული“, რომელსაც რუსულად თარგმნის, როგორც „внеаходимость“-ს, და არა ტერმინი „ტრანსცენდენტულობა“, რომელიც ჭარბად არის აღბეჭდილი ასოციაციებით ღვთაებრივთან).

ბახტინისთვის ღმერთი არის ერთ-ერთი ხორცშესხმა იმისა, რასაც იგი „უზენაეს ადრესატს“ უწოდებს (ორასი წლით ადრე ბახტინამდე ადამ სმიტმა მას „მიუკერძოებელი და კარგად ინფორმირებული დამკვირვებელი“ უწოდა (Smith A. The Theory of Moral Sentiments. Oxford: Clarendon Press, 1976. P. 130), ანუ აბსოლუტური გაგების უნარით დაჯილდოებული წარმოსახვითი ინსტანციაა, რომელსაც ამასთანავე არ შეუძლია, განეფინოს ხალხის ხმაში, ისტორიის განაჩენსა ან მეცნიერებაში. ბახტინის სამყაროში ადამიანებს არ გააჩნიათ მორწმუნეებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი რწმენა; ისინი ძლივს აღწევენ ურთიერთნდობას, დამოუკიდებელ თანაქმედებასა და სათუთ თანხმობას. მათ არ იციან, რაა ნეტარება, იციან მხოლოდ არამყარი წმინდა ადამიანური ბედნიერება. შემთხვევითი არაა, რომ ბახტინი ეგზომ დიდხანს იკვლევდა აღზრდის რომანს: ადამიანს თვითონ შეუძლია შექმნას თავისი თავი არა როგორც მოცემულობა, არამედ — როგორც ამოცანა (კოგენის Das Gegebene და das Aufgegeben).

ბახტინის ჰიპოთეზის წინააღმდეგ წამოყენებული ყველაზე სერიოზული მოსაზრებები დაკავშირებულია მისი ხორცშესხმის ნიმუშებთან და მათს აღწერასთან დოსტოევსკის შემოქმედებაში. თუ დავაკვირდებით, შეგვიძლია, ვაღიაროთ, რომ ნამდვილი დიალოგის ნაც-

ვლად, ეს ნიმუშები განასახიერებენ სუბიექტის ცნობიერებაში სხვისი თვალსაზრისის ავტორიტარულ ჩართვას.

ბახტინის მიერ აღწერილი პერსონაჟები იმდენად დიალოგისკენ არ გვიბიძგებენ, რამდენადაც გვეუბნებიან: „თავი დამანებეთ; მინდა, დავფიქრდე იმაზე, რაც ახლა მითხარით“ (Emerson C. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. New Jersey: princeton UP, 1997. P. 144). პერსონაჟები, რომელთაც ის აანალიზებს, ცხადია, ჩაკეტილი არიან თავიანთ თავში, მაგრამ მათში ასპარეზი რჩება მრავალი ხმისათვის.

შინაგანი მონოლოგი, თუნდაც მიკერძოებული, ყოველთვის მიდრეკილია დიალოგისკენ: განა ყველანი იმით არ ვინყებთ, რომ სხვების (კულტურული ტრადიციებისა თუ კონკრეტული ადამიანების) სქემატურ და ზედაპირულ სახეს ვქმნით, ვიდრე ჩვენს ცოდნას გავალრმავებდეთ და გავამდიდრებდეთ?

მაგრამ კიდევ უფრო მეტ სირთულეს ვაწყდებით, როდესაც ვცდილობთ, „დიალოგი“ ბახტინის კიდევ ერთ ტოპოსს — კარნავალს შევუფარდოთ. ერთიც და მეორეც ოფიციალურ დოგმატურ მეტყველებას უპირისპირდება (ამითაც აიხსნება მათდამი ხელისუფალთა მტრული დამოკიდებულება). ჭეშმარიტი საერო კარნავალური კულტურა თავდაყირა აყენებს ოფიციალურ კულტურას. მაგრამ მსგავსება აქ მთავრდება. სხვა მხრივ, ეს ორი კონცეპტი არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისგან. დიალოგი ხელს უწყობს პიროვნების, როგორც „მე“-ს, ასევე „შენ“-ის ჩამოყალიბებას, ხოლო კარნავალი მას ბრბოს ჯგუფურ ქმედებაში თქვეფს. კარნავალი ჯგუფისადმი დამორჩილებას მოითხოვს.

დიალოგი არის წესრიგი და აზრი, კარნავალი არის არჩევანი და ორგია; დიალოგი აპოლონია, ხოლო კარნავალი — დიონისე. დიალოგი პირისპირ მიმდინარეობს, ხოლო კარნავალი — ესაა სხეული, თრობა, დაცლა. დიალოგი პირისპირ მიმდინარეობს, ხოლო კარნავალი — საჯაროდ, მოედანზე. პირველი ამჯობინებს ჩურჩულს, მეორე — ყვირილს. სახარებებში ქრისტე იწყებს დიალოგს, ხოლო მის ჯვარცმაში მონაწილე ბრბო კარნავალში ერთვება.

დიალოგი სერიოზულია; კარნავალი განწყობილია სიცილისთვის, მაგრამ, ბახტინის მოსაზრებისგან განსხვავებით, ძალადობა კარგად ეგუება სიცილს. როგორ შევუფარდოთ ერთმანეთს ბახტინის მისწრაფება ორი ეგზომ განსხვავებული მოვლენისადმი, მისწრაფება, რომელსაც იგი იქამდე მიჰყავს, რომ „დოსტოვესკის“ მეორე გამოცემაში, დიალოგისადმი მიძღვნილ წიგნში შეაქვს ვრცელი თავი კარნავალის შესახებ?

ბახტინს არ მოუცია რაიმე განმარტება ამის გამო. მაგრამ ადვილ გზას არ უნდა დავადგეთ, არ უნდა დავკმაყოფილდეთ არათანამიმდევრულობის კონსტატაციით (ანუ მისი ტექსტის „დეკონსტრუირე-

ბით“). უნდა ვკითხოთ ჩვენს თავს: ხომ არ გვიბიძგებს ბახტინი იმ აზრისაკენ, რომ „მე“ რამდენიმე ტიპის ინტერსუბიექტური ურთიერთობის დამკვიდრებას საჭიროებს: მის ირგვლივ მყოფ „შენ“-ებთან და აგრეთვე იმ საზოგადოების „ჩვენ“-ებთან, რომელსაც თვითონ განეკუთვნება და, ბოლოს, საკუთარ მეობასთან. წიგნში რაბლეზე ბახტინი ხოტბას ასხამს „ქვენა ტანს“, ჭამა-სმასა და სქესობრივ ცხოვრებას, მაგრამ აქ არ შეგვიძლია, არ აღვნიშნოთ, რომ თვითონ ბახტინი ინვალიდი იყო და, მე მგონი, არ ენეოდა სქესობრივ ცხოვრებას, უჭირდა ჭამა, არ სვამდა და მით უმეტეს, მისი ბაგენი არასოდეს განხმულან კარნავალური სიცილისათვის. მაგრამ ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ბახტინი, „დიალოგის ადამიანი“, საერთოდ არ იყო „კარნავალის ადამიანი“. ამასთანავე, მის მოწოდებას, ვეზიაროთ „ჩვენ“-ს, არაფერი აქვს საერთო იმ კოლექტიურ გადაბირებასთან, რაც საბჭოეთის ადამიანების მიმართ ხორციელდებოდა.

ამგვარად, ყველაფერი ისეა, თითქოს ბახტინს უნდოდა, ეთქვა ჩვენთვის: ადამიანი „ჩვენ“-ის ნაწილი უნდა იყოს, მაგრამ ამ საერთოში ჩართვის წესების ფორმა არსებითად განსხვავდება იმ ფორმისაგან, რომელიც ჩვენ წინ, საბჭოელი ადამიანების წინაშე გამოიყენება. ის ფორმა შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ თანამედროვემდელ (შუა საუკუნეების, რენესანსის ხანის) საზოგადოებაში. მაშ, რომელი „ჩვენ“ შეეფერება თანამედროვე ადამიანს? ამაზე ბახტინი კრიტიკაც არა ძრავს. გასაგებიცაა: ეს თემა ტაბუირებული იყო საბჭოთა კავშირში, სადაც იდეალური საზოგადოების საკითხი არ იყო განსჯის საგანი. ბახტინს (მაგრამ არ შეიძლება, რომ ეს ვუსაყვედუროთ) და ზოგადად, რუსულ ინტელექტუალურ ტრადიციას თანამედროვე პოლიტიკური აზრი აკლია, ანუ აკლია ისეთი აზრი, რომელიც დაემყარებოდა არა პატრიარქალურ თემას და მის კარნავალებსა და დღესასწაულებს და სიყვარულს „მე“-სა და „შენ“-ს შორის, არამედ — დემოკრატიას, საზოგადოებრივი ცხოვრების მაორგანიზებელ კანონებს, რომლებსაც ყველა იცნობს და ყველა აღიარებს. ამგვარი ცხოვრება სრულიად სხვაგვარ მოთხოვნებს ემყარება, ვიდრე — ინდივიდუალური დიალოგი, რომელიც საბჭოური წყობილების მიერ თავსმოხვეული კოლექტიური ცხოვრებისაგან და აგრეთვე არქაული საზოგადოების კარნავალური ცხოვრებისაგან (სხვათა შორის, ეს უკანასკნელი, გარკვეულწილად, შეთხზულია) განსხვავებით, დემოკრატიის წყალობით არის შესაძლებელი.

და ბოლოს, მესამე პრობლემური თემა ეხება მწერლობაში ადამიანის ასახვას. ადრეულ (მისი სიკვდილის შემდეგ გამოქვეყნებულ) ნაშრომებში ბახტინი მსჯელობს სამწერლო შემოქმედების პროცესზე

და ყურადღებას აქცევს იმას, რომ ამ დროს ხდება ამორფულ მატერიაზე გარკვეული ფორმის გავლენა.

„ასახვა“, „გამოსახვა“ გარკვეული შემოქმედებითი ქმედებაა: უსასრულო ბგერებისაგან კომპოზიტორი ქმნის მუსიკას, ხაზებისა და ფერებისაგან იქმნება სურათი, ცხოვრების დიდი და პატარა ამბები რომანისტი კალმის წყალობით ბედისწერად და ინტრიგებად გარდაიქმნება. მაგრამ განსაკუთრებულ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როდესაც მხატვრული პროზის (ანდა ფერწერის რეალისტური სკოლის მხატვარი) ავტორი ადამიანს წარმოსახავს: ავტორმა მას ფორმა, ანუ დასრულებული სახე უნდა მიანიჭოს. ეს ვრცელდება ყველაზე „ღია“, დაუმთავრებელ თქმულებებზეც, ისეთებზე, როგორიცაა მიქელანჯელოს „მონები“ და ჯოისის „მიმდინარე სამუშაო“ („Work in Progress“): შემოქმედის სახელოსნოდან გამოტანისას ისინი ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ დასრულებულობას იძენენ, ვინაიდან მაყურებლისათუ მკითხველის მიერ მთლიანობად აღიქმებიან. ამგვარი აღქმა, ამგვარი დასრულებული ხდება არა მხოლოდ ხელოვნების შემთხვევაში; იგივე ხდება, როცა, მაგალითად, ვინმეზე სხვას ვესაუბრებით, ან როცა ეს ვინმე გვახსენდება. ამ დროს ხდება მისი გამოხმობა დაუსრულებლობიდან, უსასრულ ცვალებადობების ნაკადებიდან იმ მიზნით, რომ დროებით მდგრადობა და, ამდენად, გარკვეული საზრისი მივანიჭოთ. სწორედ ეს გვაძლევს საშუალებას, ვთქვათ, რომ N. ნამდვილი მეგობარია, ხოლო M. აუტანელი კარიერისტია; ამ ადამიანებიდან პერსონაჟებს ვქმნით.

ამგვარად, „ესეთიკური“ (ან, ალბათ, უფრო ზუსტად „წარმოსახვითი“) მოღვაწეობა არათუ დამახასიათებელია, არამედ აუცილებელიცაა ჩვეულებრივი ცხოვრებისათვის. ხელოვნებაში ამგვარი მოღვაწეობის სისტემატიზება და პროფესიად გამოყენება ხდება.

პრობლემა წამოიჭრება, როგორც კი შემოქმედების ამ მხარეს დიალოგის ცნებასთან ვაკავშირებთ. უკვე ვთქვით, რომ დიალოგი ადამიანის დაუსრულებლობას გულისხმობს, ხოლო შემოქმედება, პირიქით, იმისაკენ გვიბიძგებს, რომ დაუსრულებლობას სასრულობა მივანიჭოთ. თვითონ ბახტინი ხედავდა ამ პრობლემას და წიგნში დოსტოევსკიზე აღნიშნავს, რომ მწერალმა შეძლო იმ წინააღმდეგობის გადალახვა იმ პერსონაჟების შექმნით, რომლებიც ასეთივე გახსნილი და თავისუფალნი არიან, როგორც რეალური ადამიანები, მაგრამ ეს შიპოთეზა კრიტიკას ვერ უძლებს: ბახტინის (და დოსტოევსკის) მკითხველები ვერ ღებულობენ იმ აზრს, რომ რუსი მწერლის პერსონაჟები ისეთივე განუსაზღვრელები არიან, როგორც ცოცხალი ადამიანები და რომ დოსტოევსკი იმავე სიბრტყეში იმყოფება, რომლებშიც თვითონ იმყოფებიან.

მართალია, მკითხველები უარს ამბობენ ამ ორი პოზიციის თავისებურ შერწყმაზე, მაგრამ ისინი ცდილობენ, მიუგონ კითხვას: უფრო ზოგად კატეგორიასთან ხომ არ გვაქვს საქმე, კერძოდ, ხომ არ გაირკვევა, რომ ავტორი თავისი ქმნილებებისადმი ისეთსავე სიყვარულს ამჟღავნებს, რასაც ჩვენ — მოყვასისადმი ვგრძნობთ?

ვგონებ, ამ პრობლემას ბახტინის ადრინდელი ნაშრომები უფრო მეტად (ან თანამედროვე მკითხველისათვის უფრო გასაგებად) ჰფენენ შუქს, ვიდრე გვიანდელი ნაწერები. მკვეთრად განსხვავებული ქმედებებია ლაპარაკი ვინმესთან და ლაპარაკი ვინმეზე. პირველ შემთხვევაში ჩემ წინ იმყოფება სუბიექტი, რომელსაც თვითონვე შეუძლია სიტყვა აიღოს და მიმიგოს; მეორე შემთხვევაში სუბიექტი გადაქცეულია ობიექტად და ამიტომ მას აღარ შეუძლია სიტყვით თავის დაცვა.

პირველი სამყარო — სიყვარულისა და ზნეობის სამყაროა, ანუ როგორც ბახტინი ამბობს, „სიყვარული არ მეტყველებს საგანზე, მის იქ არყოფნისას; მასზე მას ესაუბრება“ (Бахтин М. Риторика, в меру своей лживости // Бахтин М.М. Собр. Соч. в. 7 т. 5. С. 66), ხოლო მეორე სამყაროს კავშირი აქვს ნაწარმოების შექმნასთან და როცა იგი ცოცხალ ადამიანებს ეხება, მათ ეს არ მოსწონთ; ასე, მაგალითად, ვუდი ალენის მეგობრებს არ მოეწონათ, როდესაც სურათში „Deconstructing Harry“ („ჰარის განხილვა“) პერსონაჟებად იქცნენ და ეს მოხდა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ არასახარბიელო თვისებები მიაწერეს, არამედ იმიტომაც, რომ ისეთი გამოსახვის აქტი, რომელიც თავს გვახვევს დასრულებასა და ობიექტად ქცევას, თავისთავად უკვე არის ძალადობის გამოვლინება. ყველა მწერალმა იცის, რაოდენ სახიფათოა ნაწარმოებში ახლობლების ცხოვრების ამბების გამოყენება. ასეთი ქმედება, რომელიც გულისხმობს ადამიანის მოთავსებას „პირადობის მონუმობის“ ჩარჩოში, არც საძრახისია და არც პათოლოგიური რამ (ვინაიდან ადამიანის დასამკვიდრებლად კი არ ვკლავთ მას, არამედ დროის მიღმა ვაყენებთ); პირიქით, აუცილებელიცაა არა მხოლოდ შემოქმედებისათვის, არამედ ნებისმიერი არსებობისათვის. მაგრამ არ უნდა მოხდეს ისე, რომ ადამიანისადმი ამგვარმა დამოკიდებულებამ გადაფაროს ის ურთიერთობები, რომლებსაც ახლობლებთან ურთიერთობისას ვიცავთ. უბრალოდ, აქ საჭიროა თანაფარდობა და მონაცვლეობა. სხვაგვარად, „მე“ ხან აქ მყოფ და ცვალებად „შენ“-ს და ზოგჯერ აქ არმყოფ და დროებით ობიექტად ქცეულ „მათ“-ს მიმართავს; ამ ორი პოზიციის შეთავსებისას ადგილი არ აქვს რაიმე დაბრკოლებას. ეთიკასა და ესთეტიკას სხვადასხვა მოთხოვნა აქვს.

მოხდა ისე, რომ ბახტინმა ბოლომდე ვერ გაიაზრა ყველა თავისი თავბრუდამხვევი ინტუიციური მიგნება. მაგრამ თუ ბეჯითად დავაკვირდებით, ეს მიგნებები იმდენად წინააღმდეგობრივი არაა, რამდე-

ნადაც ადამიანის მრავალნახნაგოვნებას გამოხატავენ. „მე“-ს ისევე სჭირდება მისთვის ახლობელი მრავალი „შენ“, როგორც სჭირდება „ჩვენ“, რომელსაც თვითონ განეკუთვნება და როგორც სჭირდება „ისინი“, რომელთაც თავის მეტყველებასა და ცნობიერებაში ქმნის და აქანდაკებს. ამ „მე“-ს სჭირდება ინდივიდუალური სიყვარულიც, კოლექტიური დღესასწაულებიც და შემოქმედებაც, რაც განმარტობას მოითხოვს. ბახტინის ფილოსოფიური ანთროპოლოგია, თუნდაც დაუსრულებელი, თავის თავში მაინც შეიცავს დაჟინებულ მონოდებას, გავყვეთ მეცნიერს მის მიერ დასახულ გზაზე.

ინგლისურიდან თარგმნა **თამარ ნუცუბიძე**

წიგნიდან: Todorov T. L'Heritage de Bakhtine // M. Carel (ed.)
Les Facettes du dire. Hommage a Oswald Ducrot.
Paris, 2002. P. 341-347