



შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი



ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ზოგადი და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტი



კომპარატივისტული ლიტერატურის ქართული ასოციაცია (GCLA)

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

Institute of General and Comparative Literary Studies of
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Georgian Comparative Literature Association (GCLA)

Introduction to Literary Studies



GCLAPress

**Tbilisi
2012**

ლიტერატურის მცოდნეობის
შესავალი



GCLAPress

თბილისი
2012

UDK(უაკ) 82.0(075.8)

ლ-681

წიგნი ეთმობა ლიტერატურისმცოდნეობის საბაზისო ცნებების ანალიზს თანამედროვე მოსაზრებებისა და თეორიული მიდგომების გამოყენებით. ავტორთა კოლექტივის ნაშრომი განსაზღვრულია ლიტერატურისა და ლიტერატურისმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. მისი გამოყენება მიზანშეწონილია როგორც ფილოლოგიური, ისე, ზოგადად, ჰუმანიტარული პროფილის სტუდენტებთან სწავლების ყველა საფეხურზე: ბაკალავრიატში, მაგისტრატურასა და დოქტორანტურაში.

რედაქტორი

ირმა რატიანი

სარედაქციო კოლეგია:

თენგიზ კიკაჩიშვილი

გაგა ლომიძე

სოლომონ ტაბუცაძე

რამაზ ჭილაია

ოპერატორ-დამკაბადონებელი

თინათინ დუგლაძე

ყდის დიზაინერი

რევაზ მირიანაშვილი

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,

მერაბ კოსტავას ქ. 5.

ტელეფონი: 299-63-84

ფაქსი: 299-53-00

E-mail: litinstituti@yahoo.com

ISBN 978-9941-0-1463-5

შინაარსი

წინათქმა.....	7
სოლომონ ტაბუცაძე ლიტერატურისმცოდნეობა და მისი შემადგენელი დისციპლინები.....	9
რამაზ ჭილაია ავტორი და ტექსტი.....	22
რამაზ ჭილაია ფორმა და შინაარსი.....	30
ლევან ბრეგაძე თემა და მხატვრული იდეა.....	39
ირმა რატიანი ფაბულა და სიუჟეტი.....	47
თამარ ლომიძე მოტივი.....	92
თენგიზ კიკაჩიშვილი პორტრეტი.....	103
გაგა ლომიძე მხატვრული სახე.....	134

ირმა რატიანი	
თხრობა.....	147
თინათინ ბოლქვაძე	
ენის პოეტური ფუნქციის შესახებ.....	161
ნინო პოპიაშვილი	
პოეტური ლექსიკა.....	172
რუსუდან ცანავა	
პოეტური სემანტიკა. ტროპები.....	205
ვენერა კავთიაშვილი	
პოეტური ტექსტის სინტაქსი.....	255
თეიმურაზ დოიაშვილი	
ლექსის ფონიკა.....	274
გაგა ლომიძე	
კომპოზიცია.....	300
მაია ნაჭყებია	
სტილი.....	324
თამარ ბარბაქაძე	
ლექსნეოზის სისტემები.....	343
ირმა რატიანი	
ლიტერატურული გვარები და ჟანრები.....	384

წინათქმა

„ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი“ სწორედ ის წიგნია, რომელსაც წლების მანძილზე მოუთმენლად ელოდა ქართული ლიტერატურული საზოგადოება — დარგის სპეციალისტები, სტუდენტები, მხატვრული ლიტერატურით დაინტერესებული პირები. წიგნის მოლოდინი, პირველ ყოვლისა, განპირობებული იყო იმ გარემოებით, რომ საბჭოთა ეპოქაში გამოცემული სახელმძღვანელოები, განიცდიდნენ რა საბჭოთა იდეოლოგიისა და პოეტიკის კანონების ზეგავლენას, ვეღარ აკმაყოფილებდნენ თანამედროვე მოთხოვნებს. ამასთან, ლიტერატურისმცოდნეობის მეცნიერებამ განიცადა მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური ცვლილებები, რომელთა ასახვაც შეუძლებელი იყო ძველი ტიპის სახელმძღვანელოებში.

წინამდებარე გამოცემა ამ უკმარისობის ამოვსების მცდელობაა. წიგნის ავტორები — დარგის ქართველი სპეციალისტები, თანამედროვე მოსაზრებებსა და თეორიულ მიდგომებზე დაყრდნობით, შეუძლებიან მკითხველს ლიტერატურული ტექსტის რთულსა და მრავალნახნაგოვან სამყაროში. სახელმძღვანელო მოიცავს საბაზისო ლიტერატურისმცოდნეობითი ცნებების ანალიზს ახალი მეთოდოლოგიებისა და კონცეფციების გათვალისწინებით. ლიტერატურული ტექსტის მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ელემენტები მასში გააზრებულია თანამედროვე ფილოლოგიური სტანდარტების მიხედვით, ხოლო რთული პრობლემები გადმოცემულია მაქსიმალური სიცხადით.

წიგნის დიდი ნაწილი მომზადდა შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მეცნიერთა ჯგუფის მიერ სამეცნიერო საგრანტო პროექტის — „ლიტერატურისმცოდნეობითი დისკურსი. თანამედროვე კვლევები“ (დონორი ორგანიზაცია — რუსთაველის ფონდი) ფარგლებში, თუმცა, შეივსო ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორთა სალექციო კურსებისა და სემინარული მუშაობის მრავალწლიანი გამოცდილების გათვალისწინებით.

ვიმედოვნებთ, რომ წიგნი — „ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი“ სწორ წარმოდგენას შეუქმნის მკითხველებს ლიტერატურისმცოდნეობის არცთუ მარტივ სამყაროზე, ხოლო სტუდენტებს მოამზადებს სწავლების უფრო მაღალი საფეხურისათვის.

აქვე დავძენთ, რომ წინამდებარე გამოცემა ამ სახელმძღვანელოს პირველი პუბლიკაციაა, რომელიც სამომავლოდ უთუოდ შეივსება და უფრო დასრულებულ სახეს მიიღებს შემდგომ გამოცემებში.

რედაქტორისაგან

ლიტერატურისმცოდნეობა და
მისი შემადგენელი დისციპლინები

ლიტერატურისმცოდნეობა მხატვრული ლიტერატურის შემსწავლელი მეცნიერებაა.* ტერმინი „ლიტერატურისმცოდნეობა“ შედარებით ახალი დროის წარმონაქმნია; მანამდე ფართოდ გამოიყენებოდა ცნება „ლიტერატურის ისტორია“ (ფრანგ. *histoire de la littérature* და გერმანული *Literaturgeschichte*). ტერმინმა „ლიტერატურისმცოდნეობამ“ პირველად პოპულარობა მოიპოვა გერმანიაში, ხოლო გასული საუკუნის 20-იანი წლებიდან რუსულ ლიტერატურისმცოდნეობით სივრცეშიც დამკვიდრდა.

ლიტერატურისმცოდნეობა ეყრდნობა განსხვავებულ მეცნიერულ დისციპლინებს. ზოგიერთ მათგანს „დამხმარე“ დისციპლინადაც მოიხსენიებენ, მაგრამ როგორ „დამხმარედაც“ უნდა მოვიხსენიოთ, ისინი გვევლინებიან ფუნდამენტურ სამეცნიერო დისციპლინებად, რომლებიც ანიჭებენ ლიტერატურისმცოდნეობას ფაქტოგრაფიულ და ემპირიულ სიმყარეს. ეს დისციპლინებია: ბიბლიოგრაფია, წყაროთმცოდნეობა (მათ შორის არქივმცოდნეობა) და ტექსტოლოგია (რიგ შემთხვევაში პალეოგრაფიის მონაცემებზე დაყრდნობით). ლიტერატურათმცოდნეობა უნდა იცოდეს ამ დისციპლინების პრაქტიკული მხარეები, რადგან პროფესიონალიზმი, პირველ რიგში, ხელობის (ამ სიტყვის მაღალი გაგებით) და ტექნიკის ფლობას გულისხმობს.

თავად ლიტერატურისმცოდნეობის მეცნიერებამ, საკვლევი ამოცანების გალრამვებასთან ერთად, განიცადა მკვეთრი დიფერენციაცია და მის წიაღში გამოიკვეთა შემდეგი სამეცნიერო ქვედისციპლინები: ლიტერატურის ისტორია, ლიტერატურის თეორია და ლიტერატურული კრიტიკა.

* სამეცნიერო ლიტერატურაში მხატვრული ლიტერატურის ცნების რამდენიმე განმარტება არსებობს. კლასიკური განმარტებით, მხატვრული ლიტერატურა არის წერილობითი ფორმით გადმოცემული ესთეტიკურად ღირებული ინფორმაციის ნაკადი.

ლიტერატურის ისტორია

ლიტერატურის ისტორია არის აკადემიური დისციპლინა, რომელიც ჩამოყალიბდა XIX საუკუნეში და „ფილოლოგიის“, „scholarship“-ის, „Wissenschaft“-ის, „ლიტერატურისმცოდნეობის“ სახელწოდებით მოიხსენიებოდა.

ლიტერატურის ისტორია ლიტერატურული ტექსტისა და ნაკითხვის აქტის მიღმა, გარე ფაქტორებზე ორიენტირებული დისკურსია. ლიტერატურის ისტორია შეისწავლის ლიტერატურის განვითარების ისტორიულ კანონზომიერებას. მას აინტერესებს ნაწარმოების ფორმირების პირობები, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული კონტექსტი, ნაწარმოების შემქმნელ-შემოქმედის პიროვნება ანუ ავტორი, როგორც ბიოგრაფიული ფიგურა. ლიტერატურის ისტორიის ამოცანა ტექსტის ახსნაა.

ლიტერატურის ისტორია არის ისტორიულ-ლიტერატურული ფაქტების კონკრეტული კვლევისა და ამ ფაქტებს შორის კავშირის ფართო სფერო. ეს თვით საგნის კომპოზიტურ სახელდებაშიც (ლიტერატურის ისტორია) ჩანს, რადგან იგი მოიცავს: ა) თავისი შესწავლის საგანს ანუ ლიტერატურის სვლისა და დინების ისტორიულ პროცესს; ბ) ამ პროცესის შესწავლის გზას. პირველი გულისხმობს ლიტერატურულ მოვლენათა ერთმანეთზე დამოკიდებულებას, ესე იგი გარდასულ მოვლენათა ერთიანობას (ლიტერატურულ თხზულებათა გამოცემა, წიგნის გასაღების ბაზარი, ავტორის ცხოვრებისეული მოვლენები), ხოლო მეორე — ლიტერატურული პროცესის კონტექსტთა ასახვას.

ქრესტომათული გაგებით, ლიტერატურის ისტორია არის ლიტერატურული მეცნიერების ცენტრალური დისციპლინა.

ლიტერატურის თეორია

თეორიული ლიტერატურისმცოდნეობა ანუ *ლიტერატურის თეორია* ლიტერატურული პროცესის ზოგად კანონზომიერებებს იკვლევს. ლიტერატურის თეორია განაზოგადებს ლიტერატურის ისტორიის სფეროში მოპოვებული კვლევის შედეგებს, სტიმულს აძლევს კონკრეტულ ლიტერატურისმცოდნეობით გამოკვლევებს და სახავს მათ შემეცნებით პერსპექტივას. თეორიის ინტერესის სფე-

როში შემოდის: ტექსტის სტრუქტურის ანალიზი, მისი ჟანრული კუთვნილების დადგენა, ლიტერატურული მიმართულებებისა და მიმდინარეობების განხილვა. როგორც მაქსიმალურ განზოგადოებათა სფერო, ლიტერატურის თეორია შუქსა ჰფენს მხატვრული ლიტერატურის არსს. ამ თვალსაზრისით იგი გადაკვეთის ბევრ ნერტილსა ჰპოვებს ხელოვნების თეორიებთან და ფილოსოფიასთან წილდებულ დისციპლინებთან — ესთეტიკასთან, კულტუროლოგიასთან, ანთროპოლოგიასთან, ჰერმენევტიკასთან და სემიოტიკასთან — მაგრამ მას, ცხადია, თავისი საკუთარი სფერო და ასპექტებიც აქვს.

ლიტერატურის თეორიის ცენტრალური რგოლია *ზოგადი პოეტიკა*, რომელსაც *თეორიულ პოეტიკასაც* უწოდებენ. თეორიული პოეტიკა არის მოძღვრება ლიტერატურულ ტექსტზე, მის შედგენილობაზე, სტრუქტურასა და ფუნქციებზე, აგრეთვე ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებზე. ზოგადი პოეტიკის პრობლემებთან ერთად ლიტერატურის თეორია სწავლობს ლიტერატურის — როგორც ხელოვნების სახეობის — არსს, იკვლევს იმ კანონზომიერებებს, რომელთა მიხედვითაც ლიტერატურა „ცხოვრობს“ და მოძრაობს ისტორიაში.

პოეტიკის ცნება და თვით ტერმინი „პოეტიკა“ უძველესი დროიდან — არისტოტელედან მოყოლებული და კლასიციზმის თეორეტიკოს ნიკოლა ბუალოთი დამთავრებული — აღნიშნავდა ზოგადად მოძღვრებას სიტყვიერ ხელოვნებაზე. იგი იყო სინონიმი იმისა, რასაც დღეს ლიტერატურის თეორიას ვუწოდებთ. XX საუკუნეში ამ ტერმინმა დამატებითი მნიშვნელობაც შეიძინა და აღნიშნავს და აფიქსირებს ლიტერატურული პროცესის გარკვეულ საზღვრებს, მიჯნებს, უფრო კონკრეტულად კი — ცალკეული მწერლის თხზულებაში განხორციელებულ და რეალიზებულ პრინციპებსა და განწყობებს. ცნობილია, მაგალითად, რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში, მონოგრაფიები ძველი რუსული ლიტერატურის,* ადრებიზანტიური ლიტერატურის** პოეტიკაზე; აგრეთვე უმნიშვნელოვანესი ლიტერატურული მიმდინარეობის —

* დიმიტრი ლიხაჩოვის ავტორობით.

** სერგეი ავერინცევის ავტორობით.

რომანტიზმის პოეტიკაზე; ცალკეული ავტორების — გოგოლის, დოსტოევსკისა და ჩეხოვის პოეტიკაზე; სახელგანთქმულ თანამედროვე მწერალსა და მკვლევარს, უმბერტო ეკოს აქვს ნაშრომი სათაურით — „ჯოისის პოეტიკები“.

XX საუკუნის განმავლობაში ზოგადი პოეტიკა ინტენსიურად ვითარდებოდა დასავლეთის ქვეყნებში. 1910-იანი წლებიდან, გერმანულ ტრადიციაზე დაყრდნობით, იგი დამკვიდრდა, ხოლო 1920-იან წლებში საბოლოოდ განმტკიცდა რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეშიც. ამ პერიოდში ლიტერატურათმცოდნეობაში ეპოქალური ძვრები მოხდა.* საქმე ის არის, რომ **XIX** საუკუნეში შესწავლის საგანს წარმოადგენდა არა იმდენად ტექსტი, რამდენადაც ის, რაც მასში გარდატყდებოდა და განხორციელდებოდა, ანუ ის, რასაც საზოგადოებრივი ცნობიერება ჰქვია; ყურადღება ექცეოდა აგრეთვე გადმოცემებსა და მითებს, სიუჟეტებსა და მოტივებს როგორც კულტურის საერთო მონაპოვარს, მწერლის ბიოგრაფიასა და სულიერ გამოცდილებას. ერთი სიტყვით, მკვლევარნი კონცენტრირებას ახდენდნენ არა უშუალოდ თხზულებაზე, არამედ მის მიღმა არსებულ სამყაროსა და მისი შექმნის პირობებზე. ამერიკელი მკვლევრების — რენე უელეკისა და ოსტინ უორენის მითითებით, ამგვარი დისპროპორცია **XIX** ს-ის ლიტერატურათმცოდნეობაში გამოწვეული იყო რომანტიკულ მოძრაობაზე მისი დამოკიდებულებითა და მჭიდრო კავშირით. ლიტერატურათმცოდნეობა დაკავებული იყო ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის გარემოებათა შესწავლით და უშუალოდ ტექსტის ანალიზზე გაცილებით ნაკლები ენერგია ეხარჯებოდა. არადა, გერმანელი მეცნიერის ვილჰელმ კაიზერის მართებული შენიშვნით, ლიტერატურული მეცნიერებისათვის მთავარი თვით თხზულება უნდა იყოს და სხვა დანარჩენი (ფსიქოლოგია, ავტორის ბიოგრაფია და შეხედულებანი, ლიტერატურული შემოქმედების გენეზისი და ნაწარმოების მკითხველზე ზემოქმედება) ფაკულტატური ანუ დამხმარე და მეორეხარისხოვანია.

* იხ. სახელმძღვანელო „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის თეორიული კონცეფციები და სკოლები“. თბ. 2008.

თეორიული მიდგომა, ანუ ლიტერატურულ მოვლენათა განზოგადება და განხილვა, ხორციელდება ლიტერატურული ტექსტის აგების ზოგადი კანონების მიხედვით. კერძოდ, ტექსტი გააზრებულიად დანაწევრდება შემადგენელ ნაწილებად — მისი აღნაგობიდან გამოცალკევდება აგების ხერხები ანუ სიტყვიერი მასალის ერთ მხატვრულ მთლიანობად კომბინირების საშუალებები. სწორედ ეს ხერხები და საშუალებებია ლიტერატურის თეორიის ანუ პოეტიკის ინტერესის ობიექტი. მაგრამ, თუ ყურადღება მიექცევა ამ ხერხების წარმომავლობას ანუ ისტორიულ გენეზისს, მაშინ საქმე *ისტორიულ პოეტიკასთან* გვაქვს. **ისტორიული პოეტიკა ცალკე დისციპლინაა, რომლის შესწავლის საგანსაც წარმოადგენს მხატვრული (პოეტური) ფორმებისა და მწერლის შემოქმედებითი პრინციპების ევოლუცია (განვითარება) მსოფლიო ლიტერატურის მასშტაბით.** ისტორიული პოეტიკა თვალს გადაევენებს გამოცალკევებული და იზოლირებულად შესასწავლი ხერხებისა და საშუალებების განვითარების მთლიან გზას.*

ამრიგად, თეორიული პოეტიკა შეისწავლის მხატვრულ-პოეტური ფორმების ფუნქციას და იკვლევს მათი გამოყენების მიზანშეწონილობას, ანუ აანალიზებს იმას თუ რატომ გამოიყენება მოცემული ხერხი და რა მხატვრული ეფექტს იძლევა იგი. ლიტერატურული ხერხის ფუნქციური შესწავლა არის აღწერისა და კლასიფიკაციის უმთავრესი პრინციპი. თუმცა აუცილებლად უნდა იქნეს გათვალისწინებული ისტორიული პოეტიკის ევოლუციური ხედვის ნერტილიც, რათა მხატვრული ეფექტის შესწავლა და ინტერპრეტაცია მოცემული ხერხის ისტორიულად ჩამოყალიბებული გამოყენების ფონზე მოხდეს. საქმე ის არის, რომ ერთი და იგივე ხერხი იცვლის ხოლმე მხატვრულ ფუნქციას და ამიტომ ყოველთვის გასარკვევია — ტრადიციის დამრღვევი, ესე იგი ლიტერატურული მოდერნიზმის ნიშანია იგი თუ „ძველი სკოლის“ (ანუ იმავე ტრადიციის) შემადგენელი ელემენტი.

ლიტერატურული ნაწარმოებისადმი კიდევ ერთი, *ნორმატიული პოეტიკის* პოზიციიდან მიდგომა არსებობს. **ნორმატიული პოეტი-**

* თუ ხერხებისა და ნაწარმოების გენეზისი განიხილება ინდივიდუალური შემოქმედების ფარგლებში, საქმე გვაქვს „შემოქმედების ფსიქოლოგიასთან“, რომელიც ეხება საკითხს, თუ როგორ და რატომ წერს ესა თუ ის მწერალი.

კის ამოცანა არსებული ხერხების არა ობიექტური აღწერა, არამედ მათი შეფასება, განსჯა და იმ კანონზომიერი ხერხის მითითება და სწავლება თუ როგორ უნდა დაინეროს ლიტერატურული ნაწარმოები. ყველა ლიტერატურულ სკოლას თავის შეხედულება აქვს ლიტერატურაზე, თავისი წესები და შესაბამისად — თავისი ნორმატიული პოეტიკა. ლიტერატურული კოდექსები, რომლებსაც სხვადასხვა ლიტერატურული წრეები აღიარებენ და რომლებიც ლიტერატურული მანიფესტებით, დეკლარაციებითაა გამოხატული, არის სწორედ ნორმატიული პოეტიკის სხვადასხვა ფორმები (ამის ნიმუშებია ანტიკური და კლასიციზმის ეპოქის პოეტიკები).

XIX საუკუნეში არსებული პოეტიკა იყო ზოგადი და ნორმატიული პოეტიკის პრობლემათა ნაზავი, ერთგვარი სიმბიოზი. „წესები“ არა მხოლოდ აღიწერებოდა, არამედ წესდებოდა კიდევ. ეს ფაქტობრივად იყო XVII საუკუნეში დადგენილი და ორი ასეული წლის განმავლობაში ლიტერატურაში გაბატონებული ფრანგული კლასიციზმის პოეტიკა. მდორე ლიტერატურული ევოლუციის პირობებში, — როდესაც ცვალებადობის დინამიკა ნაკლებ შესაგრძნობი იყო, — ამ პოეტიკის მოთხოვნები ადამიანებს სიტყვიერი ხელოვნების განუყოფელ თვისებად ესახებოდათ. მაგრამ კლასიციზტებსა და რომანტიკოსებს შორის მომხდარმა ლიტერატურულმა განხეთქილებამ XIX საუკუნის დასაწყისში, ახალ, რომანტიზმის პოეტიკას დაუდო სათავე; რომანტიზმს მოჰყვა ნატურალიზმი; შემდეგ — სიმბოლიზმი, ფუტურისმი და ა.შ. ლიტერატურულ სკოლათა რევოლუციურმა ცვლილებებმა დაამსხვრია საყოველთაო ნორმატიული პოეტიკის შექმნის შესაძლებლობის ილუზია: რომელიმე მიმდინარეობის მიერ წამოყენებულ ლიტერატურულ ნორმებს პირნიშნად უარყოფდნენ საპირისპირო ლიტერატურული სკოლის წარმომადგენლები. ყველა ლიტერატურულ სკოლას საკუთარი ესთეტიკური პრინციპების საყოველთაობის პრეტენზია ჰქონდა, მაგრამ მისი ლიტერატურული გავლენის დაქვეითებასთან ერთად მისი პრინციპებიც დევალვაციას განიცდიდა და უფასურდებოდა. სწორედ ასეთია ლიტერატურის განვითარების შინაგანი კანონი.

ლიტერატურული კრიტიკა

ლიტერატურული კრიტიკა არის ლიტერატურული მოღვაწეობის — ლიტერატურული ნაწარმოების განმარტებისა და შეფასების — სახეობა. იგი არის ლიტერატურულ ნაწარმოებზე მიმართული იმგვარი დისკურსი, რომელიც აქცენტს აკეთებს ნაწარმოების წაკითხვის გამოცდილებაზე — ის აღწერს, ინტერპრეტაციას უკეთებს და აფასებს ნაწარმოების საზრისსა და ეფექტს. ლიტერატურული ნაწარმოების განსჯისა და შეფასებისას კრიტიკული ანალიზის საშუალებებად გვევლინება სიმპათია-ანტიპათია, თვითიგივეობა, თვითპროექცია; თუ ლიტერატურის ისტორიისა და თეორიისათვის იდეალური ადგილი უნივერსიტეტი იყო, კრიტიკა სალონში უკეთ გრძნობდა თავს, რადგან მისი დასაბამიერი ფორმა მაღალი წრის ადამიანთა შორის მსჯელობა იყო. კრიტიკამ კარგა ხანია სალონიდან ბეჭდურ პერიოდულ გამოცემათა სივრცეში გადაინაცვლა.

კრიტიკა თვით ლიტერატურის თანატოლია, რადგან ლიტერატურული ნაწარმოების აკარგინობა მისი გამოჩენისთანავე განისჯებოდა. თუმცაღა ასაკით ლიტერატურის კბილაა, მაგრამ სტატუსით, ძალიან დიდხანს, ლიტერატურული კრიტიკა დამხმარე და გამოყენებითი ხასიათისა იყო, რომელიც ნაწარმოების ზოგად შეფასებას და შემდგომი წაკითხისათვის რეკომენდაციას ან გაკიცხვას გულისხმობდა. ჟამთა სვლაში მისი ფუნქცია გამოიკვეთა, გამოცალკევდა როგორც ლიტერატურის თეორიისაგან, ისე — ლიტერატურის ისტორიისაგან. ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, ლიტერატურულ კრიტიკას აინტერესებს თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი და ამიტომ წარსულის მოვლენებსაც აწმყოსთან მიმართებით განიხილავს. საკვლევი მასალა ლიტერატურისმცოდნეობის ყველა დარგისთვის ერთია, მაგრამ ლიტერატურული კრიტიკა მასალისადმი მიდგომით გამოირჩევა: მისი მიზანი და ამოცანა ძალზე ახლოა თვით ლიტერატურის მიზანსა და ამოცანასთან* და, რაც უმთავრესია, თანამედროვე მკითხველის ცო-

* დღეს ლიტერატურის მიზანსა და ამოცანაზე აღარ არის აქცენტი, მაგრამ კრიტიკისა და ლიტერატურის საერთო ამოცანებზე საუბრისას მხედველობაში უნდა გვქონდეს მათი ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპი.

ცხალ აღქმასთან; ეს უკანასკნელი ასპექტი ძალმოსილია მაშინაც, როდესაც საუბარია თანამედროვეობის კულტურულ მიმოქცევაში შემავალ კლასიკურ მემკვიდრეობაზე.

დისკურსი, რომელიც უძველესი დროიდან დამკვიდრდა კულტურაში და რომელიც წინ უსწრებს კრიტიკას, არის *რიტორიკა*. არისტოტელეს თანახმად, თუ ფილოსოფია საჭიროა *ჭეშმარიტების* მისაწვდომად, რიტორიკას *აზრებით* მუშაობს, რაც იძლევა ამ ორი დარგის ერთმანეთისგან გამიჯვნის საშუალებას. რიტორიკას როგორც დარწმუნების ხელოვნებასა და შესაბამისად მსმენელთან და მკითხველთან კომუნიკაციის უზრუნველყოფის ფორმას, აქტიურად მიმართავს და იყენებს არა მხოლოდ პოეტი და მწერალი, არამედ პედაგოგი, ადვოკატი, პოლიტიკოსი და საერთოდ ყველა, ვისაც უნევს ვინმეს რაიმეში დარწმუნება. რიტორიკისაგან განსხვავებით, კრიტიკა განეკუთვნება საზოგადოებრივი აზრის თავისუფალ სფეროს და ამიტომაც არის მასში მოჭარბებული ინდივიდუალური, ორიგინალური სანყისი. თანამედროვე ეპოქაში კრიტიკოსი არის ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტატორი, „მწერლის“ ნაირსახეობა. ლიტერატურულ კრიტიკა ადამიანის ინტუიციური უნარის განსაკუთრებულ როლსაც მიანიშნებს. საგანთა და მოვლენათა ოდენ რაციონალური წვდომა არ არის მათი სრულფასოვანი აღწერის გარანტი და არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება მათ ინტუიციურ აღქმას. ამ უნარისადმი გამორჩეულმა ყურადღებამაც აქცია კრიტიკა ლიტერატურის ნაწილად. დღეს ვერავინ იტყვის, რომ კრიტიკა ლიტერატურის მიღმა დგას და მას ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება ლიტერატურულ ცხოვრებაში, მაგრამ ილიასეული კითხვა — რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს — კვლავაც აქტუალურია: „ჩვენს განათლებულს საზოგადოებაში ხშირად ისმის გულისტკივილი, რომ ჩვენს ლიტერატურას კრიტიკა აკლიაო. მართალიც არის, — ეს დიდი და ფრიად დიდი დანაკლისია“ (ჭავჭავაძე 1958: 152). ილია ჭავჭავაძის აზრით, მისი თანამედროვე ეპოქა „თვითმსჯელობისა“ და „თვითმხედველობის“ გონებრივ უნარს მოისაკლისებდა და ამ მიზეზითო „ჩვენს საკუთარ საქმეში, ჩვენს საკუთარ ავ-კარგიანობაში ვერაფერი გაგვიგნია, თავი და ბოლო ერთმანეთზე ვერ გადაგვიბამს“-ო (ჭავჭავაძე 1958:). ერის კულტურული თვითდადგინება და იდენტობათა ფორმირება მუდ-

მივი პროცესია და საბჭოური ლიტერატურულ-კრიტიკული კოლფსის შემდეგ, ილიასივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ჩვენს იმედს არ ვკარგავთ, რომ ეგ კრიტიკა ჩვენც გვეღირსება ოდესმე, და მაგის მოვლენა, ვითა შვილი თვითმსჯელობისა, ჩვენი სულიერი ძალღონის აღმატების და განდიდების ნიშანი იქნება“ (ჭავჭავაძე 1958).

სწორედ ილია ჭავჭავაძე დგას ქართული კრიტიკული სკოლის სათავეებთან, ტრადიციას კი ღირსეულად აგძელებენ მე-19 და მე-20 საუკუნის სხვა ქართველი კრიტიკოსები.

ლიტერატურაზე ორიენტირებული დისციპლინები — ისტორია, თეორია, კრიტიკა — ტექსტის ანალიზის პროცესში იყენებენ გარკვეულ ხერხებს. მათგან ცალკე უნდა გამოვყოთ და „შანრულად“ გავმიჯნოთ ტექსტის ანალიზის ორი ტიპი — *კომენტარი* და *ინტერპრეტაცია*.

კომენტარი ერთგვარად აფართოებს ტექსტს და მისთვის ეს ტიპიური ქმედებაა — ტექსტის კომენტირებისას ანალიზის სივრცეში შემოდის და აღიწერება იმგვარი ტექსტსგარე ფაქტები და მოვლენები, როგორცაა: ავტორის ბიოგრაფიის ან ტექსტის ისტორიის ფაქტები, სხვა ადამიანთა გამომხმარებანი ტექსტზე; ტექსტში ნახსენები გარემოებანი, — მაგალითად, ისტორიული მოვლენები; ტექსტის გამოგონებულობის ხარისხი; ტექსტის ურთიერთმიმართება ეპოქის ენობრივი და ლიტერატურული ნორმებისადმი, რომლებიც ჩვენთვის, სიტყვათა მოძველებულობისა გამო, შესაძლოა ნაკლებ გასაგებიც კი იყოს ხოლმე; ნორმისგან გადახრის საზრისი, რომელიც შეიძლება განპირობებული იყოს ავტორის უუნარობით, სხვა ნორმისადმი მიმდევრობით ან ნორმის შეგნებული რღვევით და ა.შ. კომენტირებისას ტექსტი ნაწევრდება უამრავ ელემენტად, რომლებიც გვაგზავნის *კონტექსტთან* ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით.

ინტერპრეტაციისას ვლინდება და თავს იჩენს ტექსტის მეტნაკლებად შეკავშირებული და მთლიანი საზრისი, რომელიც კერძო საზრისად უნდა მივიჩნიოთ ტექსტის მთელთან მიმართებით; იგი ყოველთვის ამოდის რაღაც გაცნობიერებული თუ გაუცნობიერებული იდეური წანამძღვრებიდან და ყოველთვის არის *ანგაჟირებული*

ლი — პოლიტიკურად, ეთიკურად, ესთეტიკურად, რელიგიურად და ა.შ. იგი ამოდის რალაც ნორმიდან და სწორედ ამ ნორმატიული ხედვის კუთხით ანალიზი არის კრიტიკოსის ტიპიური საქმიანობა.

ლიტერატურისმცოდნეობითი დისციპლინები კვლევის პროცესში იყენებენ *კვლევის ზოგად და შედარებით მეთოდებს*, აგრეთვე, *დესკრიფციულ, კომპილაციურ და ანალიზურ* ხერხებს. შედარებითი კვლევების მეთოდს ეფუძნება *შედარებითი ლიტერატურისმცოდნეობა (ლიტერატურული კომპარატივისტიკა)*, რომელიც ადგენს მხატვრული ტექსტის მიმართებას სხვა კულტურულ კონტექსტში ჩართულ მხატვრულ ტექსტებთან. „ლიტერატურული და კულტურული სისტემები გამჭვირვალეა და ერთმანეთზე კონცეპტუალურად და სტრუქტურულად გადაჯაჭვული. ვფიქრობთ, ერთადერთი მეთოდოლოგია, რომელიც თეორიულად სწორად ასახავს ამ ურთულეს პროცესებს და ცდილობს, მეთოდოლოგიურად სწორად გადაჭრას „ლიტერატურული საზღვრების“ პრობლემა, არის კომპარატივისტიკა. შედარებითი კვლევები გულისხმობს არა ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურების შეპირისპირებით ანალიზს, არამედ იმ უნივერსალური მეთოდის რეალიზებას, რომელიც ზოგად პერსპექტივაში გაიაზრებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ანუ სცდება ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებს და ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ინტეგრაციის ხარისხს, ოღონდ — მათი კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პირობით“ (რატიანი 2010: 156).

ლიტერატურისმცოდნეობას კავშირი აქვს თავის მომიჯნავე მეცნიერულ დისციპლინებთან. მათგან პირველ ყოვლისა უნდა დავასახელოთ — *ლინგვისტიკა*. ლიტერატურისმცოდნეობასა და ლინგვისტიკას შორის საზღვარი არ არის შეუვალი და გარკვეული ფლექსიურობით (მერყეობით) გამოირჩევა; სამეცნიერო ქმედების ბევრი მოვლენა შეისწავლება როგორც მხატვრული სპეციფიკის, ასევე წმინდა ენობრივი ფაქტების სახით. ლიტერატურისმცოდნეობასა და ლინგვისტიკას შორის მიმართებას შეიძლება ვუწოდოთ ოსმოსი (ურთიერთშეღწევადობა), რადგან მათ შორის არსებობს რალაცა სარტყელი, რომელსაც ორივე დარგი ფლობს და აკონტროლებს. გარდა ამისა ლიტერატურისმცოდნეობა და ლინგვის-

ტიკა დაკავშირებულნი არიან არა მხოლოდ საგნით, არამედ *მეთოდოლოგიითაც*. ლიტერატურის კვლევის ლინგვისტიკის კანონებზე დაყრდნობამ და ამ ორი მეცნიერების გაერთიანებამ წარმოშვა საერთო დისციპლინა — *ფილოლოგია*.

ლიტერატურისმცოდნეობას დასაბამიერი კავშირი აქვს *ისტორიასთან*. მათი ურთიერთობა კომენტატორული თანამშრომლობით შემოიფარგლებოდა და არ ვრცელდებოდა თეორიულ-ლიტერატურულ სფეროზე და კონტექსტის აღწერაზე, მაგრამ ისტორიული პოეტიკის განვითარების პროცესში ლიტერატურისმცოდნეობისა და ისტორიის ურთიერთობამ ორმხრივი ხასიათი შეიძინა, რადგან მეცნიერული იდეების იმპორტი ცალმხრივად, ისტორიიდან კი აღარ ხდებოდა, არამედ ადგილი ჰქონდა ურთიერთგაცვლას. ტრადიციული გაგებით, ისტორიისათვის ტექსტი — ეს არის შუალედური მასალა, რომელიც უნდა დამუშავდეს, გამოირჩეს სარწმუნო და არადაამაჯერებელი ელემენტები; „ტექსტის კრიტიკის“ ანალიზური მეთოდით ტექსტი ერთგვარად უნდა გადაილახოს ანუ მიკვლევარმა თავი უნდა დააღწიოს მას. ლიტერატურისმცოდნე კი მუდმივად და ჩაძიებით მუშაობს ტექსტთან და ადგენს, რომ ტექსტის სტრუქტურები გაგრძელებას ჰპოვებს საზოგადოების რეალურ ისტორიაში. ამით არის დაკავებული, მაგალითად, ყოფითი ქცევის პოეტიკა, რომელიც მხატვრულ ლიტერატურაში აღწერილ საქციელთა კანონზომიერებებზე დაყრდნობით, გამოყოფს და გამოაცალკეებს გარელიტერატურულ სინამდვილეში არსებულ მსგავს მოდელებს: საზოგადოების არა-ლიტერატურული ისტორია აღინერება როგორც ტექსტი, ესე იგი ლიტერატურისმცოდნეობა გამოიმუშავებს იდეებსა და სტრუქტურებს, რომელთა ექსტრაპოლირება (განფენა) შემდგომ ხდება არალიტერატურულ სინამდვილეზე.

ლიტერატურათმცოდნეობისა და ისტორიის ამ ორმხრივი ურთიერთობების ჩამოყალიბებას განსაკუთრებულ სტიმულს აძლევდა *სემიოტიკის* (მეცნიერება ნიშნებსა და ნიშნობრივ პროცესებზე) წარმოშობა და განვითარება. სემიოტიკა ჩამოყალიბდა ლინგვისტური თეორიების გაფართოების შედეგად. მან შეიმუშავა ტექსტის ანალიზის როგორც *ვერბალური* (სიტყვიერი), ისე არავერბალური პროცედურები ფერწერაში, კინოში, თეატრში, პოლიტიკაში, რეკ-

ლამაში, პროპაგანდაში, — რომ აღარა ვთქვათ სპეციალურ საინფორმაციო სისტემებზე — საგზაო ნიშნებით დანყებული და ელექტრონული კოდებით დამთავრებული. ამასთანავე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა *კონოტაციის* მოვლენა, რომელიც კარგად ჩანს მხატვრულ ლიტერატურაში; ე.ი. ლიტერატურის მცოდნეობა აქ მოგვევლინა იდეათა გამომუშავების პრივილეგიურ სფეროდ, რომელიც ახდენს ამ იდეების ექსტრაპოლირებას ნიშნურ ქმედებათა სხვა სფეროებზე.

კიდევ ორი მომიჯნავე დისციპლინა უნდა გამოვყოთ, — ეს არის *ესთეტიკა* და *ფსიქოანალიზი*. ესთეტიკა დიდ გავლენას ახდენდა ლიტერატურის მცოდნეობაზე XIX საუკუნეში, როდესაც ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე თეორიული რეფლექსია ხშირად ხორციელდებოდა ფილოსოფიური ესთეტიკის ფორმით (შელინგი, ჰეგელი, ჰუმბოლტი). თანამედროვე ესთეტიკამ ყურადღება გადაიტანა ექსპერიმენტულ სფეროში (სხვადასხვა სოციალური ჯგუფის წარმოდგენათა კონკრეტული ანალიზი; მშენიერის, უაზროს, სასაცილოს, ამაღლებულის შესახებ რეფლექსია), ხოლო ლიტერატურის მცოდნეობამ გამოიმუშავა თავის საკუთარი მეთოდოლოგია, და ამდენად მათი ურთიერთობა განელდა. ფსიქოანალიზი ლიტერატურის მცოდნეობისათვის აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი ინტერპრეტაციული იდეების წყარო: იგი იძლევა არაცნობიერი პროცესების ეფექტურ სქემებს, რომლებიც ლიტერატურულ ტექსტებშიც მრავლად მოიძიება. ამგვარი სქემის ორი ძირითადი ტიპი — ფროიდიანული „კომპლექსები“ და იუნგისეული „არქეტიპები“ — კოლექტიური არაცნობიერის პირველსახეებია.*

ამგვარია მეტალიტერატურული დისკურსების წრე, რომელზე დაყრდნობითაც ლიტერატურის მცოდნეობა ცდილობს საკუთარი თავის დადგენას. პროცესის სირთულე იმით არის განპირობებული, რომ ლიტერატურის მცოდნეობის ობიექტს — ლიტერატურას, როგორც სიტყვის ხელოვნებას, სხვა კულტურულ საქმიანობათა

* აქვე უნდა ითქვას, რომ, თანამედროვე თვალსაზრისით, კომპლექსები და არქეტიპები იმდენად ბევრი და ადვილად მოსაჩენია, რომ ამის გამო გაუფასურდა კიდევ ისინი ტექსტის სპეციფიკის განსაზღვრის საშუალებას აღარ იძლევიან.

და ხელოვნებათა შორის ცენტრალური ადგილი უკავია ჩვენს ცივილიზაციაში. მისი ეს ცენტრალურობა და „ყოველმხედრობა“ მასზე (ლიტერატურაზე) მეცნიერებასაც პრობლემურ ვითარებაში ამყოფებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

იაკობსონი 1975: Р.О. Якобсон. Лингвистика и поэтика. — Структурализм: ‘за’ и ‘против’. М.: 1975.

კომპანიონი 2001: А. Компаньон. "Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: 2001.

ლოტმანი 1970: Ю.М. Лотман. Структура художественного текста. М.: 1970.

ჟენეტი 1998: Ж. Женетт. Фигуры: Работы по поэтике. тт. 1 - 2, М.: 1998.

რატიანი 2010: რატიანი ი. ნაციონალური ლიტერატურებისა და შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის საზღვრები // ნახნაგი, № 2, ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწდეული. თბ.: 2010.

ტოდოროვი 1975: Тодоров Ц. Поэтика — Структурализм: ‘за’ и ‘против’. М.: 1975.

ჭავჭავაძე 1958: ჭავჭავაძე ი. რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს. // თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად. ტ. III. თბ.: 1958.

ავტორი და ტექსტი

ლიტერატურისმცოდნეობაში ერთ-ერთ საკამათო საკითხს ავტორისათვის კუთვნილი ადგილის მიჩენა წარმოადგენს. თანამედროვე თეორიული გააზრებით, საუბარია ავტორის როლზე, ტექსტისა და მისი შემქმნელის ურთიერთმიმართებაზე, იმ პასუხისმგებლობაზე, რომელიც ავტორს ტექსტის აზრსა და შინაარსზე ეკისრება.

ზოგადი სახით, პრობლემა, შეიძლება ამგვარად განვიხილოთ: რამდენადაა დაცილებული ნაშრომი მის შემქმნელს. ეს ურთიერთმიმართება ორგემაცია — ცალკერძ, ნაწარმოებისა და ავტორის მჭიდრო კავშირი, იმდენად, რამდენადაც ქმნილებაში განსახოვნებულია ავტორისეული გამოცდილება, მეორე მხრით, ნაწარმოების ჩართულობა ზოგადკულტურულ ნაკადში — მისით იზადება და მასვე უნდა დაუბრუნდეს. დასრულებული ნაწარმოები აღქმისეულ სფეროში იწყებს ახალ სიცოცხლეს, ხშირად, ამ ახალი სიცოცხლის ლოგიკა არ ემთხვევა ავტორისეულს, მოულოდნელიც კი შეიძლება იყოს მისთვის. ხელოვნების ნიმუში ხომ საკუთარი, ზესუბიექტური ლოგიკის მატარებელია.

შემუშავებული მყარი აზრის მიხედვით, ნაწარმოების არსი *ავტორისეული ინტენციის** თანადია. თუმცა, თანამედროვე (სადღეისოდ უკვე არც თუ ახალი) გაგებით, ავტორისეული ინტენციის მნიშვნელობა ნაწარმოების შეფასებისას მინიმალიზებული და, ხშირად, უგულებელყოფილიც კია (რასაც ხელი შეუწყვეს რუსული ფორმალიზმის, ამერიკული „ახალი კრიტიკის“-ის, ფრანგული სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებმა). ამ კონფლიქტის პროცესში ორი მხარე იკვეთება: საუბარია, ა) ავტორისეული ინტენციის მომხრეებზე ანუ იმათზე, ვინც იზიარებს აზრს, რომ ტექსტში საძებნია ის, რისი თქმაც ავტორს სურდა; და ბ) იმათზე, ვინც აცხადებს, რომ ტექსტში საძებნია ის, რასაც თავად ტექსტი წარმო-

* ინტენცია, ფენომენოლოგიური ფილოსოფიის შეხედულებათა გათვალისწინებით, აქ გაიგება როგორც: მიზანდასახულება, ჩანაფიქრი, ავტორისეული ცნობიერება.

აჩენს (ანუ ანგარიში არ ეწევა ავტორისეულ ჩანაფიქრს). ამ უხერხული სიტუაციის დასაძლევად, ხშირად მიმართავენ მესამე გზას, რომლის მიხედვითაც ლიტერატურული მნიშვნელობა მკითხველს ენიჭება. ეს ერთ-ერთი უახლესი შეხედულებაა.

ვფიქრობთ, ამ დავაში გასათვალისწინებელია შემდეგი გარემოება: მხატვრული ნაწარმოების არსს განსაზღვრავს არა პერსონალური (ავტორისმიერი) თვისებებით გაჯერებულობა, არამედ ის, რომ იგი საკაცობრიო სულიერების სახელით გვესაუბრება და მას მიმართავს. მხოლოდ პირადული, ხელოვნებისათვის, შეზღუდულობის მანიშნებელიც კი არის, ვინაიდან შემოქმედი ხასიათდება არა „ავტოეროტულობით, არა ჰეტეროეროტულობით ან სხვა რაიმე ეროტიულობით“ (იუნგი 1947: 99-120), არამედ იგი უკიდურესად ობიექტურია, ზეპირადულია, შეიძლება ითქვას, ზეადამიანური: მისეულ, მხატვრისმიერ თვისებაში წარმოსდგება როგორც საკუთარი ნაღვანი და არა როგორც ადამიანი. ამ თვალსაზრისით, ავტორი ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს, მაგრამ საბოლოოდ, თავად ავტორისმიერი არც თუ ფართოდაა წარმოდგენილი მასში. ენობრივი მასალა, მხატვრული ფორმები თუ ხერხები, მსოფლჭვრეტის პრინციპები კულტურული საგანძურის კუთვნილება ან გარემომცველი სინამდვილიდანაა ნასესხები. ავტორისმიერი საწყისის გააზრების ამგვარი ტენდენცია განსაკუთრებით იგრძნობა ბახტინის ნაშრომში რაბლეს შემოქმედების შესახებ (ბახტინი 1965).

საკითხის ისტორია თავისთავად ძალზე საინტერესოა. რუსული ფორმალისტიკისა და ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ მიმდევარნი, როგორც ითქვა, საზგასმით აკნინებდნენ ავტორის მნიშვნელობას. ფორმალისტები თვლიდნენ, რომ ტექსტი სრულ ავტონომიას წარმოადგენს, დამოუკიდებელს ავტორისა და კონტექსტისაგან. ისინი კი, ვინც ამოსავალ წერტილად ავტორს მიიჩნევდნენ, გარკვეული წინააღმდეგობის მიუხედავად (ფროიდისტიები ინდივიდუალიზმს წამოწევენ წინა პლანზე, მარქსისტები კი კოლექტიურს), ტექსტს როგორც ავტორისეულის წვდომის საშუალებას მოიაზრებდნენ. ამდენად, ვეხებით რა ავტორისეული ინტენციის საკითხს, უნებურად, გვინევს ნაირგვარ თვალსაზრისთა თუ ცნებათა გათვალისწინებაც.

მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორია ზედმეტი სიმკაცრით მოეკიდა ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობის მიერ ავტორის როლის გადაჭარბებულ შეფასებას. თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ უმართებულოა ავტორის მნიშვნელობის დაკნინება / უგულვებლყოფაც.

ერთი მხრივ, ლიტერატურა და სინამდვილე ურთიერთზემოქმედებს; ლიტერატურა თავისად მოაქცევს სინამდვილის ამა თუ იმ მოვლენას და უკვე გადაშუშავებულს, სტრუქტურულად ჩამოყალიბებულს, უბრუნებს მას შემდგომი ტრანსფორმაციისათვის. ავტორისეული ნააზრევის ჩვენთვის ხელსაყრელად წარმოჩენა, ან ჩვენთვის სასურველი ეფექტის მოხდენა, სხვა რიგის მოვლენაა და არ ეთანადება ნაწარმოების შინაგანი არსისა თუ ნააზრევის ჩრდილ-ნათელის წარმოჩენას. ხელოვნებისეული კანონზომიერებანი „შიგნიდან“ იხსნება. განსჯა მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ეს კანონზომიერებანი გახსნილ-გაცნობიერებულია. ჰანს გეორგ გადამერი წერს: „მე ერთ უბრალო აზრს ვეყრდნობოდი: ჩვენ მხოლოდ იმის გაგება ძალგვიძს, რაც ჩვენს კითხვაზე გაცემულ პასუხად გვეჩვენება“ (გადამერი 1960: 486).

მეორე მხრივ, ყოველი თვითმყოფადი მხატვრული თხზულება ყალიბდება ავტორისეულ მიზანდასახულებათა მთლიანობით. ამასთან, ორგანულად ჩამოყალიბებული თხზულება ერთგვარი ბედისწერაცაა ავტორისა — მისით განისაზღვრება ავტორის ფსიქოლოგია. გოეთე კი არ ქმნის „ფაუსტს“, არამედ რომელიღაც ფსიქიკური კომპონენტი „ფაუსტი“ ქმნის გოეთეს (იუნგი 1991: 103). სიღრმისეული გაგებით, ავტორი ინსტრუმენტია და ამდენად, დაქვემდებარებული მისსავე ნაღვანს. ამიტომაც, ამ ნაღვანის განმარტებას მისგან არ უნდა ველოდეთ. ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუში, სიზმრისეული ლანდის მსგავსად, მიუხედავად ხატოვანებისა, არც არსებულს განმარტავს და არც თავად მისი ცალსახა განმარტებაა შესაძლებელი.

შექსპირის ერთი მკვლევარი წერდა, რომ მწერალს ზოგჯერ ისე გაიტაცებდა ამა თუ იმ სიტუაციის აღწერა, რომ „უკან მოხედვა“ ავიწყდებოდაო. ამითაა განპირობებული ცალკეული დეტალების შეუსაბამობანი. ეს მოვლენა ჯერ კიდევ გოეთემ შეამჩნია. თუმცა, გოეთე ბრწყინვალედ აცნობიერებდა, რომ შექსპირთან, ისევე

როგორც ნებისმიერ დიდ მწერალთან, ლოგიკური განსჯის პარალელურად არსებობს მხატვრული ლოგიკაც. შექსპირს შეეძლო „დავინწყობდა“ რეპლიკათა აცდენა-შეუთანხმებლობა, რადგან იგი გარკვეულ მხატვრულ დატვირთვას ატარებდა და ამდენად მთლიანობით ხატის ჩამოყალიბებას ემსახურებოდა. მხატვრული მთლიანობა (სისრულე) კი განსხვავებული მოვლენაა, რომელიც ყოველთვის არ ეთანადება ლოგიკურსა თუ ფაქტოლოგიურ თანმიმდევრობას.

XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან უფრო მეტად გამწვავდა კონფლიქტი ავტორისა და ინტენციის საკითხებთან დაკავშირებით. როლან ბარტი 1968 წელს აქვეყნებს თავის გახმაურებულ სტატიას, სენსაციური სათაურით **„ავტორის სიკვდილი“**. ერთი წლის შემდგომ ფუკო ნაიკითხავს არანაკლებ ცნობილ ლექციას „რა არის ავტორი?“. ავტორის, როგორც ლიტერატურის განმმარტებლისა და მაორგანიზებლის ჩანაცვლებას ბარტი ენით ცდილობდა, რომელსაც ლიტერატურის განსაკუთრებულ საშენ მასალად მოიაზრებდა. „ავტორი მხოლოდ ის პირია, რომელიც წერს, ისევე როგორც „მე“, მხოლოდ ისაა, ვინც „მეს“ წარმოთქვამს“. ამდენად, ავტორი ავანსცენას ნაწერს, ტექსტს უთმობს. მიშელ ფუკო კი „ავტორისეულ ფუნქციად“ ისტორიულ-იდეოლოგიურ კონსტრუქციას მიიჩნევს. რა თქმა უნდა, ავტორის მოკვდინება იწვევს ტექსტის პოლისემიას (მრავალმნიშვნელოვნებას), მკითხველის წინ წამოწევისა და შეუზღუდავ ინტერპრეტაციას. სავსებით მოტივირებულია საკითხის ასე დასმა: ინტენციის და ინტერპრეტაციის არასწორი გამიჯვნისას ხომ არ ჩაენაცვლება მკითხველისა და ავტორის სახეები? ყოველი ტექსტის უკან ხომ ვინმე მოიაზრება?!

ჰანს გეორგ გადამერი თავის ცნობილ ნაშრომში „ჭეშმარიტება და მეთოდი“ აღნიშნავს, რომ ტექსტის მნიშვნელობა არასდროს ამოიწურება ავტორისეული ინტენციით. როდესაც ტექსტი ერთი კულტურულ-ისტორიული კონტექსტიდან მეორეში აღმოჩნდება, იბადება ახალი ინტენციები, რომლის წინასწარ განჭვრეტა არც ავტორსა და არც პირველ მკითხველს არ შეუძლიათ. ყოველგვარი განმარტება კონტექსტისმიერია, შეუძლებელია ტექსტის იმგვარად წვდომა, როგორადაც ის თავის თავს წარმოაჩენს.

თუკი ვინმე ტექსტის წერას შეუდგება, მას უცილობლად რაღაც ჩანაფიქრი უნდა ჰქონდეს, რომლის გადმოცემაც სურს. დანერღვლა და სასურველს შორის (რისი თქმაც ავტორს სურდა) ტოლობის ნიშანი ყოველთვის ვერ დაისმის (თუმც, ეს ტოლობა, შეიძლება შედგეს კიდეც). შესაბამისად, ნაწარმოების შინაარსსა და ავტორისეულ ინტენციას შორის არ არსებობს კანონზომიერი ლოგიკური იდენტურობა. ამგვარი მსჯელობით უარყოფენ ავტორისეულ ინტენციას ლიტერატურის თეორიის ზომიერი ფრთის ისეთი წარმომადგენლები, როგორებიცა არიან უელეკი და უორენი, ფრაი, გადამერი, რიკიორი.

ავტორისეული საწყისის ანალიზის უნივერსალური მეთოდიკის მომარჯვება შეუძლებელია; დასაშვებია მხოლოდ იმ მეთოდიკის შემუშავებაზე საუბარი, რომელიც ამ საწყისს მიგვაახლოებს. თხზულების ავტორის შეგრძნობა ურთულესი, თითქმის შეუძლებელი პროცესია: ეს „სხვა ცნობიერების“ წვდომას ნიშნავს, სადაც „სხვა ცნობიერება“ ავტორისეული ცნობიერებაა. მეორე, არანაკლებ რთული ამოცანა, ტექსტზე მუშაობის პროცესში, იმ ხატის აღწერა-გადმოცემაა, რომელიც მკითხველს ან კრიტიკოსს, თხზულების მეშვეობით, ავტორზე უყალიბდება. მწერლები წერენ ცხოვრებაზე, კრიტიკოსები — ლიტერატურაზე. ლიტერატურა პირველადი ენაა, ხოლო კრიტიკა — მეორეული მეტაენა. ურთიერთობა ენასა და მეტაენას შორის დიალექტიკურია, კულტურაში „ზედა“ და „ქვედა“ შრეები ურთიერთჩანაცვლებადია. ასევე, კრიტიკული რეფლექსია არა მარტო მისდევს მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ, არაიშვიათად, უსწრებს კიდეც მას; კრიტიკოსს თავისი აზრების გამოხატვა მხატვრულ პრაქტიკამდე არ მიჰყავს, თავის „ცხოვრებისეულ“ თვალსაზრისს ის ლიტერატურაზე საუბრით გამოხატავს. ესაა სადღეისო დასავლეთევროპული ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისი, რაც თანამედროვე კულტურის სტრუქტურის ზოგადი კანონზომიერების შესწავლის სურვილითაა გაპირობებული.

კამათის საგანს წარმოადგენს ავტორის „ეროვნულობის“ საკითხიც.

ევროპულ ცნობიერებაში, ბოლო ორი ასწლეულის განმავლობაში, ამა თუ იმ ეროვნული ტრადიციისადმი მიკუთვნება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ენობრივ ფენომენთან. ამას ის განაპირობებ-

და, რომ ყოველი ეროვნული კულტურა მოიაზრებოდა გარკვეული ტერიტორიული, ენობრივი და ეთნიკური მახასიათებლებით, რაც საფუძვლად დაედო ცნობილ თეორიას, რომელიც აცნობიერებდა ტერიტორიის, სახელმწიფოსა და ხალხის ერთიანობის ურღვევობას. ამგვარი გააზრება უკავშირდება გერმანელი ფილოსოფოსისა და ლიტერატურათმცოდნის ი. გ. ფონ შერდერის მიერ ჩემოყალიბებულ თეორიას, რომელიც Volksgeist-ის ანუ „ეროვნული სულის“ სახელით არის ცნობილი. საყურადღებოა, რომ შერდერი ადამიანის არსებობის ბუნებრივი (იგულისხმება გეოგრაფიული გარემო) ობიექტური ყოფის ისტორიულ მახასიათებლებზე მსჯელობისას საუბრობდა საქართველოსა და ქართველ ხალხზეც, მის ადგილსამყოფელსა და ისტორიულ წარსულზე. ევროპოცენტრულ ცივილიზაციას შერდერი უპირისპირდებოდა ნაციონალური კულტურული ფენომენით, რომელიც ეთნო-ტერიტორიული ერთიანობით იყო გამყარებული. ეროვნული ლიტერატურული ტრადიციის ამგვარმა მოაზრებამ, თავის დროზე, ბიძგი მისცა ეროვნულ მოძრაობების ჩასახვას. თუმცა, ეროვნულობა არ ნიშნავს და არ უნდა ნიშნავდეს იზოლირებულობას. ყოველი ერი აცნობიერებს ყოფიერების ერთიან პროექციას. ესაა სამყაროს მოაზრების ეროვნული ხატი, მოდელი. ყოველი ეროვნული მთლიანობა არის ერთიანობა ნაციონალური ბუნებისა, ფსიქიკური ნყობისა და აზროვნებისა. ყოველი ქვეყნის ბუნება ეს იგივე ტექსტია, რომელიც უნდა შეუერთდეს მსოფლიო მეტატექსტს. კავაბატა იასუნარი თავის გახმაურებულ ნიგნში „არსებობა და სილამაზის აღმოჩენა“ იმონმებს თავორის სიტყვებს: „ყოველი ერი ვალდებულია მსოფლიოს საკუთარი ეროვნული არსი გაუმჟღავნოს. თუკი ერს ვერაფრის გაღება შეუძლია, ეს ეროვნული ღალატის ტოლფასია, კვდომაზე მეტია და კაცობრიული ისტორიის უპატიებელი ცოდვაა. ერი ვალდებულია ყოველივე საკეთესო, რაც შეუქმნია, სხვასაც გაუზიაროს. კეთილშობილება და ზნემაღლობა სულისა — აი, ესაა ერის სიმდიდრე. მონაგარი კი საკუთარი კულტურის ზეიმში სხვათა ჩართვა-მოპატიჟება“ (კავაბატა 1982: 26).

სამყაროს ეროვნული (ნაციონალური) ხატის დადგენა-შემუშავება ხდება კოსმოგონიებში, პანთეონებში, ჭვივის იგი ხელოვნებისმიერ სიმბოლოებსა თუ არქეტიპებში. კულტურის შეცნობის

ერთ-ერთი გზა ეროვნულ სახისმეტყველების ანალიზს უკავშირდება. ეროვნულის შეცნობა-გაგების პრობლემა განსაკუთრებით მძაფრად XX საუკუნეში დადგა, XXI საუკუნეში კი გლობალიზაციის ქიმერამ წამოყო თავი. გლობალიზება ენინააღმდეგება პიროვნულის, თავისთავადის გამოვლინებასა და დამკვიდრებას. იბადება ერთგვაროვან სუბიექტთა ერთობა თუ ჯგუფი, თუმცა, იმავდროულად, ტრადიციის მქონე, ინდივიდუალური სახის მადიებელი, ჭეშმარიტი ლიტერატურული სისტემები მაინც ინარჩუნებენ თავისთავადობასა და ზოგადადამიანურ ფასეულობას. გლობალიზება მხოლოდ ზედაპირულად ნიშნავს უნივერსალურობას. როგორც ჩანს, საჭიროა გოეთესეული ტერმინის „მსოფლიო ლიტერატურა“ ხელახალი გადააზრება.

ლიტერატურათა განმასხვავებელი თვითმყოფადობა ინდივიდუალური „მე“-ს კვლევა-ძიებაში იჩენს თავს. ყოველი სუბიექტი (ავტორი), ემყარება რა შეთვისებულ ეთნოფსიქოლოგიურ თუ კულტურულ გამოცდილებას, თავისებურად ჭვრეტს სამყაროს. კულტურა კი ის ფენომენია, რომელიც ადამიანისმიერი ცხოველქმედების ისეთ სფეროებს წარმოაჩენს, როგორიცაა მატერიალური და სულიერი. მოიაზრება აქ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთმიმართებაც. ერის პოტენცია სწორედ მატერიალური და სულიერი კულტურის ნიმუშებში რეალიზდება. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ადამიანურ ყოფასთან დაკავშირებული საგნობრივ-ნივთიერი სამყაროც მკვეთრად გამოხატავს ნაციონალურ სულს. ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად, მოხდა სხვადასხვა ხალხების ყოფისა და აზროვნების დაახლოვება, ზოგჯერ გარკვეული პრაქტიკების უნიფიცირებაც კი. ამასთანავე, ყოველი ერი თავის თავში მატარებელია იმ უნიკალური და თვითმყოფადი მუხტისა, რომელიც დაკავშირებულია გარემო-პირობებთან, ბუნებასთან, ენობრივ გარემოსთან, საკვებთან და სხვ. ჩამოთვლილი ფაქტორები აპირობებენ ყოფიერებისა და აზროვნების ნაციონალურ წესს. ამდენად, ყოველ ერს უყალიბდება მატერიალური სამყაროსა (კოსმოსი) და სულიერების (ლოგოსი) მისეული ხატი. ყოფიერების ინვარიანტი, რომელიც ეროვნული ხედვის ვარიანტად მოიაზრება.

ყოველი დიდი მწერლობა თუ მწერალი, უპირველესად, ნაკვებია ეროვნულობით. იმავდროულად, საკუთარი ღირსება და სიმალლე

„კუთხურობის“ დაძლევიტ დგინდება. მაგრამ ეს დაძლევა სრული-ადაც არ გულისხმობს ნაციონალური ხასიათის უარყოფას; აქ ნაციონალური ზოგადადამიანურს ერწყმის და ეფარდება. ვალტერ სკოტი არ გახლავტ „შოტლანდიელი რომანისტი“, იმ გაგებით, როგორც ჩვენ „შოტლანდიელ პოეტს“ — ბერნსს ვახსენებტ ხოლმე. თუმცა, „ინგლისელი რომანისტის“ შემოქმედებაზე მსჯელობისას უცილობლად აღვნიშნავტ მის შოტლანდიელობას. ამას უმყარესი საფუძველი აქვს მისი სამშობლოს — შოტლანდიის — სახიტ, რომელიც სკოტის შემოქმედების ბალავარია. ამერიკელი ლიტერატორი ჯეიმს რასელ ლოუელი XIX საუკუნის ბოლოს წერდა, ეროვნული ცნობიერების გარეშე არასოდეს გვექნებოდაო ლიტერატურა (ლოუელი 1962: 122). ეროვნულობა მწერლისა, გაგებული როგორც ნაციონალური თავისებურება ის ღირებულებაა, რომლის ყადრი შეიძლება მხოლოდ თანამემამულეებმა შეიცნონ, სხვათათვის იგი შეუმჩნეველია, ან ნაკლადაც კი შეიძლება მოიაზრონ (პუშკინი 1950: 113) — ეს კი აღექსანდრ პუშკინის სიტყვებია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბახტინი 1965: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: 1965.

გადამერი 1960: Gadamer H.G. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philos. Hermeneutik. Tübingen: 1960. XVII.

იუნგი 1947: Jung C.G. Psychologie und Dichtung // Wirklichkeit der Seele. Zürich: 1947.

იუნგი 1991: Юнг К.Г. Самосознание европейской культуры XX века. М.: 1991.

კავაბატა 1982: Кавабата Я. Краски времени. Очерки. М.: 1982.

ლოუელი 1962: Lowell J.R. Nationality in literature (1849). Literary criticism. London: 1962.

პუშკინი 1950: Пушкин – критик. М.: 1950.

ფორმა და შინაარსი

„რწმენა ფორმაშია, ურწმუნოება შინაარსში“.*
ფ. ნიცშე

ფორმა და შინაარსი ფილოსოფიის კატეგორიებია, რომელთა ურთიერთკავშირში შინაარსი არის ობიექტის ყველა შემადგენელი ელემენტის, მისი თვისების, შიგა პროცესების, კავშირების, წინააღმდეგობებისა და ტენდენციების ერთობლიობა, ფორმა კი — ამ ერთობლიობის შიგა ორგანიზაცია და გარეგანი გამოხატულება ანუ მატერიალური სუბსტრატი.

ფორმისა და შინაარსის ცნებების ტერმინისმიერი მომარჯვებისას გასათვალისწინებელია, რომ საქმე გვაქვს სამეცნიერო აბსტრაქტიზმთან და, რომ, ფორმა და შინაარსი ერთიანი, განუყოფელი მთლიანობაა (იმ დონეზეც კი, რომ ერთი მეორეში გადადის). **დიქტომიის (ფორმა/შინაარსი) დინამიკური მხარეა შინაარსი, ფორმა კი მოიცავს ობიექტის მყარი კავშირების სისტემას.** განვითარების შედეგად, საბოლოოდ, აღმოცენდება შეუთავსებლობა ახალ შინაარსსა და ძველ ფორმას შორის, რაც სრულდება ძველი ფორმის უარყოფითი და ახალი, შესატყვისი ფორმის აღმოცენებით. თეზა არ ახალია, მას ბეჯითად იმეორებენ მათე, მარკოზ და ლუკა მახარობლები — „არც ახალ ღვინოს ჩაასხამენ ძველ ტიკებში, სხვაგვარად ტიკები სკდება, ღვინოც იღვრება და ტიკებიც იღუპება; არამედ ახალ ღვინოს ახალ ტიკებში ასხამენ და ორივე ინახება“.

შინაარსი და ფორმა ხელოვნებაში განუწყვეტელ დიალექტიკურ მთლიანობაშია და მათი განსხვავების ძირითადი კრიტერიუმია ის, რომ შინაარსი მოიცავს ხელოვნების სულიერ მხარეს, ფორმა კი — მატერიალურ მხარეს. ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის მთავა-

* მორალური პარადოქსის შემცველი ეს სენტენცია, ნიცშეს ე. წ. „ბოროტი სიბრძნე-დან“ („Böse Weisheit“, „Aphorismen und Sprüche“) არის მოხმობილი. მისი ცალკე გამოცემა ჰქონდა ჩაფიქრებული ავტორს. შემდეგ კი ე. წ. Naumann-Ausgabe-ს XII ტომში შევიდა. 1885, გვ. 355.

რი ელემენტებია თემა (სადაც გამოსახულია და გააზრებულია მოვლენები) და იდეა (რაც გამოხატავს გამოსახულ მოვლენათა არსს, მათ ემოციურ შეფასებას ესთეტიკური იდეალის პოზიციიდან).

მხატვრულ ფორმაში განირჩევა ორი ფენა: ა) *შიგა ფენა*, რომელიც უფრო ახლოს არის შინაარსთან (არის რა მისი სახისმეტყველებითი კონკრეტიზაცია) და რომლის ძირითადი ელემენტებია: სიუჟეტი, კომპოზიცია; და ბ) *გარეგანი ფენა*, დამოკიდებული ფიზიკურ მასალაზე, რომლითაც ოპერირებს ხელოვნების ესა თუ ის დარგი (სიტყვიერი, ბგერობრივ-სამუსიკო, პლასტიკური, ფერწერული და მისთ.). ამდენად, ფორმის გარეგანი მხარის შემადგენელი ელემენტებიც ხელოვნების სხვადასხვა დარგში განსხვავებულია (მაგალითად: პოეზიაში — მეტრი, რიტმი, რითმა, მახვილი, ბგერწერა და სხვ., მუსიკაში — ჰარმონია და პოლიფონია, ფერწერაში — ნახატი, ფერი, შუქრდილი, არქიტექტურაში — სივრცობრივ-მოცულობითი გადაწყვეტანი, ქორეოგრაფიაში — სვლა, პა, თეატრალურ ხელოვნებაში — მიზანსცენები, კინოხელოვნებაში — კინომონტაჟი და ა. შ.).

ფორმისა და შინაარსის ცნებათა გამიჯვნა XIX საუკუნის დასაწყისში ხდება, კერძოდ, იგი უკავშირდება კლასიკურ გერმანულ ესთეტიკასა და ჰეგელის ნაზრევს. სწორედ მან შემოიტანა აქტიურ სიტყვანმარებაში შინაარსის კატეგორია.

შინაარსი ნაწარმოების განმსაზღვრელია, რადგანაც ხელოვნების ნაწარმოები სწორედ იმისთვის იქმნება, რომ ხელოვანმა გამოხატოს თავისი ცხოვრებისეული პოზიცია, თავისი იდეურ-ესთეტიკური კრედო და ამ გზით დაამყაროს ურთიერთობა ადამიანებთან, საზოგადოებასთან; ხოლო ფორმა არის ამ ამოცანის გადაწყვეტის საშუალება, რომელშიც ჩანს ხელოვანის ოსტატობა, მისი ნიჭი, აზროვნება და განათლება. სწორედ ფორმამ უნდა გამოიწვიოს ადამიანთა საპასუხო მენტალური სიგნალი, მათი აქტიური რეაქცია და „თანაშემოქმედება“ (მხატვრული ინფორმაციის აღმქმელისეული ნამატი, რაც ნაწარმოების შინაარსსაც ამდიდრებს).*

* აქ ნათლად იკვეთება რეცეფციული ესთეტიკისა და ე. წ. მკითხველისეული რეაქციის სკოლის (Reader response school) სტრატეგიების ძალმოსილება.

როგორც ყოველგვარ ობიექტურ სინამდვილეში, ხელოვნებაშიც ფორმა დეტერმინირებულია შინაარსით, მაგრამ ფორმა სწორედ ხელოვნებაშია ყველაზე უფრო აქტიური და ამ დიქტომიის (ფორმა/შინაარსი) ჰარმონიული ურთიერშეფარდება არის ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულობის კრიტერიუმი. ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის ერთ-ერთი ძირითადი საკითხიც მხატვრული ლიტერატურული ტექსტების ფორმა-შინაარსული ურთიერთმიმართების კვლევაა. ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, ფორმა მხატვრულ ლიტერატურაში არა მარტო მისი შინაარსის ობიექტივაციას ახდენს, არამედ ამ შინაარსის მონესრიგებისა და ორგანიზაციის ფუნქციაც აკისრია. შინაარსი და ფორმა, რეალურად, მხატვრულ ლიტერატურაში განუყოფელია და ამ კონცეპტების ცალ-ცალკე წარმოდგენა მხოლოდ თეორიულად (ძალზე დიდი აბსტრაქციონების შედეგად) შეიძლება, რადგანაც მხატვრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ფორმისა და შინაარსის ორგანული შერწყმა, უპირველესი პირობაა მისი მხატვრულობისა. ამასთანავე, ლიტერატურათმცოდნეობითი კვლევის დროს შეიძლება გამოვყოთ ნაწარმოების ის ელემენტებიც, რომლებიც შინაარსს მიეკუთვნება (თემა, ფაბულა, კოლიზია, იდეა, ტენდენცია, ხასიათი ლიტერატურული, სიტუაცია) ან ფორმისეულია (კომპოზიცია, სიუჟეტი, მხატვრული ენა, ჟანრი, სტილი, რიტმი და მისთ.).

ფორმისა და შინაარსის გააზრებას საკმაოდ ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს, ვინაიდან კრიტიკულ სააზროვნო სივრცეში ყოველთვის მიმდინარეობს ხელოვნების საბაზისო საკითხების შეფასების კრიტერიუმების მოდიფიკაცია სხვადასხვა ეპოქებისა და თეორიული კონცეპტების კონტექსტში.

ჯერ კიდევ რომანტიზმის ეპოქის შემოქმედმა ს. ტ. კოლრიჯმა, კლასიციზმის ეპოქის ნორმატიული „მექანიკური ფორმის“ სანინაალმდეგოდ, შეიმუშავა ფორმის ახალი ცნება. კოლრიჯი ამოდიოდა პლატონის მიერ „ფედრაში“ გაცხადებული სოკრატეს ნააზრევიდან, რომელიც მეტყველებითი პროცესის დენადობის და მცენარის ზრდის პროცესის ანალოგიურობას აცნობიერებდა. ის, აგრეთვე, ეფუძნებოდა სპინოზასეულ „ენტელექიას“ და შელინგის „ნატურფილოსოფიურ მაქსიმას“ — „ზეცის, დედამიწისა და სამშინველის“ მორიგების შესახებ. რომანტიკოს კოლრიჯის თვალ-

თახედვით, ჭეშმარიტი ლიტერატურული ნაწარმოები „მაგიურ ძალთა“ წარმოსახვის ნაყოფია და ბუნების ძალებს ეთანახმირება. ლექსი თავისთავად „ამოიზრდება“ ხოლმე, „სხვადასხვა“ ნაწილები კი ურთიერთზემოქმედებენ, ავსებენ ერთურთს და მეტრული მონესრიგებულობით ცხადყოფენ ჩანაფიქრს“ (კოლდუელი 1989: 67).

მოგვიანებით, პოეზიის როგორც ცოდნის სახეობის კოლრიჯისეულ შეხედულებებს ეხმიანება ჰ. ჯეიმსის პროგრამული ესეი „პროზის ხელოვნება“. რომანი ჯეიმსისათვის ესთეტიკური ფენომენია, გონითი ჭვრეტის მასტიმულირებელი აქტივობაა. მწერლისეულ გამოცდილებას ის მხოლოდ „ფორმით აფასებს, მას მერე, რაც იგი შემდგარად ითვლება“; რომანი ავტორისგან დამოუკიდებლად, „ორგანულად“, მისმიერ შინაგან კანონთა საფუძველზე არსებობს. ხელოვანი სინამდვილით კი არ არის დაკავებული, არამედ ამ სინამდვილის აღქმის გააზრებით. „სიუჟეტი და რომანი, როგორც იდეა და ფორმა, ნემსისა და ძაფის მიმართებას ემსგავსება“ (ჯეიმსი 1956: 21). ლიტერატურული ფორმების ჩამომყალიბებელი ელემენტები, ენობრივი ელემენტებია. მხატვრული ლიტერატურის ფორმა ამა თუ იმ ენისათვის დამახასიათებელი ფონემების, ლექსიკის, სინტაქსური წყობის მიზანმიმართული შეუღლებით თუ შეთანწყობით იქმნება. ფორმის მთლიანობა ენაში განსახოვნდება.

ლიტერატურული ტექსტის საფუძველს სპეციფიკურ სახისმეტყველებასა და ენობრივ ფორმებში ხედავდნენ რუსი ფორმალისტები. ვ. შკლოვსკი დაუფარავად აცხადებდა: „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალათა ურთიერთმოქმედება“ (შკლოვსკი 1929: 226).

მე-20 საუკუნის კრიტიკაზე დიდი ზეგავლენა იქონია ბ. კროჩეს ნაშრომებმაც. მისეულად შინაარსი ესთეტიკური ემოცია ან შთაბეჭდილებაა, ფორმა კი უკავშირდება სულიერ აქტივობას, ინტუიციას, გამოხატვას. ინტუიციური გარდასახვის წყალობით, შინაარსი ესთეტიკურობას იძენს. ესთეტიკური შინაარსი კი უკვე აღარ შეიცავს ორმაგ ელემენტს ანუ ფორმა და შინაარსი იდენტური ხდება. სწორედ ესთეტიკური შინაარსი წარმოადგენს ხელოვნურ ფორმას და გამოხატვის საშუალებას. ხშირია, აღნიშნავს კროჩე, როდესაც კრიტიკოსები „შინაარსად გამოხატულებას ან შინაგან ფაქტს აცნობიერებენ, ფორმად კი მარმარილოს, საღებავებს,

რიტმს, ჰანგს მოიაზრებენ, ამდენად, ისინი ფიზიკურ ფაქტს განიხილავენ ფორმად, რომელიც შეიძლება შეენივოს ან არც შეენივოს შინაარსს“ (კროჩე 1920: 57).

ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ წიაღში ფორმის კონცეფციას გამორჩეულად ამუშავებდნენ კ. ბრუქსი და რ. პ. უორენი ცნობილ ნაშრომებში „პოეზიის გაგება“ და „პროზის გაგება“. ისინი უარყოფდნენ ჯერ კიდევ არისტოტელეს მიერ შემჩნეულ ფორმისა და შინაარსის დიქოტომიას ხელოვნებაში, ჩააანცვლებდნენ რა მას „ორგანული ფორმის“ (organic form) ცნებით (ბრუქსი... 1938). ნეოკრიტიკოსთა კონცეფცია ეფუძნებოდა რწმენას, რომ პოეზია ცოდნის სპეციფიკური ფორმაა, განსხვავებული სამეცნიერო ცოდნისგან. „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენლთათვის თხზულება განიხილება როგორც ორგანული ონტოლოგიური სტრუქტურა, რომელსაც დამოუკიდებლად არსებობის საშუალება გააჩნია. ბრუქსის თანახმად, დასაშვებია, რომ „ფორმა“ „შეტყობინებაზე“ უფრო ფართო იყოს, პოეტური ნაწარმოები მისთვის ცხოვრებისეული გამოცდილების არსებობის ფორმაა.

დიდ მწერალთა შემოქმედება იმ ძირეულ ისტორიულ საკითხებს ეხმიანება, რომელთაც მათ თანადროული ეპოქა უკარნახებს. რაც მთავრია, ისინი იმ მხატვრულ ფორმებს მოიმარჯვებენ ხოლმე, რომლებიც მოცემულ ისტორიულ შინაარსს უპასუხებენ. ამ მოსაზრებას ადასტურებს კ. გამსახურდია ერთ საინტერესო წერილში: „რომანტიკოსები, სიმბოლისტები, ნეორომანტიკოსები, ნეოკლასიკოსები მუდამ კლასიკური ფორმებისათვის (სონეტი, ბალადა, ტერცინები, ტრაგედიები, რომანები, ნოველები) იბრძოდნენ. მუდამ ამ მარად ძველი და მარად ახალი ფორმების რეგენერაციას ცდილობდნენ.

ფუტურისტები, ნატურალისტები... მუდამ ახალი ფორმების ამო ძიებაში იყვნენ. ამ ძიებას ბარე ორი ტალანტი შეენირა. მერე ისევ იწყებოდა ერთგვარი ანაბაზის და ძველი ფორმებისადმი ახალი შინაარსის მინიჭებისათვის ჭიდილი (გამსახურდია 1985: 27).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ჯერ იქმნება ხელოვნებისმიერი დენოტატი ანუ როგორც სადღეისოდაა მიღებული, პროდუქტი თუ ნიმუში (ზოგადად ტექსტი; ჟ. ლაკანისეულად სიზმარიც ტექსტია) და შემდგომ იქმნება თეორიული კონცეფციები. არაიშვიათად, ესა

თუ ის კრიტიკულ-თეორიული ნოვაციები მივიწყებული ან „რენი-მირებული“ კონცეპტებია და მხოლოდ ტერმინისმიერი სახელდების დონეზე განირჩევიან ხოლმე.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესებს მახვილი თვალით აფასებს გრ. რობაქიძე. ჟურნალ „ოქროს ვერძის“ ფურცლებზე ის წერს: „საქართველოს რენესანსი უკვე დაიწყო და ამ სიტყვის სიმართლეს დღითი დღე უფრო ვგრძნობ, მაგრამ რენესანსი იგი ჯერ კიდევ ქაოსისა და ფორმის ბრძოლაში ამკარავდება და კიდევ დიდი დროა საჭირო, რომ ფორმამ სავსებით სძლიოს ქაოსს“.

როგორც ითქვა, მწერალს მისი თანადროული ეპოქა უკარნახებს ძირითად „დასამუშავებელ“ თემებს. ამასთანავე, პრობლემის ასახვის შესატყვისი უნდა იყოს ნაწარმოების სტილიც ანუ ფორმა.* ეპოქასთან (დროსთან) ერთად, პრობლემისმიერად, მომუშავე პრაქტიკებია ლიტერატურული ტრადიცია, ჟანრული სპეციფიკა, ტექსტისეული დატვირთვა-დანიშნულება. რის მაგალითადაც გვესახება ჰაგიოგრაფიული ტექსტები, რომელთა წაკითხვა „თანამედროვე“ ლიტერატურულ-კრიტიკულ ნოვაციათა თვალთახედვით, მეტი რომ არ ვთქვათ, უსწორია. ქართული ქრისტიანული მწერლობის ტექსტებში, უპირატესად, მოიაზრება არა მეტაფორული სახისმეტყველება, არამედ მხატვრული გამოსახვის ისეთი ფორმები, როგორებიცაა: სიმბოლო, ალეგორია, შედარება. ამგვარ ხედვას საკუთრივ სასულიერო მწერლობის თავისებურება განაპირობებს. ამავე დროს, საფუძვლიანია გაჩნდეს კითხვა — ნუთუ სასულიერო ტექსტებში გაჭირდება მეტაფორების დაძებნა? რა თქმა უნდა, არა. უბრალოდ აქ ძალმოსილია ის პრინციპული ხედვა ამგვარი ტექსტების შემქმენელებისა (ნუ შეგვემინდება ზოგიერთ მათგანს გენიალურიც ვუნოდოთ!), რომელთა მიხედვით მეტაფორულობას სიმბოლოთა, ბიბლიისმიერ იგავთა, ალეგორიათა, ანალოგიათა კონცეპტები ჩაანაცვლებს.

* XX საუკუნის 60-იან წლებში ოთხმა შვედმა მწერალმა (ს. ოკასენი, კ. ჰენმარკი, ბ.ჰოლმბერგი, პ. ერშილდი) გამოაქვეყნა მანიფესტი სათაურით: „ფორმის ტირანის სანინაალმდეგო ფრონტი“. ოთხთა მანიფესტით გაცხადებული იყო ახალი თვალთახედვა შვედური ლიტერატურისა, რომელიც ენინაალმდეგებოდა მათ წინამორბედთა ფორმისმიერი ტენდენციებით გადაჭარბებულ გატაცებას.

სამყაროში ცალკეული აზრისა და განწყობის გამოსახატავად არსებობს მხოლოდ ერთი შესატყვისი ფორმა. შემოქმედებითი პროცესი სწორედ და მხოლოდ ამ ერთადერთი ფორმის ძიებას წარმოადგენს. პოვნამდე კაცმა არ იცის, რანაირია ეს ერთადერთი ფორმა (მაჭავარიანი 1983). ფორმისმიერი ვარიაციის საინტერესო ნიმუშს გვანვდის რუსი ისტორიკოსი ე. ტარლე თავის გამოკვლევა-პორტრეტში „ნაპოლეონი“. აი, როგორ ჟღერს ევფემისტური პასაჟის შინაარსი, რომელიც ე. წ. 100 დღიან პერიოდს ეხება. საფრანგეთის სამთავრობო და მმართველი წრეების მხარდამჭერი პრესა „უცნაურ“ მეტამორფოზას განიცდის (ნაპოლეონი სამხრეთი სანაპიროდან პარიზისკენ მიიწევს). პირველი ცნობა: კორსიკელი ურჩხული ხუანის უბეში გამოჩნდა. მეორე ცნობა: კაციჭამია გრასისკენ მიემართება. მესამე შეტყობინება: უზურპატორი გრენობლშია. მეოთხე ცნობა: ბონაპარტემ ლიონი დაიკავა. მეხუთე ცნობა: ნაპოლეონი ფონტენბლოს უახლოვდება. მეექვსე ცნობა: მის საიმპერატორო უდიდებულესობას ხვალ მისსავე ერთგულ პარიზში ელიან.

მთელი ეს ლიტერატურული გამა ერთსა და იმავე დასახელების გაზეთების ფურცლებზე, უცვლელი სარედაქციო შემადგენლობით, სულ რამდენიმე დღის განმავლობაში დასტურდება. მოხმობილი ამონარიდი კვლავ ცხადყოფს ფორმა-შინაარსეულ დიქტომიის უცვლელობას. ამ მხრივ, კიდევ ერთ, საყურადღებო ინფორმაციას შეიცავს *სათაური* ლიტერატურული ნაწარმოებისა. ის შეიძლება მინი-ტექსტადაც განვიხილოთ, რომელიც მკითხველის მოპატიჟებასაც შეიცავს. სათაურის წაკითხვისას ნაწარმოებში შევამჩნევთ ხოლმე. აქ კი თავს იჩენს თავად ტექსტის მრავალსახოვანება, თუნდაც სხვა ნაწარმოებებისადმი მიმართება უპირველესად, იკვეთება ტიპოლოგიური მახასიათებლები, რითაც დგინდება ლიტერატურული გვარის (ეპოსი, დრამა, ლირიკა), ჟანრის (მოთხრობა, პოემა და ა.შ.), წამყვანი ესთეტიკური კატეგორიის ანუ მხატვრული მოდუსის (ამალღებული, ტრაგიკული, იდილიური და ა. შ.), მეტყველების რიტმული ორგანიზების (ლექსი, პროზა, საზომი და ა. შ.), ლიტერატურული მიმართულება (რომანტიზმი, რეალიზმი და ა. შ.), რაგვარობა.

ბეჭდვის შემოღებამდე, სათაურის მიზანი იყო ხელნაწერთა კრებულში ესა თუ ის ხელნაწერი აღენიშნათ მხოლოდ, ამიტომ მას ხელნაწერის შინაარსთან ხშირად კავშირი არ ჰქონდა. ხელნაწერს აღნიშნავდნენ ამგვარად: ა) მისი დასაწყისი სიტყვით — მაგალითად, ბერეშიტ-ებრაელები ასე უწოდებდნენ ბიბლიის პირველ წიგნს, რომელიც ებრაულად იწყება სიტყვით ბერეშიტ (ქართულად — დასაბამისად); ბ) სათაური მიუთითებდა ამა თუ იმ წიგნის მდებარეობას კრებულში (ასეთი ხასიათისაა არისტოტელეს წიგნის სახელწოდება „მეტაფიზიკა“ ანუ ფიზიკის შემდეგ მდებარე). სათაურები მომცრო ფიცრის ფირფიტაზე იწერებოდა და ხელნაწერს ჰქონდა მიბმული.

ბეჭდვის შემოღების შემდეგ სათაურს სხვა დანიშნულება მიეცა —; სარეკლამო (ნაბეჭდი პროდუქციის გასაღების მიზნით), ამიტომ სათაური მოიცავდა შინაარსის მოკლე გადმოცემას. ფორმა-შინაარსეული ურთიერთმიმართების საინტერესო მაგალითია დ. დეფოს „რობინზონ-კრუზოს“ სრული სათაური: „ცხოვრება და საკვირველი თავგადასავალი რობინზონ კრუზოსი, მეზღვაურისა იორკიდან, რომელმაც იცხოვრა ოცდარვა წელიწადი სრულ მარტოობაში უდაბურ კუნძულზე ამერიკის ნაპირებთან, მდინარე ორინოკოს შესართავის ახლოს, სადაც ტალღამ გამოაგდო გემის დაღუპვის შემდეგ, რომლის დროს დაიღუპა გემის მთელი ეკიპაჟი მის გარდა, თანდართული გადმოცემით მეკობრეთა მიერ მისი მოულოდნელი განთავისუფლების შესახებ, რომელიც მის მიერვე იყო დაწერილი“.

განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს ლირიკულ ნაწარმოებთა დასათაურებას. ამას თავად ნაწარმოებში გადმოცემული სხვადასხვა განცდა აპირობებს. ამიტომ, ლირიკული ნაწარმოები ხშირად უსათაუროა, ან იწოდება მისი პირველი ტაეპის მიხედვით („გარეთ წვიმს და თოვს“, „ჩვენი იფნის ტყიდან ისმის“, „სადღაც შრიალებს ჭაობი ჭყვიშის“). სათაური ყოველთვის მიანიშნებს ნაწარმოების მთავრ მხარეს, მთავარ ამბავსა თუ განცდას ანუ შინაარსს.

„წინ და წინვე განსაზღვრა ფორმის ნამდვილი პოეტისათვის ყოვლად შეუძლებელია, ფორმა უნდა მოჰყვეს თვით ნაგრძნობს და ნააზრევს. ნამდვილად ნაგრძნობ საგანს და ნაწარმოებს თან მოჰყვება ფორმა. როცა კი მწერალი კალამს ხელს მოჰკიდებს და ფორ-

მის წინასწარ პლანის შედგენას, ძალდატანებას თვით შეუდგება, ნაწარმოების სისუსტის მომასწავებელია“. ამგვარად მოიაზრებს ფორმის არსს ვაჟა-ფშაველა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბრუქსი... 1938: Understanding poetry; Ed. by Brooks G., Warren R. P. – N.Y.: 1938, 680 p.

გამსახურდია 1985: გამსახურდია კ. რჩეული თხზულებები რვა ტომად. ტ. VIII, თბ.: 1985.

ვაჟა-ფშაველა 1964: ვაჟა-ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული. თბ.: 1964.

კოლდუელი 1989: Колдуэлл К. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии. М.: 2989.

კროჩე 1920: Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. ч. 1, М.: 1920.

მაჭავარიანი 1983: მაჭავარიანი მ. ლექსები, პოემა. თბ.:1983.

შკლოვსკი 1929: Шкловский В. О теории прозы. М.: 1929.

ჯეიმსი 1956: James H. The art of fiction; Ed. by Edel L. – N.Y.: 1956.

თემა და მხატვრული იდეა

თემა (ბერძნ. thema — ის, რაც [საფუძველში] დევს) ლიტერატურისმცოდნეობაში აღნიშნავს საკითხს (საგანს), რომელიც დამუშავებულია მხატვრულ თხზულებაში. განასხვავებენ ძირითად ანუ მთავარ თემას და დამხმარე თემას ანუ ქვეთემას. თემისა და ქვეთემების ერთობლიობას თემატიკას უწოდებენ. თემა მხატვრული იდეის მიმართ ფორმაა, ხოლო სიუჟეტის მიმართ — შინაარსი, რაც ნიშნავს, რომ ლეგიტიმურია ამ ყაიდის გამოთქმები: *ესა და ეს მხატვრული იდეა მოთხრობაში ამა და ამ თემის დამუშავებით გამოიხატა*, ანდა — *ესა და ეს თემა მოთხრობაში ამა და ამ სიუჟეტის ფორმით გამოიხატა*.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის „გლახის ნაამბობის“ მთავარი თემა ბატონყმობის არაადამიანური ბუნების ჩვენებაა, ხოლო ქვეთემის ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ მოძღვრისა და შეგირდის მასშივე აღწერილი ურთიერთობა (უაღრესად აქტუალური ყველა დროსა და ეპოქაში).

ვაჟა-ფშაველას პოემის „ალუდა ქეთელაურის“ თემა არის კონფლიქტი პიროვნებასა და საზოგადოებას (თემს) შორის, რაც პიროვნების მიერ ყავლგასული ანტიჰუმანური ადათის უარყოფას მოსდევს.

ზოგჯერ თემა სათაურშივეა მოცემული (ილია ჭავჭავაძის „რამდენიმე სურათი ანუ ეპიზოდი ყაჩაღის ცხოვრებიდან“, ეგნატე ნინოშვილის „ჯანყი გურიაში“, გალაკტიონ ტაბიძის „აკაკის გარდაცვალების გამო“).

თემატიკის განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ეპოპეის ჟანრის მხატვრული თხზულება. მაგალითად, ოთარ ჭილაძის რომან-ეპოპეის „რკინის თეატრის“ თემა არის *მოდერნის ეპოქის დასაწყისის (მე-19 საუკუნის დამლევისა და მე-20 საუკუნის დამდეგის) საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების პანორამის ჩვენება*; მის ქვეთემათა შორის კი შეიძლება დავასახელოთ: ა) *მეამბოხე პიროვნებისა და სახელმწიფო ხელისუფლების ურთიერთდამოკიდებულება პოლიტიკური და ძაბულობით გამორჩეულ ხანაში*; ბ) *ეროვნული დამოუკიდებლო-*

ბისტვის ბრძოლა კრიზისის სტადიაში მყოფი რუსეთის იმპერიის უღელქვეშ მყოფ საქართველოში; გ) ხელოვანის ფუნქცია საზოგადოებრივი კონფლიქტებით დაღდასმულ ეპოქაში; დ) სიყვარული; ე) ოჯახურ ურთიერთობათა სხვადასხვა მოდელის ურთიერთშეპირისპირება; ვ) მშობლებსა და შვილებს შორის რთული, დაძაბული, წინააღმდეგობრივი ურთიერთობანი და სხვ.

როგორც თავში ვთქვით, თემა ფორმალურად მხატვრული იდეის (ვიტარცა შინაარსის) მიმართ (ბერძნ. idea — წარმოდგენა, ცნება, პირველსახე).

ნაწარმოების მხატვრულ იდეას ვუნოდებთ მხატვრული ნაწარმოების საფუძველში მდებარე მთავარ აზრს, ავტორის დამოკიდებულებას ნაწარმოებში დამუშავებული თემისადმი, რაც რეალისტურ მხატვრულ თხზულებაში იშვიათად არის გაცხადებული აშკარად, მას ამოცნობა, მიგნება სჭირდება. მხატვრული იდეის წვდომა სერიოზული ჰერმენევტიკული* მუშაობის შედეგია, იგი მხატვრული ტექსტის ანალიზის ყველაზე შემოქმედებით ეტაპზე — გამონვლილვითი ფილოლოგიური კვლევის დამაგვირგვინებელ ფაზაში ხორციელდება.

მხატვრული იდეის ხორცშესხმა მხატვრული ნაწარმოების სახეთა და სხვა კომპონენტთა ერთიანი სისტემის მეშვეობით ხდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ მხატვრული იდეა მეტ-ნაკლებად მხატვრული ტექსტის სტრუქტურის ყველა დონეზე აისახება. მხატვრული იდეის ამოსაცნობად უპირველეს ყოვლისა საჭიროა გაირკვეს ავტორის დამოკიდებულება ნაწარმოებში წარმოდგენილი თემისადმი, რაშიც სხვა დონეებზე (სიუჟეტის, ფაბულის, ტროპული მეტყველების, სტილის და ა. შ. დონეებზე) დაკვირვებაც გვეხმარება.

ილია ჭავჭავაძის ლექსის „გაზაფხულის“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“) თემა სათაურშივეა გაცხადებული, იდეა კი სამშობლოს მიძიმე მდგომარეობით გამოწვეული ნალველია. ამის შესახებ ტექსტში პირდაპირ არაფერია ნათქვამი, მაგრამ ეს აზრი გაგვიჩნდება, თუ დავაკვირდებით, როგორ არის დამუშავებული თემა, როგორია ავტორის დამოკიდებულება გაზაფხულისადმი, ნაზამთრალი ბუნე-

* ჰერმენევტიკა — ტექსტის ინტერპრეტაციის თეორია.

ბის გამოღვიძებისადმი. ეს დამოკიდებულება კიტა აბაშიძემ ასე გამოსხატა ამ ლექსის ანალიზისას:

„როცა პოეტი ბუნებას გვისურათებს, მას არც ბუნების გარეგანი სიმშვენიერე იტაცებს, არც ის გავლენა, რომელიც მას აქვს პოეტზედ ამა თუ იმ განწყობილების დროს; როცა ბუნება ხარობს, როცა „აყვავებულა მდელი, აყვავებულან მთები“, სამშობლო აგონდება და სევდიანად ეკითხება: „მამულო საყვარელო, შენ როს-ლა აყვავდებიო?“ (აბაშიძე 1970: 229).

მამულის აყვავებაში უნდა ვიგულისხმოთ პოეტის სამშობლოს, საქართველოს, იმდროინდელი ეკონომიკური და კულტურული ჩამორჩენილობის დაძლევა, რაც, უთუოდ, კოლონიური მდგომარეობისთვის თავის დაღწევის, ეროვნული დამოუკიდებლობის მოპოვების გზით უნდა მომხდარიყო.

სხვა მხატვრული იდეა უდევს საფუძვლად ბესიკ ხარანაულის იმავე თემაზე დაწერილ ლექსს „გაზაფხულის ძახილზე“:

„ცხენზე შემჯდარა ობოლ-ბერდია, ჩამოუყრია გრძელი ფეხები“ და ნასიმინდარში მიუყვება გზას. ქვეყანას გაზაფხული სწვევია. მინდვრებისათვის, გორაკებისთვის, ნახნავეებისთვის, გადატრუსული ფერდობებისთვის „ნუხელ ვილაცას მწვანე ხელი გადაუსვია“. როგორია ბერდიას დამოკიდებულება ბუნების აღორძინებისადმი? იგი უცხოდ გრძნობს თავს ამ გარემოში (საცეკვაო წრეში ძალით შეგდებულ კაცს ადარებს მას პოეტი), რალაცაზე გული სწყდება, თითქოს შურს კიდევ ბუნებისა. ბუნებისადმი ბერდიას გაუცხოებულ დამოკიდებულებას სოციალური საფუძველი აქვს: ბუნების ზეიმი მას კიდევ უფრო მწვავედ აგრძნობინებს თავის მიუსაფრობას, უმეგობრობას, უსიყვარულობას:

„აი, ასეთი ხელი უნდა ობოლ ბერდიას,
ასეთი მწვანე ხელი უნდა
მის დაშაშრულ სულს
და გამხმარ ქოჩორს“.

აქედან ცხადია, რომ ადამიანსა და ბუნებას შორის ნაპრაღის გაჩენა ამ შემთხვევაში ადამიანურ ურთიერთობათა მოუგვარებლობის ბრალია. ვხვდებით, რომ ამ ლექსის ავტორისთვის გაზაფხულით ტკბობა არ არსებობს, ვიდრე არ არსებობს ადამიანთა

შორის გულისხმიერი, თვით ადამიანობის იდეისთვის საკადრისი, ურთიერთობა. ამდენად, ამ ლექსის მხატვრული იდეა ადამიანურ ურთიერთობათა კრიტიკაა, თუმცა ტექსტში ეს აშკარად და პირდაპირ ნათქვამი არ არის.

ამრიგად, ორივე ლექსში ბუნებისაგან ადამიანის გაუცხოებაა წარმორჩენილი, რისი მიზეზიც პირველში ეროვნული სატკივარია, მეორეში კი სოციალურ ურთიერთობათა მოუწყობლობა. შეიძლება ითქვას, რომ პირველის მხატვრული იდეა პოლიტიკური დამოუკიდებლობის აღდგენის გზით ეროვნული ცხოვრების აღორძინების ნატვრაა, მეორისა — ადამიანთა შორის უფრო გულისხმიერი დამოკიდებულების გაჩენის სურვილი.

ვნახოთ როგორ განსაზღვრავს ვაჟა-ფშაველას პოემის „ბახტრიონის“ თემასა და იდეას გრიგოლ კიკნაძე:

„ბახტრიონის“ მთავარ თემას, ანუ საგანს შეადგენს საქართველოს მთიანეთის მცხოვრებთა ბრძოლა სპარსელებთან.

თვალნათლივ პატრიოტულია ამ პოემის მიზანდასახულობა, ანუ იდეა: ის შეიცავს მონოდებას მტერთაგან სამშობლოს განთავისუფლებისათვის. ასეთი მონოდება გულში ჩამწვდომია უკვე თავისთავად, მაგრამ ეს იდეა ამ პოემაში განსაკუთრებით ქმედითა და ეს იმიტომ, რომ იგი ერთობ გამდიდრებულია კონკრეტული შინაარსით. პოეტი ხშირად უხვევს ძირითადი ამბიდან, იგი ეხება ისეთ მოვლენებსა თუ საკითხებს, რომელთაც თითქოსდა პირდაპირი კავშირი არცა აქვთ ძირითად ამბავთან. ამიტომ ეს მისი პოემა მრავალთემიანი, ანუ პოლითემატური პოემაა“ (კიკნაძე 1978: 93-94).

ზოგჯერ მხატვრული თხზულების თემისა და მასთან დაკავშირებული პრობლემის სირთულის, მრავალნახნაგოვნების გამო ნაწარმოების მხატვრული იდეის ამოცნობა ძნელდება, სხვადასხვა ანალიტიკოსი სხვადასხვა მხატვრულ იდეას ხედავს ერთსა და იმავე ტექსტში. ილია ჭავჭავაძის პოემის „განდეგილის“ მხატვრული იდეის თაობაზე კამათი მისი გამოქვეყნებისთანავე დაიწყო და დღემდე გრძელდება, ურთიერთგამომრიცხავი თვალსაზრისებიც კი არის გამოთქმული ამ საკითხზე (ზოგი ფიქრობდა, რომ პოემის მხატვრული იდეა განდეგილობის, ცხოვრებისგან განდგომის აპოლოგია იყო, ზოგიც პირიქით — განდეგილობის უარყოფას ხედავდა მასში).

ამა თუ იმ თხზულების მხატვრული იდეის შესახებ განსხვავებულ შეხედულებათა გაჩენას ისიც იწვევს, რომ შესაძლებელია მკითხველთა მიერ ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა ურთიერთგანსხვავებული იყოს, ვინაიდან, როგორც რეცეფციული ანუ აღქმის ესთეტიკის თეორია* გვასწავლის, სხვადასხვა აღმქმელის წარმოდგენაში სხვადასხვანაირად ხდება ნაწარმოების ეპიზოდთა აქტუალიზება და რეკონსტრუქცია-კონკრეტიზაცია (წარმოსახვაში ხორცშესხმა წაკითხულისა). ასეთ დროს არ არის გამორიცხული, რომ განსხვავებული ინტერპრეტაციები თანაბრად მართებული იყოს და ერთი და იმავე ტექსტის სხვადასხვა ძვირფას ღირებულებას წარმოაჩენდეს. ეს მიაჩნია რომან ინგარდენს იმის ერთ-ერთ მიზეზად, რომ „მკითხველები — ზოგჯერ სწორედაც რომ დიდად განათლებული და მგრძნობიარე კრიტიკოსები — ერთი და იმავე ლიტერატურული მხატვრული ნაწარმოების შეფასებისას ვერ თანხმდებიან“ (ინგარდენი 2011: 123).

მხატვრული იდეის ამოცნობისას სირთულეს ისიც ქმნის, რომ რეალისტური მანერით შესრულებულ თხზულებაში ავტორის ტენდენცია შენიღბულია, პლაკატურად არ არის გამოთქმული (ამას მოითხოვს მიმესისის პრინციპი, რაც სინამდვილის, ცხოვრების მიბაძვაში, პერსონაჟთა ხასიათების ფსიქოლოგიური სიმართლით ხატვაში მდგომარეობს, — არც ცხოვრებისეულ მოვლენებს ან რეალურად არსებულ პიროვნებებს აკრავთ მათ ავ-კარგზე მიმანიშნებელი იარლიყები!), ანუ იდეა, ძირითადი აზრი, მხატვრული ხერხების გამოყენებით, ხატოვანი ფორმით მიენოდება მკითხველს. ხატოვნად გამოთქმული აზრის ინტერპრეტაცია კი სხვადასხვანაირად შეიძლება. ვაჟა-ფშაველას პოემა „ბახტრიონს“ „ზღაპრულ-ლეგენდარული“ (გრიგოლ კიკნაძე) ფინალი აქვს: ფშაველთა ლაშქრის წინამძღოლი გმირი ლუხუმი, რომელიც დაჭრილი მარტოდ-მარტო ჩარჩა უდაბურ ტყეში, გველმა გადაარჩინა დალუპვას — გამოკვება და უმკურნალა. პოემა ამ სტრიქონებით მთავრდება: „ამბობენ: შააძლებინა სნეულსო ფეხზე დადგომა, ეღირსებაო ლუხუმსა ლაშარის გორზე შადგომა“.

* რეცეფციული ანუ აღქმის ესთეტიკის თეორია — ლიტერატურისმცოდნეობითი მეთოდი, რომელიც მკითხველის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის თავისებურებებს შეისწავლის.

ვაჟა-ფშაველა იგონებს: „ურთმა უსწავლელმა ფშაველმა მითხრა, რომელსაც „ბახტრიონი“ ნაეკითხა, მოსწონებოდა ძალიან და ყელგადაგდებით, თითქოს შეკაზმულს ცხენსა მთხოვდა საჩუქრად, მეხვეწებოდა, მეკითხებოდა: ვაჟავ, თუ ღმერთი გწამს, ნუ დამიმალავ, სწორადა თქვი, საქართველოს თავისუფლებას არა გულისხმობ „ბახტრიონში“, რომ ამბობ, „ელირსებო ლუხუმსა ლაშარის გორზე შადგო-მაო?“. „იქნებ ვგულისხმობდე“, ვუპასუხე“ (ქართული... 1974: 440).

როგორც ვხედავთ, პირდაპირი (ერთმნიშვნელოვანი) პასუხის გაცემას პოეტი პირად საუბარშიც თავს არიდებს.

აქ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ჰერმენევტიკული საკითხი უნდა წამოვჭრათ, ნაწარმოების მხატვრული იდეის წვდომასთან დაკავშირებული.

პოეტური თხზულების მხატვრული იდეის ამოცნობისას ერთი მოცემული აზრის აღმოჩენა კი არ ხდება, არამედ ტექსტში ჩვენი საკუთარი აზრიც ჩაიდება, „ვინაიდან ჩვენი ინტერესები, ჩვენი სურვილები და თვით ჩვენი ყურადღების მიმართულებაც კი აზრის მიმნიჭებელ როლს ასრულებს, რასაც ალბათ ვერასოდეს დავაღწევთ სავსებით თავს: ეს გახლავთ ყბადაღებული „ჰერმენევტიკული წრე“. მაგრამ რას გულისხმობს, კაცმა რომ თქვას, „აზრი“? აზრი, ეს არის ურთიერთდამოკიდებულება [ტექსტის სხვადასხვა ნაწილებს შორის]. განმარტება და ინტერპრეტაცია ურთიერთდამოკიდებულებებს აბამს [ტექსტის სხვადასხვა ნაწილებს შორის], სულ ერთია, არსებობენ თუ არა ისინი თავისთავად“ (შმიდი 2003: 11).

ვაჟა-ფშაველას ლექსის „არწივის“ თემა დაჭრილ-დაუძლურებული „ფრინველთა მეფის“ ყვავ-ყორნებთან უთანასწორი ბრძოლაა. მხატვრული იდეა კი სინანულია, გამოთქმული იმის გამო, რომ „მდაბალთ“ დრო იხელთეს, „დიდებულის“ გაჭირვებით ისარგებლეს და „კოლექტიური“ ძალისხმევით ლაჩრულად დაამარცხეს ძლიერი ინდივიდუალობა (ამგვარი რამ არც ცხოველთა სამყაროში, არც ადამიანთა საზოგადოებაში იშვიათი არ არის, და ყოველი ასეთი ფაქტი ვერაგულად ძლეულის მიმართ თანაგანცდას იწვევს). მაგრამ თუ ვინმე ამ ლექსში პატრიოტულ მოტივს ამოიკითხავს, ერთ დროს მძლეთა მძლე და ამჟამად შეჭირვებულ არწივში უნინ ძლიერსა და იმ დროისათვის მრავალრიცხოვან მტერთაგან დაუძლურებულ საქართველოს იგულისხმებს, ვერავინ დაუშლის — ასე-

თი (ალეგორიული) ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას ტექსტი იძლევა, თუმცაღა დრამატიზმით აღსავსე ეს ლექსი მაშინაც მშვენიერ პოეტურ ქმნილებად დარჩებოდა, სვებედნიერი ერის პოეტს რომ დაეწერა იგი. ასე რომ, დანამდვილებით ვერასოდეს ვიტყვით, ის აზრი, რაც ჩვენ მხატვრული ტექსტიდან გამოვიტანეთ, ავტორის ჩანაფიქრში შედიოდა თუ არა. ეს გარემოება უნდა გავითვალისწინოთ მხატვრული იდეის ამოცნობისას და, საზოგადოდ, მხატვრული ტექსტის აღქმის პროცესში, რაც მოგვეხმარება მაქსიმალურად ობიექტურნი ვიყოთ ინტერპრეტაციისას და გავებით მოვეკიდოთ სხვათა ინტერპრეტაციებსაც.

რაც ზემოთ ვთქვით მხატვრული იდეის ამოცნობის სირთულის თაობაზე, მიმესისის პრინციპზე დამყარებულ (მიმეტურ) მხატვრულ თხზულებებს შეეხება, ისეთ მხატვრულ ქმნილებებს, რომლებშიც სინამდვილე სინამდვილისეული ფორმებით, ხოლო პერსონაჟთა ქმედება ფსიქოლოგიური სიმართლით არის აღწერილი. რაც შეეხება იგავური ყაიდის ანტიმიმეტურ ნაწარმოებებს, მათი მხატვრული იდეა ზედაპირზე ძვეს, ზოგჯერ ამკარადაა გაცხადებული ტექსტის თავში ან ბოლოში, და ამ იდეის დასაბუთება ხდება პარაბოლის (იგავის) მეშვეობით, მხატვრული კონსტრუქციით, რომელშიც სინამდვილისეული მოვლენები მეტ-ნაკლებად გაუცნაურებულ-გაუცხობულია, ზღაპრული ფორმა აქვთ, ან შეიძლება ასეც ითქვას: დეფორმირებულია მხატვრული იდეის შესატყვისად. ასეა დაწერილი სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“:

„რაც სალარო გაქვს, თუ არ იხმარებ, ქვა და ოქრო სწორია კაცთათვის“, — ეს დებულება, ასე ამკარად გაცხადებული ამ წიგნის პერსონაჟის, მეფის ძის ჯუმბერის მიერ იმ იგავის („ძუნწი და ოქრო“) მხატვრულ იდეას წარმოდგენს, რომელსაც უფლისწული გვიყვება მას შემდეგ, რაც ციტირებულ შეგონებას წარმოთქვამს;

„არქონება არ ვარგა და ავად ქონება უარესია“, ამ მხატვრული იდეის საილუსტრაციოდ იგივე პერსონაჟი შემდეგ დიდვაჭრისა და მისი ძის ჭკუისსანავლებელ, თუმცა სრულიად არარეალისტურ, იგავისთვის დამახასიათებელი პირობითობების გამოყენებით შეთხზულ ამბავს მოგვითხრობს („დიდვაჭარი და მისი ძე“).

მხატვრული იდეის გარეშე არ არსებობს მხატვრული ტექსტი (რაც არ უნდა „ფორმალისტური“ გვეჩვენებოდეს იგი), მაგრამ ის

კი შესაძლებელია, რომ მხატვრული თხზულების იდეის მკაფიოდ ჩამოყალიბება ვერც მისმა ავტორმა შეძლოს (ეს ძალიან ხშირად ხდება — ავტორს, რომელიც უმეტესად ინტუიციურად ქმნის, უჭირს თავის ქმნილებასთან ანალიტიკური მიმართების დამყარება) და ვერც ლიტერატურათმცოდნემ (კრიტიკოსმა), რაც ზოგიერთი ტექსტის სირთულით და კიდევ იმით არის გამოწვეული, რომ ანალიზის ჩვენი უნარი შეზღუდულია, მოვლენის სიღრმეში ჩვენი გონების წვდომის ხარისხი მრავალ სუბიექტურ და ობიექტურ გარემოებაზე არის დამოკიდებული (საერთოდ კი, განსაზღვრულია საზოგადოებისა და მეცნიერული აზრის განვითარების მოცემული დონით). განსაკუთრებით ძნელია ზემოთ უკვე ნახსენები ეპოპის ჟანრის პოლითემატიკური ქმნილების მხატვრული იდეის მოხელთება. ნაწარმოების მხატვრული იდეის წვდომა სტრუქტურის ყველა დონეზე ტექსტის სკრუპულოზურ შესწავლას დაფუძნებული შემოქმედებითი აქტია, რომელიც ყოველთვის როდი დაგვირგვინდება წარმატებით. მაგრამ სიძნელე, ცხადია, შეუძლებლობას არ ნიშნავს. ზოგი ტექსტის მხატვრული იდეის ამოცნობას საუკუნეები სჭირდება, ზოგის მხატვრული იდეა კი ეპოქების მონაცვლეობასთან ერთად ცვალებადობს (შეცვლილ ისტორიულ ვითარებაში ტექსტიც განსხვავებულად იკითხება ხოლმე) და ამიტომ მისი შემეცნება არც არასოდეს მთავრდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბაშიძე 1970: აბაშიძე კ. *ეტიუდები XIX საუკუნის ქართული ლიტერატურის შესახებ*. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1970.

ინგარდენი 2011: ინგარდენი რ. *კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია*. „სჯანი“. ჟურნალი ლიტერატურის თეორიასა და შედარებით ლიტერატურისმცოდნეობაში. № 12. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011. გერმანულიდან თარგმნა ლ. ბრეგაძემ.

კიკნაძე 1978: კიკნაძე გრ. *ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები*. თბ.: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1978.

ქართული... 1974: *ქართული ლიტერატურის ისტორია*. ტ. IV. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1974.

შმიდი 2003: შმიდი ვ. *ცხოვრების ხელოვნების სკოლა*. გაზ. „ჩვენი მწერლობა“ (გაზ. „ახალი ეპოქის“ ლიტერატურული დამატება). 17.-23. 01. 2003, №2 (132). გერმანულიდან თარგმნა ლ. ბრეგაძემ.

ფაბულა და სიუჟეტი*

* * *

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“.

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“.

რა ქმნის განსხვავებას ამ ორ მარტივ ფრაზას შორის? მხოლოდ ერთი სიტყვა — „დარდისაგან“, თუმცა განსხვავება გაცილებით სიღრმისეულია: ის სცდება ოდენ ლექსიკური ოპოზიციის ჩარჩოებს და სტრუქტურულ ოპოზიციად გარდაიქმნება — თუ პირველი ფრაზა გადმოგვცემს ამბავს, მეორე გადმოგვცემს ამბავს და ემოციას ერთად; თუ პირველი ფრაზა მოვლენათა ობიექტური ჩამონათვალია, მეორე სუბიექტური დაკვირვების შედეგს წარმოადგენს. შესაბამისად, ასკვნის ინგლისელი მწერალი და ლიტერატურისმცოდნე ედვარდ მორგან ფორსტერი, ერთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფაბულასთან, ხოლო მეორე შემთხვევაში — სიუჟეტთან, რომელიც წარმოსახვის მეშვეობით გრძნობადსა და მოქნილს ხდის ფაბულის ფაქტების სიმყიფეს (ფორსტერი: 1927). წარმოსახვა — ჩამონათვალის წინააღმდეგ, ფანტაზია — მოვლენათა ინტერპრეტაციის პრეტენზიით. სად იწყება ფაბულისა და სიუჟეტის ოპოზიცია ან რამდენად არსებითია იგი? როგორია მისი გააზრება ლიტერატურული პროცესების თეორიული შეფასების რთულსა და ხანგრძლივ პარადიგმაში? ვიდრე შევუდგებოდეთ პრობლემის თეორიულ ანალიზს, კვლავ ფორსტერს დავიმონუმებთ: „მწერლები, რომლებსაც მდიდარი წარმოსახვა აქვთ, გაცილებით უფრო დიდი მოვლენაა, ვიდრე ის პირველმიზეზები, რომლებსაც ისინი ემსახურებიან“ (ფორსტერი: http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/e_m_forster.html).

* სტატიის ვრცელი ვერსია იხ. ი. რატიანის წიგნში „ფაბულა და სიუჟეტი. Pro et Contra“. თბ., 2011.

მითი და მითისქმნადობა

თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობითი განმარტების თანახმად, *ფაბულა* და *სიუჟეტი* მხატვრული ტექსტის საბაზისო სტრუქტურულ კომპონენტებს წარმოადგენს, რომლებიც უზრუნველყოფს ტექსტის ზოგადი სტრუქტურული იერარქიის ჩამოყალიბებას. მაგრამ, შემოთავაზებული განმარტების სიმწყობრის და მიუხედავად, დაძლეული მისი არც სირთულეა და არც წინააღმდეგობრივი ხასიათი: რა ფუნქციითაა დატვირთული ტექსტში ფაბულის სტრუქტურული რგოლი? როგორი ამბავია ფაბულა — ნამდვილი თუ გამოგონილი? თუ ნამდვილია, მაშ, რაღა ქმნის მხატვრულ ფიქციას? თუ გამოგონილია, მაშ, სად ვეძიოთ მხატვრული სიმართლე? როგორ გარდაიქმნება ამბავი სიუჟეტურ მოვლენათა სტრუქტურულ ბმულად? რამდენად ერთგვაროვანია სიუჟეტის განმარტება? ან რა მიმართება არსებობს ფაბულასა და სიუჟეტს შორის? ამ პრინციპულად მნიშვნელოვან კითხვებზე პასუხების ძიება, მოითხოვს, ერთი მხრივ, ფაბულისა და სიუჟეტის პრობლემათა კვლევის ისტორიის კომპლექსურად გააზრებასა და გადააზრებას, ხოლო, მეორე მხრივ, თანამედროვე კვლევით მეთოდოლოგიებზე დაფუძნებული პოზიციის შემუშავებას და პრაქტიკულად დასაბუთებას.

„ფაბულისა“ და „სიუჟეტის“ ცნებები ლიტერატურისმცოდნეობით მიმოქცევაში მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი პირველი თეორიული სკოლის, რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენლებმა, კერძოდ, ვიქტორ შკლოვსკიმ (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>) და ვლადიმირ პროპმა (პროპი: 1984) დაამკვიდრეს. მათი განმარტებით, *ფაბულა* წარმოადგენს ქრონოლოგიურად დაწყობილ ამბავს, ხოლო *სიუჟეტი* — მოვლენათა ლოგიკურ გადმოცემასა და აღდგენას ერთიან თხრობით ქარგაში. შესაბამისად, ფაბულა განიხილება როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისათვის საჭირო მასალა*. მაგრამ მეთოდოლოგიური ძიებანი *ამბავსა* და ტექსტში აღწერილ *მოვლენათა მილიანობაზე* რუსი

* დეტალური მსჯელობა ფაბულისა და სიუჟეტის ფორმალისტურ თეორიაზე იხილეთ ამავე ნაშრომის მესამე ნაწილში.

ფორმალისტების გამოკვლევებში არ დაწყებულა. მსჯელობა ტექსტის ძირითად სტრუქტურულ კომპონენტთა თავისებურებების შესახებ, აგრეთვე, მხატვრულ ტექსტში მათი ფუნქციის ანალიზი, გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში, პლატონისა და არისტოტელეს შრომებიდან იღებს სათავეს. პირველივე სერიოზული დაკვირვება მხატვრული ტექსტის რაობასა და მნიშვნელობაზე, რომლის ავტორი და შემოქმედი იყო პლატონი, ლოგიკური და ჩინებულად დასაბუთებული თეორიით დაგვირგვინდა. თეორია სწორედ ამბავისა და მოვლენათა ქარგის წინააღმდეგობრივ ინტერპრეტაციას დაეფუძნა იმ ჩასწორებით, რომ ცნებათა აპარატიცა და სტატუსიც რამდენადმე განსხვავდებოდა თანამედროვე ინტერპრეტაციების ვერსიებისგან. თუ ამერიკელ ლიტერატურისმცოდნეს, ვ. ჰოლს, დავიმონებთ, „ბერძნები შესანიშნავი მოსაუბრეები იყვნენ, და, სხვა მრავალ საკითხთან ერთად, პოეზიაზეც ხშირად საუბრობდნენ. მაგრამ მათი სიტყვები, ხმელთაშუა ზღვის ქარს მიჰქონდა. თუ არ ჩავთვლით ერთ-ორ პოეტურ ხაზს და რამდენიმე ფრაგმენტს ფილოსოფიური ტრაქტატებიდან, პლატონამდე არ არსებობდა ლიტერატურის თეორიულ კვლევაზე აგებული სალიტერატურო კრიტიკა. არისტოფანეს კომედიებში გაბნეული ბრწყინვალე ლიტერატურული ძიებანიც კი უფრო პრაქტიკულ ხასიათს ატარებდა, ვიდრე თეორიულს. ამდენად, თუკი გვსურს, თავიდან დავიწყოთ ლიტერატურის შესახებ ფუნდამენტური მოსაზრებების გაცნობა, უნდა დავიწყოთ პლატონით“ (ჰოლი 1963: 1).

პლატონი (427-347 წწ.) მართლაც რომ შეუცვლელ ავტორიტეტად მოსჩანს არამარტო ფილოსოფიური აზროვნების, არამედ — ლიტერატურული და პოეტიკური კვლევების მსოფლიო სივრცეში. მის ფუნდამენტურ შრომებში, რომლებიც აზროვნების უჩვეულო მასშტაბურობითა და პრობლემათა სპექტრული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ლიტერატურისმცოდნეობით ძიებებს. პლატონი სამართლიანად მიიჩნევა სიღრმისეული ლიტერატურულ-თეორიული კვლევების ინიციატორად, თუმცა, მისი ლიტერატურისმცოდნეობითი შეხედულებანი მყარად ჩამოყალიბებულ ფილოსოფიურ კონცეფციას ეფუძნება და ფილოსო-

ფოსის მეტაფიზიკური და სოციო-პოლიტიკური პრინციპებიდან გამომდინარეობს*.

ათენის მოქალაქე, გენიალური ბერძენი ნამდვილად აღარ თვლიდა თავის ქვეყანას მომხიბვლელ მითოსურ სამოთხედ. მეტიც, ნუხდა, რომ ათენის დიდების მზე ჩაესვენა, ხოლო თანამოქალაქენი უპრინციპო დემაგოგების მიერ იმართებოდნენ. მომრავლდნენ ცოდვილნი, ფლიდები და არამზადები. ჭეშმარიტების გზიდან გადაცდენილ საზოგადოებას მტკიცე ხელი ესაჭიროებოდა, დისციპლინა და გონიერება, რასაც, პლატონის რწმენით, მხოლოდ მისი რანგის ავტორიტეტული მოაზროვნე თუ უზრუნველყოფდა. საზოგადოების ხსნისა და იდეალური სახელმწიფოს შენების იდეით შთაგონებული პლატონი მტკიცედ დაუპირისპირდა მორალურ და ზნეობრივ ანტინორმებს და მათ კანონმდებლებს, რომელთა შორისაც უპირველესად პოეტები მიიჩნია! თავის უმნიშვნელოვანეს ნაშრომში „სახელმწიფო“ პლატონმა სტრატეგიული ომი გამოუცხადა პოეტებს და ნამოაყენა გენიალური ბრალდება პოეზიის წინააღმდეგ, რომელიც რამდენიმე არსებით მიზეზზე დააფუძნა.

პლატონის ბრალდების ამოსავალ წერტილად ბაძვის ცნება იქცა.

პოეზია არის ბაძვა, აცხადებდა პლატონი, პოეტები კი არიან მიმბაძველები, ვინაიდან სწორედ მათი ძალისხმევით ხორციელდება ბაძვა, მაგრამ, როგორ მოვიქცეთ, „მივცეთ პოეტებს მიბაძვის ნება თუ არ უნდა მივცეთ? ანდა, თუ მივცემთ, მაშინ რას შეიძლება ბაძავდნენ და რას არა? ან, იქნებ, სულაც აგვეკრძალა მათთვის ყოველგვარი მიბაძვა?“ (პლატონი 2003: 97).

არსებით მნიშვნელობას აქ თავად *ბაძვის* ცნების გაგება იძენს. პოეტური ბაძვა პლატონისათვის მექანიკური პროცესია, რომელიც ვერ უთავსდება მისსავე მეტაფიზიკას. პლატონის ფილოსოფიური ხედვის თანახმად, რეალური სამყარო არსებობს იდეების და არა მატერიალური საგნების სფეროში. იგი დაბეჯითებით მიიჩნევს,

* ჩვენთვის საინტერესო ცნებების გააზრებაც პლატონის ფილოსოფიური მოდელის ესთეტიკურ იმპლიკაციას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე — პირდაპირ სამიზნეს (მით უფრო, რომ ტერმინთა დაზუსტება სულაც არ შეადგენს ფილოსოფოსის ამოცანას), თუმცა პლატონის შეხედულებების გაანალიზების გარეშე შეუძლებელია ფაბული-სა და სიუჟეტის ლიტერატურისმცოდნეობითი ცნებების გენეზისისა და მეთოდოლოგიური სპეციფიკის დაზუსტება.

რომ „საგანთა ყოველ სიმრავლეს“ მოეპოვება ერთი იდეა, რომლის მიბაძვასაც, ასლსაც წარმოადგენს ესა თუ ის მატერიალური საგანი. ხელოსანი ყოველი საგნის დამზადებისას ჯერ კარგად აკვირდება ამ საგნის იდეას და იმის მიხედვით ქმნის თავად საგანს: მაგალითად, საწოლის შესაქმნელად იგი აკვირდება საწოლის იდეას, კარადის შესაქმნელად — კარადის იდეას, მაგიდის შესაქმნელად — მაგიდის იდეას და ა.შ. „მაგრამ არც ერთ ხელოსანს არ შეუძლია საკუთრივ იდეის შექმნა“ (პლატონი 2003: 357), იდეების გენერატორი მხოლოდ ღმერთია, ღმერთი და სხვა „არავინ, მხოლოდ ის“ (პლატონი 2003: 357). ამრიგად, ღმერთი ქმნის იდეებს, რომლებსაც შემდგომ მატერიალურ სახეს აძლევს ოსტატი: ოსტატი იდეის მიხედვით განახორციელებს მის განივთებას, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქმნის ნივთს იდეის ყალიბზე. ამ გზით იდეებს მატერიალურ სახეს ყოველი იდეა, შესაბამისად, ამ გზით მიმდინარეობს რეალური სამყაროს მატერიალური დოვლათის დაგროვების პროცესი. რაღა მისია ეკისრება მხატვარს, რომელსაც სურს, დახატოს ნივთი? ის ბაძავს ოსტატის მიერ შექმნილ ნივთს და, შესაბამისად, ბაძავს ნივთის შემქმნელებს — ღმერთსა და ოსტატს. მაშასადამე, მხატვარი უხეში მიმბაძველია: ის სამი საფეხურითაა დაშორებული ნამდვილი არსისაგან. ასევეა ტრაგედიის შემქმნელიც და პოეტიც, რომლებიც, მხატვრის მსგავსად, მესამე ადგილს იკავებენ ღვთაებისა და ჭეშმარიტების შემდეგ. ამასთან, მხატვარიცა და პოეტიც ცდილობს, მიბაძოს საგანს არა ისეთს, როგორც ის არის სინამდვილეში, არამედ — როგორადაც ის მას ეჩვენება, ანუ ბაძავს არა რეალურს, არამედ ლანდს. სრულიად ცხადია, რომ ამგვარად აგებული მიმბაძველობითი ხელოვნება პლატონისათვის შორსაა სინამდვილისგან, ის უფრო ოპტიკურ თამაშს წააგავს, რომლის მეშვეობითაც ავტორი ცდილობს, მაყურებელთა და მსმენელთა მოტყუებას.

პლატონისათვის ჭეშმარიტებისა და აზროვნების სიზუსტის უპირველესი საზომი **ცოდნაა**. პოეტები კი უარს ამბობენ ცოდნაზე: განა მეეტლეზე უკეთ იცის ჰომეროსმა, როგორ უნდა იმართოს ეტლი? არადა, ხომ არ ერიდება ამის აღწერას თავის ტექსტებში?! განა ექიმზე უკეთ იცის, როგორ უმკურნალოს დაჭრილს? არადა, არც ამის აღწერას ერიდება! პოეტების „ცოდნა“ ზედაპირული და

არაქმედითია. პლატონი ჰომეროსის კრიტიკასაც არ ერიდება: „ჰომეროსს რომ მართლაც შესძლებოდა ადამიანების აღზრდა და მათი სრულყოფა, ხოლო ამ საქმეში მიბაძვა კი არ გამოეყენებინა, არამედ ცოდნა, ნუთუ უამრავ მიმდევარსა და თაყვანისმცემელს ვერ შეიძენდა?“ (პლატონი 2003: 363). პოეტების ერთ-ერთ უპირატეს ცოდვად პლატონი ჭეშმარიტი და ქმედითი ცოდნის არქონას მიიჩნევს.

მიუხედავად იმისა, რომ პლატონი არ აზუსტებს პოეტიკურ ტერმინოლოგიას, თუკი ყურადღებით გავაღვივებთ თვალს მის მსჯელობას, დავასკვნით, რომ **პლატონის პრინციპული ბრალდება პოეზიისადმი ეფუძნება დიქტომიას *სიმართლე/ტყუილი*, სადაც სიმართლე წარმოადგენს ორიგინალს, ავთენტურს, პირველწყაროს, ხოლო ტყუილი — ასლს, გამონაგონს, შეთხზულს. შესაბამისად, პოეზიის უმთავრესი ცოდვა ტყუილზე აგებული ამბავია (რაც უახლოვდება ფაბულის თანამედროვე გაგებას), რომელიც ტექსტში ლოგიკურად გადაიზრდება ნაკლებსარწმუნო მოვლენათა ქარგაში (რაც უახლოვდება სიუჟეტის თანამედროვე გაგებას).**

პლატონისათვის მიუღებელია მიბაძვის ნებისმიერი სახეობა, ვინაიდან ყოველი მათგანი ყალბი კოპირების სხვადასხვა ფორმას ემსახურება: „— ჩვენს შორის დარჩეს და, — წერს პლატონი, — იმედია, არ დამასმენთ ტრაგედიების მთხზველებისა და სხვა მიმბაძველების წინაშე, — მთელი მათი შემოქმედება ნამდვილი უბედურებაა მსმენელთა სულისათვის, რადგანაც მათ შხამსანიანადმდგომ საშუალება არ გააჩნიათ, რომ გაიგონ, რა არის ეს“ (პლატონი 2003: 356).

არის კი პოეტის საქციელი ზნეობრივი ან ეთიკური?

ცხადია, არა: ***ზნეობისა და ეთიკის*** საძებნელად მოქალაქეებმა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მიმართონ პოეტებს, ბრძანებს პლატონი, ვინაიდან ისინი ტყუიან, ხოლო ტყუილის შედეგი თვისებრივად საგანგაშოა. პლატონის ღრმა რწმენით, პოეტები ბაძავენ იმგვარ მოვლენას, რომელიც უმოკლეს დროში გამოიწვევს ძლიერ ემოციებს და, მასთან ერთად, გლობალურ დაბნეულობას: ადამიანი (იგულისხმება მკითხველი ან მაყურებელი აუდიტორია — ი. რ.) ექცევა სხვისი განცდის გავლენის ქვეშ და, შესაბამისად, ***უკონტროლო ემოციის*** მსხვერპლი ხდება. ემოციის ფალსიფიცი-

რებული წყარო (პოეტური ბაძვა — ი. რ.) განსაზღვრავს თავად ემოციის ფალსიფიცირებულ ხასიათს და შორს დგას სიმართლისაგან, რომელსაც ასე დაბეჯითებით ითხოვს პლატონი. როგორ უნდა ასწავლოს პოეზიამ სიბრძნე, წუხს პლატონი, თუკი პოეტები არათუ ადამიანების, ღმერთების მიმართაც კი ტყუილს არ ერიდებიან — მათ თხზულებებში გმირები და ღმერთები ხშირად სჩადიან ზნეობრივად გაუმართლებელ ქმედებებს. მაგალითად, ქალღმერთის ძე აქილევსი ხან „მხარ-თეძოზე წევს მგლოვიარე“, ხან „პირქვე გდია“, პრიამოსი მტვერში გორავს და „სახელდებით“ ევედრება თითოეულ ვაჟკაცს, ჰეფესტოს „ჩლახა-ჩლუხუნით“ მოაქვს ნექტარით სავსე თასი, თესევსი თავზეხელაღებული მტაცებელივით იქცევა, ზევსი და ჰერა კი თავდავიწყებით ეძლევიან ვნებაატანილ და ჟინდაუოკებელ სიყვარულს. „ამნაირი უაზრობისთვის ყურის გდებაც კი მავნეა“ (პლატონი 2003: 93), ასკენის პლატონი, — პოეტები მკრეხელობენ, მაშინ როდესაც ღმერთების თაყვანისცემა ადამიანების ვალია. განა შეიძლება ჰადესის* საუფლოს ისე შემადრწუნებლად წარმოჩენა, რომ მეომარმა ბრძოლის ველზე სახელოვან სიკვდილს დამარცხება ან მონობა ამჯობინოს? ეს ხომ პირდაპირი გზაა სიმხდალისაკენ! ეთიკა და პოლიტიკა არ შეიძლება იყოს ალვირახსნილი, მიიჩნევს პლატონი, პოეზია, თუკი ის მაინცადამაინც უნდა იქმნებოდეს, ვალდებულია, დაემორჩილოს *კონტროლს*. პოეზია, რომელიც არ ექვემდებარება არავითარ კონტროლს, იმდენად მიუღებელია პლატონისათვის, რომ იგი ვერ ხედავს პოეტების ადგილს მის მიერ თეორიულად აგებულ იდეალურ სახელმწიფოში. „სახელმწიფო“-ს მეათე წიგნში ვკითხულობთ:

„და მართლაც, — განვაგრძე მე, — ბევრი სხვა ნიშნის მიხედვითაც ვრწმუნდები, რომ ყველაზე უკეთ დავაფუძნეთ ეს ჩვენი სახელმწიფო (იდეალური სახელმწიფო — ი.რ.); ამას რომ ვამბობ, მე, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიას ვგულისხმობ.

— მაინც?

— [პოეზიას — ი.რ.] ვერასდიდებით ვერ დავუშვებთ სახელმწიფოში, რადგანაც ის მიმბაძველობითია. ახლა, როცა ცალ-ცალკე

* ჰადესი, ძველბერძნული მითოლოგიის თანახმად, ქვესკნელის ღვთაებაა.

განვიხილეთ სულის ყოველი სახე, ეს კიდეც უფრო აშკარა გახდა“ (პლატონი 2003: 356).

გენიალური ბრალდება, რომელიც პოეზიას პლატონმა წაუყენა, ასეთსავე გენიალურ დაცვას საჭიროებდა.

არისტოტელე (384-322 წწ), ბერძნული ფილოსოფიური სკოლის კიდეც ერთი დიადი წარმომადგენელი, პლატონის მოწაფე და ალექსანდრე მაკედონელის აღმზრდელი, ჩვ.წთ.აღ-მდე IV საუკუნეში მოღვაწეობდა. მისი ფილოსოფიური ინტერესები პლატონის აკადემიაში ჩამოყალიბდა და უპრეცედენტო მრავალფეროვნებით გამოირჩა. არისტოტელემ შექმნა საეტაპო ნაშრომები ეთიკის, ლოგიკის, პოლიტიკის, ფიზიკის, მეტაფიზიკის, პოეტიკის სფეროებში, რომელთა შედეგები აქტიურად გამოიყენებოდა შუა საუკუნეების, რენესანსის, ნეოკლასიციზმის, რეალიზმისა და მრავალი სხვა ეპოქის მოაზროვნეების მიერ. არისტოტელეს მოძღვრება ასევე მნიშვნელობს თანამედროვე სამეცნიერო წრეებში, თუმცა, ჩვენი ამჟამინდელი ინტერესის საგანს წარმოადგენს მისი ტრაქტატი „პოეტური ხელოვნების შესახებ“ ანუ „პოეტიკა“, სადაც თავმოყრილია ფილოსოფოსის შეხედულებები ლიტერატურასა და პოეზიაზე, ძირეულად განსხვავებული პლატონის პოზიციისგან.

არისტოტელე იმთავითვე ვერ იზიარებდა პლატონის ენთუზიაზმს, ეხსნა ათენი დემაგოგიისა და უპრინციპობის კლანჭებიდან. არისტოტელეს მოღვაწეობის დასაწყისისთვის ათენის მომავალი ბედი უკვე გადაწყვეტილი იყო: ათენს დაკარგული ჰქონდა პოლიტიკური ძლევამოსილება და, მასთან ერთად, ძველი დიდების დაბრუნების რეალური პერსპექტივა. შესაბამისად, არისტოტელეს განწყობა საზოგადოებრივი შეგნებისა თუ ზნეობრივი ნორმების მიმართ ლიბერალურობით გამოირჩეოდა და მეტი ყურადღება საკუთარი ფილოსოფიური და სამეცნიერო ექსპერემენტებისაკენ ჰქონდა მიმართული. ერთ-ერთ ასეთ ექსპერიმენტს ლიტერატურის კვლევა წარმოადგენდა, უფრო სწორად, მეცნიერული დათვალიერება, რომელსაც შედეგად უნდა მოჰყოლოდა მოქნილი მოდელებისა და კანონების შექმნა. რ. ჰარლანდის მართებული შენიშვნით, „განსხვავებით პლატონისაგან, არისტოტელე აბსოლუტიზმისაკენ ნაკლებად მიდრეკილი მოაზროვნე იყო, მას უფრო საგ-

ნების აღწერა და კლასიფიკაცია აინტერესებდა იმ სახით, როგორითაც ისინი რეალურად არსებობდნენ“ (ჰარლანდი 1999: 10). არისტოტელე არ უპირისპირებდა თავის მეტაფიზიკურ განზოგადებას საკვლევ საგანს, არამედ, პირიქით, საკვლევ ობიექტიდან მიემართებოდა განზოგადებისაკენ, დასკვნებისა და წესებისაკენ. შესაბამისად, ძირეულ განსხვავებას არისტოტელესა და პლატონის პოზიციას შორის ქმნიდა არა მათი ტემპერამენტი ან პოეზიის სიყვარული-არ/სიყვარული, არამედ კონცეპტუალური საყრდენების სხვაობა: არისტოტელე პრინციპულად ვერ ეთანხმებოდა მათ, ვინც წინასწარ ადგენდა აბსოლუტურ სტანდარტს და ცდილობდა, მოერგო მისთვის ხელოვნების ნიმუში.

„პოეტიკის“ პირველივე გვერდები ცხადყოფს, რომ არისტოტელეს მიზანს არ წარმოადგენს პლატონის დებულებების აკვიატებულად უარყოფა — ის თანამიმდევრული და ლოგიკური მეთოდოლოგიური ოპონირების გზას ირჩევს: ერთი მხრივ, ეთანხმება პლატონის მსჯელობას პოეზიის როგორც ბაძვის გააზრების შესახებ, მაგრამ, მეორე მხრივ, პრინციპულად ვერ იზიარებს ბაძვის ცნების პლატონისეულ ინტერპრეტაციას.

ხელოვნება, მათ შორის, პოეზია, მუსიკა, მხატვრობა ჭეშმარიტად არის რეალობის ბაძვა, მიიჩნევს არისტოტელე, მაგრამ, როგორ განვსაზღვროთ თავად რეალობა? თუ პლატონისათვის რეალური სამყარო აბსტრაქტირებული იდეების სფეროში არსებობს, არისტოტელე მას მატერიალური საგნების სფეროს მიაკუთვნებს. შესაბამისად, თუ პლატონისათვის რეალური სამყარო აბსტრაქტირებული იდეების მიბაძვაა, არისტოტელესთვის იგი მატერიალურ მოცემულობას წარმოადგენს. არისტოტელეს დებულება იმთავითვე ახდენს ბაძვის პლატონისეული საფეხურების დემონტაჟს: მატერიალური სამყარო აღარ გაიაზრება იდეის ასლად, ხელოვანი კი აღარ არის დაშორებული ჭეშმარიტებისგან სამი გრძელი საფეხურით — ბაძვის პროცესი არისტოტელეს მოძღვრებაში კარგავს ოპტიკური თამაშის ფუნქციას. მაგრამ, რამდენად კარგავს იგი მექანიკურ ხასიათს? არისტოტელეს მტკიცებით, ხელოვანი, პოეტი ბაძავს რეალობას, რათა შექმნას ახალი, პოტენციური რეალობა (რასაც, მოგვიანებით, ნიკოლაი ბერდიაევი „მესამე რეალობას“ უწოდებს), ვინაიდან სწრაფვა პოტენციურისაკენ და პოტენციური

თვითრეალიზებისაკენ ყოველი ცოცხალი ინდივიდის თვისებაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არისტოტელესეული ბაძვა ერთმანეთისაგან მიჯნავს ისეთ ცნებებს, როგორცაა „რეალობა“ და „რეალისტურობა“: პოეტი ბაძავს რეალობას, მაგრამ მისი მიზანი სულაც არ არის რეალისტური სურათის შექმნა, არამედ პირობითობისა, რომელიც ვერასოდეს გაუტოლდება ისტორიულ ფაქტს (ისევე, როგორც ფილოსოფიურ ჭეშმარიტებას): „პოეტის საქმეა თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, — წერს არისტოტელე, — არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“ (არისტოტელე 1944: 20). **პოეტური ბაძვის პროცესი არ არის რეალობის მექანიკური კოპირება, არამედ — მისი შემოქმედებითი გარდასახვის აუცილებელი წინაპირობაა: შემოქმედებითი ბაძვის** უნიკალური უნარი საშუალებას აძლევს პოეზიას, შეცვალოს რეალური მასალა რადიკალურად საპირისპირო მიმართულებით (მაგ., სატირის ან პაროდის მეშვეობით), ან სულაც — ძირფესვიანად გადაამუშაოს იგი.

ამრიგად, არისტოტელეს პრინციპული დაცვა პოეზიის სასარგებლოდ ეფუძნება დიქტომიას *რეალური/შემოქმედებითად* გარდასახული, სადაც რეალური წარმოადგენს მატერიალური სამყაროს სინონიმს, ხოლო შემოქმედებითად გარდასახული — პოეტური ქმნილებისა. შესაბამისად, პოეზიის უმთავრესი დამსახურება არის შემოქმედებითი ბაძვის უნარი, რომლის მეშვეობითაც რეალური ამბები, განზავდება რა ავტორის შემოქმედებით წარმოსახვასთან, ტექსტუალიზებული ამბების სახეს იძენს და გარდაიქმნება მხატვრულ მოვლენათა ლოგიკურ ქარგად. ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, არისტოტელე განასხვავებს *რეალურ ქმედებებსა და მითოსს*, სადაც რეალური ქმედებები, როგორც რეალური ხდომილობები, საფუძვლად ედება ამბავს, ხოლო მითოსი გაიგივებულია მითისქმნადობის პროცესთან, რომელიც მონესრიგებული და ერთმანეთთან შეჯერებული ტექსტუალიზებული ქმედებების (მოვლენების) მთლიანობას წარმოადგენს.

ამ დასკვნით, არისტოტელე, არა მარტო აყალიბებს პრინციპულად განსხვავებულ მოდელს პოეზიის გაგებისა, არამედ პასუხს სცემს პლატონის მძიმე ბრალდებებს პოეტების უცოდინრობისა და ფლიდობის შესახებ: პოეტის ღირსებად არისტოტელეს მიაჩნია არა

ძირფესვიანი ცოდნა იმ ყველაფრისა, რის შესახებაც იგი წერს, არამედ *მიბაძვის ნიჭი* და მასშტაბი. შესაბამისად, პოეტის მიერ დაშვებული შეცდომა მხოლოდ მაშინ არის საბედისწერო, როდესაც იგი ღალატობს მიბაძვის ხელოვნების არა სიზუსტეს, არამედ — სიღრმისეულ პრინციპებს, რომელთა შორის ერთ-ერთი უპირველესი *სიამოვნების* განცდაა.

ბაძვის პროცესი არისტოტელეს „პოეტიკაში“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული სიამოვნების განცდასთან. „როგორც ჩანს, პოეზია შექმნა, საზოგადოდ, ორმა მიზეზმა, — წერს იგი, — ორივე — ბუნებრივი მიზეზია: ჯერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე, და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველაზე უფრო წამბაძავია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვის შედეგი ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ყოველდღიური ჩვენი გამოცდილება. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნებით შევხედავთ, იმის ძალიან ზუსტ სურათს სიამოვნებით ვუცქერთ — აი, მაგალითად, უსაძაგლესი ცხოველებისა და მკვდრების სურათებს“ (არისტოტელე 1944: 8). თუ პლატონისათვის სიამოვნება წარმოადგენს ემოციურ საშიშროებას, ვინაიდან ემსახურება „საზოგადოებრივი სათნოებების განაღმვას“, არისტოტელე, პირიქით, მიიჩნევს, რომ ბაძვა ბუნებრივი პროცესია და პოეზიაც, ჰარმონიისა და რითმის მეშვეობით, სრულიად ბუნებრივად ჰგვრის სიამოვნებას მკითხველს (ან მაცურებელს). სიამოვნების ცნების განმარტებას არისტოტელე მჭიდროდ უკავშირებს ბაძვის პროცესის ანალიზს, რომელსაც „პოეტიკის“ ავტორი უპირატესად ტრაგედიის მაგალითზე განიხილავს. „ტრაგედია არის ასახვა დიადი და დასრულებული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, — ასახვა შემკობილი ენით“ (არისტოტელე 1944: 13), სადაც მიბაძვა პრიორიტეტულად ხორციელდება მოქმედების ფორმით, ხოლო აღიქმება შიშისა და სიბრალულის მეშვეობით. სრულიად ცხადია, რომ ბაძვის პროცესის არისტოტელესეული მოდელი, პლატონისეული მოდელისაგან განსხვავებით, ეფუძნება ბაძვის არამართო ობიექტისა ან თხრობის, არამედ — *რეცეფციის (აღქმის) პროცესის* ძალზე ფართო გაგებასაც: შიშისა და სიბრალულის განცდების აქცენტირება უშუალოდ უკავშირდება მკითხველისა თუ მაცურებლის მიერ კათარსი-

სის კარიბჭის დაძლევის, მის გადანაცვლებას განსაკუთრებულ კონდიციაში, რომელიც საშუალებას აძლევს მაყურებელს/მკითხველს, განიზიაროს და სრულიად განსხვავებულ ემოციურ ტალღაზე დაასრულოს ტრაგედიის აღქმა.

ტრაგედიის განმარტებაში არისტოტელემ სტრუქტურული ფორმის იდეაც ჩადო: „მაშ, აუცილებელია, რომ ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითად ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია: *ამბავი (μῦθος)*, ხასიათი, განსჯა, სამზერი, სათქმელი და საგალობელი“ (არისტოტელე 1944: 15).

არისტოტელესეული *ამბავი/მითოსი (μῦθος)* არ გულისხმობს მარტივად მოვლენების მიბაძვას ანუ *ფაქტების* კრების და თანამიმდევრულ სიმრავლეს, რაც თანამედროვე სპეციალურ ლიტერატურაში იწოდება „ფაბულად“, და არც *მითს*, რომელსაც ეფუძნება ანტიკური ტრაგედია, არამედ — უფრო მეტს, ფაქტებზე აგებულ და მითის საფუძველზე მიმდინარე ახალი *მითისქმნადობის* პროცესსა და შედეგს, როგორც მოქმედებათა საერთო-მხატვრულ ქარგას, რომელიც მეტ-ნაკლებად უახლოვდება* ლიტერატურათმცოდნეების მიერ დღესდღეობით „სიუჟეტის“ ტერმინით განსაზღვრულ ელემენტს და რომელიც ერთდროულად მოიცავს და ეფუძნება პირველ ორს (ფაქტებსა და მითს). მაგრამ, არისტოტელესეული *μῦθος*-ის დაშლა ცალკეულ ტერმინებად, მეთოდოლოგიურ დონეზე, მხოლოდ მე-20 საუკუნეში განხორციელდა და იქაც ძალზე წინააღმდეგობრივი ხასიათი შეიძინა (რუსული ფორმალისმი, ინგლისური კრიტიკა, ფრანგული პოსტსტრუქტურალიზმი, ნარატოლოგია და სხვა). მით უმეტეს, ნაჩქარევი და გაუმართლებელია სპეციალური ტერმინების შემოტანა ანტიკური ეპოქის ტექსტში. „მითოსი განსაკუთრებული ტიპია აზროვნებისა, — აღნიშნავს ზ. კიკნაძე, — რომელიც განსხვავდება სინამდვილის მხატვრული ასახვისაგან, რამდენადაც მას სურს საგნებისა და მოვლენების იგივეობა დაინახოს და ხედავს კიდევ“ (კიკნაძე 2008: 55). როდესაც საქმე გვაქვს ამ სირთულის სისტემის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ჩართვასთან ლიტერატურულ დისკურსში, კერძოდ, ან-

* ამ დისტანციის ნარატოლოგიურ დასაბუთებას წარმოგიდგენთ ამავე ნარკვევის მეოთხე ნაწილში.

ტიკურ ლიტერატურულ დისკურსში, რომელმაც „თავისი ძირითადი სათქმელი შემოფარგლა მითით“ (ლოუ 2007: 24), პროცესის მორგება თანამედროვე ტერმინოლოგიურ აპარატზე კონცეპტუალურ უზუსტობას წარმოადგენს. ამგვარი პრაქტიკა, შეიძლება, ტერმინოლოგიურად უფრო მოქნილს ხდის „პოეტიკის“ ტექსტს, მაგრამ აზიანებს მის შინაარსობრივ მხარეს*. სასურველია, შენარჩუნებულ იქნას ის დისტანცია და ბუნდოვანება (ან თუნდაც მეტაფორულობა და ენიგმატურობა), რომელსაც თავად არისტოტელე იცავს ამბავს, მითსა და მითისქმნადობას შორის და რაც გვახლოვებს **გამონაგონის** მისსავე კონცეფციასთან.

პირველი ანტიკური პოეტიკის შემქმნელისათვის მხატვრული ამბავის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს განმასხვავებელ ნიშანს (ნებისმიერი სხვა ტიპის წერილობითი ტექსტებისაგან) სწორედ **გამონაგონი** წარმოადგენს: „არა ის, თუ რა მოხდა, არამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი... ისტორიკოსი და პოეტი ურთიერთისაგან განსხვავდებიან იმით, რომ პირველი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რაც მოხდა, მეორე კი ლაპარაკობს იმის შესახებ, თუ რა შეიძლებოდა მომხდარიყო“ (არისტოტელე 1944: 20).

ტექსტში მოთხრობილი/გამონაგონი **ამბავი (მითოსი)**, ერთი მხრივ, ტრაგედიის სტრუქტურის ნაწილია, ხოლო მეორე მხრივ — დამოუკიდებელი სტრუქტურა საკუთარი ელემენტებითა და კანონებით, „პოეტიკის“ ავტორის მიერ:

1. ამბავი ჩართულია ტრაგედიის ექვსი ძირითადი ელემენტის ნუსხაში და განსაზღვრულია როგორც ტრაგედიის „სული“ და „უმთავრესი პრინციპი“ (არისტოტელე 1944: 16);

2. აღნიშნულია, რომ, მისი კლასიკური გაგებით, ამბავი არის მოქმედების მიბაძვა და წარმოადგენს **მთელს** (მთლიანობას), რომელსაც აქვს ლოგიკურად მოწესრიგებული **დასაწყისი**, **შუა ნაწილი** და **დასასრული**. სტრუქტურული მთლიანობის დარღვევა — გადაადგილება ან ამოღება — განხილულია როგორც მონოლითური

* შესაბამისად, ნაშრომში გამოვიყენებთ არისტოტელეს სიტყვის თარგმანის სერგი დანელიასეულ ვერსიას — „ამბავი“, უკუმშველად.

მთელის დაშლისა და დარღვევის რეალური საშიშროება (არისტოტელე 1944: 19-20);

3. ცალკეა გამომიჯნული *ეპიზოდური ამბავი*, რომელშიც მოქმედებათა თანამიმდევრობა „არც დამაჯერებელია და არც აუცილებელი“, რაც არისტოტელეს აზრით, ბევრად ამცირებს ტექსტის ხარისხს (არისტოტელე 1944: 22);

4. დიფერენცირებულია ამბავის *მარტივი* და *რთული* (დახლართული) ქარგები: პირველ შემთხვევაში ბედის ცვლილება არ უკავშირდება პერიპეტეიას* და ანაგნორისის**, ხოლო მეორე შემთხვევაში აუცილებლად გამოიყენება ან ერთი, ან — მეორე, ანაც — ორივე ხერხი (არისტოტელე 1944: 23). საუკეთესო შემთხვევად მიჩნეულია ანაგნორისისა და პერიპეტეიის თანხვედრა.

5. შეჯერებულია ამბავის „მოცულობით“*** ელემენტები: „მოცულობის მიხედვით და იმის მიხედვით, თუ რა ნაწილებად განიყოფება ტრაგედია, ეს ნაწილები ასეთებია: *პროლოგი*, *ეპიზოდონი*, *ექსოდოსი* და *ხოროს სამღერი*, ხოლო ამ უკანასკნელს აქვს თავისი ნაწილები — *პაროდოსი* და *სტასიმონი*. ეს ნაწილები საერთოა ყველა ტრაგედიისათვის, ხოლო კომოსები და სიმღერები სცენიდან ზოგიერთი ტრაგედიის თავისებურებაა“ (არისტოტელე 1944: 25).

სრულიად ცხადია, რომ არისტოტელესეული *ამბავი* არ სჯერდება მხოლოდ რეალური მოქმედების მიბაძვას ანუ არ ასრულებს მხოლოდ მექანიკურ ოპერაციას (განსხვავებით პლატონის მოსაზრებისგან), არამედ გაიგივებულია მოქმედების ქმნადობისა და განვითარების შემოქმედებით პროცესთან, რაც, პრიორიტეტულად ეფუძნება გამონაგონის ესთეტიკას. „პოეტიკის“ 24-ე თავში არისტოტელე გარკვევით წერს: „საჭიროა, რათა შეუძლებელი დასაჯერებელი უმაღლეს ვარჩიოთ შესაძლებელ დაუჯერებელს“ (არისტო-

* პერიპეტეია ნიშნავს „უეცარ ცვლილებას“, რასაც ანტიკურ ტრაგედიაში არისტოტელე ბედისწერის მოულოდნელ ცვლილებას უკავშირებს, ძირითადად — დაცემას, დაღმასვლას. ცხადია, სხვა ჟანრის ტექსტებში მას სხვაგვარი დანიშნულება, საპირისპიროც კი, შეიძლება ჰქონდეს.

** ანაგნორისის ნიშნავს „გამოცნობას“, რასაც ანტიკურ ტრაგედიაში არისტოტელე უკავშირებს გადასვლას არცოდნის ფაზიდან ცოდნის ფაზაში.

*** სერგი დანელიასეული კომენტარის თანახმად, აქ არისტოტელე გულისხმობს ტრაგედიის არა თვისებრივ, არამედ მექანიკურ ნაწილებს.

ტელე 1944: 54). თუკი ციტატის ინტერპრეტაციას მოვახდენთ, დავასკვნით, რომ არისტოტელესეულ გამონაგონში უპირატესობა ენიჭება *სავარაუდოდ შესაძლებელს*, რომელიც არ წარმოადგენს რეალურ აუცილებლობას, მაგრამ არის *სარწმუნო (შესაძლებელი შეუძლებლობა)*; ნაკლებად ღირებულია *საჭიროებისამებრ შესაძლებელი*, რომელიც რეალურია, მაგრამ არ არის *სარწმუნო (შეუძლებელი შესაძლებლობა)*. „პოეტიკის“ ტექსტი ცხადყოფს, რომ მისი ავტორის თვალსაზრისით, პოეზიისათვის უფრო მეტად მნიშვნელობს შესაძლებელი შეუძლებლობა, ვიდრე — შეუძლებელი შესაძლებლობა (არისტოტელე 1944: 54). „პოეტს ევალება არა რეალური, ნამდვილად მომხდარი ფაქტების ფიქსირება, რომლებსაც სრულიად გამოკვეთილი აზრი და მნიშვნელობა აქვთ — „მომხდარნი არიან“, — არამედ, ევალება თავად შექმნას ახალი ფაქტები, ის, რაც „შესაძლოა მომხდარიყო“, შექმნას ისე, რომ გამოიგონოს მათი შესაძლებლობა ვარაუდის ან საჭიროების მიხედვით“ (შტალი 1975: 39). პოეზია უნდა შეიცავდეს განზოგადებას. რეალობა შეიძლება იყოს პირველსაფუძველი, მაგრამ ვერ იქნება ყველაფერი — წინააღმდეგ შემთხვევაში ამბავი, მით უმეტეს ტრაგიკული, დაკარგავს *მოულოდნელის, საკვირველისა და განსაცვიფრებელის* ემოციურ მუხტს, ხოლო ამბავის სტრუქტურული აგებულება ვერ განზავდება ამბავისავე ეთიკურ-ემოციურ ინტენციასთან.

სწორედ მოულოდნელის, საკვირველისა და განსაცვიფრებელის ეფექტით გამოწვეული ემოციური ფონის შექმნა შეადგენს არისტოტელესეული გამონაგონის, ანუ პოეტის (მწერლის) შემოქმედებითი ფანტაზიის უმთავრეს ფუნქციას ტექსტში. შესაბამისად, ანტიკური ეპოქის დრამატურგი სწორად უნდა ოპერირებდეს ტრაგედიის განმსაზღვრელი როგორც ფაქტობრივი ელემენტით — *ბედისწერით*, ისე ემოციური ელემენტით — *კონფლიქტით*.

ანტიკური თეატრის რეპერტუარი, თემატურად, მითების საკმაოდ შეზღუდულ წრეს ეფუძნებოდა: თავად არისტოტელეს თქმით, „რიგი ოჯახების“ ამბებს, დაკავშირებულს ტროასა და თებეს ლეგენდარულ ისტორიებთან (არისტოტელე 1944: 27-28). მეტიც, ხშირად ზოგიერთ უძველეს თქმულებას ხელოვნურად ათავსებდნენ ტრაგედიის დადგენილ თემატურ და სტრუქტურულ ყალიბში და ამ გზით რთავდნენ საერთოდრამატულ პროცესში. ანტიკური ტრაგე-

დიის *ამბები*, იმავე პიტერ ბურიანის თვალსაზრისით, შეიძლება რამდენიმე შინაარსობრივ მოდელად დაჯგუფდეს: **„დამსახურებუ-ლი სასჯელის“** მოდელი, დაფუძნებული წარსულ დანაშაულზე, რომელმაც, ამასთანავე, შეიძლება მოიცვას კონფლიქტი ღმერთებსა და მოკვდავებს შორის, სადაც მოკვდავის მიერ ღვთიურის გამოწვევა მისი დესტრუქციით მთავრდება; **„მსხვერპლშენირვის“** მოდელი, რომელიც ეფუძნება კრიზისის პირობებში, პერსონაჟისა და საზოგადოების საჭიროებებსა და სურვილებს შორის აღმოცენებულ კონფლიქტს და მსხვერპლის ნებაყოფლობითი თავგანწირვის შედეგად წყდება საზოგადოების სასარგებლოდ; **„ვედრების“** მოდელი, დაფუძნებული სამმაგ კონფრონტაციაზე, როდესაც მავედრებელი ან მავედრებელთა ჯგუფი, რომელსაც დევნის ულმობელი მტერი, ითხოვს მმართველის მფარველობას და ისიც ვალდებულია, შეასრულოს თავისი მისია, თუნდაც ძალის გამოყენებით; **„ხსნის“** მოდელი, რომელიც ეფუძნება პრინციპების მოულოდნელ გაერთიანებას საერთო მტრის დამარცხებისა და საკუთარი თავის გადარჩენის მიზნით; **„დაბრუნება-ცნობის“** მოდელი, რომელიც ეფუძნება მთავარი პერსონაჟის მიერ მისი ჭეშმარიტი იდენტობის არცოდნას — როდესაც პერსონაჟმა არ იცის თავისი ნამდვილი ვინაობა, მაგრამ ურთულესი შინაგანი და გარეგანი წინააღმდეგობების დაძლევის შედეგად შეიცნობს მას. ხშირად ანტიკური ტრაგედია რამდენიმე მოდელის კომბინირებასაც ახდენს (ბურიანი 1997: 187-189). თუკი გავიზიარებთ მკვლევრის მიერ შემოთავაზებულ კლასიფიკაციას, მივალთ დასკვნამდე, რომ ანტიკურ ეპოქაში შექმნილი ტრაგედიების რეცეფციისას (ალქმისას) მთავარია არა ის, თუ რას მოგვითხრობს ტრაგიკოსი, არამედ ის, თუ როგორ მოგვითხრობს და როგორ ითრევს მაყურებელს წარმოდგენის პროცესში.

„ტრაგედია არის ასახვა არა მხოლოდ დასრულებულის, არამედ აგრეთვე შიშისა და სიბრალულის აღმძვრელი მოვლენებისა, — წერს არისტოტელე, — ხოლო ეს გრძნობები ძალიან ადვილად იზადებიან მაშინ, როდესაც მოვლენები მოლოდინის გარეშე ჩნდებიან, უფრო ადვილად კი მაშინ, როდესაც ეს მოვლენები მოლოდინის

გარეშე ჩნდებიან ერთმანეთის გამო*. ამგვარი მოვლენები უფრო საკვირველი იქნება, ვიდრე ისეთი, რომელიც ხდება თავისთავად და უცაბედად, ვინაიდან უცაბედად მომხდარ მოვლენათა შორის ყველაზე საკვირველნი არიან ისინი, რომლებიც თითქო განზრახ მოხდნენ“ (არისტოტელე 1944: 23). ამბავი, გაჯერებული მოულოდნელი პერიპეტიებით, საკვირველი გამოცნობა/ვერ-გამოცნობით და განსაცვიფრებელი ცოდნა/უცოდინარობით პირდაპირი გზაა არისტოტელეს „პოეტიკის“ მთავარი ეთიკური და ემოციური სამიზნის — *შიშისა და სიბრაღისაკენ***: „ტრაგედია უნდა იყოს არა მარტივი, არამედ რთული, ხოლო ტრაგედიის ეს რთული შედგენილობა უნდა იყოს შიშისა და სიბრაღის აღმძვრელ საქმეთა ასახვა“ (არისტოტელე 1944: 26), აცხადებს ელინი ბრძენი. არისტოტელესეული სიბრაღული გულისხმობს არა იაფფასიან სენტიმენტებს, არამედ — შიშნარევ თანაგრძნობას, ხოლო შიში — არა აგრესიულ ტერორს, არამედ — თანაგრძნობანარევ საფრთხეს. ტექსტის ემოციური შრეების გართულებითა და, რაც მთავარია, აქცენტირებით, არისტოტელე აქარწყლებს პლატონის მსჯელობის საკმაოდ პრინციპულ ნაწილს: არისტოტელე ადგენს ნორმას, რომლის თანახმადაც შიშისა და სიბრაღის, როგორც მაყურებლის/მსმენელის კათარსის მიღწევის წინაპირობას, ტექსტში ემოციური შეგრძნებების დაბალანსება და რეგულირება წარმოადგენს. ამრიგად, კათარსისი, როგორც ანტიკური ტრაგედიის ეთიკური სამიზნე, არის არა „აღვირახნილი“ და „უკონტროლო“, არამედ *კონტროლირებული ემოციების* შედეგი, ნაყოფი ინტელექტუალურად გადამუშავებული, ან — პროპორციულად გადანაწილებული ემოციებისა. ემოციების რეგულირების გარანტიას, „პოეტიკის“ ავტორის აზრით, ტრაგედიის განსაკუთრებული ხასიათები ქმნის, ტრაგიკული ამბავის პერსონაჟები, რომლებიც გამოირჩევიან ხაზგასმული ინდივიდუალობითა და განწირულობის განსაკუთრებული ენერგიით. თუკი პლატონი აკრიტიკებდა პოეტებს იმისათვის, რომ მათ ტექსტებში უსამართლო ადამიანი ხშირად ბედნიერი იყო,

* იგულისხმება მოვლენათა ლოგიკური ურთიერთგანპირობებულობა.

** დაწვრილებითი კვლევა ამ მიმართულებით იხილეთ გ. კოპლატაძის წიგნი „ლიტერატურისმცოდნეობა არისტოტელეს მოძღვრებაში“. თბ., 1986.

ხოლო სამართლიანი — რატომღაც უბედური, რაც, ფილოსოფოსის აზრით, არ შეესაბამებოდა ეთიკურ სტანდარტს, არისტოტელე ახერხებს, ჩაანაცვლოს პლატონის მკაცრი ეთიკური სტანდარტის იდეა კონკრეტული პოეტიკური განმარტებით: ტრაგედიის გმირი ვერ იქნება ვერც კარგი კაცი, რომელიც უბედურებას გადაეყრება — „ვინაიდან ეს არც შიშის აღმძვრელია და არც სიბრალულის აღმძვრელი, არამედ აღმაშფოთებელია“ (არისტოტელე 1944: 24), და ვერც ცუდი კაცი, რომელიც იმსახურებს უბედურებას — „ვინაიდან ფაბულის ასეთი შედგენილობა გამოიწვევდა კაცისადმი სიყვარულს, მაგრამ ვერ გამოიწვევდა ვერც სიბრალულს და ვერც შიშს: სიბრალული ხომ არის გრძნობა დაუმსახურებელ უბედურებათა მიმართ, ხოლო შიში არის გრძნობა ჩვენს მსგავსთა მიმართ“ (არისტოტელე 1944: 24), არამედ — „კაცი, რომელსაც უჭირავს საშუალო ადგილი მათ შორის. ასეთია კაცი, ვინც დიდ პატივისცემაში და ბედნიერებაში მყოფთაგან განირჩევა არა სათნოებითა და სიმართლით, და ვინც უბედურებაში ვარდება არა სიავისა და სიმდაბლისათვის, არამედ რაღაც შეცდომის გამო“ (არისტოტელე 1944: 25). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, **ტრაგიკული ამბები, რომლებიც, მათი ალოგიკურობისა თუ ზნეობრივი გაუმართაობის გამო, პლატონის აზრით, წარმოადგენდნენ ინტელექტუალურ და მორალურ საშიშროებას საზოგადოებისათვის, არისტოტელეს მიერ განსაზღვრულ იქნენ როგორც ტრაგიკული ემოციებისათვის არასაკმარისი გამაღიზიანებლები, ვინაიდან ისინი ვერ იწვევდნენ ვერც შიშის და ვერც სიბრალულის გრძნობას! ჭეშმარიტი ტრაგედიის ეპიცენტრში, არისტოტელეს დაბეჯითებული რწმენით, მოქცეულია „უდანაშაულოდ დამნაშავე“ ადამიანი, რომელიც ბედისწერის განჩინებით აღმოჩნდება გამოუვალად უბედურ მდგომარეობაში და საკუთარი ქმედებით გამოიმუშავებს მკითხველის/მაცურებლის ძლიერ ემოციურ რეაქციას, გამოხატულს შიშისა და სიბრალულის ფორმით. შესაბამისად, მოქმედების განვითარებას, რაც ემსახურება ამბავის შემდგომ გაშლას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ტრაგედიის ეთიკური მისიის შესრულებაში: „ყოველი ტრაგედიის ერთი ნაწილია *გასკვნა* (მოქმედების — ი. რ.), ხოლო მეორე**

ნაწილია *გახსნა* (მოქმედების — ი. რ.)*. . . შესვენას ვუნოდებ იმას, რაც დრამის დასაწყისიდან მოდის იმ უკიდურეს ნაწილამდე, საიდანაც ხდება გადასვლა ბედნიერებაში უბედურებიდან ან უბედურებაში ბედნიერებიდან. ხოლო გახსნას ვუნოდებ იმ ნაწილს, რომელიც ამ გადასვლის დასაწყისიდან გრძელდება დასასრულამდე“ (არისტოტელე 1944: 37). „გასკვნიდან“ „გახსნამდე“ დრამატულ ეპიზოდთა მთელი ჯაჭვია გაბმული, რომელთა „შესაფერისობა“ (არისტოტელესეული ტერმინი — ი. რ.) ასაბუთებს ტრაგედიის გმირის ეთიკურ ტრანსფორმაციას. არისტოტელეს აზრით, ტრაგედიის გმირის ეთიკური ტრანსფორმაციის პროცესი სრულად შეესაბამება ამბავის, როგორც მოქმედებათა საერთო სისტემის სტრუქტურულ მოდელს — წინააღმდეგ შემთხვევაში, ტრაგიკული მითისქმნადობის პროცესი კარგავს სტრუქტურულ ორიენტაციებს და დაუსაბუთებელ ქმედებათა ალოგიკურ ქაოსად იქცევა.

პლატონის გენიალურ ბრალდებას პოეზიის წინააღმდეგ არისტოტელემ ასეთივე გენიალური დაცვა დაუპირისპირა: პოეტი შემოქმედებითად მოაზროვნე მედიუმად, ხოლო ტექსტი ემოციურად დასაბუთებულ ამბავად აქცია.

ანტიფიქციიდან ფიქციისაკენ

ტექსტის სტრუქტურული იერარქიის შესახებ მსჯელობა იმ სახით, როგორც ეს პლატონისა და არისტოტელეს პოეტიკურ მოდელებში განხორციელდა, საუკუნეების განმავლობაში აღარ ქცეულა განსჯის საგნად. მითისა და მითისქმნადობის პროცესის არისტოტელესეული დასაბუთება, მართალია, *გარკვეული კორექტივებით*, მაგრამ მაინც უტყუარ არგუმენტად განიხილებოდა გვიანი შუა საუკუნეების, რენესანსისა და, მით უმეტეს, ნეოკლასიკური ეპოქის ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში. მისი ჭეშმარიტება არც რომანტიკული და პოსტრომანტიკული კრიტიკისათვის იყო მიუღებელი. ერთადერთ მეთოდოლოგიურ გამონაკლისს ადრეული

* არისტოტელესეული სახელდებები, ცხადია, მოგვაგონებს სიუჟეტის თანამედროვე ცნებასთან დაკავშირებულ ტერმინებს — „კვანძის შეკვრას“ და „კვანძის გახსნას“.

შუა საუკუნეების გამოცდილება წარმოადგენს, რომელიც არაერთ მნიშვნელოვან კონტრარგუმენტს წაუყენებს ანტიკური ეპოქის პოეტიკურ სტანდარტს და მნიშვნელოვან ზეგავლენას მოახდენს პრობლემის თანამედროვე ინტერპრეტაციაზე.*

ადრეულ შუა საუკუნეებში, მიუხედავად იმისა, რომ არ შექმნილა სპეციალური პოეტიკური ტრაქტატი ტექსტის სტრუქტურული თუ ეტიკური ფორმის შესახებ, ძირეულ კონცეპტუალურ განსხვავებაზე თავად ლიტერატურული პროდუქცია მეტყველებს. *ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა, გამომდინარე მისი კონცეპტუალური ამოცანიდან, რაც ქრისტიანული მსოფლმხედველობრივი პრინციპების დანერგვა-ქადაგებაში და ბიბლიის ტექსტის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს, უარს ამბობს შეთხზულ ფაბულაზე, რითაც ემიჯნება შემოქმედებითად გარდასახული ამბავის, ანუ გამონაგონის ანტიკურ კონცეფციას.* მსგავსი პროცესი რთული ამოცანის წინაშე გვაყენებს: ან უნდა ვაღიაროთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ტექსტები სცდება მხტვრული ტექსტის ფორმის სტრუქტურული თეორიის დადგენილ ნორმებს და, შესაბამისად, ვერ ჩაითვლება სრულფასოვან ლიტერატურულ ნიმუშებად, ანდა, უნდა დავსვათ საკითხი: არის კი **გამონაგონი** შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის ერთადერთი მსაზღვრელი?

ქრისტიანობამ ბევრი რამ მიიღო მემკვიდრეობით ბერძნულ-რომაული კულტურისაგან, თუმცა, უცვლელი ფორმით არაფერი დაუტოვებია: რაც არ მიიღო, თავისთავად დაივიწყა, ხოლო რაც მიიღო — გარდაქმნა და საკუთარ ინტერესებს მოარგო. შეიცვალა აზროვნების მოდელები და ჩარჩოები: კაცობრიობის ღირებულებათა სისტემამ ახალ ეტაპზე გადაინაცვლა. იმ ცნებებს შორის, რომელთა მიღებაც ეწინააღმდეგებოდა ქრისტიანული აზროვნების პრინციპებს, აღმოჩნდა კლასიკური **მიმესისი** და მასთან ერთად — **დრამა**: დრამისათვის ნიშანდობლივი ემოციური უშუალობა და პირდაპირობა, აგრეთვე, მისწრაფება **სიამოვნების** აღძვრისაკენ ვერ თავსდება საეკლესიო მამების მიერ დადგენილ ნორმებ-

* ვგულისხმობთ ყენეტის თეორიას, რომელიც წინამდებარე ნარკვევის მეოთხე ნაწილშია განხილული.

თან, რაც, პირველ ყოვლისა, გულისხმობდა ჟანრის არასაკმარის შემეცნებით ღირებულებას: სიტყვის შემეცნებითი მნიშვნელობა ქრისტიანული რიტორიკის დამკვიდრებაში გამოიხატა. ძირითად მეთოდად *ალეგორიული ეგზეგეტიკა* იქცა. ალეგორიული ეგზეგეტიკის მეთოდის შესაბამისად, ავტორის პოზიცია (ძირითადად, ბიბლიურ ტექსტებთან მიმართებით), როგორც უტყუარი ჭეშმარიტება, მოხერხებულად განთავსდა „სხვაგვარად თქმის“ სტილისტური ხერხის ყალიბში... ამ მიმართულებით მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწიეს პორფირიუსმა, პროკლემ, ნეტარმა ავგუსტინემ, მოგვიანებით — დანტემ“ (რატიანი 2007: 100-101). ორატორული პრაგმატიკა საუკეთესო დასაყრდენი აღმოჩნდა მათთვის, ვინც მიზნად ისახავდა, როგორც ქრისტიანული თეოლოგიის ტრადიციის, ისე — ტექსტის ინტერპრეტაციული მრავალფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბებას.

ბიბლიური ტექსტების ინერპრეტაციის აღნიშნული ტენდენცია ძალზე აქტიურად იქნა ადაპტირებული ქართულ სალიტერატურო სივრცეშიც. შუა საუკუნეების ლათინელი მამები მკვეთრად განასხვავებდნენ ბიბლიის „სიტყვასიტყვით“ და „არაპირდაპირ“ განმარტებებს, ხოლო ქართული სასულიერო მწერლობის წარმომადგენლები ამ პროცესის აღსანიშნად მოუხმობდნენ ტერმინებს „განმარტებითი“ და „სახისმეტყველებითი“ (კალანდარიშვილი 2009: 103). ცნება „სახისმეტყველებითი“ ინერგებოდა „შინაგანის“, სულიერის მნიშვნელობით, რომელსაც უნდა წარმოეჩინა საღვთო წერილის დაფარული აზრი, ცხადია, ტექსტის რეალური მოდელის გათვალისწინებით.

ახალი მეთოდი წარმატებით დაინერგა პოეტიკურ სისტემაში და ასეთივე წარმატებით ჩაენაცვლა არისტოტელესეულ „გამონაგონს“. ნიშნავდა თუ არა ეს „მხატვრობის“ კონცეფციის უარყოფას? ადრეული შუა საუკუნეების ტექსტების, განსაკუთრებით, ჰაგიოგრაფიის ჟანრის ნიმუშების ანალიზი, გვაფიქრებინებს: მიუხედავად იმისა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების პოეტიკა უარს ამბობს გამონაგონის ესთეტიკაზე ანუ ფიქციურ ტექსტზე, ის სრულიადაც არ ამბობს უარს მხატვრულ ტექსტზე, ვინაიდან იყენებს მხატვრობის ისეთ მნიშვნელოვან სტრუქტურულ-პოეტიკურ მსაზღვრელებს, როგორიცაა ფართო სპექტრული სახისმეტყველე-

ბითი სისტემა, პერსონაჟებისა და ხასიათების მრავალფეროვანი გალერეა და სტილისტური მოდელები — თხრობის პრინციპები, მხატვრული მეტყველება, მეტაფორული აზროვნება და სხვ. რასაც თავად არისტოტელეც ძალიან დიდ მხატვრულ დატვირთვას ანიჭებს „პოეტიკაში“. „როგორც ისტორია არ არის მარტო ქრონიკა და ფაქტების გროვა, ისე ლიტერატურა არ არის მარტო სიუჟეტი და მეტაფორები. გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ შინაგანად რა იდეას ატარებს ჟანრი, რა ინტენცია, რა ჩანაფიქრი დევს მის თვითგანვითარებაში, რადგან, როგორც ცნობილია, სულ სხვაა ისტორიის იდეა და სულ სხვა — ლიტერატურისა... აგოგრაფიაში ობიექტურ ისტორიაზე მეტად იდეის ისტორიაა საძიებელი, ვინაიდან აქ ფაქტი სულიერი დოკუმენტის სტატუსს ატარებს. იდეა როგორც ისტორიული კლიშე!“ (ამირხანაშვილი, 2006: 17-18). *სწორედ იდეა-მიზანთან შერწყმული სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტები და არა გამონაგონი უნდა მივიჩნიოთ მხატვრული ქსოვილის მსაზღვრელებად ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში.*

შესაბამისად, ადრეული შუასაუკუნეების პოეტიკურ კანონებს მნიშვნელოვანი კორექტივა შეაქვს არისტოტელეს თეორიაში: ადრეული შუასაუკუნეების მწერლობაში შემოქმედებითი პროცესისა და ტექსტის მხატვრულობის მსაზღვრელად ვერ მივიჩნევთ ოდენ ოპოზიციას *ნამდვილი ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური* ან *ფაბულა/სიუჟეტი*, არამედ გასათვალისწინებელია ტექსტის სპეციფიკური იდეური დატვირთვა და სტრუქტურულ-პოეტიკური ელემენტების ორგანიზაცია, რაც პრიორიტეტულად განსაზღვრავს ამ ეპოქის ლიტერატურული ტექსტების მხატვრულობას*.

ლიტერატურის განვითარების შემდგომი ისტორია (გვიანი შუასაუკუნეებიდან მე-20 საუკუნემდე) ცალსახად ცხადყოფს: ადრეულ შუასაუკუნეებში შემუშავებული განსხვავებული პოეტიკური სტანდარტი აღნიშნული ეპოქის სპეციფიკური ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი ამოცანებიდან გამომდინარეობს და როგორც კი ამოცანა დაძლეულია, მხატვრული ტექსტი კვლავ უბრუნდება

* ადრეული შუა საუკუნეების დიქტომია სხვა ესთეტიკურ მოდელებთან უდავოდ გვაფიქრებინებს, რომ „მხატვრული ტექსტი“ და „ფიქციური ტექსტი“ ვერ ჩაითვლება იდენტურ ცნებებად და საჭიროა მათი თეორიული გამიჯვნა.

მისთვის ბუნებრივ პოზიციას, განფენილს რეალურისა და წარმოსახულის ზონებს შორის, ანუ უბრუნდება გამონაგონის ესთეტიკას. „გვიანდელი შუასაუკუნეების მწერლობის ერთ-ერთ ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ისტორიზმის პრინციპის უგულვებლყოფა, რამაც ბიძგი მისცა ახალი ჟანრებისა თუ თემების ძიების ხანგრძლივ პროცესს. კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში მომხდარმა ძვრებმა, ე.წ. „კულტურულმა აფეთქებამ“, რომელმაც მე-12 საუკუნის შუახანებისათვის თითქმის მთელი ცივილიზებული მსოფლიო მოიცვა, თავისი ღრმა კვალი ლიტერატურულ პროცესსაც დაამჩნია“ (ელბაქიძე 2007: 158-159). მკითხველმა „მეტი დინამიკა, მეტი ავანტიურა, მეტი რომანტიკა“ მოითხოვა და ლიტერატურაც გამოემიჯნა უტყუარობის პრინციპს: „ყოველივე ზემოთქმული მძლავრ ბიძგად იქცა მხატვრული სინამდვილის ახალი კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად, რომლის ძირითად პრინციპსაც ისტორიზმის უარყოფა და გამონაგონის წინა პლანზე წამოწევა წარმოადგენს“ (ელბაქიძე 2007: 159). რეალურისა და გამონაგონის დიქტომია კვლავაც თვალსაჩინო ფაქტად გადაიქცა. გვიანი შუასაუკუნეების რაინდული ეპოსისა და ადრეული რენესანსის ეპოქის სატირული რომანების, ნოველებისა და სონეტების ავტორები სიამოვნებით უბრუნდებიან შეთხზული პერსონაჟებისა და ამბების ესთეტიკას, გაჯერებულს ჰეროიზმით, რომანტიზმით, სათავგადასავლო ავანტიურითა და სხვა ფიქციური ელემენტებით.

პოზიცია *რეალური ამბავი/გამონაგონი*, რომელიც ბუნებრივი წესით აქტიურდება გვიანი შუასაუკუნეების ლიტერატურის კონტექსტში, მტკიცდება და მყარდება რენესანსული კულტურის წიაღში. რაბლეს, სერვანტესის, დანტეს, შექსპირის და რენესანსის ეპოქის სხვა მწერლების შემოქმედებითი წარმოსახვის სიმდიდრე ეჭვს არ ბადებს: მათი ტექსტები გაჯერებულია სტრუქტურული ოპოზიციების — *რეალური ამბავი/გამონაგონი, არაფიქციური/ფიქციური* — ვირტუოზული თამაშითა და მონაცვლეობით. მოგვიანებით, ტირსო დე მოლინას, ლოპე დე ვეგასა და კალდერონის პიესები სიღრმისეულად გაამწვავებენ ოპოზიციას *რეალური/წარმოსახული*. მაგალითად, კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ შეიძლება მივიჩნიოთ ფილოსოფიური აბსტრაქციებითა და მისტიკური ტოპოსით უხვად დატვირთულ ერთ-ერთ საეტაპო ტექსტად.

ახალი ტენდენცია ჩამოყალიბებული თეორიული მოდელის სახეს იძენს კლასიციზმისა და განმანათლებლობის ეპოქაში: ნეოკლასიკური ლიტერატურული მიმდინარეობის წარმომადგენლების კეთილგანწყობა ანტიკური ხანის შემოქმედებითი პრინციპების მიმართ, პირველ ყოვლისა, ანტიკური ლიტერატურული ჟანრების აღორძინების ტენდენციაში გამოიხატა. დრამის (ტრაგედია, როგორც „უმაღლესი ჟანრი“) აღორძინებას კი, თავის მხრივ, არისტოტელესეული *მითისქმნადობის* იდეის აღორძინება მოჰყვა. გორდონ პოკოკი შენიშნავს, რომ ნეოკლასიციზმის ძირითად პოეტიკურ პრინციპებთან ერთად, ანგარიშგასაწევად უნდა მივიჩნიოთ ამ დოქტრინის ესთეტიკური კრედო — პოეზიამ უნდა იმსჯელოს იმაზე, რაც *ბუნებრივია* და *შესაძლებელია/მოსალოდნელია* (პოკოკი 1980: 13). რასინის, კორნელის, მოლიერის, ლა ფონტენისა და ნეოკლასიკური ეპოქის სხვა თვალსაჩინო მწერლების შემოქმედება, ალბათ, კლასიციზმის ამ პოეტიკურ თეზას უფრო ექვემდებარება, ვიდრე — პოეტიკურ შეზღუდვებსა და ლიმიტებს. აფასებს რა ამავე ეპოქის ქართველი შემოქმედის, სულხან-საბა ორბელიანის შემოქმედებას, თ. დოიაშვილი სამართლიანად შენიშნავს: „გემოვნება და კრიტერიუმები, რომელიც საბას ესთეტიკურ შთაბეჭდილებებში აირეკლება, ანტიკური და რენესანსული ეპოქების ესთეტიკურ ნორმას, ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს — მიმესისს უკავშირდება“ (დოიაშვილი 2010: 17). წარმოსახვის საზღვრებიცა და ეფექტიც განსაკუთრებით ხაზგასმულია განმანათლებლობის ეპოქის რომანებში, რის საუკეთესო მაგალითს ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“ წარმოადგენს თავისი სრულიად არარეალისტური რეალიზმით. გამონაგონის იდეას იცავენ რომანტიზმის ეპოქის მოაზროვნენიც — შილერი, შელი, ბაირონი, ჰიუგო და სხვანი. მათი აზრით, პოეზია „განთავსებულია ისტორიულ რეალობასა და ფიქრისმიერ ირეალობას შორის და . . . რეალობის არსებული მოდელისაგან მუდმივად აწარმოებს ალტერნატიულ ირეალურ მოდელს“ (რატიანი 2005: 168-169).

ფაბულა და სიუჟეტი

მსჯელობა პრობლემების ირგვლივ მეტი ინტენსივობით გაგრძელდა მე-20 საუკუნეში და პირველი სიტყვა რუსულ ფორმალისტურ სკოლას ეკუთვნის.

რუსული ფორმალიზმის ერთ-ერთი ლიდერი, ვიქტორ შკლოვსკი წერდა: „ლიტერატურული ნაწარმოები წმინდა ფორმაა, არა საგანი, არა მასალა, არამედ მასალების ურთიერთქმედება“ (შკლოვსკი: http://www.opojaz.ru/shklovsky/vne_sujeta.htm). ფორმალურ ასპექტებზე ყურადღების კონცენტრირება, ცხადია, არ ნიშნავდა ლიტერატურის მორალური ან სოციალური ფუნქციების იგნორირებას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც ფორმალისტებს საკმაოდ ორიგინალური პოზიცია ეკავათ: მათი აზრით, ლიტერატურას ახასიათებდა სამყაროს კვლავ და ხელახლა აღმოჩენის უნარი, დადგენილის, ნაცნობის **გაუცნაურების**, ფამილარულის გაუცხოების, ანუ **დეფამილარიზაციის** ნიჭი (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>). დეფამილარიზაციის პროცესი, ფორმალისტური თეორიის თანახმად, შემოქმედს საშუალებას აძლევდა, გადაესინჯა ერთხელ უკვე შეფასებული რეალიები და პოზიციები და სამყარო აღექვა არა როგორც მოცემული პირობა, არამედ — როგორც **შეგრძნებული სიახლე**. „ხელოვნების მიზანს, — აღნიშნავდა ვ. შკლოვსკი, — წარმოადგენს საგნის შეგრძნება და არა მისი ამოცნობა“ (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>). **„გაუცნაურების“ (очуждение)** ცნება გულისხმობდა კონკრეტული საგნის ან მოვლენის განხილვისა და რეფლექსიის კონკრეტულ პრინციპებს (ლომიძე 2008: 15), კერძოდ, საგნისა თუ მოვლენის გამოყვანას **ავტომატიზებული** მდგომარეობიდან და მის უჩვეულო, ახლებურ აღქმას, ანუ — **დეავტომატიზაციას**. „გაქვავებული“, ავტომატიზებული აღქმა გაუცნაურების (დეავტომატიზაციის) შედეგად გარდაისახება „ახლებურ თვალთახედვად“, რომელიც იკავებს „მსოფლმხედველობის“ იდეოლოგიური ცნების ადგილს, ხელოვნება აღარაა სამყაროს შემეცნების საშუალება, ის „სამყაროს შეგრძნების განახლების“ მეთოდია“ (ლომიძე 2008: 16). ხელოვნების სამიზნეს, შკლოვსკის თანახმად, წარმოადგენს საგნის როგორც ხილვადი შეგრძნების და არა როგორც ნაცნობი ობიექტის წარმოჩენა: „ხე-

ლოვნების მთავარი ხერხია საგნების „გაუცნაურება“ და ფორმის გართულება, რაც ართულებს და ახანგრძლივებს აღქმას, ვინაიდან აღქმის პროცესი ხელოვნებაში თვითმიზნურია და შეიძლება მისი გახანგრძლივება; ხელოვნება საგნების ქმნადობის (делание) საშუალებაა, ხოლო თავად შექმნილი ნაკლებად მნიშვნელოვანია“ (შკლოვსკი: <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>). აქ რთული არ არის არისტოტელეანური პრინციპის ამოკითხვა: მსგავსად „პოეტიკის“ ავტორისა, შკლოვსკისათვის მნიშვნელოვანია არა ასახვის სიზუსტე, დამყარებული ტრადიციულ ცოდნასა და გამოცდილებაზე, არამედ, პირიქით, ტრადიციულის ახლად აღმოჩენის ნიჭი ინტერპრეტაციის არატრადიციული ხერხების გამოყენებით, ანუ პროცესს ცალსახად განსაზღვრავს მიბაძვის მანერა და მას-შტაბი. რუსული ფორმალისტური სკოლის ერთ-ერთი ლიდერის მიერ შემოთავაზებული *გაუცნაურების ხერხი* აშკარად განიცდის არისტოტელეს მიერ შემოთავაზებული *მითისქმნადობის* მეთოდოლოგიურ ზეგავლენას: ისევე როგორც არისტოტელესათვის, შკლოვსკისთვის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მნიშვნელობს ქმნადობა, როგორც შემოქმედებითი მიბაძვა, რომელმაც უნდა გამოიმუშაოს მხატვრული ქმნილება, როგორც ახალი მოდელი*. ლევ ტოლსტოის შემოქმედებით ნარმატებას შკლოვსკი სწორედ გაუცნაურების პოეტიკური ხერხის მართებული მოხმარებით ხსნის: „გაუცნაურების ტოლსტოისეული ხერხი იმაში მდგომარეობს, რომ მწერალი არ უწოდებს საგანს მარტო მის სახელს, არამედ აღწერს, როგორც პირველად დანახულს (პირველხილულს – ი.რ.), ხოლო სიტუაციას — როგორც პირველად მომხდარს. ამასთან, საგნის აღწერისას ტოლსტოი იყენებს არა საგნის ნაწილთა საყოველთაოდ გავრცელებულ სახელწოდებებს, არამედ არქმევს მათ სხვა საგანთა შესაბამისი ნაწილების სახელებს“ (შკლოვსკი 2010: 110). გაუცნაურების ამ საინტერესო პროცესის შედეგად, ჩვეული საგნებიდან და მოვლენებიდან თითქოს ახალი საგნები და მოვლენები იბადება და იქმნება მხატვრულ სახეთა სისტემა, დამახასი-

* ვინძლო ამით აიხსნება მთარგმნელების ხშირად თამამი გადანყვეტილება, ჩაანაცვლონ არისტოტელესეული სიტყვა ფორმალისტური ტერმინოლოგიით.

ათებული მხოლოდ ამ ერთი, კონკრეტული მწერლისთვის, ამ შემთხვევაში, ტოლსტოისათვის.

დეფამილარიზაციის მეთოდი ფორმალისტებმა ლიტერატურის ძირეულ სტრუქტურებთან დააკავშირეს და მისი მეშვეობით სცადეს ლიტერატურული ტექსტის თვისებრივ, ლინგვისტურ, ჟანრულ და სტრუქტურულ კანონზომიერებათა დადგენა. სწორედ ამ უკანასკნელს მიეკუთვნება ფორმალისტების მიერ შემოტანილი ძირითადი სტრუქტურული ოპოზიციების *ფორმა/შინაარსი* და *ფაბულა/სიუჟეტი* ანალიზი.

ერთ-ერთი ძირითადი ცნება, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო ოპოზიციის — *ფაბულა/სიუჟეტი* — ფარგლებში დაამკვიდრეს რუსმა ფორმალისტებმა არის *მასალა*. რუსული ფორმალისტების თეორიით, *ფაბულა განიხილება როგორც სიუჟეტის ჩამოყალიბებისათვის საჭირო მასალა, პირველადი სტრუქტურა, რომელზეც უნდა დაშენდეს მისივე გაუცნაურებელი ვერსია, ანუ — სიუჟეტი**. „სიუჟეტის გამაუცნაურებელი ფუნქცია მდგომარეობს ფაბულის თემატური ერთეულებისა და მათი კომპლექსების ხელახალ მონტაჟში“ (ლომიძე 2008: 19).

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ფაბულისა და სიუჟეტის ცნებების დამკვიდრებისა და მათი ურთიერთმიმართებების დადგენის თვალსაზრისით იქონია *მოტივის* ცნების გადააზრებამაც**: შკლოვსკის ყურადღების ცენტრში ექცევა მოტივის პრინციპული კავშირი სტილისტურ ხერხთან. შესაბამისად, ტექსტების ანალიზი ხორციელდება სპეციფიკური მეთოდოლოგიური მოდელით: *ფაბულა (მასალა)* განიხილება, როგორც *სიუჟეტის (კონსტრუქცია)* შესწავლისა და დადგენის პირველწყარო. მაგალითად, „დონ კიხოტი განიხილება როგორც გარდამავალი მომენტი ნოველების კრებულიდან („დეკამერონის“ ტიპის) ერთი გმირის რომანამდე, რომელიც აგებულია *აკინძვის, აწყობის (наизывание)* ხერხზე, რის მოტივაციასაც, თავის მხრივ, მოგზაურობა წარმოადგენს“ (ეიხენბაუმი: http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm). მოდელის მექანიზმია:

* გარდასახვის პროცესს ნარატივის პრინციპები განსაზღვრავს.

** უფრო დეტალურად მოტივის შესახებ იხ. თ. ლომიძის სტატია „მოტივი“ ამავე ნივნში.

მოგზაურობის მოტივი, რომელსაც ეფუძნება ფაბულა (მასალა), აკინძვის სტილისტური ხერხის მეშვეობით ტრანსფორმირდება სიუჟეტის (კონსტრუქციის) სტრუქტურულ ქარგაში; ტექსტის აგების პროცესში მასალა (ფაბულა) სულ უფრო მეტი აქტივობით ერთვება კონსტრუქციის (სიუჟეტის) აგებულებაში; სიუჟეტი, მონესრიგებული სტრუქტურული სქემის მეშვეობით ასაბუთებს ტექსტის პირველად მოტივს (ამ შემთხვევაში, დონ კიხოტის მოგზაურობის „მერყევ ხასიათს“), რითაც ადასტურებს საკუთარ აღმატებულობას ფაბულის მოდელზე.

აყალიბებს რა ფაბულისა და სიუჟეტის განსაზღვრებას, ვიქტორ შკლოვსკი მიუთითებს: „სიუჟეტის გაგება ძალზე ხშირად ერევათ მოვლენათა აღწერაში — იმაში, რასაც მე გთავაზობთ ვუნოდოთ ფაბულა. სინამდვილეში ფაბულა მხოლოდ მასალაა სიუჟეტური გაფორმებისათვის. აქედან გამომდინარე, „ევგენი ონეგინის“ სიუჟეტი არის არა გმირის რომანი ტატიანასთან, არამედ ამ ფაბულის სიუჟეტური გადამუშავება, დაფუძნებული წყვეტადი გადახვევების შემოტანაზე... ხელოვნების ფორმები განსაზღვრულია მისი მხატვრული კანონზომიერებებით და არა ყოფითი მოტივაციებით. შემოქმედი, თუკი ამუხრუჭებს რომანის მოქმედებას მისი ნაწილების მარტივი გადაადგილებებით და არა მოლაღატეების (იგულისხმება პერსონაჟები — ი.რ.) შემოყვანით, გვიჩვენებს ესთეტიკურ კანონებს, რომლებიც საფუძვლად უდევს კომპოზიციის ორივე ხერხს“ (ეიხენბაუმი: http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm).

ამ კლასიკური ფორმალისტური განსაზღვრების კიდევ ერთი მეთოდოლოგიური დადასტურებაა ვლადიმერ პროპის ნაშრომი „ზღაპრის მორფოლოგია“, სადაც ავტორი ფაბულისა და სიუჟეტის ფორმალისტური თეორიის ძირილში განიხილავს ზღაპრის სტრუქტურას (პროპი: 1984), და ბორის ეიხენბაუმის საეტაპო წერილი „როგორ არის გაკეთებული გოგოლის „შინელი“. ეიხენბაუმი სიუჟეტის პრობლემას აკავშირებს *თხრობის/თქმის (сказ)* ფორმალისტურ ცნებასა და პრობლემასთან — სიუჟეტური კონსტრუქცია ეფუძნება მთხრობელის თხრობის მანერას და ყალიბდება ნარატივის ცოცხალი და ემოციური ფორმებისაგან: „სიუჟეტი გოგოლთან ნაკლებმნიშვნელოვანია და, ამიტომ სტატიკურიც, — წერს ეიხენბაუმი, — შემთხვევითი არაა, რომ „რევიზორი“ მთავ-

რდება მუნჯი სცენით, რომლის მიმართ წინამორბედი მოქმედება მხოლოდ შესავალს წარმოადგენს. მისი ქმნილებების რელური 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“ (ეიხენბაუმი 2010: 118). გოგოლისეული სიტყვები და ფრაზები ერთმანეთთან დაკავშირებულია *გამომსახველობითი თხრობის* პრინციპით, სადაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს გამოთქმა (არტიკულაცია), მიმიკა, ბგერითი ფესტიკულაცია; კომიკურ თხრობას (ანექდოტი, ხუმრობა) ენაცვლება სენტიმენტალური თხრობა (მელოდრამატიული დეკლამაცია), რაც ჰბადებს გროტესკის განცდას და განსაზღვრავს კიდევაც ტექსტის ფინალს.

აღსანიშნავია, რომ რუსული ფორმალისტური სკოლის წიაღში ფაბულისა და სიუჟეტის არამართო სტრუქტურული ურთიერთმიმართებების საკითხი დამუშავდა, არამედ სიუჟეტის სტრუქტურული მოწყობის პრობლემა, რაც, კონცეპტუალურად, არანაკლებ ნეოარისტოტელეანურია. ფორმალისტებმა გაიზიარეს სიუჟეტის სტრუქტურული მოწყობის არისტოტელესეული პრინციპი, თუმცა, დახვეწეს იგი, შეუთავსეს თანამედროვე ლიტერატურულ-თეორიულ მოთხოვნებებს და გააფართოვეს ფუნქციური მიმართულებით. ფორმალისტების მიერ „კლასიკური სიუჟეტი“ განისაზღვრა, როგორც სხვადასხვა ფუნქციების მქონე სტრუქტურული ქვედანაყოფებისაგან შემდგარი მთლიანობა. ეს ქვედანაყოფებია: *პროლოგი, ექსპოზიცია, მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკვრა, კულმინაცია, მოქმედების დაღმასვლა, კვანძის გახსნა, ეპილოგი*. აქედან, განსხვავებით არისტოტელესაგან, ფორმალისტები მიიჩნევდნენ, რომ სიუჟეტმა თავისუფლად შეიძლება იარსებოს პროლოგისა და ეპილოგის გარეშე, ყველა სხვა ელემენტი კი, თუნდაც მეტ-ნაკლები სიმსუბუქით გამოვლენილი, აუცილებელია მისი სრულფასოვანი ფუნქციონირებისათვის.*

* ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებულ სქემას მოგვიანებით შეცვლის ჟენარ ჟენეტი (ამის შესახებ იხილეთ ამავე ნაშრომის მეოთხე ნაწილში).

ფორმალისტური ცნებების განმარტებანი (ძალზე მოკლედ):

ექსპოზიცია — პირვანდელი მასალა, რომელიც ქმნის საერთო ფონს, წარმოგვიდგენს პერსონაჟებს, პორტრეტებს, გარემოს (ინტერიერი, ექსტერიერი) და ძირითად (რეალურად ან პირობითად უტყუარ) ფაქტებს, რომლებსაც ეფუძნება მოქმედება;

მოქმედების განვითარება (აღმასვლა) — მოქმედებათა ჯაჭვი, რომელიც ემოციათა მზარდი მუხტითაა აღნიშნული და მიმართულია ტექსტის მთავარი კონფლიქტისაკენ;

კვანძის შეკვრა — მოქმედებათა წიაღში გამოკვეთილი კონფლიქტის ფონზე მომნიშვნეული ძირითადი ინტრიგა;

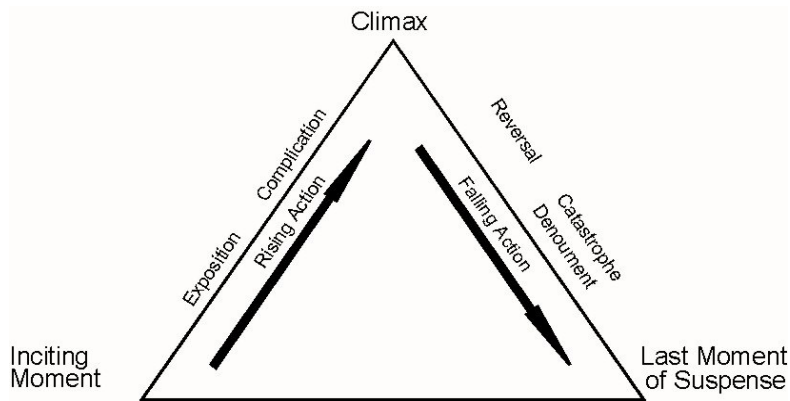
კულმინაცია — კონფლიქტის უკიდურესი ზღვარი, ტექსტის ბირთვი-მოვლენა, სადაც ტექსტის დაძაბულობაცა და მკითხველის ინტერესიც თავის ზენიტს აღწევს;

მოქმედების დაღმასვლა — მოქმედებათა ჯაჭვი, რომელიც განმარტებითი დანიშნულებისაა და მიმართულია ტექსტის მთავარი ინტრიგის გახსნისაკენ;

კვანძის გახსნა — ამთავრებს, ასრულებს ტექსტში განვითარებულ მოქმედებებს (ყოველგვარს)*.

აღსანიშნავია, რომ რუსი ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებულ სქემას წინ უძღოდა 1863 წელს გუსტავ ფრეიტაგის მიერ შედგენილი სქემა, რომელიც „ფრეიტაგის პირამიდის“ სახელითაა ცნობილი.

* კლასიკური სიუჟეტის მაგალითებად მოვიტანთ ილია ჭავჭავაძის თხზულებებს „ოთარანთ ქვრივი“, „კაცია-ადამიანი?“ და „გლახის ნაამბობი“, სადაც, მართალია, მეტ-ნაკლები პროპორციულობით, მაგრამ მაინც დაცულია სიუჟეტის რვავე ელემენტი. ზოგადადაც, რეალიზმის ეპოქა ხაზგასმულ კორექტულობას იჩენს ტექსტის სტრუქტურული ფორმისა და მისი ფუნქციური დატვირთვისადმი.



გერმანელი მწერლისა და დრამატურგის მიერ წარმოებული კვლევა მიმართული იყო ხუთაქტიანი პიესის სიუჟეტის ანალიზისკენ და მიზნად ისახავდა მის მოთავსებას გარკვეული სქემის ჩარჩოებში. ფრეიტაგის პირამიდა თაღისებური ფორმისაა და შედგება ხუთი ნაწილისაგან, რომლებიც თანმიმდევრულად შეესაბამება პიესის ხუთ აქტს: **ექსპოზიცია** (სიტუაციისა, — I აქტი), **მოქმედების განვითარება** (ჩახლართვისა და კონფლიქტის მეშვეობით, — II აქტი), **კლიმაქსი** (შემობრუნების წერტილი, — III აქტი), **მოქმედების დაღმასვლა** (IV აქტი) და **მხილება** (საბოლოო გადაწყვეტილება, — V აქტი). მიუხედავად იმისა, რომ ფრეიტაგის სქემა კითხულობს სიუჟეტს როგორც ნარატიულ სტრუქტურას, მისი მიზმა პიესის აქტებზე უკვე სრულიად გამოუსადეგარი პრაქტიკა აღმოჩნდა „ახალი ტალღის“ დრამატურგებისათვის (იბსენი და მისი შემდგომი თაობა). ფორმალისტები დაესესხნენ ფრეიტაგისეულ ტერმინოლოგიას, თუმცა, ამ თვალსაზრისითაც გააფართოვეს სქემა და დაამატეს ისეთი მნიშვნელოვანი ცნებები, როგორიცაა „კვანძის შეკვრა“ და „კვანძის გახსნა“.

„თუ ჩვენ არა გვაქვს კვანძის გახსნა, მაშინ არც სიუჟეტის შეგრძნება გვაქვს“, წერდა შკლოვსკი (http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.htm), ვინაიდან ყოველი ტექსტი მისი შინაგანი ლოგიკითა და სიუჟეტური სპეციფიკით მიემართება თავისი დასასრულისაკენ. შკლოვსკის ამ იდეის საინტერესო ინტერპრეტაციას წარმოადგენს 1921 წელს გამოქვეყნებული ნარკვევი „მოთხრობისა

და რომანის სტრუქტურა“. შკლოვსკი თვლის, რომ სიუჟეტური ქარგის ცალკეული სტრუქტურული ნაწილები უშუალო კავშირშია სტილისტურ ხერხებთან, კერძოდ, მოტივების საფეხურეობრივ მზარდობასთან (нарастание). ასეთი მზარდობა თვისებრივად უსასრულოა, ისევე როგორც უსასრულოა ამ პრინციპით განწყობილი ავანტიურული რომანების რიცხვი (საილუსტრაციოდ: ალ. დიუმას „სამი მუშკეტერი“, „ათი წლის შემდეგ“, „ოცი წლის შემდეგ“). მოტივთა გაშლის მასშტაბი, შკლოვსკის დაკვირვებით, განაპირობებს ტექსტის ფინალს ანუ სიუჟეტის იმ ნაწილს, რომელსაც „კვანძის გახსნას“ ვუნოდებთ — ტექსტი მთავრდება იმდაგვარად, რის საშუალებასაც მოტივთა სისტემა იძლევა (საილუსტრაციოდ: მარკ ტვენმა ვერ დაასრულა „ტომ სოიერის თავგადასავალი“ „უფროსების რომანის“ ჟანრისათვის დამახასიათებელი ქორწინებით, ვინაიდან ტომ სოიერის ასაკმა ამის საშუალება არ მისცა. შესაბამისად, მწერალმა იქ განყვიტა თხრობა, სადაც პირველი დიდი პაუზა ჩამოვარდა და მერე, უკვე სრულიად სხვა მოტივებზე დაყრდნობით, განაგრძო „ჰეკლბერი ფინის თავგადასავალში“). ნოველის ჟანრზე საუბრისას შკლოვსკი ტექსტის დასასრულის, იმავე „ფინალის“ სხვადასხვა მოდელებსაც კი გამოყოფს. ეს მოდელებია: ა) „ცრუ დასასრული“, როდესაც ძალზე კონცეპტუალურ ტექსტს ავტორი ამთავრებს ბუნების აღწერით, ამინდის შეფასებით, წელიწადის დროის დახასიათებით, ანაც — რიტორიკული შეძახილით; ბ) „უარყოფითი დასასრული“*, როდესაც ფინალი დაუმთავრებელის, განყვეტილის შთაბეჭდილებას ახდენს (მკვლევარის დაკვირვებით ასეთ დასასრულს ხშირად მიმართავს მოპასანი) და, ცხადია, მეტ სივრცეს ტოვებს მკითხველის რეცეფციული ფანტაზიისათვის**.

სიუჟეტური ქარგისა და მოტივთა სისტემის ურთიერთმიმართებების დადგენის პროცესში შკლოვსკი სიუჟეტის აგების ორ

* შკლოვსკის მიერ გამოყენებული ტერმინი „უარყოფითი დასასრული“ ეკუთვნის ფორტუნატოვს, ხოლო ბოდუენ-დე-კურტენესთან ის ჟღერს როგორც „ნულოვანი დასასრული“.

** მართალია, შკლოვსკი ნოველაზე საუბრობს, მაგრამ მე-20 საუკუნეში იგივე ტენდენცია იკვეთება რომანისტიკაშიც, განსაკუთრებით მოდერნიზმის ეპოქის რომანში. საუკეთესო ნიმუშს ამისა წარმოადგენს ჰენრი ჯეიმსის რომანის „ლედის პორტრეტი“ დასასრული, სადაც ფინალი განყვეტილი აზრის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე დასრულებულისას.

ხერხს გამოკვეთს: *საფეხურებრივსა და წრიულს*. თუ პირველი მოვლენათა თანამიმდევრული აგების სქემას ეფუძნება (მაგალითად, „ტომ სოიერის თავგადასავალი“), მეორე გულისხმობს მუდმივ მიმოქცევას მოქმედებებსა და წინალობებს შორის (რთულ სასიყვარულო ან ფსიქოლოგიურ მოტივებზე აგებული ტექსტები), სადაც „წინალობა“, თავისთავად, ეყრდნობა სპეციფიკურ მოტივთა მონაცვლეობას (შეუძლებლობა, ტყუილი, ღალატი და სხვ.). გარდა მოტივებისა, შკლოვსკის აზრით, სიუჟეტის მრავალფეროვნებას განაპირობებს პარალელიზმის ხერხი, რომელიც ტროპების გამოყენებით მიიღწევა და უზრუნველყოფს საგნების ასახვას სხვა საგნებთან ან მოვლენებთან მათი პარალელური შედარების გზით, რაც, საბოლოო ჯამში, იწვევს ფაბულის დეფამილარიზაციის პროცესს. აქ რთული არ არის ნარატივის თეორიის ფორმალისტური პრინციპის ამოცნობა: *თუკი ფაბულა მოვლენათა ქრონოლოგიური თანამიმდევრობაა, სიუჟეტი მოვლენათა ლოგიკური განლაგებისა და გადმოცემის მანერის მთლიანობას წარმოადგენს*^{*}.

სრულიად ცხადია, რომ ფორმალისტებისათვის *სიუჟეტი* სტრუქტურულად მონესრიგებული მოდელია, რომლის მეშვეობითაც ავტორი მარტივად ამუშავებს დადგენილ ლიტერატურულ სქემებსა და ნორმებს, *ფაბულა* კი — მასალის სულაც სტატიკური მთლიანობაა, რომელიც რუსული სკოლის თეორიაში არნახული პასიურობით გამოირჩევა. ავტორის როლი მინიმალიზებულია, ხოლო წარმმართველი ფუნქცია თავად ტექსტის ფორმალურ სქემებსა და ნორმებს ეკისრება.

სიუჟეტის განმარტება გაცილებით მეტ სიღრმესა და ფლექსიურობას იძენს ედვარდ მორგან ფორსტერის 1927 წელს გამოქვეყნებულ ნარკვევში „რომანის ასპექტები“. ფორსტერმა სიუჟეტის შედარებით მარტივი, მაგრამ ძალზე საინტერესო დეფინიცია შემოიტანა: „ჩვენ განვსაზღვრეთ ამბავი, როგორც დროში თანამიმდევრულად განლაგებულ მოვლენათა ნარატივი. სიუჟეტიც მოვ-

^{*} თუკი საფეხურებრიობისა და წრიულობის ნიშნით განვიხილავთ ილია ჭავჭავაძის რიგი თხზულებების სიუჟეტებს, აღმოვაჩენთ, რომ „კაცია-ადამიანი?!“ საფეხურებრივი სტრუქტურის ნიმუშია, ხოლო „ოთარაანთ ქვრივი“ და „გლახის ნაამბობი“ — წრიულისა. წრიული სიუჟეტის პარალელიზმის ხერხთან შეჯერების ბრწყინვალე ნიმუშად კი დავასახელებდით მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებს“, რაც ვლინდება კიდევაც სიუჟეტის გამორჩეულ მრავალფეროვნებაში.

ლენათა ნარატივია, მხოლოდ აქცენტი დასმულია მიზეზობრიობაზე: „მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“ — ეს ამბავია. „მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“ — ეს უკვე სიუჟეტია. თანამიმდევრობა დაცულია, მაგრამ დაჩრდილულია მიზეზობრიობით. ან: „დედოფალი მოკვდა, მაგრამ ვერავინ გაიგო რატომ, სანამ არ მიხვდნენ, რომ ის მოკვდა მეფეზე დარდის გამო“. ეს არის სიუჟეტი მისტერიის ელემენტებით, ფორმა, რომელსაც ძალუძს კიდევ მეტად განვითარება. ის უკვე ნაკლებ ყურადღებას აქცევს თანამიმდევრობას, არამედ სცდება ამბავის ჩარჩოებს იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას იძლევა დადგენილი ნორმები“ (ქადონი: 677).

ფორსტერის განმარტება არამარტო დასაბუთებული, არამედ მეთოდოლოგიურად გახსნილი თეორიული მოდელია, რომელიც გაცილებით მეტ შესაძლებლობებს სძენს სიუჟეტს, ვიდრე ფორმალისტური თეორია, რომლის საბოლოო მიზანი მაინც შინაარსობრივი ელემენტების ფორმალურ ელემენტებზე დამოკიდებულობის დამტკიცებაა. ფორსტერის თეორია კარგად ერგება არამარტო იმ სიუჟეტებს, რომლებშიც განსაკუთრებით იკვეთება მიზეზ-შედეგობრიობითი ურთიერთდამოკიდებულება (მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის ნერილები“, „სარჩობელაზედ“, ნიკო ლორთქიფანიძის „ტრაგედია უგმიროდ“), არამედ იმ სიუჟეტებსაც, სადაც მსგავსი ტენდენცია საძიებელია, მაგრამ არსებობს პასიური ფორმით (მაგალითად, კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილი“, მიხეილ ჯავახიშვილის „კურდღელი“).*

ფორსტერის თეორიამ, ერთი მხრივ, გაზარდა სიუჟეტის შესაძლებლობები, ხოლო, მეორე მხრივ, ეჭვქვეშ დააყენა ფაბულის როლისა და ფუნქციის პასიური სტატუსი, რომელიც მას ფორმალისტებმა დაუდგინეს: თუკი შესაძლებელია, რომ სიუჟეტი იყოს მეტ-ნაკლებად მიზეზ-შედეგობრიობრივი, მაშასადამე, ფაბულაც, როგორც „მოვლენათა ნარატივი“ შესაძლებელია იყოს მეტ-ნაკლებად პასიური? ამის ნათელი დადასტურებაა, თუნდაც, ანტონ ჩეხო-

* აქ, ცხადია, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ჟანრის თეორია და ის სპეციფიკური სტანდარტები, რომლებსაც მოითხოვს ესა თუ ის ლიტერატურული ჟანრი.

ვისა და დავით კლდიაშვილის პროზა, სადაც ფაბულა თავისთავად საინტერესო და ქმედითა და ბევრად განაპირობებს სიუჟეტის დრამატულობას.* ამრიგად, ფორმალისტების მიერ შემოთავაზებული თეორიული მოდელი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პრობლემის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი ვერსია და დავუშვათ სხვა თეორიული ალტერნატივების არსებობაც? მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ლიტერატურის თეორიამ ამ შეკითხვას დადებითად უპასუხა. ფაბულისა და სიუჟეტის თეორიულმა Pro et Contra-მ ახალ ეტაპზე გადაინაცვლა და ამ ეტაპს პირობითად ნარატოლოგიის ეტაპი შეიძლება ეწოდოს, როდესაც: ა) თანამედროვე ლიტერატურის თეორიამ აღიარა გამონაგონის ესთეტიკა; და ბ) სიუჟეტი თხრობის უმთავრეს კომპონენტად იქნა მიჩნეული.

სიუჟეტოლოგია + ნარატოლოგია

ფაბულისა და სიუჟეტის პრობლემის ანალიზმა ინოვაციური სახე მიიღო სტრუქტურალისტური და პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურისმცოდნეობითი სკოლების ფარგლებში — ტოდოროვის, ბრემონის, ბარტის, გრემასის, კრისტევას, ჟენეტის და სხვათა შრომებში. ამ მოაზროვნეთა უაღრესად მნიშვნელოვანი კვლევების ფონზე განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ჟერარ ჟენეტის სიუჟეტის თეორია, ჩამოყალიბებული ნაშრომში „ნარატივის დისკურსის გადასინჯვა“ (Narrative Discourse Revisited).

ჟერარ ჟენეტის თეორიის მეთოდოლოგიურ სიახლეს წარმოადგენს სიუჟეტის გააზრება ნარატოლოგიის (თხრობის თორიის) ქრილში, რასაც სეიმორ ჩეთმენმა „ამბავის დროსა და დისკურსის დროს შორის არსებული დროითი ურთიერთობების ელევანტური ანალიზი“ (ჩეთმენი 1978: 63) უწოდა.

თავისი მეთოდოლოგიის სპეციფიკურობას ჟენეტი წიგნის შესავალ ნაწილშივე ადასტურებს და ასაბუთებს: „მე არ დავუბრუნდები იმ განსხვავებებს, რომელთა გაზიარებაც დღეს მიღებულია

* ანალოგიური მოსაზრება დ. კლდიაშვილის თხზულებების ფაბულის შესახებ გამოთქმულია თამაზ ვასაძის მიერ (იხ. კრებული „ოთარ ჩხეიძე 90“).

*ამბავის** (მოთხრობილი მოვლენების ერთობლიობა), *ნარატივისა* (ზეპირი ან წერილობითი დისკურსი, სხვაგვარად — თხრობა) და *ნარატიის* (რეალური ან ფიქციური აქტი, რომელიც ქმნის დისკურსს — სხვაგვარად რომ ვთქვათ, თავად თხრობის პროცესი) ცნებათა გააზრებისას, მხოლოდ დავადასტურებ, რომ ხშირად პარალელს ავლებენ ისეთ ოპოზიციებს შორის, როგორცაა: ამბავი/ნარატივი [historiere/recit] და ფორმალისტური ოპოზიცია — ფაბულა/სიუჟეტი [story/plot]. დავადასტურებ, მაგრამ ორი მოკრძალებული პროტესტით. ვფიქრობ, ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, პირველი წყვილი უფრო მეტი მნიშვნელობითაა დატვირთული და მეტადაც გამჭვირვალეა, ვიდრე ფორმალისტური წყვილი (ან, ყოველ შემთხვევაში, მისი ფრანგული თარგმანი), რომელიც იმდენად შეუფერებელია, რომ მუდმივად მერყევ და გაუბედავ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა, მეჩვენება, რომ, კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ჩვენეული სრული ტრიადა (ზემოთ მოხსენიებული — ი.რ.) გაცილებით ანგარიშგასაწევია ნარატივის მთლიან ფაქტთან მიმართებით... დიფერენციაცია — ამბავი/ნარატივი ადვილად წარმოქმნის დღეს უკვე ფართოდ გავრცელებულ გაუგებრობას როგორც თავად ამ წყვილს, ისე ბენვენისტის მიერ შემოთავაზებულ წყვილს — *ამბავი/დისკურსი* [histoire/discours] შორის, რომელიც, დროთა განმავლობაში, მართალია უშეცდომოდ, მაგრამ ჩემდა სამწუხაროდ, გადავნათლე ოპოზიციად — ნარატივი/დისკურსი [recit/discours] სხვა მიზნებისდა გამო“ (ჟენეტი 1988: 13-14). დუალური სტრუქტურების — იქნება ეს ამბავი/დისკურსი, ნარატივი/დისკურსი თუ ამბავი/ნარაცია — უმთავრეს ნაკლს ჟენეტი მათ ფუნქციურ არასრულყოფილებაში ხედავს: ვერც ერთი მათგანი ვერ აკმაყოფილებს ნარატოლოგიური პროცესის მასშტაბურ გეგმებს და უფრო ნარატოლოგიის „პრეისტორიულ ეტაპს“ შეეფერება, ვიდრე თანამედროვე მდგომარეობას. ამ თვალსაზრისით, გაცილებით სრულყოფილად გამოიყურება ტრიადა — *ამბავი/ნარატივი/ნარაცია*, სხვაგვარად — *ისტორია (შინაარსი)/თხრობა/ნარაცია*, თუმცა, ჟენეტის აზრით, არც ის არის უხარვეზო: „ტრიადის მთავარი დეფექტი პრეზენტაციის პროცესის *თანამიმდევრობა*,

* იგივე — ისტორიის, შინაარსის;

რაც შესაბამისობაში მოდის მის არარეალურ ანუ მხატვრულ გენეზისთან“ (ჟენეტი 1988: 14). არამხატვრული, მაგალითად, ისტორიული ნარატივის შემთხვევაში თანამიმდევრობის საკითხი იმთავითვე მოგვარებულია: ამბავი (დასრულებული მოვლენები) — ნარაცია (ისტორიკოსის თხრობა) — ნარატივი (ტექსტი, როგორც აზროვნების აქტის შედეგი), სადაც ნარატივი წარმოადგენს ნარაციის უკუფენას, მაგრამ ხორციელდება მასთან ერთად — *თანადროულად* — და განსხვავებას ქმნის თხრობის არა იმდენად დრო, რამდენადაც — ასპექტი: ნარატივი აღნიშნავს მოთხრობილ დისკურსს, რომელიც ყალიბდება ნარაციის წიაღში. განსხვავებული ვითარებაა მხატვრულ ტექსტებში, სადაც ნარატივი გამოგონილი ანუ *სიმულირებულია**. იცვლება თანამიმდევრობა: ნარაცია ერთდროულად ახდენს როგორც ამბავის, ისე ნარატივის ინიცირებას, ხოლო ეს უკანასკნელი ორი (ამბავი და ნარატივი — ი.რ.) წარმოადგენს განუყოფელ მთლიანობას. მაგრამ ჟენეტი აღრმავებს მსჯელობას გამონაგონის მიმართულებით და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ცნებები პირობითია — არ არსებობს წმინდა რეალისტური ან წმინდა მხატვრულ-გამონაგონი ტექსტი: „ლიტერატურულმა ნარატოლოგიამ ბრმად შემოიზღუდა თავი, როდესაც მისი ანალიზი მხატვრულ ნარატივზე დაიყვანა, თითქოსდა ყველა ლიტერატურული ნარატივი აპრიორულად მხოლოდ მხატვრული გამონაგონი იყოს“ (ჟენეტი 1988: 15)**. მათ შორის არსებით განსხვავებას, ჟენეტის აზრით, ქმნის ავტორის მიმართება ტექსტთან: თუ „არამხატვრული ტექსტის“ ავტორი თავის მსჯელობას დოკუმენტური მასალითა და ფაქტებით ასაბუთებს, „მხატვრული ტექსტის“ ავტორი მკვიდრდება როგორც ამბების მთხზველი. დასკვნა, რომელიც მსჯელობის ამ ფრაგმენტიდან გამოაქვს ჟენეტს, ამართლებს მის დაბეჯითებულ რწმენას „წმინდა გამონაგონის“ არარ-

* ტერმინს „სიმულაცია“ ჟენეტი ხმარობს ანტიკური „მიმესისის“ სინონიმად.

** აქ მიზანშეწონილად მივიჩნევთ, დავეთანხმოთ მკვლევარს და მკითხველს შევასხნოთ შუა საუკუნეების ეპოქის ლიტერატურულ ტექსტებზე ზემოთ წარმართული მსჯელობა. ჟენეტის თეორიული მოდელი ამომწურავ პასუხს იძლევა შეკითხვაზე — არის თუ არა მხატვრული ტექსტი და ფიქციონალური ტექსტი იდენტური ცნებები? პასუხი, ცხადია, უარყოფითია.

სებობაში: მხატვრული ტექსტის ნორმალური და კანონიკური სისტემა, ასკვნის მკვლევარი, ავტორს მოიაზრებს არა მთხზველად, არამედ — მთხრობელად; შესაბამისად, მხატვრული ნარატივი ვერ იქნება წმინდა სახის სიმულაცია ანუ არისტოტელესეული მიმესისი, არამედ — სისტემა, რომელიც თავის თავში მოიცავს სიმულაციას (მიმესისს) როგორც ნაწილს. ფაბულა და სიუჟეტი, როგორც მხატვრული ნარატივის საკვანძო ცნებები, ორ სხვადასხვა ნარატიულ საფეხურს შეესაბამება: ფაბულა ასახავს მოვლენათა ისეთ თანამიმდევრობას, როგორც სინამდვილეში მოხდა ყველაფერი, ხოლო სიუჟეტი — ისეთ თანამიმდევრობას, როგორსაც გვთავაზობს მთხრობელი. ამრიგად, მნიშვნელობს არა მხოლოდ ის, თუ რას ყვება მთხრობელი, არამედ — როგორ ყვება და რა მიზნით.

სიუჟეტოლოგიის ეს ეტაპი სრულიად ცხადად აირეკლავს როგორც ანტიკურ, ისე — ფორმალისტურ გამოცდილებას, თუმცა, განაახლებს მათ მეთოდოლოგიური ინოვაციებით. კერძოდ: **ნარატოლოგების მიერ შემოათავაზებული „ამბავი“-ს ცნება უფრო ვიწროა, ვიდრე ანტიკური „ამბავი“ და უახლოვდება ფორმალისტურ „ფაბულას“, ხოლო „ნარატივი“-ს ცნება — უფრო ფართოა, ვიდრე ფორმალისტური „სიუჟეტი“ და უახლოვდება ანტიკურ „ამბავს“.** ლიტერატურული ნარატივის ინტერპრეტაციას შენეტი ახდენს *ამბავის დროსა* და *ნარატივის (დისკურსის) დროს* შორის ურთიერთმიმართებების დადგენით*. ძირითადი ცნებები, რომელთაც შენეტი ამკვიდრებს მხატვრულ ნარატივთან და სიუჟეტთან მიმართებით, შემდეგია: *თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე.*

შენეტისეული ცნებების განმარტებანი (ძალზე მოკლე)**:

თანამიმდევრობა — თხრობას (დისკურსს) აქვს უნარი, გადაანაცვლოს ამბავის ცალკეული მოვლენები იმგვარად, როგორაც ეს მას სურს (გამომდინარე კონკრეტული მიზნებიდან). ამ პროცესის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს კინოხელოვნება, რომელიც იყენებს მონტაჟის ტექნიკას. თანამიმდევრობის ორ ტიპი გამო-

* აგრეთვე, *ასპექტის*, როგორც მთხრობელის მიერ ამბავის აღქმის ხერხის, და *მოდალობის*, როგორც დისკურსის მთხრობელისეული მოდელის, დადგენით.

** ვეყრდნობით ჩეთმენის სქემას.

იყოფა: **ნორმალური** და **ანაქრონიული**. პირველ შემთხვევაში ამბავსა და თხრობის დისკურსს ერთი და იგივე თანამიმდევრობა აქვთ, ხოლო მეორე შემთხვევაში ორი სხვადასხვა ტიპის „დარღვევა“ იკვეთება: უკანგადახვევა (**ანალეფსისი**) და წინგადახვევა (**პროლეფსისი**). ანალეფსისის დროს თხრობის დისკურსი წყვეტს ამბავის ნორმალურ თანამიმდევრობას, რათა დაუბრუნდეს უფრო ადრე მომხდარ მოვლენებს; პროლეფსისი დროს თხრობის დისკურსი კვლავაც წყვეტს ამბავის ნორმალურ თანამიმდევრობას, მხოლოდ, ამ შემთხვევაში, წინ უსწრებს მას, რათა გადაინაცვლოს მომავალი მოვლენებისაკენ*. ანალეპტიკური თანამიმდევრობის მაგალითები მრავლად დაიძებნება ქართულ და მსოფლიო ლიტერატურაში, პროლეპტიკური თანამიმდევრობის საუკეთესო ნიმუშებად კი შეიძლება დავასახელოთ ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“ და მიხაილ ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტა“.

ანაქრონიულ თანამიმდევრობაში ჟენეტი განასხვავებს ანაქრონიის **მანძილისა** და **ამპლიტუდის**, **აგრეთვე**, **გარეგანი**, **შინაგანი**, და **სინთეზური ანაქრონიის**, **ჰეტეროდოქსური** და **ჰომეოდოქსური ანაქრონიების ცნებებს****.

საინტერესოა, რომ ანაქრონიზმის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო მოდელს სიუჟეტში — **ექსპოზიციას** — ჟენეტი მიიჩნევს ანალეფსისისა და პროლეფსისის უფრო ფუნქციად, ვიდრე სახეობად. თუკი ექსპოზიციის ტრადიციული განმარტება მას შემაჯამებლურ ხასიათს სძენს (იხ. ზემოთ), ჟენეტისეული ხედვა სრულიად განსხვავებულია: მისი აზრით, მე-20 საუკუნის ლიტერატურამ დაძლია აღწერითი დამოკიდებულება ექსპოზიციისადმი და გადაინაცვლა იგი „მომხდარი მოვლენების გამჟღავნების“ სიბრტყეზე: უმეტეს შემთხვევაში ექსპოზიცია გადანაწილებულია ტექსტში და ემსახურება პერსონაჟის (ან ტექსტის სხვა მოდელის) ეტაპობრივ წარდგინებას არამარტო „პირველი ეფექტის“, არამედ

* აღსანიშნავია, რომ პროლეფსისის გააქტიურებისას ამბავის მიმდინარე მოვლენები იძენს **შუალედური მოვლენების** სტატუსს, რომლებიც აუცილებლად უნდა იყოს რეტროსპექტირებული ტექსტის მომავალ პასაჟებში.

** დეტალური მსჯელობა ამ საკითხებზე იხ. ნიგნში ი. რატიანი, „ფაბულა და სიუჟეტი. Pro et Contra“. თბ. 2011.

ტექსტში უხვად გაბნეული სიღრმისეული წიაღსვლების გზით, როგორც ანალეფსისის, ისე — პროლეფსისის მოდელში.

ხანგრძლივობა — ადგენს ურთიერთმიმართებას, რომელიც არსებობს თხრობის დროსა (დისკურსის დროსა) და სიუჟეტური მოვლენების ხდომილობის დროს შორის.

გამომდინარე თავისი დანიშნულებიდან, ხანგრძლივობა, ჟენეტიკის აზრით, შეიძლება იყოს:

1. რეზიუმირებული — როდესაც თხრობის დრო (დისკურსის დრო) უფრო მოკლეა, ვიდრე სიუჟეტური დრო. თხრობის დისკურსი მოკლედ აღწერს სიუჟეტურ მოვლენებს მათი რედუცირების (შეკვეცის) გზით. საუკეთესო მაგალითს ამისათვის წარმოადგენს პერსონაჟთა შორის დიალოგის შინაარსის გადმოცემა თავად დიალოგის დეტალიზების გარეშე. ამ მეთოდს აქტიურად იყენებს კინემატოგრაფიული ხელოვნებაც (ამგვარი ხანგრძლივობით დატვირთულია „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტი);

2. ელიფსისური — როდესაც თხრობის დრო (დისკურსის დრო) არა მარტო მოკლეა სიუჟეტურზე, არამედ ნულოვანია. თხრობის დისკურსი შეჩერებულია, მაშინ როდესაც სიუჟეტური დრო, სავარაუდოდ, გაედინება. ეს არის დისკურსული პაუზა, როდესაც ხდება თხრობის წყვეტა, ხოლო აღდგენა აღინიშნება მხოლოდ გარკვეული (სავარაუდოდ) სიუჟეტური დროის გასვლის შემდეგ (ამის მაგალითად გამოდგება თეიმურაზ ხევისთავის ხეტიალის არაღწერილი დეტალები რომანში „ჯაყოს ხიზნები“);

3. სცენიური — როდესაც თხრობის დრო (დისკურსის დრო) და სიუჟეტური დრო ერთმანეთს ემთხვევა. ეს არის უნივერსალური მდგომარეობა ტექსტში, რაც თხრობის კლასიკური მანერისთვის არის დამახასიათებელი (საუკეთესო მაგალითს აქ მე-19 საუკუნის კლასიკური რეალიზმის ტექსტები წარმოადგენს);

4. განელილი — როდესაც თხრობის დრო (დისკურსის დრო) უფრო გრძელია, ვიდრე სიუჟეტური. ამგვარი შემთხვევები ტექსტში უკავშირდება სიუჟეტური დროის ხელოვნურად განელვას მოვლენათა მიერ ერთმანეთის გადაფარვის ან გამეორების გზით, როდესაც სიუჟეტი თვისებრივად ახალს არაფერს გვთავაზობს,

თხრობა კი გრძელდება. განსაკუთრებული გამოყენება ამ ხერხს აქვს კინემატოგრაფიაში: შენელებული კადრები, ან ერთი და იმავე მოვლენების (მოძრაობების, ქმედებების) გამეორება ერთ ადგილას ტკეპნის სიუჟეტურ დროს, სამაგიეროდ — ახანგრძლივებს დისკურსულს; მოვლენათა ვერბალური აღწერა უფრო ხანგრძლივია, ვიდრე თავად მოვლენათა ხანგრძლივობა (ამ თვალსაზრისით საინტერესო მაგალითებს გვთავაზობს პოსტმოდერნისტული პროზა);

5. დესკრიფციული — როდესაც თხრობის დრო (დისკურსის დრო) არა მარტო უფრო გრძელია, ვიდრე სიუჟეტური, არამედ სიუჟეტური დრო არის ნულოვანი. ამგვარი სურათი, ძირითადად, ტექსტის აღწერით პასაჟებში ფიქსირდება: პორტრეტის, ინტერვიუს, ექსტერიერის, ლანდშაფტის აღწერისას, როდესაც სიუჟეტური მოვლენები განყვეტილია, შეჩერებულია და ასპარეზი ეთმობა დისკურსს.

სიხშირე — ადგენს შესაბამისობას თხრობის დროსა (დისკურსის დროს) და სიუჟეტური მოვლენების ხდომილობათა დროს შორის.

სიხშირე შეიძლება იყოს:

1. ერთჯერადი — როდესაც ერთი კონკრეტული მოვლენის რეპრეზენტაცია (გამოსახვა) ხორციელდება ერთი კონკრეტული თხრობის დისკურსით;

2. მრავალჯერადი — როდესაც მრავალჯერადი მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება მრავალჯერადი თხრობის დისკურსით;

3. გამეორებადი — როდესაც გამეორებადი (ერთი და იგივე) მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება გამეორებადი (ერთი და იმავე) თხრობის დისკურსით;

4. გამეორებადი და მრავალჯერადი — როდესაც გამეორებადი და მრავალჯერადი მოვლენის რეპრეზენტაცია ხორციელდება ერთი კონკრეტული თხრობის დისკურსით.

თუ შევაჯამებთ წარმოდგენილ ინფორმაციას, დავასკვნით, რომ ამბავისა და სიუჟეტის წინააღმდეგობრივი წყვილის პრობლემა შენეებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული თხრობის სისტემას-

თან და დროის კატეგორიასთან (*თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე*) და, რაც მთავარია, არსობრივად ტრიადულია (*ამბავი, ნარატივი, ნარაცია*) და არა — დუალური (*ფაბულა/სიუჟეტი*). პოსტსტრუქტურალისტური პოეტიკა არ უარყოფს წინამორბედ თეორიულ მოდელებს, მაგრამ აფართოებს თხრობის სიღრმისეული ანალიზის მიმართულებით. ამ თვალსაზრისით, ჟენეტის თეორიაში ბევრი რამ არის საგულისხმო:

1. ჟენეტი შლის ტრადიციულად დადგენილ საზღვრებს წმინდა რეალისტურ და წმინდა მხატვრულ-გამონაგონ ტექსტს შორის. ამ გადაწყვეტილებით მეცნიერი: ა) აფართოებს ლიტერატურული ნარატივის ცნებას; ბ) ააქტიურებს ფაბულისა და სიუჟეტის ტრადიციულ ურთიერთმიმართებას; გ) სიცოცხლისუნარიანობას სძენს ფაბულას, როგორც ავტორისეული თხრობის განმაპირობებელ ფორმასა და მთლიანი მხატვრული სისტემის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს;

2. ჟენეტი ახდენს ლიტერატურული ნარატივის გააზრებას ამბავის დროსა და თხრობის დროს შორის ურთიერთმიმართებების ანალიზის გზით. შემოაქვს ახალი ცნებები: **თანამიმდევრობა, ხანგრძლივობა, სიხშირე**. ამ ცნებათა დამკვიდრება მას საშუალებას აძლევს, დაადგინოს: ა) თხრობის პროცესის (მიმდინარეობის) განსხვავებული ფორმები; ბ) მიმართების ყველა შესაძლო ფორმა თხრობის დროსა და სიუჟეტურ დროს შორის; გ) ასახვის განსხვავებული შესაძლებლობები; დ) ლიტერატურული ნარატივის შე[უ]საბამისობა კინემატოგრაფიულ ნარატივთან.

ჟენეტის თეორია კომპლექსური სისტემაა, რომელიც ითვალისწინებს როგორც არისტოტელეს მიმესისის თეორიას, ისე — რუსული ფორმალისტური სკოლისა და სტრუქტურალისტური პოეტიკის მიდგომებს ამბავისა და თხრობის პრობლემებთან. არის თუ არა სრულყოფილი ნარატოლოგების, კერძოდ, ჟენეტის თეორია? სრულყოფილება სწორედ ის ცნებაა, რომელზეც დიდი ხანია უარი თქვა ლიტერატურის თეორიამ იმ „მარტივი“ მიზეზის გამო, რომ ლიტერატურული ტექსტი მუდმივი ინტერპრეტაციის ობიექტია და მისი კვლევა სრულიად განსხვავებულ და ახალ-ახალ მეთოდებს შეიძლება დაექვემდებაროს.

„მეფე მოკვდა და დედოფალიც მოკვდა“.

„მეფე მოკვდა და შემდეგ დარდისაგან მოკვდა დედოფალი“.

ახლა დანამდვილებით ვიცით, რომ განსხვავებას ამ ორ, ერთი შეხედვით მარტივ ფრაზას შორის ბევრი რამ შეიძლება ქმნიდეს: წარმოსახვა, რომელიც მითისქმნადობის პროცესში ფრთიანდება, დამა[უ]ჯერებელი, რომელიც გამონაგონის უკუფენას წარმოადგენს, მიზეზ-შედეგობრიობა, რომელიც წარმოაჩენს კავშირებს, ანაც — თხრობის ხელოვნება, რომელიც ქმნის განსხვავებებს... ყოველ მოსაზრებას თავისი არგუმენტები და კონტრ-არგუმენტები გააჩნია, უტყუარი პასუხი არც არსებობს და, მით უმეტეს, არც ზედაპირზე ძევს, პასუხი ამ შეკითხვაზე მეთოდოლოგიური მნიშვნელობისაა, ხოლო დავა — დისკურსული ხასიათის, ვინაიდან პრობლემა ტექსტის თეორიის სფეროს განეკუთვნება, სწორედ იმ სფეროს, სადაც ნებისმიერი სახის წინააღმდეგობა მეთოდოლოგიურ ვარაუდებსა და შესაძლებლობებზეა დაფუძნებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ამირხანაშვილი 2006: ამირხანაშვილი ი. აგიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია // სჯანი, № 7. თბ.: 2006.

არისტოტელე 1944: არისტოტელე. პოეტიკა. წინასიტყვაობა. თარგმანი და კომენტარები პროფ. სერგი დანელიასი. თბ.: 1944.

არისტოტელე 1976: არისტოტელე, პოეტიკა. თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ // ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. 1976, გვ. 76-93.

არისტოტელე 1981: არისტოტელე. რიტორიკა. თბ.: 1981.

ბურიანი 1997: Burian, P. Myth into muthos: the shaping of tragic plot // The Cambridge Companion to Greek Tragedy (ed. By P. E. Easterling). Cambridge University Press, 1997.

დოიაშვილი 2010: დოიაშვილი თ. „სიბრძნე სიცრუისა“ და „სიბრძნე სიცრუისა“ // სჯანი, № 11. თბ.: 2010.

ელბაქიძე 2007: ელბაქიძე მ. ვეფხისტყაოსნის პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი შუასაუკუნეების ფრანგულ რაინდულ რომანთან ტიპოლოგიურ მიმართებაში. თბ.: 2007

ეიხენბაუმი: Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // http://www.opojaz.ru/method/method_intro.htm)

ეიხენბაუმი 2010: ეიხენბაუმი ბ. როგორაა აგებული გოგოლის „შინელი“ // ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია. ტ. 2. თბ.: 2010.

კალანდარიშვილი 2009: კალანდარიშვილი ე. ბიბლიის განმარტების მეთოდები // სჯანი, № 9. თბ.: 2010.

კიკნაძე 2008: კიკნაძე ზ. ქართული ფოლკლორი. თბ.: 2008.

ლომიძე 2008: ლომიძე თ. რუსული ფორმალური სკოლა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

ლოუ 2007: Lowe N. Y. Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

პლატონი 2003: პლატონი, სახელმწიფო. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბ.: 2003.

პოკოკი 1980: Pocock, Gordon. Boileau and the Nature of Neo-Classicism. Cambridge University Press, 1980.

პროპი 1984: პროპი, ვ. ზღაპრის მორფოლოგია. თბ.: 1984.

ჟენეტი 1988: Genette, G. Narrative Discourse Revisited. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca, New York. Cornell University Press, 1988.

რატინი 2005: რატინი ი. ქრონოტოპი ანტიუტოპიურ რომანში. ესკატოლოგიური ანტიუტოპიის ინტერპრეტაციისათვის. თბ.: 2005.

რატინი 2007: რატინი ი. ილია და მისი მკითხველი // ილია ჭავჭავაძე 170. საიუბილეო კრებული. თბ.: 2007.

რატინი 2008: რატინი ი. მიხალ ბახტინის თორიული კონცეფცია. დიალოგიური კრიტიკა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

სიდნეი 1962: Sidney, P. The Defence of Poetry // Literary Criticism. Plato to Dryden. Ed. By Allan H. Gilbert. Detroit, 1962.

ფორსტერი 1927: Forster, E. M. Aspects of the Novel, 1927 (მეორე გამოცემა — 1985).

ფორსტერი: Forster, E. M. http://www.brainyquote.com/quotes/authors/e/e_m_forster.html).

ქადონი 1999: Cudon, J. A. (revised by C.E.Preston) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Penguin Books, 1999.

შკლოვსკი 2010: შკლოვსკი ვ. ხელოვნება, როგორც ხერხი // ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია. ტ. 2. თბ.: 2010.

- შკლოვსკი:** Шкловский В. Искусство как приём // <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.htm>)
- შკლოვსკი:** Шкловский В. Литература вне «сюжета» http://www.opojaz.ru/shklovsky/vne_sujeta.htm
- შკლოვსკი:** Шкловский В. Строение рассказа и романа // http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.htm
- შტალი 1975:** Шталь И. В. Гомеровский эпос. М., «Высшая школа», 1975.
- ჩემენი 1978:** Chatman, S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, 1978.
- ცანავა 2009:** ცანავა რ. მეტაფორა. თბ.: 2009;
- ხარბედია 2008:** ხარბედია მ. ნარატოლოგია // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.
- ჯირალდი 1968:** Gibaldi, J. B. Cinthio on Romances. Translation of the *Discorso intorno al comporro dei romanzi*, with introduction and notes by Henry L. Snuggs. University of Kentucky Press, 1968.
- ჰარლანდი 1999:** Harland, R. Literary Theory from Plato to Barthes. An Introductory History. Palgrave Macmillan, 1999.
- ჰოლი 1963:** Hall, V. JR. A Short History of Literary Criticism. New York University Press, 1963.

მოტივი

მოტივი (ფრანგ. *motif*, გერმ. *motiv* ლათ. სიტყვიდან *moveo* — „ვამოძრავებ“), როგორც ცნება, ლიტერატურისმცოდნეობაში დამკვიდრებულია მუსიკის გავლენით, სადაც ის აღნიშნავს რამდენიმე ნოტისაგან შედგენილ ჯგუფს. *მოტივი არის სემანტიკური გამეორება (სიტყვის ან შესიტყვების გამეორება), რომელიც ტექსტის ფარგლებს გარეთ ხორციელდება*. მოტივი შეიძლება იგულისხმებოდეს ქვეტექსტშიც ან წარმოდგენილი იყოს სათაურისა ან ეპიგრაფის სახით. მოტივის უმნიშვნელოვანესი ნიშან-თვისება მისი არასრული რეალიზებულობაა.

ასევე მუსიკიდანაა შემოსული ტერმინი *ლაიტმოტივი* (რ. ვაგნერის მუსიკალური თეორიიდან და პრაქტიკიდან). *ლაიტმოტივი არის სემანტიკური განმეორება, რომელიც ტექსტის ფარგლებში ხორციელდება, განსხვავებით მოტივისგან, რომელიც წარმოადგენს სემანტიკურ განმეორებას ტექსტის ფარგლებს გარეთ*. ლაიტმოტივები საგანგებო როლს ასრულებს XX საუკუნის რომანისტიკაში, როგორც ცხოვრებისეული მასალის ფრაგმენტულობის, ქაოტურობის დაძლევის ახალი საშუალება.

მოტივის ცნება დანერგილია თეორიული პოეტიკის, შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის, აგრეთვე, ზეპირსიტყვიერების სფეროში — ნიმუშთა ფაბულებისა და სიუჟეტების კვლევისას, სადაც მსგავსი მოტივების ურთიერთშეჯერება გამოიყენება სიუჟეტის პირველსაწყისი ფორმის აღდგენისა და მის გადაადგილებებზე დაკვირვების ხერხად.

თეორიულ პოეტიკაში ტერმინით „მოტივი“ აღინიშნება ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და, როგორც წესი, განმეორებადი, „საყრდენი“ მხატვრული საშუალებები და ხერხები. მაგალითად, *გადაცმის მოტივი* დამახასიათებელია კომედიებისა და ფარსებისთვის, ხოლო *ცნობა/ვერცნობის* მოტივი გვხვდება ბევრ ტრადიციულ ჟანრში (ეპოსი, ტრაგედია და .აშ.). ტერმინ „მოტივის“ პოლისემანტიკურობის (მრავალმნიშვნელოვნების) გამო ხშირად გვხვდება შინაარსობრივად ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავე-

ბული ისეთი შესიტყვებები, როგორებიცაა: „შემოქმედების მოტივი“ (თემები); „ფოლკლორული მოტივი“ (უმარტივესი თხრობითი ფორმულა); „ლირიკული მოტივი“ (გრძნობებისა და იდეების განმეორებადი კომპლექსი); „მოტივური სტრუქტურა“ (ტექსტის განმეორებადი ელემენტების კონცეპტუალურად ღირებული კავშირი). შესაბამისად, ლიტერატურული ტექსტების კვლევისას უნდა გავითვალისწინოთ მოტივის ფენომენის სხვადასხვაგვარი განმარტება.

მოტივის ცნების ანალიზს მრავალი გამოკვლევა მიეძღვნა რუსულ და დასავლეთევროპულ ლიტერატურისმცოდნეობაში.

ა. ვესელოვსკი თავის ნაშრომში „სიუჟეტთა პოეტიკა“ აღნიშნავდა, რომ მოტივი არის ფორმულა, რომელიც პასუხობს იმ შეკითხვებზე, რომელთაც ბუნება უსვამს ადამიანს, ან რომელიც აფიქსირებს განსაკუთრებით მნიშვნელოვან შთაბეჭდილებებს. ვესელოვსკი მოტივებს უწოდებს „უმარტივეს ფორმულებს, რომლებიც შეიძლებოდა შექმნილიყო მსგავს ყოფით პირობებში, განსხვავებულ პირველყოფილ ტომებში (ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად)“ (ვესელოვსკი 1940: 494). ვესელოვსკის აზრით, მოტივები ისტორიულად სტაბილურია და უსასრულად განმეორებადი. მოტივი არის „უმარტივესი თხრობითი ერთეული“, სიუჟეტის ელემენტარული და დაუშლელი „უჯრედი“, რომელიც სემანტიკური მთლიანობით გამოირჩევა, მაგ., ძმების ბრძოლა მემკვიდრეობისათვის, ბრძოლა სატრფოსთვის და ა.შ. ვესელოვსკის გაგებით, მწერლის შემოქმედებითი მოღვაწეობა სულაც არ არის ნამდვილი ან გამოგონილი ცხოვრების „ცოცხალი სურათებით“ თამაში. მწერალი აზროვნებს მოტივებით, ხოლო ყოველ მოტივს აქვს მნიშვნელობათა მდგრადი ერთობლიობა, რომელიც მასში ნაწილობრივ გენეტიკურად ძვეს, ნაწილობრივ კი, ხანგრძლივი ისტორიული ცხოვრების პროცესში იჩენს თავს.

ვესელოვსკისეულ კონცეფციაში მოტივის მთავარი ნიშან-თვისება მისი **დაუნაწევრებლობა**, ე.წ. **ატომურობა**. მოტივის ეს მთლიანობა, განუყოფლობა ვესელოვსკისთან **სემანტიკური** ხასიათისაა: ის წააგავს მთლიანობას სიტყვისა, რომლის მორფემებად დაშლისას იკარგება მისი მნიშვნელობის მთლიანობა — ასევე, მოტივიც არ იშლება ცალკეულ თხრობით (ნარატიულ) „მორფემე-

ბად“. მაგრამ, მეორე მხრივ, ვესელოვსკის კონცეფციაში ჩადებულია (თუმცა თვალსაჩინოდ არაა მითითებული) მოტივის **მორფოლოგიური დანაწევრებადობის**, დაშლადობის იდეა: ისეთ მოტივებში, როგორიცაა — „ვილაც იტაცებს მზეს“; „ბოროტი დედაბერი ანამებს მზეთუნახავს ან ამ უკანასკნელს ვილაც იტაცებს“ და ა.შ. (ვესელოვსკი 1940: 494), — „ვილაც“ და „რალაც“ მიუთითებს, რომ მოტივი მორფოლოგიურად ნაწევრდება კომპონენტებად და ეს კომპონენტები განმეორებადია ამ მოტივის ფარგლებში. მოტივები თვალსაჩინოდ ვლინდებიან მითოლოგიასა და ზღაპრებში. მოტივები შეიძლება, ასევე, ისესხონ ან დამოუკიდებლად შეიმუშავონ ცალკეულმა ხალხებმა.

ა. ბემმა, ვესელოვსკის მოწაფემ და მოტივის თეორიაში სემანტიკური მიდგომის მომხრემ, ახლებურად გააანალიზა ა. პუშკინის „კავკასიის ტყვის“, მ. ლერმონტოვის „კავკასიის ტყვის“ და ფ. შატოვიანის „ატალას“, ანუ ერთგვაროვანი ფაბულების მქონე სამი ნაწარმოების მოტივური შედგენილობა (ბემი 1919). ბემმა ერთმანეთს შეადარა იმ მოტივის ვარიანტები, რომელიც საფუძვლად უდევს განსახილველ ნაწარმოებებს. მან რთული ამოცანა დაისახა მიზნად — გამოეველინა ყველა შესაძლებელი სიუჟეტი, რომლებიც ლოგიკურად აიგებოდა ერთი განსაზღვრული მოტივიდან, — და მივიდა დასკვნამდე, რომ **მოტივის გააჩნია სემანტიკური ინვარიანტები (განსხვავებული ვარიანტები), რაც იძლევა სიუჟეტური განსხვავებულობის მიღწევის საშუალებას**.

ო. ფრეიდენბერგის ნაშრომში „სიუჟეტისა და ჟანრის პოეტიკა“ მოტივი განხილულია მითოლოგიურ სიუჟეტებთან მიმართებაში. ფრეიდენბერგის მონოგრაფიაში მოტივის ცნება განუყოფლად უკავშირდება პერსონაჟის ცნებას. „არსებითად, — წერდა ფრეიდენბერგი, — პერსონაჟის შესახებ საუბრისას, უნდა ვიმსჯელოთ იმ მოტივების შესახებაც, რომლებიც პერსონაჟებშია სტაბილიზებული (მყარად ჩადებული); პერსონაჟის მთელი მორფოლოგია წარმოადგენს სიუჟეტურ მოტივთა მორფოლოგიას“ (ფრეიდენბერგი 1997: 221-222); „მნიშვნელობა, რომელიც გამოხატულია პერსონაჟის სახელში და, მაშასადამე, მის მეტაფორულ არსში, გა-

დაიქცევა მოქმედებად, რომელიც მოტივს წარმოადგენს: გმირი აკეთებს მხოლოდ იმას, რასაც თვითონვე ნიშნავს სემანტიკურად“ (ფრეიდენბერგი 1997: 223).

ფრეიდენბერგი, ისევე, როგორც ვესელოვსკი, ავითარებდა მოტივის ესთეტიკური ღირებულების იდეას. ვესელოვსკი წერდა მოტივის ხატოვანების შესახებ: „მოტივი არის ფორმულა, რომელიც ხატოვნად უპასუხებს საზოგადოებრიობას (მისი არსებობის პირველ ხანებში) ბუნების მიერ დასმულ შეკითხვებზე. მოტივის ნიშანთვისებაა მისი ხატოვანი ერთნევერა სქემატიზმი“. (ვესელოვსკი 1940: 494); ფრეიდენბერგი კი აღნიშნავდა: „სიუჟეტური სქემის გავრცობა და კონკრეტიზაცია აისახება მოტივის მეშვეობით ხატოვანების გამოყოფაში, რომელიც გადასცემს ამ სქემას განკერძოებული, ცხოვრებისეულ მოვლენებთან გაიგივებული მსგავსებების რიგში“ (ფრეიდენბერგი 1988: 222).

ვ. პროპი იყო პირველი თეორეტიკოსი, რომელმაც კრიტიკულად გადაიხარა ვესელოვსკის თვალსაზრისი მოტივის, როგორც განუყოფელი ერთეულის შესახებ. პროპის აზრით, ნებისმიერი მოტივი არც ერთნევერაა, არც განუყოფელია და არც ლოგიკურ მთლიანობას წარმოადგენს (პროპი 1928). პირიქით, პროპმა მოტივს **ლოგიკური დანაწევრებადობა** მიაწერა, რის მეშვეობითაც მოტივი დაშლილ იქნა გამონათქვამის ლოგიკურ-გრამატიკულ კომპონენტებად. საგულისხმოა, რომ მოტივის დანაწევრებადობას, როგორც ასეთს, არც ვესელოვსკი უარყოფდა, თუმცა, ის ხაზს უსვამდა მოტივის მხოლოდ **სემანტიკურ დაუნაწევრებლობას**.

მოტივის ცნების ვესელოვსკისეული გაგების კრიტიკის შედეგად პროპმა საერთოდ უგულებელყო ეს ცნება და შემოიტანა თხრობის პრინციპულად განსხვავებული (პროპის აზრით) ერთეული — **მოქმედი პირის ფუნქცია**, როგორც ცვლადი სიდიდე, რომლითაც, მისი აზრით, შეიძლება მოტივების ჩანაცვლება. **ფუნქცია, პროპის თეორიაში, არის მოტივის განზოგადებული მნიშვნელობა, რომელიც გამიჯნულია მოტივის ფაბულური ვარიანტების სიმრავლისგან.**

მაგრამ, სემიოლოგიური თვალსაზრისით, ფუნქცია მოტივის საკვანძო კომპონენტია. შესაბამისად, ის ვერ ჩაენაცვლება მო-

ტივის, ისევე, როგორც ნაწილი ვერ ჩაენაცვლება მთელს. ე. მელეტინსკი სამართლიანად მიუთითებს, რომ „პროპის მიერ ჩამოთვლილი ბევრი ფუნქცია სხვა არაფერია, თუ არა მოტივი“ (მელეტინსკი 1983: 121). ამიტომაც კანონზომიერია, რომ მოგვიანებით დაწერილ მონოგრაფიაში, რომელშიც გამოკვლეულია ზღაპრის ეტიმოლოგია მისი პირველსაწყისი მითორიტუალური სემანტიკის თვალსაზრისით, პროპმა გადასინჯა მოტივის ცნება.

ბ. იარხო საერთოდაც უარყოფს მოტივის, როგორც თხრობის ერთეულის სტატუსს. „მოტივი, — წერს. იარხო, — არის სიუჟეტის გარკვეული დაყოფა, რომლის საზღვრებს მკვლევარი თვითნებურად განსაზღვრავს. „ევგენი ონეგინში“ მოტივი შეიძლება იყოს როგორც „она читала Ричардсона“ (უმნიშვნელო შენიშვნა), ისე „ევგენის დუელი ლენსკისთან“ (ძირითადი სიუჟეტური ეტაპი) (იარხო 1984: 221). ამგვარად, მოტივი იარხოვთვის არის სიუჟეტის თვითნებური დაყოფა, რომელიც თემატური პრინციპით ხორციელდება. ამიტომ კანონზომიერია, რომ საბოლოოდ იარხო უარყოფს მოტივის რეალურ ლიტერატურულ არსებობას. მოტივი ცხადდება მხოლოდ და მხოლოდ ცნებით წარმონაქმნად, რომლის მეშვეობით ლიტერატურათმცოდნეს შეუძლია განსხვავებული სიუჟეტების მსგავსება-განსხვავებების დადგენა: „ამჟამად, რომ მოტივი არის არა სიუჟეტის რეალური ნაწილი, არამედ — სამუშაო ტერმინი, რომელიც საჭიროა სიუჟეტების ურთიერთშეჯერებისთვის“ (იარხო 1984: 222).

ა. ბელეცკი განასხვავებს მოტივის რეალიზაციის ორ დონეს — *სქემატურ მოტივს* და *რეალურ მოტივს*, სადაც პირველი შეესაბამება ინვარიანტულ *სიუჟეტურ სქემას*, ხოლო მეორე — *კონკრეტულ სიუჟეტს*. *სიუჟეტური სქემა* პროპისეული *ფუნქციის* ანალოგიური ცნება. ბელეცკის დამსახურება ისაა, რომ მან გააერთიანა ორი საწინააღმდეგო საწყისი მოტივის სტრუქტურაში და მოტივის სემანტიკურ ინვარიანტს შეუფარდა მისი ფაბულური ვარიანტები. ეს იყო პრინციპულად წინ გადადგმული ნაბიჯი, რომლის საფუძველზეც განვითარდა *მოტივის დიქოტომიური თეორია*. მოგვიანებით, წარმოდგენა მოტივის დუალური ბუნების შესახებ კიდევ უფ-

რო მკაფიოდ იქნა ჩამოყალიბებული ვ.ი. პროპის ნიგნში „ზღაპრის მორფოლოგია“, რომელშიც პრაქტიკულადაა განხორციელებული ჯადოსნური ზღაპრის მოტივების თანმიმდევრული დიქოტომიური ანალიზი.

ბ. ტომაშევსკი პოეტიკის მონოგრაფიულ სახელმძღვანელოში (ტომაშევსკი 1931) განავითარა როგორც ვესელოვსკისეული, ისე — ორიგინალური თვალსაზრისი მოტივის შესახებ. ტომაშევსკისთვის მოტივის ცნება საჭიროა ფაბულისა და სიუჟეტის ცნებების ურთიერთმიმართების გასარკვევად, რადგან, მისი აზრით, მოტივი აკავშირებს ამ ორ ცნებას: „ფაბულა არის მოტივთა ერთობლიობა მათ ლოგიკურ მიზეზშედეგობრივ კავშირში, სიუჟეტი კი — იმავე მოტივების ერთობლიობა ისეთი თანმიმდევრობითა და ურთიერთკავშირით, როგორც ისინი მოცემულია ნაწარმოებში“ (ტომაშევსკი 1931: 137)

ტომაშევსკი განსაზღვრავს მოტივის **თემის ცნების** მეშვეობითაც: „თემა ჯამური ცნებაა, რომელიც აერთიანებს ნაწარმოების სიტყვიერ მასალას. თემა შეიძლება ჰქონდეს მთელ ნაწარმოებს, და, ამავე დროს ნაწარმოების ყოველ ნაწილს აქვს საკუთარი თემა... თემატურ ნაწილებად ნაწარმოების ამგვარი დანაწევრების გზით ჩვენ, საბოლოოდ, ვაღწევთ თემატური ნაწილის დაუნაწევრებელ, უმცირეს ნაწილებამდე: „რასკოლნიკოვმა მოკლა დედაბერი“, „გმირი მოკვდა“, „წერილი მიღებულია“ და ა.შ. ნაწარმოების დაუნაწევრებელი ნაწილის თემას მოტივი ეწოდება. არსებითად, ყოველ წინადადებას აქვს საკუთარი მოტივი“ (ტომაშევსკი 1931: 136-137).

რაც შეეხება მოტივის *დაუნაწევრებლობას* ანუ განუყოფლობას, ატომურობას, ტომაშევსკი აღიარებს, რომ მოტივი განუყოფელი ერთეულია, მაგრამ არ აანალიზებს თვით ამ განუყოფლობის ცნებას. ასე რომ, მის კონცეფციაში დაზუსტებული არაა, რა ტიპის განუყოფლობას გულისხმობდა მეცნიერი — სემანტიკურს (როგორც ფიქრობდა ვესელოვსკი), თუ სხვა სახისას. საყურადღებოა, რომ ტომაშევსკი შენიშნავს: „შედარებითი კვლევისას მოტივს უწოდებენ თემატურ მთლიანობას, რომელიც გვხვდება სხვადასხვა ნაწარმოებში... ეს მოტივები მთლიანად გადადის ერთი სიუჟე-

ტური აგებულებიდან მეორეში. შედარებით პოეტიკაში განურჩეველია — შეიძლება მათი დანაწევრება უფრო მცირე მოტივებად თუ არა. მნიშვნელოვანია მხოლოდ ის, რომ მოცემული საკვლევი ჟანრის ფარგლებში ეს „მოტივები“ ყოველთვის გვხვდება მთლიანობითი სახით. მაშასადამე, „განუყოფლობის“ ნაცვლად შედარებითი კვლევისას შეიძლება ვისაუბროთ *ისტორიულად განუყოფელი ერთეულის* შესახებ, რომელიც ინარჩუნებს თავის ერთიანობას ნაწარმოებიდან ნაწარმოებში გადასვლისას“ (ტომაშევსკი 1931: 137).

ვ. შკლოვსკიმ, 1929 წელს გამოცემულ ნაშრომში „О теории прозы“, ჩამოაყალიბა „კანონი, რომელიც ადათს აქცევს მოტივის შექმნის საფუძვლად იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს ადათი უკვე უგულებელყოფილია“ (შკლოვსკი 1929: 31). ადვილი შესამჩნევია, რომ ამ თვალსაზრისის საფუძველია შკლოვსკისა, და, ზოგადად, რუსი ფორმალისტების იდეა *დეფამილარიზაციის* ანუ *გაუცნაურების* შესახებ. თავისი თვალსაზრისი შკლოვსკიმ განავითარა მოპასანის ნოველების ანალიზის მაგალითზე. მოტივის შკლოვსკისეული გააზრება (*გაუცნაურების* იდეის თვალსაზრისით) ემთხვევა ამერიკელი ფოლკლორისტი, ს. ტომპსონის მიერ ჩამოყალიბებულ განსაზღვრებას: მოტივში „უნდა იყოს ისეთი რამ, რაც განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს და ამის მეშვეობით გვამახსოვრდება, რაღაც უჩვეულო“ (ტომპსონი 1955: 7).

მიუხედავად იმისა, რომ ტომაშევსკიც და შკლოვსკიც თემატურობის ნიშნით განსაზღვრავდნენ მოტივს, მათი კონცეფციები სხვადასხვაგვარია ფაბულასთან და სიუჟეტთან მოტივის მიმართების თვალსაზრისით. ტომაშევსკისთვის მოტივი, როგორც *ელემენტარული თემა*, არის *თემატური ზღვარი*. ამ გაგებით, მოტივი არის ნაწარმოების *ფაბულის თემატური ატომი*. შკლოვსკის აზრით კი, მოტივი სხვა არაფერია, თუ არა *სიუჟეტის ან მისი ნაწილების თემატური შეჯამება*. ამიტომ მოტივი შკლოვსკის თეორიაში ფაბულის დონეზე მაღლა დგას და წარმოადგენს *სიუჟეტის აზრობრივ ატომს*. მოტივის ამგვარი გაგება ვლინდება შკლოვსკის დაკვირვებებში ბოკაჩოს სიუჟეტიკაზე (შკლოვსკი 1929: 69). შკლოვსკისთვის მოტივი საინტერესოა არა თავისთავად, არა როგორც ფაბულის ასაგებად განკუთვნილი „აგური“, არამედ როგორც ლი-

ტერატურული ეპოქის სიუჟეტიკის ტიპოლოგიური ანალიზის ერთეული.

ე. მელეტინსკი, ფუნდამენტურ გამოკვლევაში „მითის პოეტიკა“ (მელეტინსკი 1976) უბრუნდება ჯერ კიდევ ვესელოვსკის თეორიაში დასმულ პრობლემას, თუ რამდენად გაცნობიერებულია ტრადიციული მოტივების შემოქმედებითი ასახვის პროცესი (ვესელოვსკის შეხედულებით, მწერალი აზროვნებს მყარი მოტივებით). „მითის პოეტიკის“ ბოლო თავებში ავტორი მიმართავს XX საუკუნის ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს და განიხილავს საერთო-მითოლოგიურ მოტივებსა და ლაიტმოტივებს ჯ. ჯოისის, თ. მანის, ფ. კაფკას რომანებში, და მეტად დამაჯერებლად ააშკარავებს ამგვარი მეთოდოლოგიური მიდგომის სისწორეს. მაგალითად, მკვლევარი საუბრობს „მამობის“ მოტივის შესახებ, მომაკვდავი და აღმდგარი ღმერთის კულტთან დაკავშირებული მოტივების, მოგზაურის დაბრუნების სიმბოლური მოტივების (ოდისევსი, უძღები შვილი, მფრინავი ჰოლანდიელი, სინდბად-მეზღვაური და ა.შ.) შესახებ და სხვა.

ევროპულ ლიტერატურისმცოდნეობაში (განსაკუთრებით — გერმანიაში, საფრანგეთსა და აშშ-ში), XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან მოყოლებული, აქტიურად ვითარდებოდა მოტივის ე. წ. **თემატური კრიტიკა**, რომლის ერთ-ერთ ამოცანას წარმოადგენდა ლიტერატურის (ანტიკურობიდან ვიდრე თანამედროვე ეპოქამდე) თემებისა და მოტივების ლექსიკონთა შედგენა.

ე. ფრენცელის კლასიკურ ნაშრომში „მსოფლიო ლიტერატურის სიუჟეტები“ (ფრენცელი 1999) მოტივი გააზრებულია, როგორც სიტუაციური ელემენტი, რომელიც უკავშირდება ტექსტის შინაარსს და კონკრეტულ რეალიზაციას პოულობს ტექსტში, სადაც ის ხან მთავარი, ხან — თანამდევია, ხან კი — ორნამენტული ელემენტია. ფრენცელის ლექსიკონში დასახელებულ აურაცხელ მოტივებს შორისაა ამაზონი ქალის, ორეულის, განდეგილის, ინცესტის, ხელოვნურად შექმნილი ადამიანის, მამა-შვილის კონფლიქტის და ა.შ. მოტივები.

ავტორიტეტულ წყაროებს შორის შეიძლება დავასახელოთ აგრეთვე **ს. ტომპსონის** ექვსტომეული „ფოლკლორის მოტივთა ინდექსი“ (ტომპსონი 1955-1958), რომელშიც მოტივს ზოგადადამიანური უნივერსალის მნიშვნელობა ენიჭება და გამოიხატება პერსონაჟის, მოქმედების ან ვითარების დახასიათებაში (ზეპირმეტყველებით ან ლიტერატურულ ტრადიციაში).

მრავალი ნაშრომი მიეძღვნა მოტივთა სპეციფიკას და პროდუქტიულობას ამა თუ იმ ისტორიულ პერიოდში (ისტორიული პოეტიკა). მაგალითად, **ე. კურციუსის** ცნობილი ნაშრომი (კურციუსი 1953) ემყარება შუა საუკუნეების ისეთი საკვანძო თემებისა და მოტივების ანალიზს, როგორებიცაა, მაგალითად, ამოტრიალებული სამყაროს, ბიჭის და ბერიკაცის, დედაბრისა და ქალწულის და ა.შ. მოტივები.

მითოლოგიური მოტივებისა და მათი ტრანსფორმაციების ანალიზის ბრწყინვალე ნიმუშია **ბ. გასპაროვის** ნაშრომი (გასპაროვი 1984) «Поэтика «Слова о полку Игореве»», რომელშიც მკვლევარი განიხილავს სამინათმოქმედო ციკლის (თესვა-მკა, წვიმა, ქარიშხალი და ა.შ.) მრავალფეროვან მოტივებს; მზის სიმბოლიკასთან დაკავშირებულ მოტივებს (მზის დაბნელება, მზის ჩასვლა-გათენება და სხვ.); სივრცულ მოტივებს; ბიბლიურ და წარმართულ მოტივებს (სიკვდილი და რეგენერაცია) და სხვ. ამასთან, ბ. გასპაროვისთვის უცხოა მოტივთა სქოლასტური კატალოგიზაცია: ის განიხილავს ნაწარმოებს, როგორც ერთიან მხატვრულ სტრუქტურას.

ყველა ზემოდასახელებულ ნაშრომში **მოტივი განიხილება, როგორც ფენომენი, რომელიც საშუალებას იძლევა, დავინახოთ ლიტერატურული და ფოლკლორული ჟანრებისა და ფორმების ისტორიული პოეტიკა.** აქცენტი კეთდება ფენომენის აღწერასა და სისტემატიზაციაზე.

საკითხის კვლევის ისტორიაში კლასიკურ ნაშრომად აღიარებულია **თეოდორ ჟოლკოვსკის** “Varieties of literary thematics” (1983). ერთ-ერთ თავში მკვლევარი იხილავს მოლაპარაკე ძაღლის მოტივს (სერვანტესი, ჰოფმანი, გოგოლი), მეორეში კი — კბილების მოტივს

(თომას მანი, კესტლერი, გრინი, გრასი და ანალიზისას განიხილავს ლიტერატურულ-მხატვრული და კულტურულ-ფილოსოფიური კავშირებს, რომლებიც მოიცავს ბიბლიურ და ფოლკლორულ მოტივებს.

მწერლის მიერ შეგნებულად გამოყენებული ტრადიციული მოტივების გარდა (მაგ., ჯ. ჯოისის „ულისეში“ ან თ. მანის „ჯადოსნურ მთაში“) შეიძლება ვისაუბროთ მოტივის, როგორც არაცნობიერი, თითქმის არქეტიპული ფენომენის შესახებ. ამ ქრილში განიხილავენ მოტივთა გენეზისს ფსიქოლოგიური, ფსიქონალიტიკური და ფენომენოლოგიური სკოლების წარმომადგენლები. მათი აზრით, მოტივთა წყაროა უნიკალური ავტორისეული ცნობიერება (ან — არაცნობიერი). მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მოტივის ამ კონცეფციის განვითარებაში ფრანგმა მეცნიერმა **ჟ. სტარობინსკიმ**, რომელიც ცდილობდა ავტორის ცნობიერების, მისი სახეებისა და იდეების წვდომას. ავტორის იდეურ-მხატვრული კონცეფცია გამოხატულია უნიკალური განმეორებადი მოტივებით, რომლებიც „მატერიალიზებულია“ საგანგებო ფორმებსა (სარკეები, ცეცხლი, ნიღაბი, ჭა, და ა.შ.) და სივრცულ მოდელებში (გზა, საზღვარი, საიქიო და ა.შ.), საგანგებო ემოციური და ფსიქოლოგიური კომბინაციების გამოყენებით.

მოტივების გააზრების მეშვეობით კრიტიკოსს შეუძლია ჩასწვდეს მწერლის მეტაფორათა ინდივიდუალურ რეპერტუარს, ამოიცნოს ავტორის წარმოსახვის უნიკალური ლოგიკა, უპირატესად ტექსტის ლექსიკური შესაძლებლობების ანალიზის საფუძველზე. ამ თვალსაზრისით, მეტად საინტერესოა ფრანგი კრიტიკოსების — **გ. ბაშლარის, შ. მორონის** — ფსიქონალიტიკური კვლევები. მაგალითად, შ. მორონი ამა თუ იმ მწერლის ნაწარმოებთა კორპუსში ავლენს ღირებულ ლექსიკურ ბლოკებს, რომელთა მეშვეობითაც შესაძლებელია ავტორის „პირადი მითის“ შესახებ წარმოდგენის შექმნა.

ამგვარად, კონცეპტუალური თვალსაზრისით, მოტივის ცნება სხვადასხვანაირად განიხილება. მოტივი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც: ერთგვარი „ჟანრის მესხიერება“; ზეინდივიდუალური, არქეტიპული სანყისი; ინდივიდუალურ გამოცდილებასთან დაკავშირებული ფენომენი; კონკრეტულ ტენდენციათა გაერთიანება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბელეცკი 1962:** Белецкий, А.И. "В мастерской художника слова". М.: 1962.
- ბემი 1919:** Бем, А. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. 1918. Т.23. Кн.1. Спб., 1919. С.225-245.
- გასპაროვი 1984:** Гаспаров, Б. Поэтика "Слова о полку Игореве". - Вие., 1984.
- დანდესი 1962:** Dundes, A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. V.75. 1962. P.95-105.
- ვესელოვსკი 1940:** Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. Л.:1940.
- იარხო 1969:** Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) <Отрывки> // Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту: 1969.
- იარხო 1984:** Ярхо, Б.И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст - 1983. М.: 1984.
- კურციუსი 1991:** Curtius, E.R. European Literature and the Latin Middle Ages” Princeton University Press, 1991.
- ლოსევი 1994:** Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев:1994.
- მელეტინსკი 1976:** Мелетинский, Е.М. Поэтика мифа. М.:1976.
- მელეტინსკი 1983:** Мелетинский, Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Вып. 16. Тарту:1983. С.115-125.
- პროპი 1928:** Пропп, В.Я. Морфология сказки. Л.:1928.
- პროპი 1986:** Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.:1986.
- ტომაშევსკი 1931:** Томашевский, Б.В.. Теория литературы. Поэтика. М.: 1931.
- ტომპსონი 1955-1958:** Thompson S. Motif-index of folk-literature. Copenhagen; Bloomington: 1955-1958. Vol. 1-6.
- ფრენცელი 1976:** FRENZEL, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart: Kröner, 1976.
- შკლოვსკი 1929:** Шкловский, В.Б. О теории прозы. М.: 1929.
- ფრეიდენბერგი 1988:** Фрейденберг, О.М. Система литературного сюжета // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: 1988.
- ფრეიდენბერგი 1997:** Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Подготовка текста и общая редакция Н.В. Брагинской. М.: 1997.

პორტრეტი

ხელოვნებაში ზოგადად, ცხადია, ლიტერატურაშიც პორტრეტის ცნება არაერთსახა, მრავალასპექტიანია. **პორტრეტის გაჩენა განაპირობა ინდივიდუალობის, ცალკეული ინდივიდის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესის გაჩენამ, რაც ეპოქალურად გამომდინარეობს რენესანსიდან, როდესაც პორტრეტი იძენს სოციალურ, ეროვნულ-ფსიქოლოგიურ და სხვა მრავალ ნიშანს და არსებითად და ძირითადად უკავშირდება ადამიანს.**

მკაფიოდ აზოგადებს კ. გამსახურდია — „რენასანსისა და თანამედროვე მსოფლიო გაგებით პიროვნება ხდება ცენტრალური ფიგურა კოსმიურ ძალთა სრბოლაში“ (გამსახურდია 1963: 394) სხვაგან კ. გამსახურდია წერს — „პოეზიაში რუსთაველმა აიყვანა ადამიანი და მისი ვნებები უმაღლეს ხარისხამდე: რუსთაველის მთელი პოემის მანძილზე გვესმის მონოდება სიქველისადმი, გმირობისა და სახელის მოხვეჭისადმი“ (გამსახურდია 1963: 53).

შოთა რუსთაველმა მიზანმიმართულად გამოიყენა პორტრეტის ხატვის ხერხი:

ტარიელი („ჯეროთ მისი მსგავსი შვენება კაცთაგან უნახავია“... „მოვიწიფე, დავემსგავსე მზესა თვალად, ლომსა ნაკვთად“... „მზესა მე ვსჯობდი შვენებით, ვით ბინდსა ჟამი დილისა“); ავთანდილი („საროსა მჯობი, ნაზარდი, მსგავსი მზისა და მთვარისა, ჯეროთ უწვერული, სადარო ბროლ-მინა საცნობარისა“); ფრიდონი („მოყმე მხნე, უხვი, ძლიერი, ფიცხლად მომხტომი ცხენისა, ვნება არავის არ ძალ-უც მის მზისა ოდნად მშვენისა“); ნესტან-დარეჯანი („შიგან ჯდა იგი პირითა მზისაებრ ელვა-მკრთალითა, მე შემომხედის ლამაზად მის მელნის ტბისა თვალითა“); თინათინი („შვენოდეს შავნი წამწამნი, გულისა გასაგმირონი, მას თეთრსა ყელსა ეკიდნეს გრძლად თმანი არ-უხშირონი“); ფატმანი („ნაკვთად კარგი, შავ-გრემანი, პირ-მსუქანი, არ პირ-ხმელი“).

ცხადია, ზემოჩამოთვლილ პერსონაჟთა ხაზგასმული ნიშნები მხოლოდ გარეგნობის მაუნყებლად არ გვევლინება პოემაში. რუსთაველი ყოველ მათგანს შინაგანი ადამიანური ვნება-ემოციების

მდიდარი პალიტრით აღჭურავს და სათანადო ფუნქციურებას ანიჭებს — შესაფერის ნიშანს უსვამს, რენესანსის ერთ საფუძემდებლო ღირებულებას — ადამიანთმცოდნეობას.

მითითებული ეპოქიდან დაწყებული პორტრეტი საფუძვლიანად ფორმდება ლიტერატურაში, ასევე მხატვრობაში (ფერწერაში) და წარმოადგენს ადამიანის ინდივიდუალიზებულ უნარ-ნიჭთა ნათელყოფის საშუალებას. მანამდე კი, მაგალითად სახალხო ეპიკურ პოეზიაში, ანდა შუასაუკუნეების ლიტერატურაში პიროვნული საწყისი ჯერაც გამოუკვეთი, ვიტყვით, შესუსტებული იყო. გმირს უმეტესწილად ბოძებული ჰქონდა გარეგნობის, ასე ვთქვათ, ურყევი, მუდმივი ნიშნები. რაც შეეხება ალორძინების შემდგომ — კლასიციზმის ლიტერატურაში პორტრეტი მონაბობდა გმირის მხოლოდ „კეთილშობილებას“, ან „სიმდაბლეს“, ხოლო პოეტ-რომანტიკოსების მიერ შექმნილ პორტრეტებში კონტრასტულად მონაცვლეობდა კეთილი და ბოროტი, ნათელი და ბნელი ძალები, პიროვნული ძლიერებანი თუ სისუსტენი...

პორტრეტის ცნება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში განსხვავებული სპეციფიკით გამოიხატება. ჩვენ ლიტერატურაში მისი არსის წარმოჩენის ამოცანით ვიფარგლებით, სადაც პორტრეტი ცხოვრების გამოსახვას მრავალფეროვანი და სათანადო ემოციური პალიტრის მეშვეობით ახერხებს.

აქ ერთ მნიშვნელოვან ვითარებას გამოვკვეთთ: ცნობილია, რომ **პორტრეტი არის მხატვრული სახის, მოქმედების სუბიექტის, ანუ პერსონაჟის სტრუქტურის სპეციფიკური შემადგენელი ნაწილი, ხოლო პერსონაჟის (ადამიანის) დავუშვათ მხოლოდ კონკრეტულად გარეგნობის აღწერა ორგანულად და თავისებურად შეესაბამება და ახასიათებს მისი სულიერი თვისებების ძირითად ნიშნებს** (ცხადია, სულიერ და სხვა თვისებათა ერთობლიობა თავისი უმთავრესი შინაარსობრივი რაობით მხოლოდ ადამიანის ხასიათთან მიმართებაში გაიაზრება, თუმცა გადატანითი მნიშვნელობით ბუნების საგნებისა და მოვლენების, მცენარე-ცხოველების, ფრინველების და ა.შ. და მსგავსის შინაგანი არსის დამახასიათებელ კომპონენტადაც შეიძლება მოგვევლინოს).

დავუბრუნდეთ პორტრეტის ეპოქალური გზის განვითარების მოკლე დახასიათებას:

გარკვეულ ფუნქციურობას პორტრეტი რეალიზმის ეპოქის ლიტერატურაში ავლენს. მწერალი-რეალისტი პორტრეტული დახასიათების მეშვეობით ავლენს პიროვნების როგორც სოციალურ-ინდივიდუალურ განსაზღვრულობას, ასევე ხასიათების ფსიქოლოგიურ სირთულესა და სიღრმეს. პერსონაჟთა გარეგნობის აღწერილობა უმეტესად ეთანაბრება და გამოხატავს მოქმედ პირთა სულიერ სამყაროს. პერსონაჟების გარეგნობა მრავალფეროვანი ელემენტების — სახის ნაკვთების, ჟესტ-მიმიკის, ტან-ფეხის, სიარულის, ტანსაცმლის აღწერით წარმოჩნდება. ამასთან, აღნიშნული პროცედურისას ვლინდება როგორც ხელოვანის, ისე მისი თხზულების პერსონაჟთა იდეურ-ესთეტიკური ტენდენციები.

თ. დოსტოევსკი აღნიშნავდა, შემოქმედმა უნდა იპოვოს მთავარი იდეა გმირის ფიზიონომიისაო...

აზრი მნიშვნელოვანია, რადგან გარკვეულწილად გამოხატავს ბრძნული გამონათქვამის — „კოკასა შიგან რაცა სდგას, იგივე წარმოსდინდება“ — არსს. პრინციპი პორტრეტის ხატვის რეალისტურ მანერას შეესაბამება, რადგან იგი, რომანტიკოსთა პრინციპისაგან განსხვავებით, რომლითაც ხშირად გამოკვეთილა კონტრასტი ადამიანის გარეგნობასა და მის შინაგან რაობას შორის, უფრო ბუნებრივი გახლდათ, ხელოვნურობას სათანადოდ მოკლებული.

სანამ ქართულ ლიტერატურულ სინამდვილეში პორტრეტის გამოყენების შესახებ ვისაუბრებთ, რაც ჩვენ უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს, ფრაგმენტულად მაინც წარმოვაჩინოთ მისი იდეურ-მხატვრული ფუნქცია რიგი ქვეყნის ლიტერატურაში:

მაგალითად, უკვე ჰომეროსის „ილიადაში“ ტროას მოხუცები აღტაცებულნი არიან ელენეს სილამაზით, ფირდოუსის „შაჰ-ნამეს“ ერთ-ერთი პერსონაჟი „აღმოსავლური მეტაფორულობითაა“ დახატული: „წარბები — ორი მშვილდი, ნაწნავები — ორი ქამანდი“; იტალიური, ინგლისური, ესპანური შუასაუკუნეების და შემდეგ რენესანსის ლიტერატურული ნაწარმოებები ხასიათდებიან პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური პორტრეტიზაციით, სენტიმენტალიზმის მწერალთა პორტრეტებში ხშირადაა გამოვლენილი იდეურ-ფსიქოლოგიური ნიშნები, რომლებიც მკაფიოდ წარმოაჩენენ ემოციურ,

სულიერ რეფლექსიებს, რაც ბევრად გამოწვეულია განსაზღვრული სოციალური ხასიათის წინააღმდეგობათა იდეური გააზრებით...

მოგვიანებით, რომანტიზმისა თუ რეალიზმის ეპოქაში ლიტერატურული გმირი, როგორც დამოუკიდებელი პიროვნება თავისი ინდივიდუალიზმით, თავისი წრის წევრებისაგანაც კი გამოირჩევა. მისი პორტრეტის ინდივიდუალური ნიშნების შეწყობა-შეთავსებით მწერალი საკუთარ იდეურ დამოკიდებულებასაც ავლენს იმ სოციალური ჯგუფისადმი, რომლის წარმომადგენელიცაა პერსონაჟი. მაგალითად, წარმოაჩენს რა „ევგენი ონეგინის“ უკანასკნელ თავში ტატიანას სახეს, პუშკინი ხატავს მის პორტრეტს, რომელშიც გახსნილია ტიპური, სოციალურ-ჯგუფური ნიშნები, დამახასიათებელი თავადაზნაურული საზოგადოებისათვის, მაგრამ ამ ტიპობრივი ნიშნების საფუძველზე მწერალი გამოკვეთს ტატიანას ქცევისა და მანერების ინდივიდუალურ თავისებურებებს, რაც მას გამოარჩევს მაღალი წრის ბრბოსაგან და იწვევს მკითხველის სათანადოდ ამალღებულ განწყობას... დაახლოებით ამგვარი (ცხადია, განსხვავებულიც) ემოციები შეიძლება აღგვიძრას სხვა მწერალთა (მაგალითად, ლერმონტოვის, ლ. ტოლსტოის, ჩეხოვის, დიკენსის, ბალზაკის, ჯოისის და სხვათა და სხვათა მიერ) შექმნილმა პორტრეტებმა...

ქართულ ლიტერატურაში, ასე ვთქვათ, განასაკუთრებული ემბრიონულობით პორტრეტი უკვე ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებშია აღბეჭდილი, გამორჩეულად „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“, საფუძვლიანად — რუსთაველის პოემაში, შემდეგ აღორძინების ხანის რიგ თხზულებათა წიაღში, სადაც უკვე შესამჩნევია რომანტიკული ატმოსფეროს შექმნა...

ქართულ ლიტერატურაში რეალისტური პრინციპითაა წარმოდგენილი ლუარსაბ თათქარიძის, დარეჯანის, სუტ-კნეინას, ლამაზისეულის, ოთარაანთ ქვრივის, გიორგის, ბაში-აჩუკის, დალაქის (აკაკი წერეთლის მოთხრობის „კრიჭ და ხრიშ“ პერსონაჟი), ბახვა ფულავას და სხვათა პორტრეტები; აქ ცალკე დგას ვაჟა-ფშაველა, რომელიც გრძნობდა სოციალური პათოსის უკმარობას, რის გამოც მიმართა მითების თანაზიარ სამყაროს, ფშავ-ხევსურულ თქმულებებსა და ლეგენდებს (ზვიადაური, ჯოყოლა, ალაზა...)...

ახალი და უახლესი თაობის მწერლები — კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე, მიხ. ჯავახიშვილი, ლ. ქიაჩელი, დ. შენგელაია, ნ. ლორ-

თქიფანიძე, ო. ჭილაძე, ჭ. ამირეჯიბი და სხვები გარკვეული ინტერპრეტაციით ეკიდებიან „სოციალურ მგზნებარებას“. მაგალითად კ. გამსახურდია მკაფიოდ უპირისპირდება „თერგდალეულთა“ სოციალურ პათოსს და პრობლემატიკას, უარს ამბობს იდეოლოგიურ თავშეკავებაზე, შეუზღუდავად გადმოსცემს პირადულ განცდებს და ამ უშუალოდ ინვესტს შესაფერის ინტერესს. მწერალი საინტერესო მოსაზრებას გვანვდის:

„აღსასრულს საუკუნისას და დეკადანსს გრძნობს ყოველი ავადმყოფი თაობა, მაგრამ ავადმყოფობა ხშირად ცხოვრების სიტკბობას მოაწყურებს ადამიანს. ავადმყოფობის შემდეგ... ადამიანი მეორე უკიდურესობას ხვდება, რადგანაც როგორც პიროვნებას, ისე მთელ თაობას არ შეუძლია ერთ განსაზღვრულ სულიერ პოზაში, ერთ განსაკუთრებულ მდგომარეობაში დარჩენა. ასეთია ადამიანის სულისა და მსოფლიო დინამიკის კანონი“ (გამსახურდია 1983: 420). ამგვარი მდგომარეობის დინამიკის საფუძვლად მწერალი სიმბოლიზმს, იმპრესიონიზმსა და ექსპრესიონიზმს მიიჩნევს...

ახალთაობის შემოქმედნი პატივს მიაგებდნენ რა უფროს თანამოკალმეებს, სამყაროს ახლებური ესთატიკური აღქმით იყვნენ შეპყრობილნი. ამის შედეგად იქმნება თარაშ ემხვარის, არზაყანის, სავარსამიძის, არსენას, ჯაყოს, თეიმურაზ ხევისთავის, მარგოს, არჩიბაღდ მეკეშის, ქაიხოსრო მაკაბელის, ანას, გორა მბორგალისა და სხვათა პორტრეტები...

ყოველი მწერალი ცდილობს თავისებურად დახატოს პორტრეტი, რაც ადვილად არ მიიღწევა — თავს იჩენს შაბლონი, სტერეოტიპი, რომელიც ყოველთვის ოსტატობის უკმარისობით როდია განსაზღვრული. ვითარებას ხელოვნებისა და კულტურის განვითარების გარკვეული სპეციფიკურობანი განაპირობებენ. ამგვარი პროცესები მეოცე საუკუნეში განსაკუთრებულად გამოკვეთება — ყალიბდება პორტრეტული დახასათების სხვადასხვა ტიპები: ირონიულ-სატირული, გროტესკული, იმპრესიონისტული, ექსპრესიონისტული, ხაზგასმით დეტალიზებული, არა ალაგ-ალაგ პასაჟებში გაბნეული, არამედ — ფუნდამენტურ-აქცენტირებულად ფსიქოლოგიური...

მხატვრულ ლიტერატურაში, როგორც სიტყვიერ ხელოვნებაში, პორტრეტი წარმოადგენს დახასათების ერთ-ერთ საშუალებას,

რომელიც იხმარება კომპოზიციურ მთლიანობაში სხვა მსგავს საშუალებებთან ერთად. ვგულისხმობთ პერსონაჟთა მოქმედების გაშლას სიუჟეტში, მათი აზრებისა და განწყობილებების აღწერას, მოქმედ პირთა დიალოგებს, ვითარება-მდგომარეობის დახასიათებას და ასე შემდეგ. სწორედ ასეთი თავისებური სისტემის შექმნით და გამოყენებით ყალიბდება მხატვრული სახე, ხოლო პორტრეტი ამ მხატვრული სახის ერთ-ერთ ორგანულ მხარედ წარმოდგება. ამგვარად, მხატვრულ ნაწარმოებში ფორმდება პორტრეტი, რომელსაც, როგორც უკვე მივუთითეთ, ყოველი მწერალი საკუთარი შინაგანი ხედვის მიხედვით (ცხადია, ცხოვრების ობიექტურ მოვლენა-ვითარებათა გათვალისწინებით) ასხამს ხორცს.

ლიტერატურაში, ჩვეულებრივ, ცალკეული ტრაფარეტული პორტრეტული დეტალიც კი „წყვილდება“, უფრო სწორედ „ჯგუფდება“ და მიზანმიმართულად მთლიანდება. იმდენად ცალკეული ნაწილი სხეულისა არ იქცევა ყურადღებას, რამდენადაც ერთიანად პიროვნების სათანადო „ხიბლი“, თუმცა პორტრეტის ინდივიდუალური ნიშანიც თავისებურია ერთგვარად.

ორიოდე მაგალითი:

„ვეფხისტყაოსანში“ თინათინის გარეგნულ მონაცემებს სპეციფიკურად ამკობს და ინდივიდუალურად დასრულებულ „ფორმას“ სძენს არატრაფარეტული ნიუანსი — „მას თათრსა ყელსა ეკიდნეს გრძლად თმანი არ-უხშირონი“;

ილიას „განდეგილში“ ცხოვრების სიტკბო-სიმწარეს ნაზიარები მწირის ფიქრები და გრძნობები მისი თვალების გამომეტყველებითაა გამკაფიოებული შესაფერისად:

„და რა იხილა კვლავ იგი მწირმა,
დაუცხრა სული აქოთებული
და რაღაც ძალით ქალზე კვლავ დარჩა
თვალი ტყვექმნილი, გაშტერებული.
რად შეემსჭვალა თვალი იმ სახეს?
ის სახე ატკობს თუ ეოცება?
მორიდება ჰსურს და ნეტა თვალი
რად ეურჩება და არ ჰნებდება?!“

აკაკის მოთხრობა „როგორ გადაყვა თავ. გოჯასპირ თავის უღვაშებს“ პორტრეტული ელემენტებითაა უხვად „განყოფილი“. ნაწარმოები გმირის პორტრეტის აღწერით იწყება: „ბატონი გოჯასპირი ისეთი უსახო რამ იყო, რომ მეტ-სახელად იუდას ეძახდნენ“. პირველივე ფრაზაში გარაგნული სიუჟნოვის მოულოდნელი და უჩვეულო შეპირისპირება ადამიანის გამცემლობასთან, ე.ი. მის სულიერ რაობასთან, სათანადო მხატვრულ ეფექტს ქმნის — იმდენად შეუხედავი იყო, მხოლოდ იუდას უკუღმართობის, შეჩვენებულობის სიცუდე, უარყოფითობა თუ შეეფარდებოდაო.

კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცებაში“ თარაშ ემხვარის შინაგანი მღელვარების ხარისხი მის მის სულსა და სახე-სხეულზე „წარწერილ-დახატული შტრიხების“ მეშვეობით ამოიცილობა სათანადოდ — „გადაშლილია, გარეცხილი პალიმფსესტი ჩემი სული-სა, მასზე თანაბრად წარხოცილია როგორც ახალი, ისე ძველი ზედწარწერანი. ვებრძვი მე ჩემსავე თავს და ეს მწყურია ამოვნერწყყო პირისაგან ჩემისა სხვის ქვეყანაში მიღებული ზედმეტი საზრდო... ოღონდ ეს გული გამეწმინდოს ბინიერისგან, მუხლები შემრჩეს ოღონდ მგლისა და შემოხედვაც მექნეს მე მგლური... მაგრამ ვაი, რომ მე ჭალარა შემრთვია უკვე, სამი ათასი წლის ჭალარა მიმშვენებს შუბლსა. ვზივარ კერასთან მე გლახაკი ქრისტესმიერი, სამარჩიელო ჩხირებს ვხაზავ ნაცარტუტაში“.

„დიდოსტატი მარჯვენაში“ გიორგი პირველის ტანჯვის სიღრმე მისი გარეგნობის დეტალებითაა აქცენტირებული: „უსიტყვოდ იტანჯებოდა მეფე, თმა შუბლზე ჩამოფხატოდა, ღანვები ჩავარდნოდა, სახე დაგრძელებოდა. თმის ყოველ ღერზე ეტყობოდა, თუ როგორ აფორიაქებოდა ბუნება საერთოდ გულდინჯსა და უშიშარ ვაჟკაცს“...

აღნიშნულ და მის მსგავს მაგალითებში პორტრეტის მხატვრულ-სახეობრივ პლანს მეტწილად ტროპები — მეტაფორები, ეპითეტ-შედარებანი და სხვა სახეები ქმნიან.

ლიტერატურას, ცხადია, ცხოვრების ასახვის საკუთარი სპეციფიკა აქვს. ზოგი რამ, რაც შესაძლოა ყურადღების გარეშე დარჩეს ცხოვრებაში, ხელოვნებაში მიზანმიმართულად გამოიხატება. მხატვრულ შემოქმედებაში ყველაფრის შერჩევა ხდება — მნიშვნელობას იძენს პიროვნების საგნისადმი დამოკიდებულების ხასიათი,

ჩაცმის მანერა, თუნდაც ტანსაცმლისა და დასახურავის ფერის, ფორმის გადანყვეტა, საცხოვრებლის მონყობილობა, ან ვთქვათ ჩიბუხის, ფინჯნის და უფრო წვრილმანი ნივთის აღწერილობაც კი და მსგავსი. ზემოჩამოწერილ დეტალებთან, ვთქვათ, რომელიმე ადამიანის სავარაუდო შეხება-კავშირმა (დეტალიზებული პორტრეტის ნიშანმა) შესაძლებელია მისი დამახასიათებელი ინდივიდუალური თვისებები მეტი ყურადღებით გვაჩხრეკინოს, რამაც საბოლოოდ ემოციურობის დონის ამაღლება გამოიწვიოს.

პორტრეტი ხშირად ამოცანად ისახავს შექმნას პერსონაჟის, როგორც გარკვეული პიროვნების, ისეთი მთლიანი სახე, რომელიც სათანადო *ხასიათის* მატარებელი იქნება. *ხასიათი, მისი ქრესტომათიული განმარტებით, პერსონაჟის გარეგნული (პორტრეტული), მსოფლმხედველობრივი, ემოციური და ეთიკური ნორმების მთლიანობას წარმოადგენს** (აქვე გავიხსენოთ, რომ ყოველი პერსონაჟი არ არის ხასიათი, ყველა ხასიათი კი — პერსონაჟია). დასახული მიზნის აღსრულებისას მწერლის შემოქმედებითი ქმედებანი მიმართული უნდა იყოს პერსონაჟის დახასიათებისაკენ, პასუხს უნდა სცემდეს კითხვას: ვინ არის იგი — როგორი თვალთახედვისა, რაგვარ შემეცნებით-ეთიკურ ცხოვრებისეულ ღირებულებათა მატარებელი? *პერსონაჟი შეიძლება იყოს მთავარი ან — მეორეხარისხოვანი, შეიძლება ჩამოყალიბდეს ხასიათად, გმირად (აღმატებულ ხასიათად) ან ტიპად (ხასიათის სპეციფიკურ მოდელად)*. ამასთან, პერსონაჟს ორგანულ მთლიანობად ერწყმის ავტორ-მჭვრეტელის პოზიცია, რომელიც განმსაზღვრელია მისი რაობისა. მწერალი თავისი შემოქმედების ყოველ მომენტში იყენებს პერსონაჟისაგან ყოველმხრივ დამოუკიდებლად მყოფობის საკუთარ პრივილეგიებს. ცხადია, პერსონაჟიც იმნაირივე ფორმით დამოუკიდებელია შემეცნებით თუ ეთიკურ ღირებულებათა მიზანდასახული წარმოჩენის თვალსაზრისით. ერთში შეუზღუდავად თავისუფალია შემოქმედი — პერსონაჟის ყოველგვარ ცხოვრებისეულ პერიპეტიებს იგი „თარგმნის“ ესთეტიკურ ენაზე...

აქ ერთ ვითარებას განვმარტავთ:

* თუმცა, გარეგნობის დეტალიზაცია შემოქმედებითი პროცესის არჩევითი კომპონენტია.

ხასიათის ე.წ. კლასიკური აგების საფუძვლად მიიჩნევა ბედის (ბედისწერის) მხატვრული ღირებულების განსაზღვრა (კონკრეტულ ნიმუშს ქვემოთ წარმოვაჩინო). ბედი (ბედისწერა) პიროვნების ყოფის ყოველმხრივი გარკვეულობაა — მისი ცხოვრების ყველა მოვლენა თითქოს წინასწარაა „გათვლილ-დადგენილი“. ამდენად, მხოლოდ ის ხორციელდება, რაც თავიდანვე „ანერია“ პიროვნების ყოფიერებას... ცხადია, ყოველივე ეს ხელოვნებაში განსაკუთრებულ დამაჯერებლობას იძენს. ყოველგვარი ქცევა და მოქმედება, ასე ვთქვათ, „აბსოლუტურობით“ აღიჭურვება და ხორციელდება... უსაზღვროდ თავისუფალი კორექტივები შედის ყოფიერების, აზროვნების კანონებში — მუხრუჭდება დრო, შემოისაზღვრება, ან უსასრულო ხდება ნაცნობი სივრცეები თუ გზა-მანძილები და სხვ...

კონკრეტულ ნიმუშად მოვიტანო კ. გამსახურდიას „დავით აღმაშენებელს“:

დავითი თავისი შინაგანობიდან აგებს საკუთარ ცხოვრებას (აზროვნებს, გრძნობს, იქცევა) იმ მიზნების შესაბამისად, რაც ცხოვრების მთავარ არსად გაუხდია — მოეტანა სამშობლოსათვის თავისუფლება და დიდება. ასე ირჯება იმიტომ, რომ — სწორია, საოცნებოა და სასურველი! მაგრამ სინამდვილეში, ალბათ, ხორციელდება თავისი ბედისაგან განსაზღვრული რამ, ანუ საკუთარ ყოფაში გამოიკვეთება თავისი სახე — აი, ესაა ავტორისაგან განსახორციელებელი მხატვრული ტრანსკრიპცია იმ კვალისა გმირის ყოფაში, რომლის გამოხატვა სურდა ხელოვანს, რითაც თავისი და პერსონაჟის უკვდავებას უზრუნველყოფს...

აქვე, განვიხილავთ რომანის კიდევ ერთ პასაჟს, რომელშიც უშუალოდ პორტრეტის ფუნქცია გამოიკვეთება:

„დავით აღმაშენებლის“ ერთ-ერთი თავი — „მკოდოვანთა და გლახაკთა მეფე“ — განსაკუთრებული სახის სიმბოლურ ღირებულებათა შემცველობით იქცევის ყურადღებას. იგი დავით მეფის მომავალი და საერთოდაც მთელი ცხოვრების მძიმე და რთული მოღვაწეობის ნიშნების მტკივნეულობას ნათელყოფს შეუფერავად... ჯავახეთიდან გეგუთს მიდიოდა მეფე, გზაში იცვლებოდნენ ხედები, რომლებშიც სათანადოდ იყო „ჩანერილი“ ხალხის ყოფა-ცხოვრების სურათები — ხან ერთგვარად იდილიური თითქოს (უფრო

ილუზორული ნიშნის მატარებელი), ხან უფრო მძიმე რეალობის გამომხატველი, რაც გულს სტკენდა დავითს, აფხიზლებდა, ახილვინებდა:

„ალიზის ლაფში ამოთხვრილ ჩიყვიან დიაცებს, დაგვალულ ლელვსავით დამზრალ ძუძუებზე მოკიდებულ ბალებს, დაბებკილ თეძებში გამოხვეულ ბერიკაცებს; წვერგაბურძგვნილნი, ღანვებჩაცვნილნი პირველ მოციქულებს მიაგვანდნენ ისინი, შიმშილისაგან შეყვითლებულნი. ლასტის ლობეებს გადაღმა მოჩალიჩე ახალგაზრდებს ძაძის ტომრებით დაეფარათ სიშიშველე... ძლივს მილასლასებდა თამშარაზე ხვასტაგი. ჭალებში ზურგდაშავებული გამხდარი ცხენები უილაჯოდ ციცქნისნენ კორდელას... მინისძვრისაგად დარღვეულ მონასტრებიდან ცვილივით შეყვითლებულნი გამორბოდნენ ბერნი... მკოდოვანნი, მწირნი და გლახაკნი უდარაჯებდნენ ხიდის ყურში გზადაგზა მეფეს“...

პორტრეტული აღწერილობები სათანადო ემოციებს აღძრავს. ბედს (ბედისწერას) კი განესაზღვრა, რომ აღდგომის მოთავედ დავით მეფე შეერაცხა განგებას და ხალხს. რომანში ეს ერთ, სიმბოლური ნიშნის შემცველ გალობაში ხმიანდება ზემოაღწერილი ნგრევა-განიავების ფონზე:

„იგინი შებრკოლდეს და დაეცნეს,
ხოლო ჩვენ აღვსდევით და აღვემართენით,
უფალო, აცოცხლე მეფე“.

და ამას გალობდნენ მკოდოვანნი, მწირნი და გლახაკნი!

და როდესაც მეფემ გულდნყვეტით გაახმოვანა — „ხედავთ, მე ნილად მარგო განგებამ მკოდოვანთა და გლახაკთა მეფედ გახდომა“, ჯოჯიკმა მიუგო — „იესო მაცხოვარი ჩვენი ხომ მათივე მეუფე იყო, მეფევე ბატონო?“

ამრიგად, მეფის მთელი ცხოვრება, მისი შინაგანი წყობა და მიდრეკილებანი განგებისაგან მიწერილი ვალდებულებებითაა წარმართული, ზეციურ იდუმალებათა წესრიგიანობითაა განწერილი. მწერალმა ასე დაინახა, მან გმირს თავისუფალ ნებას დაფუძნებული ზნეობრივ-სახელმწიფოებრივი პასუხისმგებლობა მიანერა. თავისუფალი ნება კი რომანში ბუნებრივი და ესთეტიკური აუცი-

ლებლობით იყო წარმოქმნილი და ნაკვები... მწერალმა ყოველივე ეს ოსტატურად, დამაჯერებლად წარმოაჩინა.

რომანის სხვა პერსონაჟებსაც (გ. ჭყონდიდელს, მახარას, მეფის ერთგულ სარდლებს, მამაო არსენს და ა. შ.), აგრეთვე რიგი სხვა მწერლების თხზულებების პერსონაჟებსაც (ოლონდ განსხვავებული შინაარსობრივი მასალის საფუძველზე) შეიძლება მიესადაგოს ზემოწარმოჩენილის მსგავსი ყოფიერებით-შემოქმედებითი ლოგიკა...

ხასიათი მთელი თავისი სახესხვაობით მკაფიოდ პლასტიკურია. მისგან განსხვავებით **ტიპი** — უფრო მხატვრულ-ფერწერულია. თუ ხასიათი დგინდება მსოფლჭვრეტის გარკვეულ ღირებულებებთან დამოკიდებულებების მიხედვით, გამოხატავს სამყაროში ადამიანის შემეცნებით-ეთიკურ მიზანდასახულობას და თითქოს მიიწევს და აღწევს უშუალოდ ყოფიერების საზღვარს, ტიპი, გარკვეული თვალსაზრისით, დაშორებულია სამყაროს საზღვრებს და გამოხატავს ადამიანის მიზანდასახულ დამოკიდებულებას უკვე კონკრეტული ეპოქითა და გარემოთი შემოსაზღვრულ კონკრეტიზებულ ფასეულობებთან. ეს კონკრეტიზება თავის სახეს, სპეციფიკურ აზრობრივ-შინაარსობრივ განსაზღვრულობას მრავალფეროვანი ცხოვრებისეული ტიპების — ფსიქოლოგიური, სოციალური, ეროვნული ტიპების თვისებათა, გრძნობათა, ქცევა-ქმედებათა და სხვა ნიშანთა მეშვეობით ავლენს. მითითებული ფორმაციის ტიპები, ზოგადად რომ ვთქვათ, ეთიკურ-ესთეტიკური ნორმებით სხვაობენ ლიტერატურის განვითარების სხვადასხვა ეპოქებში — ანტიკური სამყაროდან დაწყებული უახლეს საუკუნეებამდე (სავარაუდებელია მომავალი დროც)...

ცნობილია, რომ **ტიპი კონკრეტულში, გარკვეული შინაარსით დავარქვათ ყოველდღიურობაში, ეძიებს ზოგადსაკაცობრიოს მნიშვნელობას, რითაც განსაკუთრებული და ხანგრძლივი (უფრო ალბათ მუდმივი) აქტუალობით იტვირთება***. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ ტიპურობა, ბუნებრივია, მხატვრულობის საფუძველად გვევლინება და აქედან გამომდინარე, ლოგიკურია, რომ ტიპი (ადამიანი, პერსონაჟი) ხატვის ხერხებისა და ხასიათის მიხედვით მიზან-

* აქ გავიხსენებთ ცნობილ ფრაზას რეალიზმის ეპოქისა: „ტიპი ტიპურ გარემოში“. ტიპი შეიძლება იყოს მოთავსებული ტიპურ გარემოში, თუმცა, შესაძლებელია, რომ იყოს ტიპური გარემო და არ იყოს ტიპი.

მიმართულად ახერხებს ერთ-ერთი ძირითადი ნიშნის — პიროვნების ინდივიდუალობის გამოკვეთას, რის განსახორციელებლადაც უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია განეკუთვნება კვლავაც პორტრეტს.

მწერლის მთლიან სახეს და ხასიათს — შემოქმედებით მეთოდს, მხატვრულ სამყაროს, მსოფლმხედველობას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მისი დამოკიდებულება ადამიანისადმი. შემოქმედის მიერ გამოხატული ადამიანი ის ცენტრია, რომელსაც უკავშირდება მხატვრული ნაწარმოების აგებისათვის საჭირო მთელი მექანიზმი, ანუ სისტემით ნათლად უნდა გაცხადდეს პერსონაჟების საზოგადოებასთან რთული, მრავალფეროვანი ურთიერთობა, ბუნებასთან მათი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, ადამიანზე ისტორიულ მოვლენათა ზეგავლენის როლი და ამავე დროს ცალკეულ მათგანზე თვით ადამიანის ზეგავლენის მნიშვნელობა.

ლიტერატურულ თხზულებებში გამოხატულ ადამიანთა უმრავლესობას ატყვია საკუთარი წრის, გარემოსა და დროის აღმნიშვნელ ნიშან-თვისებათა ბეჭედი (იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მოქმედი პირი რამდენადმე „საერთო ადამიანური“, განყენებული მოდელის სახით წარმოგვიდგება, იგი გარკვეული პლანით მაინც ატარებს კონკრეტულ-ისტორიული ცხოვრებისა თუ მოვლენის შემცველ ნიშანს). აქ არსებობს მიზანსწრაფული მიმართება, იგრძნობა ძირითად პრობლემათა მაგისტრალური ხაზის მიმართულება. კონკრეტული მოვლენები კონკრეტული იდეების, ქცევა-მოქმედებათა მატარებელი (აგრეთვე გარეგნული ნიშნებით აღბეჭდილი) პერსონაჟების მომსახურებას საჭიროებენ: მსგავს პერსონაჟთა ზოგად მხატვრულობას კი (როგორც ფართო გაგებით ხელოვნების ნაწარმოების სპეციფიკურ — გვარეობით — ნიშანს) კონკრეტული პორტრეტი აღასრულებს სათანადოდ. იგი სძენს მისგან გამომდინარე ღირებულებას გრძნობადი სახეების ფორმაში სინამდვილის წარმოსახვის პროცესს.

საყურადღებოა, რომ საერთოდ ლიტერატურის განვითარებასთან ერთად პორტრეტის ხატვა თანდათან უფრო კონკრეტული ხდება. XX საუკუნის ლიტერატურის პერსონაჟთა სახეებში გამოვლენილია როგორც ახალი ცხოვრების რიტმი, მომავლის რწმენა-იმედი, ასევე ისტორიულ თუ თანადროულ პირთა ცხოვრების წინააღმდეგობრიობა, ხშირად ტრაგიკულობა, გმირის ზოგადი ინტე-

ლექტი და მისი გამოვლენის სიძნელეებიდან გამონვეული გართულებანი. XX საუკუნის ქართველ მწერლებში (კ. გამსახურდია, გრ. რობაქიძე, ჭ. ამირეჯიბი, ო. ჭილაძე და სხვ) ნათლად იგრძნობა მისწრაფება ადამიანთა ახლებურად გამობატვისა. მწერლებთან ფსიქოლოგიზმს შეესატყვისება აღწერილი ბუნების დეტალები, ფილოსოფიური მსჯელობა-გაფიქრებანი, პერსონაჟის ზნეობრივი ძიებანი. იმ შემთხვევაში, როცა შემოქმედი უარს ამბობს პერსონაჟის ფსიქოლოგიის დაწვრილებით დახასიათებაზე, მაშინ პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის მხოლოდ ცალკეული კონტურის მონახვითაც კი მოტივირებული ხდება ძირითადი სათქმელის აზრი და ეს ხშირად პერსონაჟის პორტრეტული შტრიხის გამოკვეთით მიიღწევა.

ამ უკანასკნელი ვითარების წარმოსაჩინად, მაგალითად, კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაში“ დაფიქსირებულ ნიმუშებს შევეხებით მოკლედ:

რომანის ერთ-ერთი დასამახსოვრებელი პერსონაჟია მარიამ დედოფალი და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ნაწარმოების არცთუ მრავალ ეპიზოდშია მოქცეული თუნდაც ცალკეული მოვლენის ცენტრში, მთლიანად მის გამობატვასაც ერთობ მცირე ადგილი ეთმობა, სიუჟეტური ფუნქციაც მინიმუმამდე აქვს შემცირებული, მაინც მნიშვნელოვანი გმირია თხზულებისა, უპირველესად, რომანში დახასიათებულ რელიგიურ მოვლენებთან თავისი დამოკიდებულებით. ასკეტური სულით, ფანატიკური აღტყინებით დედოფალი უპირისპირდება სასახლის კარზე მიმდინარე ცხოვრებას, იქ გამეფებულ წესებს, რასაც თუნდაც ფარსმანის მიმართ დამოკიდებულებით ამჟღავნებს. მწერალი ფსიქოლოგის თვალთ აფასებს მარიამს. იგი თავისი მიზანსწრაფულობით, დასახული ამოცანების შესრულებისაკენ ლტოლვის დაუოკებლობით ერთგვარ კეთილგანწყობას იმსახურებს (ბოლოს და ბოლოს ქრისტიანული რელიგიისადმი თავდადებულ ადამიანს ვჭვრეტთ მასში, თუმცა ფანატიკოსსაც). მაგრამ დასმენის, ჯამუშობის (მალული ზვერვა-თვალთვალის შინაგანი სისაძაგლე), სხვა უზნეო საშუალებებისა და ხერხების გამოყენება თუნდაც დიდი მიზნებისაკენ ლტოლვისას, ყოველთვის უარყოფით ემოციებს აღძრავს. კ. გამსახურდია რამდენი-

მე სიტყვით ხატავს მარიამის პორტრეტს, მაგრამ მკაფიოდ და შთამბეჭდავად:

„...დედოფალი შემოვიდა დარბაზში. სიგამხდრეს უფრო მეტად გაემალლებინა ახოვანი, პირხმელი ქალი. ფერგამკრთალი სჩანდა და სახეგამშრალი. ჩინური, შავი ფარჩა ეცვა, დიდრონი ალმასების მანიაკი ირისეს დარად უთიმთიმებდა ყელის გარშემო. წვრილსა და გრძელ კისერზე უცნაურად დაბერილი, ენერგიული ძარღვები მოუჩანდა, რისხვიანად უელავდა წამოსივებული თვალები... ჭარბად წაცხებულ უმარულს ვერ დაეფარა ჩიტის ნაფეხურივით წვრილი, წვრილი ნაოჭები, ფართე და სევდიან თვალების გარშემო მომდგარნი“...

ასკეტის პორტრეტია!

სევდიანი თვალები ხაზს უსვამს დედოფლის შინაგან მოთხოვნილებებს, პიროვნული ინტერესების სერიოზულობას, დაბერილი ძარღვები — სიანჩხლეს, სიგამხდრე, ფერგამკრთალობა, პირხმელობა — ამქვეყნიურ სიამოვნებებზე უარის თქმას და ა.შ...

ერთი დეტალიც:

„როცა სპასალარს სალამითვე მიუგო, ნაძალადევად გაუღიმა... უჩვეულო შარიშურით გაიარა საწოლის დარბაზისაკენ. კარის გახურვაზედაც შეამჩნია ზვიადმა, რალაც დიდი უსიამოვნება უნდა მოსვლოდა ცოლ-ქმარს“...

ეს უჩვეულო შარიშური გაღიზიანების ხარისხის ექსპრესიული გამოვლენაა, მართალია, ძუნწად გამოსახული, მაგრამ ემოციურად დამაჯერებელი. და მთლად შთამბეჭდავი ისაა, რომ დიდი გაბრაზების ჟამსაც კი დედოფლის ქცევა არ “ყვირის”, სულიერი აღშფოთება გარეგნულად მკაცრი ჩარჩოთია შემოფარგლული, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, შინაგან ენერგიას ძალუმად ამზეურებს.

წარმოდგენილი ეპიზოდი მწერლის მიერ პორტრეტის შექმნის პოზიციურ პრინციპს ჰფენს ნათელს — არ არის გადამწყვეტი, ნაწარმოების მთავარი (არსაკიძე, გიორგი პირველი, ფარსმან სპარსი, შორენა, მელქისედეკი), თუ მეორეხარისხოვანი (ზვიად სპასალარი, გირშელი, მამამზე და ჭიაბერ ერისთავები, თალაგვა კოლონკელიძე, შავლეგ ტოხაისძე, მარიამ დედოფალი) პერსონაჟების დახასიათებას თავობს პორტრეტი, მნიშვნელოვანი ისაა, რა როლს თამაშობს გამოხატული ეპიზოდის, არსებული ვითარების არსის წარ-

მოჩენაში მონაწილე პერსონაჟი, ანუ არსებითი მისი იდეურ-ესთეტიკური ფუნქციის ნათელყოფაა ნაწარმოების კომპოზიციურ-სიუჟეტურ სტრუქტურაში. ამ თვალსაზრისით თვით ეპიზოდური სახეებიც (ბაგრატ უფლისწული, რაჟდენ მიტროპოლიტი, პიპა, ეზოსმოდღვარი ამბროსი, ფხოველი ხევისთავი უშიშა ლუდუშაური, მისი ვაჟი თორღვა და მრავალი სხვა) ამბავთა რთულ ხლართში ორგანულად ერთვიან და სათანადოდ განაპირობებენ რომანის კომპოზიციურ მთლიანობას. ბევრი პერსონაჟის პორტრეტი იდეურ-მხატვრულად თვალსაჩინოა (ვარდისახარი, მხევალი ნონაი, მოხუცი ბოდოკია, მეხამლე ქიტესა დრუისძე, მეჯინიბე გაბრიელ კობრიჭისძე, ბაზიერი ესტატე ლომაისძე, მონა წათაია, არსაკიდის დედა), მიუხედავად იმისა, რომ ისინი წამიერად გაივლებენ რომანის ფურცლებზე, სათანადო შთაბეჭდილებას მაინც ახდენენ, ზოგჯერ კი — საკმაოდ მნიშვნელოვანსაც, განსაკუთრებით არსაკიდის დედა, რომელიც ექსპრესიული და ლაკონიური ხატვის წყალობით ნათელ კვალს ტოვებს ნაწარმოებში.

ცალკე გვინდა აღვნიშნოთ **ხალხის** როლიც რომანში. მწერალი ხალხის ქმედით როლს, მისი აქტიურობის პერსონაჟში გამოხატვის მეთოდს იყენებს უპირატესად, მაგრამ მხოლოდ ამ ხერხით არ კმაყოფილდება. ხალხის სახე მასობრივ ეპიზოდებშიც ვლინდება, რომელთაგან ზოგი დიდი პოეტურობით გამოირჩევა (ფერხულის აღწერა მთაში, სვეტიცხოვლის მშენებლობის ობიექტები...).

ადამიანის სულის ხვეულებში წვდომა მართლაც რთულია. ძალუძს მწერალს პიროვნების ქცევიდან, მისი ვნებების სამყაროდან სააშკარაოზე გამოიტანოს ყველაზე მნიშვნელოვანი, და რადგან პორტრეტზე ვსაუბრობთ, ისე, რომ პერსონაჟის ვნებების ნათელყოფას გარეგნული შტრიხის, დეტალის, ჟესტის მეტაფორიზაცია მოახმაროს?! აი, რა არის საკითხავი! თუ აღნიშნული და მისი მსგავსი ნიუანსები გამოუყენებელია, პორტრეტი, ამ სიტყვის სრული გაგებით, ვერ შეიქმნება!

პორტრეტის (გამოსახულების) ცნება ხელოვნების მრავალ დარგში ფუნქციონირებს, რის გამოც იგი ერთგვარი მაგნეტიზმის მატარებლობაა. **პორტრეტი მხატვრული სახის ერთ-ერთი პირველელემენტია.** მაგრამ, და რადგან ასეა, ყოველივე მისგან გამოსახული, სათანადოდ მხატვრულ-სახეობრივია, თუნდაც, ვთქვათ

პეიზაჟი, ან ინტერიერი და ა.შ. ანუ პეიზაჟიცი, საყოფაცხოვრებო გარემოც, რაიმე კულტურულ-ისტორიული ძეგლიც და სხვა, ერთგვარად სპეციფიკურ პორტრეტს შეიძლება წარმოადგენდეს, ანაც — ემსახურებოდეს სხვა პორტრეტის გახსნას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გარეგნული აღწერა გადატანითი მნიშვნელობით, ბუნების, საგნებისა და მოვლენების, მცენარე-ცხოველების, ფრინველებისა და მსგავსთა შინაგანი არსის დამახასიათებელ კომპონენტადაც შეიძლება მოგვევლინოს: **გარეგანი შტრიხი**, რაიმე **პორტრეტული დეტალი** შეიძლება გადმოსცემდეს ნებისმიერი ასასახავი ობიექტის მთავარ დამახასიათებლობას*.

მართებულად და ღრმამაზროვნად აქვს გამოხატული **ბუნება-პეიზაჟის** როლი კ.გამსახურდიას: „დიდი პოეტია არა ის, ვინც გამართობელ ამბებსა და თავშესაქცევ აზრებს მოაცოდვლილებს, არამედ იგი, ვინც ბუნების — ცხოვრების ამ ჩარჩოს გამოსახვაში ისევე დახელოვნებულია, როგორც მასში მოქცეული ტიპაჟის განსახიერებაში“ (გამსახურდია 1963: 253). ანუ ფაუნა, ფლორა, სტიქიონი (ვინრო გაგებით პეიზაჟი) ადამიანთანაა შემსჭვალული ყოველთვის. ამიტომ დაჯერებით განმარტავს ქართველი კლასიკოსი: „დიდი პეიზაჟისტის ხელში ლანდშაფტი მუდამ ადამიანური სულობის კომენტარია“ (გამსახურდია 1963: 487)... ამგვარი განცხადება შემთხვევითი არ არის, ვინაიდან პეიზაჟი (და ეს დასტურდება ყველა დიდი შემოქმედის მაგალითზე) გმირთა განწყობილების, ძლიერი ემოციების გამოხატვის ერთ-ერთ მთავარ ხერხად გვევლინება. პეიზაჟის ხატებსა და სახეებშია გადატეხილი, არცთუ იშვიათად, ადამიანური ხასიათები. ბუნების წიაღში, მის ფონზე ხდება ხშირად ყველაზე შეუცდომლად შესაძლებელი ადამიანის რაობის ამოცნობა. პეიზაჟი სარკეა ადამიანის სულისა. ხატოვნად წერდა ვ.შკლოვსკი: „პეიზაჟის მიღმა ყოველთვის არის შფოთვა და სინდისი“... (შკლოვსკი 1975: 415)

* აქ ერთ ციტატას გავიხსენებთ: ყოველივე ახლახან გამოკვეთილი და „მთელი ბუნებაც უმცირესი ნაწილებიდან დაწყებული უდიდესამდე, პანია კენჭიდან მზემდე, პროტისტებიდან ადამიანამდე (ხაზი ჩვენია — თ.კ.), მარად წარმოშობასა და წარმავლობაში, შეუწყვეტელ მდინარებაში, დაუდგრომელ მოძრაობასა და ცვალებადობაში იმყოფება“ (ფრ. ენგელსი „ბუნების დიალექტიკა“).

ყოველი დიდი მწერალი აკავშირებს (ამსგავსებს ან ანსხვავებს) ბუნების მოვლენებს პიროვნების განწყობილებებთან, ეძებს პარალელიზმებს ბუნებასა და ადამიანს შორის. „ადამიანური სულობის კომენტარების“, „პეიზაჟის მიღმა ადამიანური შფოთვისა და სინდისის“ საუცხოო, შეუცვლელი როლი სწორედ პორტრეტმა შეიძლება იტვირთოს — ხანდახან პიროვნების გარეგნულ-ზედაპირული ფიგურა-სილუეტის მოხაზულობით, ხან სხეულის ცალკეული ნაკვთების უფრო დანვრილებითი (საზარელი ან მომხიბვლელი) აღწერით, ან პიროვნების შინაგანი ბუნების — სიკეთისა თუ ბოროტების და უამრავი სხვა თვისების გამომხეურებით, ანუ ჯამში ფიზიკურ-სულისმიერ დამახასიათებლობათა ჩვენებით...

ბუნების (ფართოდ) და პეიზაჟის (ვინოდ) კანონზომიერებებში გარკვევის გარეშე ადამიანთა სულიერი რაობის დადგენა პრინციპულად შეუძლებელია, რადგან კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ, ხელოვანისა (მწერლის) და მისი თხზულების პერსონაჟთა მსოფლმხედველობას ბუნებაც ამხეურებს შესაფრისად. ამაზე შეხედულება ცნობილ ქართველ მოაზროვნეებს, დიდ შემოქმედთა გამოუთქვამთ:

ილიას აზრით ბუნება უბრალოდ კი არ გარემოიცავს ადამიანს, არამედ მისი არსებობისათვის აუცილებლად საჭირო მატერიალურ სამყაროს წარმოადგენს. ილია საგანგებოდ უსვამს ხაზს ადამიანსა და ბუნებას შორის უცნაურ კავშირს, საინტერესო ახსნას უძებნის ამ კავშირის იდუმალების ფენომენს და საბოლოოდ ჰარმონიულ შეხამებას ხედავს კაცობრიობასა და ბუნებას შორის, რომლებიც განუწყვეტლად „ჩახლართვიან“ ერთმანეთს: „ცხოვრებასაცა აქვს თავისი შემოდგომა და გაზაფხული, როგორათაც ბუნებასა. მაცხოვრებელია პირველი ქროლა გაზაფხულის პირველის დილისა, მაშინ ცა და ქვეყანა ერთი-ერთმანეთს შეჰხარია... გული სხვარიგად სცემს, როცა დედამინაზედ ზამთრის შემდეგ მზე ამოხეთქავს მწვანე ბალახსა და უფრო სხვა-რიგადა სცემს მაშინ, როცა ცხოვრებაზედ ამოვა, თავს ამოჰყოფს ბრწყინვალე ყვავილი ახალის აზრისა... ის ხალხი, ის ცხოვრება, რომელიც არ იზრდება, რომელსაც არა აქვს თავისი გაზაფხული და ნაყოფიერი შემოდგომა, რომელიც ბერდება კი, მაგრამ ამ სიბერის ნაყოფზედ ისევე არ ამოვა განახლებული, განათლებული სიახლის მშვენიერ გვირგვინითა

— ის ხალხი, ის ცხოვრება მიჩანჩალებს სამარისაკენ“... (ჭავჭავაძე 1953: 57-59).

ილიას აზრით, „კაცთ-გარეთი ბუნება“ (ილიას ტერმინია) გარკვეული თვალსაზრისით შეიძლება გამოდგეს ცხოვრების, ადამიანის სულიერი მდგომარეობის ნათელსაყოფად.

ილია, როგორც ლირიკაში, ისე ეპიკურ თხზულებებში გარკვეული მიზანდასახულობით გვააზრებინებს და „გვახილვინებს“, ასე ვთქვათ, პეიზაჟურ პორტრეტებს. ლექსში „სიმღერა“ — ლირიკული გმირის აზრები და იდეალები ფუნქციურადაა „ჩანწული“ „პეიზაჟურ“ ხატებსა და სახეებში:

სად მიგყავარ, მდინარევ
მონყენილ სიცოცხლისავ!
ჩემს მცირე ნავს რას არხევ
ზვირთო ნუთისოფლისავ!
რას შემამთხვევს, ვინ იცის
აზრი შენის ცივის წყლის?

შორს მომავლის ვარსკვლავი
თუმც არის უხილავი,
მაგრამ, ვგრძნობ, შეხვალ დიდ ზღვას
და იქ ჩაჰლუპავ ჩემს ნავს,
და მარად შენი წყალი
წაშლის ჩემს ურგებ კვალსა...

ჰოი, გვედრებ, მდინარევ
იმ დიდ ზღვაში ნუ შეგვრევ.

ამ აზრ-იდეალების მხატვრული გათვალსაჩინოებისთვისაა მოხმობილი ისეთი „ობიექტური მატერიები“, როგორებიცაა „მდინარე“, „ზვირთი“, „ცივი წყალი“, „ვარსკვლავი“, „ზღვა“... მიუხედავად იმისა, რომ ეს „ობიექტური მატერიები“ მეყსეულად გაიღვებენ, შინაარსობრივად მაინც შესამჩნევად „ამოიზრდებიან“ ტექსტიდან და სათანადო როლს ტვირთულობენ — პოეტური განწყობის დაცემა-ამაღლებას გამოხატავენ... „ობიექტური მატერიების“ ილიასეული „გამოყენება“ გვიმჟღავნებს მწერლის დამოკიდებულებას როგორც საზოგადოებასთან, ასევე ბუნება-სამყაროსთან.

ილიას ლირიკაში გამოხატული პეიზაჟები ყოველთვის ხაზგასმით აზრობრივ-იდეური ქვეტექსტების მატარებელი არიან, იმ შემთხვევებშიც კი, როცა პოეტი აღწერს ბუნების ხედებს, ქმნის ფერწერული პლასტიკურობით აღვსილ ემოციურ პორტრეტულ ხატებს, ვთქვათ, „კაცთ-გარეთი ბუნების“ სულდგმულისას — ჩიტისას, ლექსში — „ჩიტი“:

ღვთით მოცემული
დიდ არს ქვეყანა,
გახარებული
ვფრინავ ყველგანა

სადაც კი მინდა,
გადავფრინდები,
ნიჭი მაქვს წმინდა,
საფრენად ფრთები.

და როს ცდუნებით,
ძალდატანებით,
გაღიას ჩამსმენ,—
მშვიდობით ველო,
მამინ აღარ გსტვენ,
სანყალობელო..

დაღონებული,
ფრთებდაშვებული,
დავინყებ ჭკნობას,
სიკვდილის ხმიბას...

და ველო, შენსა
გამღვიძებელსა,
შენს ჩიტს პატარას
მაღე ნახავ მკვდარს.

მრავალგვარი ბარიერის უსაზღვროდ მოძულე სულდგმულს ეკისრება მისია — ემოციურად შეგვაგრძნობინოს თავისუფლების-მოყვარეობის კეთილშობილი გრძნობა. ლექსში გამოყენებული გაპიროვნებითა და ალევორით თავისუფლებასთან ერთად ზოგადდება თავისუფლების აღკვეთის სიმძიმელიც... მშობლიური ველეებისადმი (აქ სანუთროა ნაგულისხმები ზოგადად) ფრინველის სევ-

დისმომგვრელ მიმართვაში ასევე მკაფიოდ შეიგრძნობა პოეტისეული გრძნობებისა და განწყობილებების ხასიათი. ამრიგად, ილიასთან ბუნება ადამიანურობის არსის, ადამიანის მიღვანეობის სპეციფიკურად გამომხატველი კატეგორიაა.

ახლა ილიას პროზიდან — „გლახის ნაამბობიდან“ პორტრეტის ხატვის ერთი მაგალითი გვინდა მოვიყვანოთ, რაც ზოგადად ბუნებიდან მისი ერთი სეგმენტის გარკვეული აზრით „ამოზრდას“ წარმოადგენს. პორტრეტი უშუალოდ ადამიანისა არ გახლავთ, თუმცა გადატანით მასთან კავშირდება. ასეთი გადატანა წინარე ლექსში (სხვა ლექსებშიც) ხორციელდება, მაგრამ მოთხრობაში სიუჟეტის გნვითარებაში მეტი კომპოზიციური ფუნქციურობითაა ჩართული: ნაწარმოების დასაწყისშივე ნადირობის წესის აღწერასა და მონადირის ჩვევებისა და ვნებების დახასიათებაში ამოიკითხება ილიას განზრახვა — მიგვითითოს მოთხრობის პერსონაჟთა სოციალური ურთიერთობის მიმანიშნებელ ქვეტექსტებზე. ნაგეში ძალისა და კაცისაგან დევნილი ირმის მსგომარეობა მეზატონისაგან გლეხის შევიწროების ასოციაციითაა ნიშანდებული. სასიკვდილოდ განწირული პირუტყვის ყოფა შედარებულია ადამიანის მძიმე სოციალურ ხვედრს. მწერალი ამ განწირულობის მხატვრული სიმართლით გამოხატვისათვის მიმართავს პარალელებს, რომლებიც დიდ ეფექტს ქმნიან:

„ფოთლებ და ბუჩქებ შუა გამოჩნდა მისი (ირმის — თ.კ.) დაღონებული, ნაღვლიანი თავი. ძალღი დაუახლოვდა. იშვირა ფეხი ირემმა და ისარივით გადმოეშო ბუჩქნარზედ. გგონია აგიქცევს გზას და მიეცემა საყვარელის ტყის განსაცდელით სავსე თავისუფლებასა, მაგრამ არა. დაუშტვენ, მაშინ უნდა ჰნახოთ, რა მწუხარებით შედგება, რარიგ საოცარ მშვენიერებით მოიღერებს კისერსა, რა გაფეთებით და იმედგადაწყვეტილად დაიწყებს ნაღვლიანის თვალების ტრიალს, ყურების ცქვეტას, გაგანიერებულის ნესტოებით სუნის აღებასა!... ისეთი ლამაზია, ისეთი ნაზია და ამ სინაზესთან ისეთი მიმზიდველი ამაყიცა, რომა, გგონია რაც ბუნებისაგან მინიჭებული მაღლი აქვსო, სულ ეხლა შემოიკრიბაო, რომ სიკეთით და თავისი სილამაზით მაინც შეაბრალოს თავი დამალულს მტერსაო“.

არაფერია აქ ზედმეტი და ხელოვნური, მანერულად მიტმასნილი. ეს, გარკვეული კუთხით, ბუნების პატივსაცემი სიმღერაა, მაგრამ მეორე მხრივ, იგივე ბუნების შვილის — ადამიანის მოდგმის სისასტიკეა მსჯავრდებული: „ჩვენ თვითონ სულიერთა მეუფენი, ჩვენ თვითონ სულიერთა გვირგვინი, ჩვენ თვითონ ღვთის სახისანი ერთი-ერთმანეთს არ ვუთმოთ იმ ადგილსა... ყოველი კაცის ნაფეხურსა ერთი მუჭა კაცისავე სისხლი შეუშვრია“.

ილია სამყაროს რთული ფენომენის ბუნების ჩვენებისაკენ მიისწრაფვის. გამოხატვის ორი დონით აშკარავდება მწერლისეული განცდები და ფილოსოფიურ განსჯათა ხასიათი.

ილიას მიერ აღწერილ პეიზაჟებში ბუნების უამრავი სახე და ხატია ხილული. ამ თვალსაზრისით „ოთარაანთ ქვრივი“ გამოირჩევა, რომლის პერსონაჟთა პორტრეტების (აგრეთვე სხვა თხზულებათა პერსონაჟების) აღწერილობას აქ არ შევუდგებით, რადგან მათი უმრავლესობა პირდაპირი პორტრეტული ნიშნებით არიან დასურათებულნი და რამდენადმე ამოსაცნობი ნიშნებით არ არიან აღბეჭდილნი. სახე-ხატების სიმრავლის მიუხედავად ყოველივე მსუბუქია და გამჭვირვალე. შემოქმედს ბუნების ჭვრეტის ექსტაზი მისძალებია, მაგრამ ეს მანერულობის საშიშროებას არ ქმნის, რადგან ფრაზის ფორმალურ მშვენიერებას ჰარმონიულად შერწყმია აზრის სიღრმე. ყოველ „პეიზაჟურ კონტექსტში“ შინაარსობრივი ქვეტექსტები ამოიკითხება, რომლის ნათელყოფას შესაფერისად უზრუნველყოფს პერსონაჟთა თვისებები, რომელთა შინაგანობა სათანადოდ აქცენტირდება გარეგნული პორტრეტული ხატ-ნიშნების ურთიერთშემავსებელი, ურთიერთამხსნელი შერჩევით.

აკაკი წერეთლის ცალკეული თხზულების ერთიანი ქსოვილის მეტად ორგანული ელემენტია პეიზაჟი. რაც უნდა დიდხანს (შედარებით) შეაჩეროს მწერალმა ყურადღება ბუნების აღწერაზე (პეიზაჟის გაჭიანურებული ხატვა აკაკის საერთოდ არ ახასიათებს), მცირე ხნითაც არ გამოორჩება მხედველობიდან მთავარი — ადამიანის სულიერი სამყაროს ჩვენება! ამ ძირითადი ამოცანიდან გამომდინარე, მითითებული კომპოზიციური კომპონენტი დიდი ზომიერებითაა გამოყენებული და გამართლებულია მხატვრულად. აკაკი ვერ ეგუებოდა ბუნების რუტინულ აღწერას. შესაძლოა კონკრეტული პეიზაჟური ხატი (ვთქვათ: „ცაზე ვარსკვლავები კი-

აფობდნენ“, „თავი ამოჰყო გალმიდან მთვარემ“, „დაჰქროლა ნიავ-
მა“, „აბიბინდა მდელი“ და ამგვარი) სტერეოტიპულიც იყოს, მაგ-
რამ მთლიანობაში სურათი ცხოვრების გაგების, სინამდვილეში
წვდომის სიმართლითაა აღბეჭდილი: სტერეოტიპული ხატებით
გაჯერებულ გარემოში ბიძინა ჩოლოყაშვილი მაღლობას სწირავს
უფალს, რომ „ოროველა“ და „მუმლი მუხასა“ ჩაესმა მის სმენას,
რომელსაც კამეჩების მიმდენი მეხრე ღიღინებდა და რომელმაც
ბოლოს მაღალი ხმით შემოსძახა: „ნუ ეძალები წყალდიდსა, უნდა
ეძებდე ფონებსო... ხერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონებ-
სო!“... ამ ბოლო ფრაზებმა გონება გაუნათა ბიძინას: „ეს რა გავი-
გონე?! მინამ შემომტყორცნა თუ ცამ ჩამომბერა ეს საგულისხმო
სიტყვები? „ხერხი სჯობია ღონესო!“ საიდანაც უნდა იყოს, სულ
ერთია... უგანგებოდ ცაცა და მიწაც, ორივე მუნჯია“...

ამრიგად, სტერეოტიპულმა ხატებმა სურათის საერთო ხიბლი
ვერ გააუფერულა, სასიცოცხლო ჩქამ-ფაჩუნი ვერ ჩაკლა და ამას
ყოველივეს სათანადო ემოციურობა შემატა პორტრეტული დეტა-
ლების ზომიერად მოხმარებამ.

ადამიანის პორტრეტის ხატვის მნშვნელოვან როლს აკაკის
პროზაში კიდევ ერთი მაგალითით დავადასტურებთ: მოთხრობაში
„წმინდა გიორგის რაზმი“ ერთგვარი წვრილმანი წარმოაჩენს პერ-
სონაჟის თავისებურებას, ინდივიდუალობას და ამის მიხედვით იქ-
მნება კიდევ მკითხველის ემიციური განწყობაც. ორ ბატონიშვილს
— არჩილსა და სოლომონს შორის პირველის პორტრეტი გაცი-
ლებით დაწვრილებითაა აღწერილი, გარეგნული ნიშნითაც მეტა-
დაა შემკობილი („მაღალი ტანის კაცი იყო, ძარღვებიანი და ძვალ-
მსხვილი. მობურთავე, ცხენოსანი, მოჯირითე, მეთოფე, მეხმლე და
მასთანაც სამ ნაბადზე ახტებოდა“), ზედმეტი სახელიც კი ორი
აქვს მიწერილი — „წმინდა გიორგის მონაფე“ და „არჩილ გიჟი“. მაგრამ
სოლომონი, მომავალში დიდად წოდებული, უფრო „მონო-
ლითურად“ და „მასშტაბურადაა“ გამოხატული, მიუხედავად პორ-
ტრეტული აღწერილობის ლაკონიურობისა და კომპაქტურობისა,
რადგან მისი დამახასიათებელი ნიშანი უფრო მძლავრია, „მძიმე“,
ექსპრესიულიც — „თვალი უჭრიდა, — იმის თვალების შეჩერებას
ვერავინ ბედავდა“. მეტსახელითაც „ლარიბადაა“ წარმოდგენილი
— ერთი აქვს, მაგრამ მკვეთრი და მკაფიო, გამტანი, მიხლითი, და-

მაჯახებელი — „ქვახეთქია“. ესენია ის ეფექტური დეტალები, ის ხარისხი, რომელიც იოლად სძლევს რაოდენობას, თორემ სხვაფრივ ძალზე ძუნწადაა მოჭრილი: „სოლომონიც კარგი შესახედავი იყო; ბევრში არც ის ჩამოუვარდებოდა არჩილს“. ხაზგასმულმა დეტალებმა გადასწონეს — უფრო დასამახსოვრებელი, გამორჩეული გახადეს პერსონაჟი.

აკაკი პორტრეტულ დეტალებს პოემებშიც ანიჭებს სათანადო ფუნქციას. მაგალითად, „თორნიკე ერისთავში“ ქართველი სარდლის პორტრეტი საგულისხმო შტრიხებით მშვენივრადაა გამოთლიანებული — გარეგნობის გამომხატველ ნიშნებს („თეთრწვერთეთრთმიანობას“, „ტკბილხმიანობას“, „გულზე ჯვარად ხელების გადაჭდობას“, „წვერ-ულვაშზე მარგალიტებ ცრემლთ დაკიდებას“ და სხვ.) მიზეზშედეგობრივად ემსჭვალება თორნიკეს გრძობა-განცდების გამომხატველი სახეობრივი ნიუანსები („გულნაწყენობა“ თუ „გულდანყვეტა“, „გულზე მოკიდებული ცეცხლის მწარე ოხვრით ვერ გაქარვება“, „ცრემლების ღვრა“, თანამებრძოლებთან „განშორებით ხორციელი ნეტარების დაკარგვა“ და ა.შ.)...

ბუნებასა და ადამიანს შორის არსებული ურთიერთობის კანონებზე კ. გამსახურდიას შეხედულებებს ზემოთ ნაწილობრივ შევხებით. ერთგვარად განვავრცობთ ამ საკითხის ირგვლივ მსჯელობას: მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანური ცნობიერება, აზროვნება სულ უფრო მეტად ითვისებს ბუნებას და სწვდება მის კანონებს, იგი (ბუნება) კ. გამსახურდიას აზრით მაინც „დიდ მისტიერიას წარმოადგენს...შემოქმედი იტანჯება მსოფლიოს და ბუნების დაუსრულებლობით... იგი ამ დაუსრულებელ ქაოსს სტიქიონებისას თავის პიროვნულ სრულყოფას, თავის შემოქმედების ჰარმონიულსა და ორგანულ მთლიანობას უპირისპირებს. აქ იწყება საზღვრები მესა და არამეს, პიროვნებასა და სამყაროს, შემოქმედებასა და ბუნებას, კულტურასა და ბუნების ნედლ მასალას შორის“ (გამსახურდია 1963: 393).

წარმოდგენილი ციტირებიდან შეიძლება განზოგადებული დასკვნის გამოტანა:

პეიზაჟი პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ პორტრეტს მნიშვნელოვანი ფუნქციური როლით ტვირთავს. ვრცელი პეიზაჟური პასაჟები, ლაპიდარული აღწერები ბუნებისა ხშირად რეალურ ფონად,

ტიპურის გამოხატვის ობიექტებადაც კი გვევლინებიან. თვით დეტალები, შტრიხები ამაღლვებლად წარმოაჩენენ სახეს, გამოკვეთენ პერსონაჟის შინაგან რიტმსა და იმპულსს, გვაგრძნობინებენ მის პოტენციურ დიაპაზონს. რაც უნდა განყენებულ-კონკრეტულად (შედარებით და სპეციფიკური პირობითობით, ცხადია,) იყოს წარმოდგენილი ბუნება, მისი აბსოლუტურად დამოუკიდებლად, ადამიანისადმი ყოველგვარ კავშირს მოკლებულად აღქმა წარმოუდგენელია. ბუნებაში ყოველთვისაა ფიქსირებული ადამიანთან მიმართების რაიმე ნიუანსი მაინც... რამდენიმე მწერლის შემოქმედებაში ახლახან თქმულის ნიმუშები უკვე წარმოვადგინეთ. ამჟამად კ. გამსახურდიას შემოქმედებას შევეხებით ზემოხაზგასმული კუთხით, რომლის ნაწილობრივი წარმოჩენა უკვე მოგვინია პორტრეტის სხვადასხვა ასპექტით წარმოჩენის პროცესში...

კ. გამსახურდია ოსტატურად გამოსახავს პეიზაჟის პორტრეტულობას. მისი პეიზაჟები დატვირთულია საგნებით, რაც სიმსუბუქეს უნდა უკარგავდეს თითქოს მათ, მაგრამ ასე არ ხდება და ამის მიზეზია მწერლისთვის დამახასიათებელი არაჩვეულებრივი განცდა პერსპექტივისა. იგი შესანიშნავი ალლოთი გამოსახავს სივრცეში მოცულობით საგნებს, ჰარმონიულად ალაგებს მათ ერთმანეთის გვერდით და ეს არის მიზეზი, რომ მისი პეიზაჟები მსუბუქი და პლასტიკურია, შესაშური ხილვადობით აღსავსე და მრავალფეროვანი აღქმითი ასოციაციით გამდიდრებული... აქვე აღვნიშნავთ, რომ კ. გამსახურდიას პეიზაჟები დიდი ფანტაზიითაა ემოციურებული, რასაც ძლიერ უწყობს ხელს უჩვეულო ფერადონება. მწერლის შემოქმედებაში ფერი პრინციპულ ესთეტიკურ შეხედულებათა დონემდე რომ მალდდება, ზემოთ, სათანადო ადგილას უკვე დავაფიქსირეთ. ამგვარი პოზიცია ილიას შეხედულებას რომ ენათესავება, ისიც აღვნიშნეთ.

აქ, მიზანშეწონილად ვთვლით ჰეგელის ერთი მოსაზრების გახმოვანებას: „ფერმწერთან ჩვენ ვხედავთ კოლორიტს, რომელსაც საერთოდ ვერ აღვიქვამთ ბუნებაში იმის გამო, რომ არ ვაქცევთ ყურადღებას, როცა იგი არსებობს, მაგრამ ამა თუ იმ მხატვარს თვალში ხვდება იგი, ითვისებს მას და ეჩვევა ყველა საგნის ამ კოლორიტში დანახვას და გადმოცემას“ (ჰეგელი 1968: 303) კ. გამსახურდიას შემოქმედება თავისებურად ადასტურებს ჰეგელის

სიტყვებს. მწერალი ბუნებაში არჩევს არა მხოლოდ ძირითად (ტრადიციულ) ფერებს, არამედ გრძნობს მის უამრავ ელფერს, ტონს. ფერების სიტყვასთან სპეციფიკურად შემსჭვალვის თვალსაზრისით კ. გამსახურდია მთელ ქართულ მწერლობაში გამოირჩევა. იგი გვერდში დაუდგება რუსთაველს, გალაკტიონს...

გარკვეული ფერის, ტონის გაგება ზოგჯერ ცალკეულ საგანს, მატერიას, მოვლენას ან ცნებათა განსაზღვრულ კომპლექსს აკისრია:

„დათოვლილივით იდგნენ გარინდული ნაძვები ვერცხლის გავალაკით დამშვენებულნი, შუქის ბრე ეყრებოდა თავზე ამ მშვენიერ ქვეყანას, ამ ნაძვებს, ამ ცაცხვებს და იმ მთებს და ალბათ იმ ქალწულსაც თეთრ სვეტებს შორის უძრავად მდგარს“;

„მზე პირს იბანდა, მყინვარს თავზე წამოდგომოდა უფლის მკლავივით წაგრძელებული ღრუბელი. მის გადაღმა სთოვდა, ახლად ამოღებული აბრეშუმივით ხასხასა სხივები გარს ევლებოდნენ მყინვარს. ამ ღრუბლის ჩრდილ ქვეშ მოსჩანდა სამების ეკლესია და გერგეთი. ახლა ეს წაგრძელებული ღრუბელი გაუჩინარდა ანაზღადა, წამოვიდნენ ბალღის ოცნებასავით თეთრი ფთილები და გარს შემოევლენ მყინვარს, მზე გადაიხარა დასავლეთისაკენ და ნარინჯისფრად აენთო ტერაკოტისფერი კალთა ზეცისა. იმატა სილამემ, მთების წამახული მუზარადები შეამკო წითელყვითელი ფერების ვასვასმა... იელვა ყინულიან მწვერვალებს გადაღმა, ატყდა ქუხილი მთებს გადაღმა და ელვის მახვილებმა გაიელვეს თვალსანიერზე“;

„დასავლეთის პირსისხლიანი ცისკარი ელავდა აკაციების ლანდების გადაღმა. ღრუბლებს ხანძარი მოსდებოდა. ტფილი ქარი ჰქროდა. თხრილებში ბაყაყები ყიყინებდნენ... თემშარაზე მტვერი ავარდა. ჰაერში ქარბორბალა დატრიალდა. წვიმამ მოუხშირა... გაზაფხულის სქელი ჯიქნიდან გამოსქდა მოზღვავებული წვიმა... მოავლი მნათემ სველ თოკებს ხელი. ჩამორეკა ორი პატარა ზარი, ბზრიალით, წკრიალით გაჰქანდა პანია ზარების ფოლადის სიცილი... გავარდა მიყრუებულ ლელეში. დაიკარგა ქარიან ღამეში ნათქვამი ზღაპარი, მოვარდა ქარი ქლოშინით — აქოჩრილი, ხახადალებული ძუ მგელი (რომელსაც პატარა მოჰპარეს ბუნაგიდან), ეძგარა სამრეკლოს, შეარყია, შეანჯღრია, შეატორტმანა“.

კ. გამსახურდია მრავალფეროვანი საშუალებით აღწევს ბუნების სურათების დინამიკურ აღწერა-ჩვენებას. მის პეიზაჟებში ის-

მის ბუნების ხმები — ქარის სხვადასხვა მოძრაობიდან გამომწვეული ჩქამ-გრიალი, ატმოსფერული ნალექების თქემ-წყაპუნი ან ფიფქვა, ჭექა-ქუხილის ხმაური, ფოთოლცვენის შრიალი, მდინარის შხუილი, ფრინველთა გალობა-ჭიკჭიკი, ცივისსხლიან ცხოველთა ხმიანობა, რკინა-სპილენძის ნაკეთობათაგან გამომცემული გუგუნ-წყრიალი... მწერლის პეიზაჟებში შეინიშნება მრავალნაირი მოძრაობა, როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი — ვარდნა, ზედასვლა, დაუოკებელი სწრაფვა და თავშეკავება. მოძრაობის გვერდით ვჭვრეტთ საგანთა სტატიკურ მდგომარეობასაც, მაგრამ არცთუ იშვიათად გარეგნულ უძრაობაში მაინც ცნაურდება სტრუქტურაში მიმდინარე პროცესების დინამიკა. ექსპრესია ერთი ძირითადი ნიშანია მწერლის პეიზაჟისა. თხზულებებში ზემოჩამოწერილი ცნებებით „შევსებული“ კონტექსტები, არსებითად და ფაქტობრივად, ბუნების მშვენიერ პორტრეტებს წარმოადგენენ.

კ. გამსახურდიას და არა მარტო მის მიერ გამოსახული ადამიანების პორტრეტები ხშირად დამატებითი სპეციფიკური ნიშნების საფუძველზეა აგებული. პერსონაჟებში თითქმის ყოველთვისაა „ჩაქსოვილ-შეკედლებული“ რაიმე გამორჩეულად *მიმიკური ან შესტიკულაციური*, რაც გამოკვეთილად დინამიურს, შინაარსობრივად თვალსაჩინოსა და უფრო ცოცხლად აღქმადს ხდის მათ გრძნობა-განცდათა ემოციურ ნიუანსებს, ან შემოქმედის იდეასა თუ განწყობილებას, ცნობიერად სამყაროს საერთოდ. პორტრეტის ამგვარი გამომსახველობის ერთ-ერთ ნიშნად მკვლევარი ვ. ოდინცოვი ცნობილი მწერლის ა. ტოლტოის ფორმულას მიიჩნევს და ახდენს მისეული განსაზღვრების ციტირებას — „მხატვრული ფრაზა ჩნდება, როგორც შესტების სისტემის გამოხატულება. აიგება რა მხატვრული ფრაზა, საჭიროა რალაციის დანახვა, თუ ეს საგანი, ან საგანთა მოძრაობაა, საჭიროა რალაციის ემოციური შეგრძნობა, თუ ეს იდეა, ცნება ან გრძნობაა“ (ვ. ოდინცოვი 1973:67).

კ. გამსახურდიას ნოველათა — „ლილ“, „პორცელანი“, „დამსხვრეული ჩონგური“, „ტაბუ“, „ქოსა გახუ“, „ხოგაის მინდია“, „დიდი იოსები“ და სხვა — პორტრეტები შესტ-მიმიკის შემცველი მცირე ზომის პასაჟებით ეფექტურად წარმოაჩენენ ცხოვრების რთულ ვითარებას და ამ ვითარების შედეგად წარმოქმნილ სერიუზულ კონფლიქტებს, მისი გაჩენის მიზეზებს, დაპირისპირებულ ძალთა

განსხვავებულ აზროვნებას. აქ მნიშვნელობა ეძლევა განსხვავებული აზროვნებისათვის გამოსადეგ სიტყვათა მარაგის წარმოთქმის ტონსაც კი...

ორიოდ მაგალითი:

„პორცელანში“ არაფერია ნათქვამი ხელოვანთა მასკარადის დროს მადამ როსტრუპთან მოსაუბრე კავალრის სახი გამომეტყველებაზე. ხსენებულ ეპიზოდში მწერლის მიერ სპეციფიკური კომპოზიციურ-მხატვრული ხერხის გამოყენების გამო (ნოველის პერსონაჟებს ნიღბებით აქვთ დაფარული სახეები) თითქოს შეუძლებელია გრძნობებისა და განცდების სახეზე ამოკითხვა.

„— მე, კაცმა რომ თქვას, წმინდა ხელოვანი არა ვარ. მე ვხატავ პორცელანის ჭურჭლის დეკორაციის ნიმუშებს, ეგ დარგი პრაქტიკულის მოსაზრებით არ ამირჩევია.

— რა ვუყოთ, ინტენსიური ხელოსნობაც...“

საფარველის მიუხედავად, ნიღბის მიღმა აშკარად შეიგრძნობა მამაკაცის სახის კუნთების სათანადო მოძრაობა, ერთი სიტყვით მიმიკა, რაც მის განწყობას მოცემულ სიტუაციაში თითქოს რაღაც ნეიტრალური თავშეკავების გამომხატველობით მოსავს...

„დიდ იოსებში“ პერსონაჟთა პორტრეტული ფრაგმენტებით მათი სულიერი რაობა და მისწრაფებები ნათლადაა გამოსახული. სარდაფ „ნოეს ვაზში“ დროს გასატარებლად ჩასული სტუდენტისა და ქერა ქალიშვილის საუბრისას ქალი სთხოვს სტუდენტს, ნუკრს ნუ მეძახიო...

„რატომ ჩემო ნუკრო?“ გაულიმა სტუდენტმა (ვგულისხმობთ, რომ სტუდენტი ქალების მუსუსის გაცვეთილ, ტრაფარეტულ და ყალბ სინაზეშეპარულ ტკბილ-ცინიკური ლიმილის გამომხატველ სახეს ღებულობს — თ.კ.).

„რატომ და ჩემს ამხანაგებსაც ნუკრს ეძახოდი“ (აქაც ყალბად ნაწყენ-გაბუტულის სახე, რომელიც მაინცდამაინც არაფრად აგდებს ლალატს, რადგან კ. გამსახურდიას სიტყვებითვე რომ ვთქვათ, იგი უთუოდ მომავალი ქართველი მეტრესების, ხასების წინაპარია“).

„რომელს?“ (სტუდენტი გაფაციცდა — თ.კ.).

„ნუნუს“.

„არასოდეს“ (შეცხადება-უარი თითქოს მგზნებარეა, მაინც თვალთმაქცის სახეს წარმოაჩენს — თ.კ.)

„რატომ სტყუი?“ (კვლავ გრძნობადაცლილი, მოთენთილი წყენა-საყვედური — თ.კ.)

ჟესტ-მიმიკებში მლიქვნელობის, ცინიზმის, გარყვნილების, ღალატის, სიყალბის ნიშანთა ამოკითხვა განპირობებულია ასახულ-აღწერილ მოვლენათა ლოგიკით, რაც მენშევიკებისაგან მიტოვებულ თბილისში აღძრული რეალური ქაოსითაა განსაზღვრული.

განსაკუთრებული ფუნქციურობით პერსონაჟის სულის სიღრმეთა შეცნობა და ნათელხილვა პორტრეტის მეშვეობით, ჟანრობრივი მიზეზების გამო, რომანებში ხორციელდება. დასადასტურებლად კვლავაც კ. გამსახურდიას „მთვარის მოტაცების“ ერთი პასაჟი შევარჩიეთ:

თარაშ ემხვარს გამოეცხადება თავისი მეორე „მე“...

„მისი კოსტიუმიც... ნაცნობია, ჩემი ფეხსაცმელი აცვია... მასაც ტუჩის კუთხეებთან ეკეცება ერთადერთი მცირე ნაოჭი, გულში ჩაჟანგულ მძულვარების მაუნყებელი... ჩემი განუმეორებელი სიცილით იღიმება“...

უბიექტთა მსგავსების ასეთი ხაზგასმა მხატვრული თვალსაზრისით მომგებიანია, რადგან მათ შორის კავშირის უწყვეტობითაა ნიშანდებული. შემოქმედთა უმრავლესობა მსგავს შემთხვევაში ორეულის, მეორე „მეს“ მხოლოდ უბრალო აღნიშვნა-ხსენებით შემოიფარგლება...

გმირისა და მისი ორეულის აზრთა გაცვლა-გამოცვლას, მათ იდეურ დავას, სათანადოდ ფორმალურ-შინაარსობრივ ჩარჩოს შემოუსაზღვრავს პორტრეტული შტრიხები:

„დაბერებულხარ, ველარ გიცანი, თმაში ჭალარა გამოგრევი“

ახლა მე შევაგებე გასლიანი ღიმილი ჩემსავე „მეს“...

„ეს შენთან ბრძოლამ გამიჩინა თმაში ჭალარა... ეს შენ გამძარცვე... შენ წარიტაცე ყოველივე, რაც მე მებადა. გულის სიქველე, სიყვარულის გრძნეული ნიჭი, ნდობა წამართვი მოყვასისადმი და შემაძულე ადამის მოდგმა. შენ შემაძაგე საკუთარი მე ნათესავი. შენის წყალობით მეუცხოვება ჩემივე მოძმე, ჩემი სისხლი და ჩემი ხორცი. ამიტომ ვგესლავ ჩემსავე ხალხს, როგორც ასპიტი გააფთრებული, რომელსაც წელი მოსტეხეს ჯოხით...“

„შენ გზა აგებნა ამ ცხოვრებაში... დიდი თემშარა დაგიგდია და შეყოლილხარ ვირის ზურგის სიგანე ბილიკს... ელექტროს შუქი გაგიცვლია ნაძვის კვარებზე... დაბრუნდი, გირჩევ, ბარს მიაკითხე... ალსდევ, ზარმაცო, უქნარა ლემო“

„ნა, გამეცალე, შე მურტალო... შენ სხვისი სუფრის ნამუსრევით გაზრდილო, გლახავ, თორემ აქ დაგსვამ, ამ დევის ქვაბში, ამოგიკერავ სელის ძაფით მაგ დიდრონ თვალებს, დაგსვამ კერასთან და ჩაგდახებ ყურში: აააააა-ს“

„ან შენ და ან მე“...

ბრძოლა უკომპრომისოა! ვინაიდან რომანის სრულყოფილებიან და რეალურ პერსონაჟს (თარაშ ემხვარს) არ შეუძლია მის წინაშე არსებული წინააღმდეგობების დაძლევა, ამიტომ საკამათო ობიექტის (ორეულის) მოხმობა-გამონვევა პრობლემათა არსში გარკვევისათვის ხორციელდება. ცხადია, აზრს გამოთქვამს ერთი პიროვნება — თარაში, მაგრამ მას გადააქვს რა თავის მეორე „მეში“ სათქმელ-საწახარი, ხელს უწყობს საკამათოდ აუცილებელ შეცვლას ტონისას და ამკვეთრებს დაპირისპირებულ ძალთა კონტრასტს. და მთელ ამ პროცესში — კამათში, მისი არსის ძირითადობა რომ არ გაფერმკრთალდეს, მთავარი მიმართულება რომ არ დაიქსაქსოს, მისი დვრიტად არსობა რომ არ მოიწვდეს, ამის უზრუნველყოფილებას რეალურ და წარმოსახულ პერსონაჟთა პორტრეტული მსგავსობა თავობს.

ამრიგად, აქ პორტრეტის ღირებულება მეტად ძვირად ფასობს!

აქ, ცალკე გვინდა წარმოვაჩინოთ კიდევ ერთი მოდელი — სპეციფიკური აზრით გამოკვეთილი ე.წ. პორტრეტი კულტურულ-ისტორიული ძეგლებისა, რომელთა აღწერილობამ ზოგიერთ ქართველ მწერალთა ნაწარმოების მიხედვით მაინც, გარკვეული ფორმალურ-იდეური ტრანსფორმაცია განიცადა.

მაგალითად, ილიას „აჩრდილში“ კულტურულ-ისტორიული ძეგლის განზოგადებული, ამავე დროს გარკვეული ასპექტით კონკრეტული, თუმცა ჯამში ოდენ ფრაგმენტული მხატვრული სახეა სპეციფიკური მიზანმიმართულებით წარმოჩენილი — „მცხეთა... სადაც ჰყვაროდა ხე ცხოვრებისა“... მაგრამ ერთ დროს ვრცელი ქალაქი „ან სამიკიტნო დაბად გამხდარა, ნგრეულან მისნი დიდნი პალატნი“, ანუ აქ, ერთგვარი პორტრეტი გამოხატული გავერანებუ-

ლი ძეგლისა... კულტურულ-ისტორიული ძეგლის ფრაგმენტებს ვჭვრეტთ „განდეგილშიც“ — მთიულთა შორის ყველგან განთქმულ... ბეთლემს — ყინულში შეთხრილს ტაძარს, გამოკვეთილი კარით და ერთი სარკმლით, საიდანაც” თურმე გადმოდენილა შუქი მზისა და მთვარის ნათელი“....

რაც შეეხება ზემოთ ნახსენებ ტრანსფორმაციას, ეს, მაგალითად, კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ფიქსირდება ნათლად, როცა მწერალი პორტრეტს სვეტიცხოველის ტაძრისას, რომელიც მისთვის მხოლოდ ღვთის სახლი როდია, არამედ ხელოვნების იგავმიუნვდომელი ქმნილებაც, განსხვავებული მასშტაბური განზომილებითა და განზოგადებით გვისურათხატებს... გარკვეული თვალსაზრისით ეს პორტრეტი თითქოს ფერწერული სურათის ნიშანდობლიობით გამოირჩევა. სვეტიცხოველის ოქროცურვილი გუმბათი დღის სხვადასხვა დროს სხვადასხვაფერია. ტაძარი ფასადების ბარელიეფებით, კარ-ფანჯრების სამკაულებით, ლავგარდანების ჩუქურთმებით, სხვადასხვაგვარი ორნამენტებითაა დამშვენებული:

„ჩუქურთმებსა და როზეტებს ისეთი სიღბო გადაჰკრავდა ზედ, როგორც საღმასურის ჯავშანს სამფარეშოსანს, ხანაც აბრეშუმის ქსოვილებს რბილი და მსხვილი ზეზისაგან შემტკიცულთ... მარყუჟიანი დეტალები, მცენარეულის სახეები ისე ფაქიზად იყვნენ შესრულებულნი, როგორც ახლად მოსული პნკალები ვაზისა, ან ის უმცირესი ნატიფი ხაზები, ვაზის ფოთლებს წაღმართ მხარეზე რომ ამჩნევია... ძლიერად გავლებულ, მომრგვალებულ ნახაზებს მოჩვენებითი დრეკადობა ირმის რქებისა ზედ ემჩნევოდათ“.

გამოსახულ პორტრეტში ქვას ცოცხალი სხეულის სირბილესინატიფე შესძინა თითქოს შემოქმედის სიტყვის გამომსახველობითმა შესაძლებლობამ...

დასკვნა:

შემოქმედებითი ნიჭით გამორჩეული მწერალი (ხელოვანი) მხატვრულ ნაწარმოებში მრავალსახეობრივ ობიექტთა პორტრეტების მთელ სისტემას „აგებს“, რომელიც მიზნად ისახავს ასახული ობიექტების თვისებრივი ნიშნების წარმოჩენას, ან, პერსონაჟთა ხასიათების გამოკვეთით, ცალკეული ნაწარმოების ძირითადი ტენდენციების გამოხატვას. პერსონაჟის პორტრეტი დამხმარე ან

გადამწყვეტ მნიშვნელობას იძენს პოზიტიური ან ნაგატიური მოვლენის თუ სიტუაციის, ქცევისა თუ მოქმედების ნათელსაყოფად. ამასთან, პორტრეტი სათანადო კვალს აჩვენებს თავად მწერლის იდეურ-ესთეტიკურ მიმართულებასაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

კიკაჩიშვილი 1982: კიკაჩიშვილი თ. კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული პროზის პოეტიკა. თბ.: 1982.

ოდინცოვი 1973: ოდინცოვი ვ. მხატვრული პროზის ენის შესახებ. მ.: 1973 (რუსულ ენაზე).

შკლოვსკი 1974: შკლოვსკი ვ. თხზულებათა კრებული სამ ტომად. ტ. III. მ.: 1974 (რუსულ ენაზე).

ჰეგელი 1968: ჰეგელი გ. ვ.ფ. ესთეტიკა ოთხ ტომად. ტ. I. მ.: 1968 (რუსულ ენაზე).

მხატვრული სახე

მხატვრული სახე მხატვრული შემოქმედების ესთეტიკური კატეგორიაა, სამყაროს ახსნისა და გათავისების ფორმაა.

მხატვრული სახის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის განხილვა, შედარებით გვიანდელ პერიოდს უკავშირდება, თუმცა ჯერ კიდევ არისტოტელესთან ვხვდებით მხატვრული სახის თეორიის ჩანასახს, როდესაც ის „მიმესისის“ — ხელოვანის მიერ სინამდვილის მიბაძვის შესახებ საუბრობს. წინათ უპირატესობა ენიჭებოდა პლასტიკურ ხელოვნებას, ესთეტიკური აზრიც ჯერ კანონის და შემდეგ სტილისა და ფორმის გაგებას ჯერდებოდა. სწორედ მათი საშუალებით არკვევდნენ, თუ რა დამოკიდებულება ჰქონდა ხელოვანს მასალასთან. სიტყვიერი და მუსიკალური ხელოვნების წინა პლანზე გამოსვლასთან ერთად, ცხადი გახდა, რომ მხატვრულად გადაამუშავებულ მასალაში არის ისეთი რამ, რაც აზრს ჰგავს. პლატონთან, მაგალითად, მიმესისი საგნების გარეგანი სახის პასიურ მიბაძვაში გამოიხატება და ამიტომაც, მისივე თქმით, მიბაძვა ჭეშმარიტებამდე ვერასდროს მიგვიყვანს. არისტოტელე კი თვლიდა, რომ საგნების მიბაძვით, ხელოვნება მათ უფრო მშვენიერი ან უფრო უსახური კუთხით წარმოაჩენს, ვიდრე სინამდვილეში არიან. მხატვრული სახე რთული ფენომენია, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს ინდივიდუალურს და ზოგადს, სახასიათოს და ტიპურს. არისტოტელეს თქმით, მიბაძვის სამი სახეობა გამოიყოფა. მისი აზრით, „აუცილებელია, რომ ასახვის სამი შესაძლებლობიდან იგი (ხელოვანი — გ.ლ.) ყოველთვის ასახავდეს საგანს ერთ-ერთ რომელიმენაირად: ან ისე, როგორც იგი იყო თუ არის, ან ისე, როგორც ამბობენ და როგორც იგი გვეჩვენება, ან ისე, როგორც იგი უნდა იყოს“ (არისტოტელე 1979: 204). ელინისტურ და რომის იმპერიის ბატონობის ხანაში მიბაძვის იდეა აქტუალური იყო, მაგრამ მასში კორექტივებიც შეიტანეს. მაგალითად, ფილოსტრატე უფროსი თვლიდა, რომ წარმოსახვა სიბრძნესთან უფრო ახლოს იყო, ვიდრე მიბაძვა, ვინაიდან წარმოსახვა ეკუთვნის სფეროს, რაც აქამდე არნახულის ასახვას გულისხმობს. შუასაუკუნეებში, ქრისტიანი მო-

აზროვნეები, მათ შორის ტერტულიანეც თვლიდა, რომ ღმერთი სამყაროს რაიმე სახით გადმოცემას კრძალავს. სქოლასტიკოსები კი მიიჩნევდნენ, რომ სულიერი ორნამენტები უფრო ფასეულია, ვიდრე — მატერიალური. მაგრამ მიბაძვის კატეგორიით კვლავ დაინტერესების ტენდენცია უკავშირდება მე-12 საუკუნის ჰუმანისტებს. მაგალითად, იოანე სოლსბერიელი ეთანხმებოდა ანტიკური ხანის ავტორებს და გამოსახულებას მიბაძვად მოიხსენიებდა. არისტოტელეს მიმდევარმა თომა აქვინელმა ხმამაღლა განაცხადა, რომ „ხელოვნება ბაძავს ბუნებას“. ალორძინების ხანაში მიბაძვა ხელოვნების თეორიის ძირეული გაგება გახდა. მე-15 საუკუნეში ეს თეორია ჯერ პლასტიკური ხელოვნებით დაინტერესდა. ერთი საუკუნის შემდეგ კი, მიბაძვის ცნებას ლიტერატურის მიმართაც აქტიურებენ. რენესანსის ხანაში აქტუალური გახდა ის საკითხი, რომ უნდა მიეზღოთ არა მხოლოდ ბუნებისთვის, არამედ მათთვისაც, ვისაც სხვებზე უკეთ ეხერხებოდა ბუნების მიბაძვა. აქ ანტიკური ხანის ხელოვნებას გულისხმობდნენ, ვინაიდან ალორძინების ხანა ანტიკურ ხელოვნებასა და აზროვნებასთან დაბრუნებას გულისხმობდა. მამასადამე, ამიერიდან უნდა ეწერათ ისე, როგორც თავის დროზე ციცერონი წერდა. მაგ., „მე-16 საუკუნის ჰუმანისტმა, კარლო სიგონომ, „აღმოაჩინა“ ციცერონის დაკარგული ნაშრომი *Consolatio* (ნუგეში), რომელიც საბოლოოდ მისი დანერილი აღმოჩნდა“ (ბიორკი 2001: 21). ჰეგელის და მის შემდგომ ესთეტიკაში უკვე ფართოდ იყენებდნენ მხატვრული სახის კატეგორიას და ერთმანეთს უპირისპირებდნენ სახეს, როგორც მხატვრული აზროვნების შედეგს და სახეს, როგორც აბსტრაქტულ, სამეცნიერო აზროვნების შედეგს. ჰეგელს მიაჩნდა, რომ მხატვრული სახე ჩვენს მზერას წარმოუჩინს საგნის არა აბსტრაქტულ არსს, არამედ მის კონკრეტულ სინამდვილეს*. მიბაძვის თეორიის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ცვლილება იწყება მე-18 საუკუნის ბოლოდან და მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც თეორეტიკოსებმა პრინციპულად ჩათვალეს, რომ მიბაძვის საგანი უნდა იყოს არა მშვენიერი, არამედ — ნამდვილი, რაც საფუძველს უყრის რეალიზმის თეორიას —

* პოზიტივისტებისთვის მხატვრული სახე არის იდეის ხილული წარმოჩენა, რაც ესთეტიკურ სიამოვნებას იწვევს.

როგორც სტენდალის გამონათქვამშია, სადაც ის მწერალს მოგზაურს ადარებს, რომელიც ცხოვრებისეული გზით მიდის და თან, უკან სარკე მიაქვს. მოგზაური ამ სარკეში არეკლილ სამყაროს ვერ ხედავს. სწორედ ასე შეგვიძლია დავახასიათოთ რეალისტური ლიტერატურა და ხელოვნება. ქართულ ლიტერატურაში რეალიზმის პრინციპები ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანში“ სარკის მეტაფორაში ვლინდება, სადაც ავტორი, რეალისტური პროზისთვის დამახასიათებელი ნორმების შესაბამისად, „ინსტრუქციას“ გვთავაზობს და გვეუბნება: „ეს მოთხრობა სარკე იყოს და მე — თუ გინდა — მთქმელი ვიქნები. დააკვირდი, იქნება გენიშნოს რამე. ესეც იცოდე: მარტო შენი მტერი დაგიმაღლავს, შენს სახეზედ რომ ურიგობა ჰნახოს რამე, მოყვარე კი მაშინვე სარკეს მოგიტანს, რომ გაისწორო და ხალხში არ შერცხვე. მეც მოყვარესავით გექცევი, — სარკე მოგიტანე, ამაზედ როგორ უნდა გამინყრე?! რა ვუყოთ, თუ ეს სარკე გაბზარული გამოდგება და შიგა-და-შიგ ლაქებიანიცა? რაცა მქონდა ის მოგართვი, როგორც შემეძლო, ისე დაგეხმარე“ (ჭავჭავაძე 1988: 130).

მხატვრული სახის გარეშე არ არსებობს არც სინამდვილის ასახვა, არც წარმოსახვა, არც შემეცნება, არც შემოქმედება. ეს არის იდეალიზებული, ანუ ისეთი კონსტრუქცია, რომელიც უშუალოდ არ შეესაბამება რეალურად არსებულ საგნებს (მაგალითად, ნერტილის გაგებას მეცნიერებაში, დევების ფანტასტიკურ სახეებს ზღაპრებში, სფინქსისა და გრიფონების მითიურ სახეებს). სახემ შეიძლება დეტალურად ასახოს საგანი (ფოტოპორტრეტი), ან ემყარებოდეს გამონაგონს როგორც ნაწილობრივ, ასევე მთლიანად.

მხატვრული სახე ყოველთვის ატარებს თავის თავში განზოგადობას, ანუ გააჩნია ტიპიურის მნიშვნელობა (ბერძ. *typos* — ანაბეჭდი, კვალი, ნაჭდევი). ხელოვნების სახეები ინდივიდუალურში ზოგადის ბრწყინვალე ხორცშესხმის ნიმუშებია. მაგალითად, „ტიპად“ ლიტერატურული პერსონაჟი იქცევა ხოლმე შემოქმედებითი ტიპიზაციის შედეგად, ანუ ცხოვრებისეული მოვლენების გარკვეულ მხარეთა შერჩევისა თუ მათი ხაზგასმის, მხატვრულ გამოსახულებაში მათი ჰიპერბოლიზაციის (გაზვიადების) შედეგად. მწერლისთვის მნიშვნელოვანი ამა თუ იმ თვისების გასახსნელადაა საჭიროა გამონაგონის, ფანტაზიის ჩართვა, ცხოვრებისეული მასა-

ლის მხატვრულ სამყაროში განხორციელება. „მხატვრული სახე, როგორც შემოქმედებითი ტიპიზაციის შედეგი, განსხვავდება პუბლიცისტიკის, მემუარების და სხვა ფაქტოგრაფიული, დოკუმენტური სახეებისგან. ტიპიზაციამ შეიძლება მიგვიყვანოს გაბედულ ჰიპერბოლამდე, გროტესკსა თუ ფანტასტიკამდე (ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზაურობა“)“ (სკიბა... 1997: 131).

მხატვრული სახე ექსპრესიულია, ანუ გამოხატავს ავტორის იდეურ-ემოციურ დამოკიდებულებას საგნისადმი. იგი მიმართულია მკითხველთა, მსმენელთა, მაყურებელთა არა მარტო გონებისადმი, არამედ გრძნობებისადმი. ემოციური ზემოქმედების ძალით, გამოხატულება ხშირად ჭარბობს განსჯას. ხასიათების ავტორისეულ იდეურ-ემოციურ შეფასებას ადასტურებს გმირების „დადებითად“, „უარყოფითად“ და „ნინაალმდეგობრივად“ დაყოფის მყარად დამკვიდრებული ტრადიცია. განსაკუთრებულად მართებულია ასეთი დაყოფა კლასიციზმთან, ანუ იმ ლიტერატურულ მიმდინარეობასთან მიმართებაში, სადაც ხელოვნების მიზნად ითვლებოდა ზნეობრივი აღზრდა. იდეურ-ემოციური შეფასების უმნიშვნელოვანეს სახეობებად ითვლება ესთეტიკური კატეგორიები, რომელთა შუქზეც მწერალი (ისევე როგორც ნებისმიერი ადამიანი) აღიქვამს ცხოვრებას. მხატვრული სახე ასრულებს შემეცნებით ფუნქციას. ის საგნის ინდივიდუალური და საერთო თვისებების ერთობლიობაა, თუმცა მასში არსებული ცოდნა სუბიექტურიცაა, რადგან შეფერადებულია ავტორის პოზიციით, რომელიც მოვლენის მისეულ ხედვაში ვლინდება. იგი გრძნობისმიერად აღქმად ფორმებს იღებს და ზემოქმედებს მკითხველთა, მსმენელთა, მაყურებელთა გრძნობებსა და გონებაზე. **მხატვრული სახის ტიპოლოგია** ეფუძნება ბუნების, ადამიანისა და საზოგადოების კატეგორიებს: ავტორი ძერწავს მხატვრულ სახეებს ამ კატეგორიების ყოველი კომპონენტიდან — პეიზაჟიდან, ინტერიერიდან, ექსტერიერიდან, საგნებიდან, დეტალებიდან, პერსონაჟებიდან, პორტრეტებიდან, საზოგადოებიდან, სამყაროდანაც კი.

სემიოტიკური (ნიშნების თეორიის) თვალსაზრისით, მხატვრული სახე არის ნიშანი, რაც გულისხმობს აზრობრივ კომუნიკაციას მოცემული კულტურის ან მონათესავე კულტურების ფარგლებში. მხატვრული სახე ყოფიერების წარმოსახვის ფაქტია, რომელიც

ყოველთვის ცოცხლდება იმ ადრესატის წარმოსახვაში, რომელსაც აქვს მოცემული კულტურის კოდის „გასაღები“. მაგალითად, იაპონური თეატრალური წარმოდგენის არსის გასაგებად აუცილებელია იაპონური კულტურის და შესტების ენის ცოდნა. საგულისხმოა ისიც, რომ ლიტერატურისმცოდნეობაში სიტყვებმა „ნიშანი“ და „ნიშნობრიობა“ შეავიწროვა „სახე“ და „სახეობრიობა“. ნიშანი სემიოტიკის ცენტრალური ცნებაა. იური ლოტმანმა კი ნიშნის გაგება კულტურის ისტორიის ანალიზის ცენტრში მოაქცია, რამაც კულტურის, როგორც სემიოტიკური (ნიშნობრივი) სისტემის გაგებას მისცა დასაბამი.

გნოსეოლოგიური (შემეცნების თეორიის) თვალსაზრისით, მხატვრული სახე გამონაგონია. ჯერ კიდევ არისტოტელე მიუთითებდა, რომ ხელოვნების ნიმუში ალბათობის კატეგორიას განეკუთვნება, რომლის ყოფიერების შესახებ ვერც “ჰო”-ს ვიტყვით და ვერც „არა“-ს. მხატვრულ სახეს მისი დამაჯერებლობა განსაზღვრავს, იმის მიუხედავად, რომ სხვადასხვა ეპოქაში ესთეტიკური პრიორიტეტები იცვლება. ვთქვათ, თუკი რეალიზმისთვის შინაარსი განაპირობებს ფორმას, მოდერნიზმისთვის — ფორმა განაპირობებს შინაარსს.

ესთეტიკური თვალსაზრისით, მხატვრული სახე არის სიდიდე, სადაც არაფერია ზედმეტი, შემთხვევითი და მშვენიერების განცდა მთლიანობაში მისი გააზრების გზით იქმნება.

მხატვრული სახე სამყაროს რეალიების მხატვრული შემეცნების შედეგია. სამყაროს მხატვრული შემეცნება იმას ნიშნავს, რომ ამ დროს სამყაროს სუბიექტი/ავტორი განსხვავებულად აღიქვამს. დ. ლიხაჩოვი ამბობდა, რომ „თუკი მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაფერი ცხადია, ის მხატვრულობას კარგავს. მასში რაღაც მაინც უნდა იყოს იდუმალი“ (ვალგინა 2003: 81). ეს „იდუმალი“, უდავოდ, უკავშირდება მხატვრულ სიტყვას, მეტაფორულობას. სხვა ტიპის ტექსტებში კი სახეობრიობას მხოლოდ და მხოლოდ ტექნიკური ფუნქცია აკისრია. მაგალითად, სამეცნიერო-პოპულარულ ლიტერატურაში მას განმარტებითი დატვირთვა აქვს, ხოლო საგაზეთო სტატებში — შეფასებითი. ორივე შემთხვევაში სიტყვა ერთმნიშვნელოვანია და მის მიღმა არავითარი “იდუმალეა” არ არის.

ხელოვნებაში მხატვრული სახე ხელოვანის მიერ მისთვის საინტერესო საკითხებზე პასუხის გაცემის საშუალებაა. **მხატვრული სახე მთლიანობაა**, თუნდაც რამდენიმე დეტალისგან შედგებოდეს, ან იყოს ესკიზური, ბოლომდე უთქმელი. მხატვრულ სახედ ითვლება მხატვრული მთლიანობის ელემენტი ან ნაწილი, ფრაგმენტი, რომელიც თითქოსდა დამოუკიდებლად არსებობს. (მაგ., ირაკლი ჩარკვიანის ქაღალდის გემი, რომელიც საბჭოთა სინამდვილიდან გაღწევის რომანტიკულ მეტაფორად იქცა).

შემოქმედისთვის დამახასიათებელია ასოციაციური აზროვნება (მაგალითად, ჰემინგუეის მოთხრობაში „მთები, როგორც თეთრი სპილოები“ მთები ასოციაციურად თეთრ სპილოებთანაა დაკავშირებული). **მხატვრული სახე ასოციაციურია**, მეტაფორული აზრის გამომხატველია, სადაც ერთი მოვლენა მეორეს საშუალებით იხსენება. უძველეს ტექსტებში მხატვრული აზროვნების მეტაფორული ბუნება განსაკუთრებით ხილულია. მითოლოგიური არსებების გამოსახვა მხატვრული სახის ერთგვარი მოდელია. მაგ., ღმერთი ანუბისი — ტურისთავიანი ადამიანი, ან კენტავრი — ცხენისტანიანი და მამაკაცისთავიანი არსება.

მხატვრულ-სახეობრივი აზროვნება მრავალმნიშვნელოვანია. მრავალმნიშვნელოვნების ერთ-ერთი მხარეა ბოლომდე უთქმელობა. ამის გამო, მხატვრული ტექსტის აღქმის პროცესში მკითხველიც ერთვება და ერთგვარი თანამონაწილის, თანაშემოქმედის ფუნქცია ენიჭება (ეს განსაკუთრებით აშკარაა დეტექტივების და პოსტმოდერნისტული პროზის შემთხვევაში, როდესაც მკითხველიც ტექსტის რეკონსტრუირების პროცესში ერთვება). მკითხველი ფიქრისთვის იმპულსს იღებს, მას ემოციური მდგომარეობა ტექსტის საშუალებით ეძლევა, მაგრამ შემოქმედებითი ფანტაზიის თვალსაზრისით, ის შეუზღუდავია და შეუძლია თავის წარმოდგენას სრული თავისუფლება მიანიჭოს. მხატვრული სახის ბოლომდე უთქმელობა აღმქმელის გონებას ფიქრისთვის აღძრავს. ზოგჯერ ავტორი წყვეტს ნაწარმოებს და ბოლომდე არ ამბობს სათქმელს, ბოლომდე არ ავითარებს სიუჟეტურ ხაზს ან ხაზებს.

მრავალპლანიან მხატვრულ სახეებში მრავალგვარი აზრია, რომლებიც სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად იკითხება. თითოეული ახალი ეპოქა ნაწარმოების ახლებურად წაკითხვის საშუ-

ალებას იძლევა. ასეთია, მაგალითად, კლასიკური სახეები, რომლებსაც თითოეული ეპოქა სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციას ანიჭებს. მაგალითად, მე-18 საუკუნეში ჰამლეტი ავტორის აზრების გამომხატველად აღიქმებოდა, მე-19 საუკუნეში — საკუთარი აზრების გამომთქმელ ინტელექტუალად და ამასთან დაკავშირებით გაჩნდა ტერმინი „ჰამლეტიზმი“. მე-20 საუკუნეში შექსპირის ამ პერსონაჟს ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებთან მებრძოლად თვლიდნენ. ცხადია, ინტერპრეტაციას განაპირობებს კონკრეტული ეპოქის იდეალები თუ ესთეტიკა და ღირებულებები, ისტორიული სინამდვილე და სხვა ფაქტორები.

სახეობრიობის მისაღწევად ყოველთვის სახეობრივი საშუალებები აუცილებელი არ არის. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა იმ მწერლების შემოქმედება, რომლებსაც წერის თავშეკავებული სტილი ახასიათებთ და რომლებთანაც გარეგანი **დეტალების სტილისტიკას** მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება. მაგალითად, ტოლსტოის რომანში „ანა კარენინა“ წითელ ფერს განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება, რაც თხრობისას სასპენს* ინტენსიურს ხდის, განსაკუთრებით ანას წითელი ქისის ხსენებისას, რომელიც სისხლის წითელი ლაქასავით, ავისმომასწავებლად ჩნდება ხოლმე ტექსტში და ბოლოს ლოგიკურ ფინალამდე — ანას თვითმკვლელობამდე მიდის კიდევ. აქ წითელი ფერი უკვე განსაკუთრებულ, სიმბოლურ დატვირთვას იძენს და სახედ იქცევა.

მხატვრული სახის შექმნისას კონკრეტული მნიშვნელობიდან (ხილულობიდან) გადავდივართ **გადატანით მნიშვნელობაზე**. ბევრი ლიტერატურული ნაწარმოები სწორედ ამ პროცესზეა აგებული, განსაკუთრებით კი ეს ითქმის პოეზიაზე, რომელიც სახეობრივ აზროვნებას, ტროპულობას ეფუძნება. მაგალითად, ბარათაშვილის ლექსში „მერანი“ თავიდან კონკრეტული მერანია წარმოდგენილი,

* სასპენსი. (ინგლ. suspense — გაურკვეველობა, მშფოთვარე მოლოდინი) — მხატვრული ხერხი, როდესაც მკითხველი/მაცურებელი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში დაძაბულია. არისტოტელეს თანახმად, ამგვარი დაძაბულობა შედგება რეალური საფრთხის შეგრძნების და იმედის მოლოდინისგან, რომლიდანაც ორგვარი დასასრულია: ა) ან სახიფათო მოლოდინი აღსრულდება, რის გამოც მაცურებელი მწუხარებით ივსება, ან ბ) იმედიანი მოლოდინი აღსრულდება, რაც მაცურებელს ბედნიერებას ანიჭებს. თუკი იმედი არ არსებობს, მაშინ მაცურებელს სასონარკვეთილება იპყრობს.

რომელიც თანდათანობით მისი სიმბოლური მნიშვნელობით — ადამიანური ოცნებების და მისთვის თავგანწირვის მხატვრული სახით იცვლება და სიმბოლოდ გარდაიქმნება. ამგვარადვე, ირაკლი ჩარკვიანის ლექსში „ქალაღის გემი“, თანდათან, ლექსის კონტექსტის გათვალისწინებით ნათელი ხდება, რომ ქალაღის გემი სინამდვილეში საბჭოთა ტოტალიტარული სისტემიდან თავის დაღწევის და თავისუფლების მოპოვების გზად იქცევა.

მაშასადამე, **სახეობრიობის უმაღლესი საფეხურია სიმბოლო**. სიმბოლური მნიშვნელობის გაჩენა რთული პროცესია. **სახე-სიმბოლო** შეიძლება იყოს ნაწარმოების კონკრეტული სახეობრიობის შედეგი. არის შემთხვევებიც, როდესაც ერთი სახე-სიმბოლო ტოვებს ნაწარმოების სივრცეს, რომლის წიაღშიც ის გაჩნდა და სხვა ნაწარმოებებში, სხვა ავტორებთან ჩნდება. ასეთ შემთხვევაში სახე-სიმბოლო ერთმნიშვნელოვნებას იძენს და ამიტომაც საყოველთაოდ ნაცნობი ხდება და, გარკვეულწილად, სიტყვის სემანტიკურ სტრუქტურაში ერთვება. არსებობს სხვადასხვა სახის სიმბოლოები. ტრადიციული სიმბოლოები — მდგრადობით, ერთპლანაობით და ერთმნიშვნელოვნებით ხასიათდება, რაც ტრადიციის შედეგად ყალიბდება. ასეთებია კლასიკური, ეროვნული ან ბიბლიური სიმბოლოები. მაგალითად: ზეთისხილი, ზეთისხილის ტოტი — მშვიდობის სიმბოლოა; ცისარტყელა — იმედის ნიშანია და ა.შ. ზოგადლიტერატურული, კლასიკური სიმბოლოები ტრადიციული და ერთმნიშვნელოვანია და ამიტომაც ყველასთვის გასაგებია, აზრთა სხვადასხვაობას არ იწვევს.

სხვა შემთხვევაა ამა თუ იმ კონკრეტულ ეპოქაში, თავისი დროისთვის დამახასიათებელი **რიტორიკა**. ამის კარგი მაგალითია სამმაგი ზმით შექმნილი სტრიქონები, რომელიც იმერეთის მეფე სოლომონ I-ს ეძღვნება და მისდამი ოპოზიციურად განწყობილ როსტომ რაჭის ერისთავს ეკუთვნის: „**შენსა მოველ** და შევამკობ **შენსა ტანადობასა**,/შენი უდასტურობა კი არღვევს ბატონ-ყმობასა“. აქ, ერთი მხრივ, ვკითხულობთ სრულიად უწყინარ, პატივისცემით გამსჭვალულ ფრაზებს: „შენსა მოველ“, „შენსა ტანადობასა“, „შენი უდასტურობა“, მაგრამ პოლიტიკური კონტექსტის გათვალისწინებით, ეს სტრიქონები იკითხება, როგორც: „შენ სამოველ“, „შენ სატანა“, „შენ იუდა“. მაშასადამე, ამ სტრიქონების ქვე-

ტექსტი ბაროკოს ხანაში, როდესაც ის დაინერა, სრულიად ჩვეულებრივი ამბავი იყო, იმდროინდელი ესთეტიკური ნორმების თანახმად. ამგვარი სტილი — ზმებით მეტყველება განსაკუთრებულ უნართან არ იგივდება, ვინაიდან ეს მხოლოდ ტექნიკის ხელოვნების საკითხია.

გამოსახვის თავისებურებები ამა თუ იმ ეპოქისა თუ ლიტერატურული მიმდინარეობისთვის დამახასიათებელ ხედვის თავისებურებებს უკავშირდება. ვთქვათ, რომანტიკოს მწერლებს თავისებური სახე-სიმბოლოები ჰქონდათ. მაგალითისთვის, თუ ერთმანეთის პარალელურად განვიხილავთ რომანტიზმის ხანის ორ ლექსს — გოეთეს „ტყის მეფე“ და ბარათაშვილის „ხმა იდუმალს“, დავინახავთ, რომ „ტყის მეფე“ ასეთი ფრაზით იწყებს: „Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?“. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსის „ხმა იდუმალი“ პირველი სტრიქონი ასეთია: „ვისი ხმა არის ეს საკვირველი?“ არის უდავო თანხვედრა ამ ორ ლექსს შორის, არა პოეტური ლექსიკის, არამედ კონცეპტუალური თვალსაზრისით. „გოეთეს „ტყის მეფე“ რომანტიზმზე გადასვლის ეტაპის მომასწავებელია, სადაც მამის პოზიცია განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმითაა დაღდასმული, რომელიც შვილის იდუმალებით მოცულ კითხვებს, თითქოსდა, ბუნების მოვლენებით ხსნის — ანუ აქ ცხადად არის დაპირისპირებული რაციონალიზმი და რომანტიზმი, გონება და წარმოსახვა, მგრძობელობა“ (კალჭუნი 1992: 27). ტყის მეფე იგივე ბავშვის მამაა — ბავშვის წარმოსახვაში არსებული მამის განსხვავებული ბუნება. საგულისხმოა, რომ ორივე ლექსში, ის, რაც განმანათლებლობისთვის დამახასიათებელი რაციონალიზმით ვერ აიხსნება — ჟღერადობით, ხმის საშუალებით შემოდის. „ხმა იდუმალის“ საერთო კონტექსტის გასათვალისწინებლად აუცილებელია გოეთეს „ტყის მეფე“, რომლის საშუალებითაც იკითხება ბარათაშვილის ლექსი. ქართველი რომანტიკოსის ლექსში, ერთი მხრივ, რომანტიზმის კანონების შესაბამისად, იკვეთება მისტიციზმი, ეზოთერული ცოდნის* საშუალებით სამყაროს

* ეზოთერიზმი (ბერძ. esoterikos — შინაგანი) — საიდუმლო მოძღვრება, რომელიც მხოლოდ განდობილთათვის, ამ მოძღვრების მიმდევართა ელიტური ნაწილისთვისაა განკუთვნილი. ეს არის სამყაროს მისტიკური კანონების სულიერი გზით შესწავლის გზა.

შეცნობის წყურვილი და ამ სამყაროს წინაშე მარტოობის განცდა; მეორე მხრივ, ლექსი უკავშირდება ადამიანის განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ის შემეცნებას იწყებს და წარსულს - ბავშვობას იგონებს, როგორც სამოთხეს („რა ვსცან პირველად წუთისოფელი, / დავშთე ადგილი, სადაცა წრფელი / რბიოდა ნათლად დრო ყმანვილობის / სწორთა, თანზრდილთა, მეგობართ შორის“). ლექსში „ხმა იდუმალი“ ვხვდებით სტრიქონებს, სადაც ის „სინდისის ხმის“ კონცეპტს ახსენებს: „მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა / ჩემთა ზრახვათა და სანადელთა!.. / ნუთუ ხმა ესე არს ხმა დევნისა / შეუწყალისა სინდისისა?“ (ბარათაშვილი 1972: 26). თუკი მის საქციელს ამ სტრიქონების კონტექსტში განვიხილავთ და, იმავდროულად, ანალიტიკურ ფსიქოლოგიასაც გავითვალისწინებთ, ცხადი გახდება, თუ რით იყო გამონვეული მისი ცვალებადი ხასიათი და ისიც, რომ „სინდისის ხმა“ იგივე სუპერეგოა, სადაც ისევე როგორც „ტყის მეფეში“ ტყის მეფის და მამის პოზიციები, ერთმანეთს უპირისპირდება ცდუნება და ტაბუ. ბარათაშვილთან ამგვარი სწრაფვა თავისუფლებისკენ, ერთი მხრივ, რეალურ ცხოვრებაში დროსტარებისადმი მის მიდრეკილებაში აისახება, მეორე მხრივ კი პოეზიაში — როგორც რეპრესირებული ფანტაზიების რეალიზების ასპარეზში. გოეთესეულ „ტყის მეფეშიც“ ბავშვის რეპრესირებული წარმოსახვები მოჩვენებების — ტყის მეფის და მისი ამალის სახით ვლინდება, რომელსაც ყოვლისმცოდნე მამა ახშობს. რომანტიზმში ხომ რეპრესირებული ფანტაზიები მოჩვენებების სახით ჩნდება.

გერმანული რომანტიკული ფერწერის წარმომადგენლის — კასპარ დავიდ ფრიდრიხის ნამუშევარში „მარტოხელა მოხეტიალე რომელიც ნისლის ზღვას გადმოყურებს“ ფერმკრთალი და ბუნდოვანი ლაღმაფტის ფონზე, გამოსახულია კლდის წვერზე მდგარი ყარბი, როგორც მარტოობის და ბუნდოვანი მომავლის გამოხატულება, სადაც ღმერთის შეცნობისადმი ადამიანის ირაციონალური სურვილი იკვეთება. ყარბის თვალწინ გადაშლილია გაურკვეველი მომავალი — უფსკრული, რომლისკენ გადასადგემლადაც მას ნაბიჯი აქვს მომზადებული. ეს ერთგვარი მეტაფორაა როგორც მარტოობის და სასონარკვეთილების, ისე დიდებულების და მშვენიერების, ზოგადად, ადამიანური ცხოვრების, როგორც მოგზაურობის, რომელიც სიკვდილის მდგომარეობაში, ან უსასრულობაში

გადადის. გარკვეულწილად, ესეც ორბუნებოვნებაა — ნებისმიერი საშუალებით სამყაროს საიდუმლოს შეცნობისთვის მზადყოფნა. ისევე როგორც ბარათაშვილის „ხმა იდუმალშია“ ეს ასახული: „ან-გელოზი ხარ, მფარველი ჩემი,/ ან თუ ეშმაკი, მაცთური ჩემი?/ ვინცა ხარ, მარქვი, რას მომისწავებ,/ სიცოცხლეს ჩემსა რას განუმზადებ?/ როს ვსცნა მე შენი საიდუმლობა..“ (ბარათაშვილი 1972: 26), სადაც ბუნდოვნად მინიშნებასაც ვხვდებით იმდროინდელ ლიტერატურაში განსაკუთრებით გავრცელებულ მოტივზე — ლუციფერთან შეხვედრის შესახებ, როგორც გოეთეს „ფაუსტში“ თუ ბაირონის „კაენში“.

ერთი სიტყვით, მხატვრულ სახეთა ზოგადი სისტემის სათანადო გაგებისთვის აუცილებელია ამა თუ იმ სტილისთვის დამახასიათებელი პირობითობების ცოდნა, ან ის, თუ რა პრიორიტეტებით გამოირჩეოდა ამა თუ იმ ხანის ესთეტიკა. სახე-სიმბოლოების გაშიფვრის გარეშე წარმოუდგენელია ისეთი ნიგნის სათანადო წაკითხვა, როგორიცაა ბიბლია. ბიბლიური ტექსტების სახე-სიმბოლოების ცოდნის გარეშე კი შეუძლებელია ისეთი ტექსტის მართებული გაგება, როგორიცაა, ვთქვათ, ილია ჭავჭავაძის საეტაპო მნიშვნელობის პოემა „აჩრდილი“. მის შემოქმედებაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან პოემა „აჩრდილში“, როგორც საიდუმლო ნიგნში, გაშიფრულია მისი, როგორც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერის მომავალი სამოქმედო გეგმა. მანამდე კი ის თარგმნის ამ პოემის ერთგვარ წყაროს — პუშკინის ლექსს „წინასწარმეტყველი“, რომელიც მან დეკაბრისტების ამბოხების შემდეგ დაწერა. პუშკინის ტექსტი ესაია წინასწარმეტყველის შესახებ ბიბლიურ ლეგენდას ეფუძნება, როდესაც მას ექვსფრთიანი სერაფიმი გამოეცხადა, თვალი აუხილა და სამოქმედო გეგმა დაუსახა. ილიას „აჩრდილში“, ისევე როგორც პუშკინის „წინასწარმეტყველში“, პოეტი უტოლდება მედიუმს, მესიას, რომელმაც ადამიანებს ღვთაებრივი სიტყვა უნდა ამცნოს. ლირიკულ „მე“-ს ეცხადება აჩრდილად წოდებული „...კაცი დიდი,/მყინვარზედ მდგომი მოხუცებული“ (ჭავჭავაძე 1987: 181), რომელიც საიდუმლოს გაანდობს მას და ერთგვარ სამოქმედო სტრატეგიას უსახავს. აჩრდილის გამოცხადება მოსეს წინაშე სინას მთაზე უფლის გამოცხადების პირდაპირი გადაძახილია, სახეების დონეზეც კი: „ვიდრე ძე

შენი არ გაიკვლევს ზოგად ცხოვრებას/და მცნების ნათლით ზე-აღზიდულ, ამაღლებული“ (ჭავჭავაძე 1987: 184), სადაც „მცნების ნათელი“ იგივე ღვთაებრივი კანონებია, რომელსაც ღმერთისგან მიიღებს მოსე. „შრომის სუფევა“ კი, რომელზეც ილია „აჩრდილში“ საუბრობს, „განკაცების“, სრულყოფილი ადამიანის საფუძველი ხდება, რამაც სათავე უნდა დაუდოს სამოქალაქო საზოგადოებას, სადაც „...უქმ სიტყვად არ იქნებიან/ძმობა, ერთობა, თავისუფლება“ (ჭავჭავაძე 1987: 189).

მაშასადამე, კლასიკური (ანტიკური ხანის), ეროვნული, ბიბლიური სახე-სიმბოლოები, რომლებსაც ითვისებს მხატვრული ლიტერატურა, ამა თუ იმ სტილის ელემენტად იქცევა. ავტორის სტილისტიკაში ისინი მზა მასალის სახით გადადის.

მხატვრული სახეების სხვა კატეგორიაში ერთიანდება **ინდივიდუალური სახეები**, რომლებიც შეიძლება ერთი ნაწარმოების ფარგლებში შეიქმნას (დონ კიხოტე, ფაუსტი, ჰამლეტი, ლუარსაბ თათქარიძე, თეიმურაზ ხევისთავი, ჯაყო) ან მთელი მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი აღმოჩნდეს. მაგრამ ყველა შემთხვევაში ამგვარი სახე ერთი ავტორის მიერ უნდა იყოს შექმნილი, სადაც ეს სახე-სიმბოლოები ავტორის სტილისტიკასთან იგივედება და მის მსოფლალქმას გამოხატავს. ამიტომაც, ასეთი სახე-სიმბოლოები შეიძლება იყოს მოულოდნელი, მრავალპლანიანი, მრავალმნიშვნელოვანი. ავტორისეული სიმბოლო მრავალგვარი წაკითხვის შესაძლებლობასაც გულისხმობს. შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ რომელიმე კონკრეტულ ნაწარმოებში გაჩენილი სიმბოლო მის ფარგლებს გაცდეს და დამოუკიდებლად არსებობა გააგრძელოს. ასეთ შემთხვევაში სიმბოლოს თან ახლავს ერთადერთი მნიშვნელობა და სწორედ ამ მნიშვნელობით გამოიყენება ხოლმე. ასეთია, მაგალითად, საწამებელი კამერა — ოთახი 101 ჯორჯ ორუელის რომანში „1984“ — აზრების კონტროლის და ტოტალიტარული სისტემის სიმბოლო. არსებობს ინდივიდუალური სახე-სიმბოლოების სხვა ტიპიც. ესენია სიმბოლოები, რომლებიც მხოლოდ თავიანთი კონტექსტის, კონკრეტული ავტორის ნაწარმოების ფარგლებში არსებობენ. ასეთი სახე-სიმბოლოები ნაწარმოების სივრციდან გასვლისთანავე კარგავს იმ მნიშვნელობას, რაც მას ნაწარმოებში აქვს. ასეთი სიმბოლო, ძირითადად, ჩვეულებრივი, არასახეობრივი

ენობრივი მასალის საფუძველზე იგება და სახეობრივი მნიშვნელობა ტექსტის მოცემული კონტექსტის წყალობით ენიჭება. მაგალითად, ახალ აღთქმაში ცის ფერი — ლურჯი ფერი უკავშირდება ქალწულ მარიამს. ბარათაშვილის ერთ უსათაურო ლექსში ეს მნიშვნელობაც ნიშანდობლივია, თუმცა პოეტმა ფერის აღმნიშვნელი ეს ჩვეულებრივი სიტყვა დამატებითი სიმბოლური მნიშვნელობით დატვირთა. მასთან ლურჯი ფერი ჯერ ცისთვის დამახასიათებელ ფერადაა დასახელებული, ხოლო შემდეგ თანდათანობით დამატებით კონოტაციებს (კონოტაცია — ზოგიერთი ფრაზის ან სიტყვის დამატებითი, ასოციაციური მნიშვნელობა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობის — დენოტაციის პარალელურად) ითავსებს — როგორც სინმინდის, უკვდავების, ზოგადად დედამიწის სიმბოლო. ამავე დროს, მხატვრული ტექსტისთვის დამახასიათებელია პერსონიფიკაცია, როდესაც პერსონაჟი, რომელიც ამა თუ იმ მოცემულ მხატვრულ ნაწარმოებში ცოცხლობს და ტიპის სიზუსტემდეა დახასიათებული, სიმბოლოდ იქცევა ხოლმე. სწორედ ასეთი სახეებია დონ კიხოტე, დონ ჟუანი, ფაუსტი, ლუარსაბ თათქარიძე, ყვარყვარე... ლიტერატურული ნაწარმოებების გმირები ავტორის ტექსტის მიღმაც აგრძელებენ არსებობას და რაიმე ტენდენციამდე მიუთითებენ — მაგალითად ყვარყვარიზმი, რომელიც ტოტალიტარული სისტემის სიმბოლოდ იქცა. ყვარყვარიზმი უკვე გარკვეული შინაარსის მატარებელი ნიშანია, თუმცა ის კონკრეტული ნაწარმოების ფარგლებში გაჩნდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე 1979:** არისტოტელე. პოეტიკა. ს. დანელიას თარგმანი. თბ.: 1979.
- ბარათაშვილი 1972:** ბარათაშვილი ნ. თხზულებანი. აკაკი განერელიას და ივანე ლოლაშვილის რედაქციით. თბ.: 1972.
- ბიორკი 2001:** ბიორკი პ. რენესანსი. გ. ლომიძის თარგმანი. თბ.: 2001.
- ვალგინა 2003:** Валгина Н.С. Теория текста. М.: 2003.
- კალჰუნი 1992:** Calhoun, K.S. Fatherland: Novalis, Freud, and the Discipline of Romance. Wayne State Univ Press, 1992.
- სკიბა... 1997:** В.А. Скиба, Л.В. Чернец. ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ. Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. М.: 1997.

თხრობა

თხრობა მხატვრული ტექსტის უმთავრესი მსაზღვრელია. ყოველი ნაწარმოები თხრობის პრინციპების, ფორმების, ხერხების, თხრობითი მოდელებისა და კომბინაციების თავისებურებით გამოირჩევა. თხრობა, როგორც სტრუქტურა, გარკვეულ ენობრივ მოცემულობას ეფუძნება და სიტყვათწყობის მიზანმიმართულ, ლოგიკურ, ურთიერთგამჭოლ სისტემას წარმოადგენს. თხრობის სტრუქტურაში ვლინდება ენის ეროვნული, სოციალური და კულტურული შესაძლებლობები, აგრეთვე — ავტორის სტილური ინდივიდუალობა და ტექსტის ჟანრული კუთვნილება, დგინდება მკითხველის ინტერპრეტაციის საზღვრები.

თხრობა წარმოადგენს მხატვრულ ტექსტში განვითარებული მოვლენების სიტყვიერ გამოხატულებას. ეს არის მოდელი, რომლის მეშვეობითაც ავტორი გადმოგვცემს ამბებს და მიგვითითებს მათ შორის არსებულ კავშირებზე. ტექსტში თხრობას ეძლევა გარკვეული შინაგანი მიმართულება: ის მიზანდასახულადაა მიმართული ტექსტის მნიშვნელოვანი, ე.წ. ბირთვული მოვლენებისაკენ, ან — ტექსტის კულმინაციური წერტილისაკენ. შესაბამისად, თხრობას ახასიათებს აზრობრივი და ემოციური გრადაციები, აღმართ-დაღმართები, რომლებიც ესადაგება ტექსტის კონკრეტულ ეპიზოდებს.

მხატვრული ტექსტის თხრობის სისტემას სწავლობს *ნარატოლოგია*, რომელიც თანაბრად ითვალისწინებს როგორც თხრობის პროცესს, ისე — მონათხრობს. შესწავლის სფეროდან გამომდინარე, ნარატოლოგია არაერთ მნიშვნელოვან ცნებას ამკვიდრებს. მათ შორის:

ნარატივი — თხრობა (გარკვეული ფორმით — ზეპირად ან წერილობით — გადმოცემული ამბავი);

ნარაცია — თხრობის პროცესი;

ნარატორი — მთხრობელი.

თავად ტერმინის — ნარატოლოგია — ავტორი არის ფრანგული სტრუქტურალისტური სკოლის წარმომადგენელი ცვეტან ტოდო-

როვი, თუმცა, ნარატოლოგიის ფესვები თავდაპირველად ანტიკური ეპოქის პოეტიკაში (პლატონი, არისტოტელე), მოგვიანებით კი — რუსულ ფორმალიზმსა (შკლოვსკი, ეიხენბაუმი, პროპი) და მიხაილ ბახტინის თეორიულ შეხედულებებში უნდა ვეძიოთ*.

ამრიგად, თხრობა მხატვრული ტექსტის აუცილებელი თვისებაა და მას იმთავითვე გააჩნია გარკვეული პირობები. კერძოდ, თხრობას ესაჭიროება: *მთხრობელი*, რომელიც მიმართავს ადრესატებს; *თხრობის პროცესი*, რომელსაც მთხრობელი წარმართავს; *ამბავი*, რომელსაც მთხრობელი ყვება; და — *მკითხველი*, რომელსაც თხრობა მიემართება. შესაბამისად, თხრობა საკმაოდ რთული და შრეობრივი მოცემულობაა, რომელშიც ორი ძირითადი შრე დომინირებს:

- ა) თხრობის პროცესი;
- ბ) მონათხრობი ამბავი.

თხრობის პროცესი

მთხრობელისა და თხრობის პროცესის შესახებ მსჯელობა ჯერ კიდევ პლატონის „სახელმწიფოში“ წარმოდგენილი.

ბაძვის, როგორც შემოქმედებითი პროცესის აუცილებელი წინაპირობის ანალიზისას პლატონი მთავარ კრიტერიუმად მიიჩნევს თხრობის პრინციპებს. კერძოდ, ბაძვის პროცესში ის განასხვავებს, ერთი მხრივ, *მიმესისს*, როგორც პერსონაჟის მიერ პირდაპირ წარმოთქმულ სიტყვას და, მეორე მხრივ, *დიეგესისს*, როგორც ავტორისეულ თხრობას. ამ მოდელის თანახმად, დრამა (ტრაგედია, კომედია) არის ცალსახად მიმეტური, ხოლო ეპოსი მიმეტურია იმ შემთხვევაში, თუ დიალოგი უშუალოდ პერსონაჟების პირით წარმოებს და დიეგეტურია, თუ ამბავს თავად პოეტი ყვება. პოეტიკის პრინციპებზე აგებული ლიტერატურული თხრობის პირველი თე-

* იხ. თ. ლომიძე, „რუსული ფორმალური სკოლა“, ი.რატიანი, „მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა“, მ. ხარბედია, „ნარატოლოგია“, წიგნში: „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“, თბ., 2008.

ორიული მოდელი ჩამოყალიბებულია „სახელმწიფო“-ს მესამე წიგნში, სადაც დიალოგი წარმოებს სოკრატესა* და ადიმანტეს შორის. სოკრატე გამოყოფს თხრობის სამ სახეობას: პირველია **„წმინდა თხრობა“** ანუ თხრობა ავტორის პირით, მეორეა **„წმინდა ბაძვა“** ანუ თხრობა „სხვა მთხრობელის“ პირით და მესამე — **თხრობის ამორი მეთოდის კომბინაცია**. სოკრატე არ კმაყოფილდება თხრობის მეთოდების მხოლოდ აღწერით, არამედ განაზოგადებს ინფორმაციას ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციის მიმართულებით: „პოეზიისა და მითისქმნადობის ერთ დარგს წმინდა მიბაძვა უდევს საფუძვლად; ეს, შენი თქმისა არ იყოს ტრაგედია და კომედიაა [ე.ი. დრამატული ჟანრები — ი.რ.]. მეორე დარგის საფუძვლად საკუთრივ პოეტის სიტყვა გვევლინება; ეს უპირატესად დითირამბოსები გახლავთ და ბოლოს, ეპიური პოეზია და სიტყვიერების ბევრი სხვა დარგიც, თუ კარგად გესმის ჩემი, ორივე ზემოხსენებულ საფუძველს ემყარება“ (პლატონი 2003: 97). ამრიგად, დითირამბული პოეზია, რომელიც რეალურად ოდის ჩანასახოვან ფორმას წარმოადგენდა, სოკრატეს აზრით, ეფუძნებოდა თხრობის პირველ მეთოდს, ტრაგედია და კომედია — მეორეს, ეპოსი კი — მესამეს. ნათელია, რომ პლატონის აზრით, ლიტერატურის ჟანრული კლასიფიკაციის საფუძველს თხრობის სხვადასხვა მანერა, ანუ ნარატივის განსხვავებული მოდელები წარმოადგენს. ნარატივი არის ბაძვის განხორციელების ძირითადი მექანიზმი, რომელიც ზუსტად ახდენს ლიტერატურული ჟანრების დიფერენციაციას.

მაშასადამე, კლასიკური განმარტებით, მხატვრული ტექსტის თხრობის სისტემა, მთხრობელზე ორიენტაციის, ანუ **მთხრობელის პოზიციის** თვალსაზრისით, ორ ძირითად ფორმას იცნობს: **1. ავტორისეულ თხრობას**, როდესაც თხრობას წარმართავს ავტორი, როგორც ტექსტის ნაწილი და არა როგორც რეალური, ბიოგრაფიული ფიგურა (ტექსტში უხვად არის წარმოჩენილი მისი მსოფლმხედველობრივი თუ ზნეობრივი კონცეპტები)**; **2. „სხვა მთხრობელის“**

* ბერძნული ფილოსოფიური სკოლის გენიალური წამომადგენელი, პლატონის მასწავლებელი.

** მიხაილ ბახტინმა, სტატიის „ავტორი და გმირი ესთეტიკური ქმნადობის პროცესში“ (1919 წელი), მკვეთრად გამიჯნა ერთმანეთისაგან ავტორი, როგორც რეალური,

მიერ თხრობას, როდესაც თხრობას შეიძლება წარმართავდეს ნე-ბისმიერი პერსონაჟი, რის შედეგადაც საქმე გვექნება *პერსონაჟისეულ თხრობასთან*. აქვე მივანიშნებთ, რომ რიგ შემთხვევებში: ა) პერსონაჟი-მთხრობელის პოზიცია შეიძლება განიხილებოდეს როგორც ავტორთან დაახლოებული პოზიცია, თუმცა — არა მისი იდენტური. ამ დროს იხმარება ტერმინი — *პერსონიფიცირებული მთხრობელი*; ბ) პერსონაჟი-მთხრობელის პოზიცია შეიძლება განიხილებოდეს როგორც პერსონაჟთან დაახლოებული პოზიცია, თუმცა — არა მისი იდენტური: მთხრობელს აქვს სახელი, გვარი, გარკვეული ბიოგრაფიული მონაცემები, მაგრამ არ მონაწილეობს თავის მიერვე აღწერილ მოვლენებში. ამ დროს იხმარება ტერმინი — *ნეიტრალური მთხრობელი*;

თხრობის პროცესი იძლევა თხრობის ყველა ამ ფორმის არა მარტო შეთავსების, არამედ — მათ მიერ ერთმანეთის გადაფარვის საშუალებასაც.

აქ გარკვეულ დაზუსტებას მოითხოვს *თხრობის პირიანობის* საკითხი: თხრობა შეიძლება წარმოებდეს პირველი პირის მიერ, ან — მესამე პირის მიერ. თხრობის პირიანობა არ არის დამოკიდებული ტექსტში მთხრობელის სტატუსზე, — მთხრობელის სტატუსს შეიძლება ფლობდეს ავტორი-მთხრობელი ან პერსონაჟი-მთხრობელი — თუმცაღა, გამოკვეთს მთხრობელის ადგილსა და პოზიციას ამ კონკრეტულ ტექსტში:

„პირველი პირის მიერ წარმოებული თხრობის შემთხვევაში მთელი ტექსტი ორიენტირებულია მთხრობელის დროულ გამოცდილებაზე. მისი მდებარეობა დროსა და სივრცეში განსაზღვრავს დროულ და სივრცულ ურთიერთობებს ნაწარმოებში. მესამე პირის მიერ წარმოებული თხრობის შემთხვევაში მსგავსი ორიენტაცია არ არსებობს: მოვლენები აისახება როგორც უკვე მომხდარი. გამომდინარე აქედან, პირველი პირის მიერ წარმოებული თხრობის შემთხვევაში გამოიყენება წარსულის, აწმყოსა და მომავალი გრამატიკული დროის ფორმები, მესამე პირის მიერ წარმოებული თხრობის შემთხვევაში კი ძირითადად წარსული დროის ფორმები იხმარება” (ტურაევა 1979: 13).

ბიოგრაფიული ადამიანი და ავტორი, როგორც ტექსტის აუცილებელი ესთეტიკური კატეგორია.

პირველი პირისგან წარმოებული თხრობისას ტექსტი ეყრდნობა მთხრობელის გამოცდილებას, მესამე პირისგან წარმოებული თხრობის პირობებში კი მთხრობელი მხოლოდ გარეშე დამკვირბელის ფუნქციით შემოიფარგლება.

მიღებული აზრით, თხრობის აღნიშნული პოზიციები განსხვავებული *მანერით* რეალიზდება ტექსტებში. პირველად ეს მოსაზრება არისტოტელეს „პოეტიკაში“ გამოთქმული. „პოეტიკაში“, რომელიც ეფუძნება თეზას, რომ ხელოვნება (მათ შორის პოეზია და ლიტერატურა) არის რეალობის ბაძვა (შემოქმედებითი და არა მექანიკური)*, შემოთავაზებულია ლიტერატურული მიბაძვის სტილური ნაირსახეობანი. არისტოტელეს აზრით, ბაძვის სტილი ადგენს სერიოზულ ჟანრულ განსხვავებებს: „იგი შეიძლება იყოს სამგვარი: პირველ შემთხვევაში, ავტორი საუბრობს მოვლენებზე როგორც სრულიად განყენებულ ქმედებებზე, მეორე შემთხვევაში ავტორი თავად არის აღწერილი ქმედებების მონაწილე და მესამე შემთხვევაში იგი კონცენტრირებულია არა მხოლოდ „რეალურ“, არამედ „მოქმედ“ ადამიანებზე“ (რატინი 2009: 11). თხრობის პირველი მანერა განისაზღვრება როგორც *ობიექტური* (არისტოტელეს აზრით, ის გამოიყენება ეპოსში (ჰომეროსი); თხრობის მეორე მანერა არის *სუბიექტური* (არისტოტელეს მოსაზრებით, ის რეალიზდება ლირიკულ ჟანრებში); თხრობის მესამე მანერა კი სპეციფიკურია და *მისადაგება დრამატულ ნაწარმოებს* (რასაც არისტოტელე ტრაგედიასა ან კომედიას მიაკუთვნებს), რომელშიც პერსონაჟთა მოქმედებებს ისეთივე მნიშვნელობა ენიჭება, როგორიც სიტყვებსა და ფრაზებს. თხრობის მანერის სხვადასხვაობა ზემოქმედებს ტექსტის კომპოზიციურ სტრუქტურაზე**. საზოგადოდ, სიტყვა და თხრობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ანტიკურ ტრაგედიაში: „ბერძნული ტრაგედია სიტყვების დრამაა. პერსონაჟები შემოდიან, სუბრობენ, გადიან. ძალიან ცოტა რამ „ხდება“ სცენაზე — არავითარი ბრძოლები და სისხლისღვრები, როგორც ეს შექსპირთან არის... ნებისმიერი ძალმომრეობითი ქმედება აღწერილია

* იხ. ი. რატინი „უანრის თეორია“. თბ. 2009.

** იხ. გ. ლიმიძე, „კომპოზიცია“ ამავე წიგნში.

სიტყვა-საუბრებით... ტრაგედიის კონფრონტაციებიც არსობრივად ვერბალურია“ (ბურიანი 1997: 200).

მოგვიანებით, თხრობის როგორც ჟანრის მსაზღვრელის ანტიკური მნიშვნელობა წარმატებითი შეითვისეს რუსული ფორმალისტური სკოლის (მე-20 საუკუნის 10-20-იანი წლები) წარმომადგენლებმა. მათ თხრობის მანერის განსაკუთრებული მოდელი შეიმუშავეს: დაამკვიდრეს ტერმინი *сказ (თხრობა/თქმა)* და განიხილეს იგი, როგორც მხატვრული ტექსტის ფორმის მთლიანობის წინაპირობა. თხრობა/თქმა პირველი პირის მიერ წარმოებული თხრობის სპეციფიკურ სახეობად იქნა მიჩნეული: ცნება იმთავითვე დაეფუძნა ფოლკლორულ ტრადიციას (ხალხის წიაღიდან გამოსული მთხრობელი, ფოლკლორული პერსონაჟი) და განისაზღვრა, როგორც *გამომსახველობითი თხრობა — თხრობითი და ასახვითი მანერების მთლიანობა*. აქედან პირველი გამოიხატება გარკვეული ლინგვისტურ-გრამატიკულ ფორმებით (რიტმულობა, რეჩიტატიულობა, დიალექტიზმები, ჟარგონიზმები), ხოლო მეორე — კონკრეტული ჟესტიკულაციურ-არტიკულაციური ფორმებით (მიმიკა, ჟესტი, გამოთქმა). შესაბამისად, ფორმალისტების აზრით, თხრობა/თქმა არის არა მარტო „მოყოლის“, არამედ — „იმიტაციის“ პროცესიც. თუ მოყოლის მანერა „წარმოქმნის თანაზომიერი მეტყველების შთაბეჭდილებას, იმიტაციის მიღმა, ერთგვარად, იგრძნობა მსახიობი, ისე, რომ „თქმა“ თამაშად იქცევა“ (ეიხენბაუმი 2010: 114).

ცნების ამგვარ განსაზღვრებას არ დაეთანხმა მიხაილ ბახტინი. მან მიიჩნია, რომ თხრობა/თქმა არის ავტორის ნების გამოხატულება ტექსტში: ავტორი ითავსებს „სხვის სიტყვას“ და „სხვის ცნობიერებას“. ავტორს საგანგებოდ შემოაქვს ტექსტში გარკვეული სოციალური ფენის (უპირატესად — დაბალის) „ხმა“ და მიზანმიმართულად ითავსებს მის ფუნქციებს. საგულისხმოა, რომ „სხვის სიტყვა“, „სხვისი ცნობიერება“ და „სხვისი ხმა“ რადიკალურად განსხვავდება ავტორისეულისაგან და ეს განსხვავებულობა ქმნის წინააღმდეგობრივ, მაგრამ გამთლიანებულ *ორხმიანობას*. თხრობის ამგვარი სახეოსხვაობანი მიიჩნია ბახტინმა რომანის ჟანრის ჩამოყალიბების საფუძვლად და მის უმთავრეს ღირსებად.

დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ ვინ აწარმოებს თხრობას, თხრობის პრინციპი შეიძლება იყოს *ლინეარული (ხაზოვანი)* და *არალინეარული (არახაზოვანი)*.

ლინეარული თხრობა ქრონოლოგიურად მოწესრიგებული წესით აღწერს მოვლენებს და მიემართება დასაწყისიდან დასასრულისკენ. *არალინეარული თხრობის* პროცესში კი ირღვევა მოთხრობილი ამბების ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა: ა) თხრობა უბრუნდება უფრო ადრეულ ამბებს; ბ) წინ უსწრებს ახლანდელ ამბებს; გ) განიცდის წყვეტებს ხელოვნური ჩარევის გზით. ლინეარული თხრობის შემთხვევაში თხრობა თანამიმდევრულია, არალინეარული თხრობის შემთხვევაში — არათანამიმდევრული. თხრობის ეს ორივე ხერხი ზემოქმედებს ტექსტის სიუჟეტურ და კომპოზიციურ წესრიგზე. თხრობის თანამიმდევრობისა და ხანგრძლივობის სიუჟეტზე ზეგავლენის პრობლემას განსაკუთრებული დატვირთვა შესძინა ჟერარ ჟენეტმა, რომელმაც ლიტერატურული ნარატივი გაიაზრა ამბავის დროსა და თხრობის დროს შორის ურთიერთმიმართებების ანალიზის ქრილში*.

ჩანართი პრაქტიკული ანალიზისთვის:

ზემოთ ჩამოყალიბებულ რიგ მოსაზრებათა გასამტკიცებლად, მაგალითისათვის, მივმართოთ ილია ჭავჭავაძის თხზულებებს: „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?!“, „მგზავრის წერილები“.

„გლახის ნაამბობი“-ს დასაწყისი პირველი პირის მიერ წარმოებული ავტორისეული თხრობის ნიმუშია: „მე, სწორედ, ნადირობის ტრფიალს რომ იტყვიან, ისა ვარ“.

„მსჯელობა ზოგადია, მომდინარე ავტორი-მთხრობელის უკვე ფორმირებული ტიპისგან. მისი მსჯელობა ერთგვარი წინასიტყვაობაა იმ პოზიციისა, რომელსაც დაიკავენ ავტორი თხზულების ყველა გადამწყვეტ მომენტში. ეს ერთგვარი ავტორისეული პროლოგი აწმყოს დროის ფორმითაა გადმოცემული და გაიაზრება როგორც სრულიად განსაზღვრული ავტორისეული კონცეფცია“ (რატიანი 2006: 24, 25).

* იხ. ი. რატიანი „ფაბულა და სიუჟეტი“ ამავე წიგნში.

თხზულების მეორე თავში თხრობა ტრანსფორმირდება. პერსონაჟის — გლახას გამოჩენას თან ახლავს ტექსტში თხრობის ახალი ფორმების შემოტანა და დამკვიდრება: ავტორი ინაცვლებს გარეშე დამკვირვებლის პოზიციაზე და ასპარეზს უთმობს პერსონაჟისეულ თხრობას, რომელიც წარმოებს მესამე პირისაგან და, უპირატესად, წარსული დროის ფორმას ეყრდნობა. მაგ.: „თოთხმეტის წლისა შევიქენით ბატონი და ყმა, როცა ქალაქში სასწავლებლად დათიკოს გაგზავნა დიდმა ბატონმა დააპირა“. ავტორი მეტწილად მსმენელია, თუმცა, აქტიური მსმენელი, რომელსაც მიემართება პერსონაჟის თხრობა. მაგ.: „გული უფრო ამემღვრა, მე იმ წამს ჩემი თავი შემძულდა, რას ბრძანებთ?.. ჩემ წინ ნახევრადმკვდარი კაცი იყო, ეგრე უნუგეშოდ დარჩომილი. იმას ისე ეჭირებოდა გულმტკივნეული ქცევა და ტკბილი სიტყვა, მე კი მხეცურად თვალი მოვარიდე და შევიზიზღე, მოდი აქა და თავი გაიმართლე! უნდა წამოვმდგარიყავი და ბოდიშით შემენანა ჩემი მხეცური ქცევა, მაშინ გავმართლებოდი...“. თხზულების დასასრულს, თხრობის სადავეები ისევ ავტორის ხელში გადაინაცვლებს: „ამით გაათავა გლახამ თავისი ნაამბობი. შუალამე გადასული იყო“. თხრობა თხზულებაში ლინეარულია.

თხზულება „კაცია-ადამიანი?!“ მესამე პირისაგან წარმოებული ავტორისეული თხრობის კლასიკური ნიმუშია. თხრობას აწარმოებს ავტორი, რომელიც უშუალოდ არ მონაწილეს ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენათა მსვლელობაში. ავტორი გარეშე დამკვირვებელია და სრულიად აშკარად წარმართავს, აწესრიგებს, არეგულირებს დამოკიდებულებას რეალურ სამყაროსა და მხატვრულ მიკროსამყაროს შორის. რეგულირების პროცესში ავტორი სულაც არ შედის უშუალო კონტაქტში პერსონაჟებთან, არამედ ცალკეული შეფასებების, მსჯელობებისა და დასკვნების სახით გამოხატავს საკუთარ პოზიციას: „ავტორისეული ჩანართები, მსჯელობები, მიმართებები უპირისპირდება ამა თუ იმ პერსონაჟის პოზიციას კონკრეტულ, ლოკალურ შეხვედრის ნერტილში, რომელიც აბოლოებს წინამავალ სიუჟეტურ პასაჟს და რომლისგანაც სათავეს იღებს ახალი სიუჟეტური ხაზი“ (რატინი 2006: 31, 32).

მაგალითად:

„დრო გამოიცვალა — იტყოდა ხოლმე აღმოხვრით ლუარსაბი, — დრო გამოიცვალა. რაც ეს რაღაც ეშმაკური სკოლები შემოიღეს, ბატონო, ქართველი კაცის ხეირი მაშინ წავიდა. ფერი კი აღარ შერჩათ ჩვენს შვილებსა და!... ჭამით ისინი ვერა სჭამენ, სმით ისინი ველარა სმენ, რა კაცები არიან?! წიგნი იციან? მე თუ წიგნი არ ვიცი, კაცი აღარ ვარ, ქუდი არა მხურავს, განა! ხორცი მე არ მაკლია და ფერი... ვენაცვალე უწინდელს დროს! ყველაფერი მაშინ თავის დონეზედ იყო მოყვანილი, ყველა თავის ქერქში იყო. ვენაცვალე!.. კაი ცხენი, კაი თოფი, მარჯვე მკლავი და კაცი იყავ პატიოსანი“.

ამ ვრცელ პასაჟს მოსდევს ავტორისეული მწვავე რეაქცია:

„ეჰ, ჩემო ლუარსაბ! ვიცი, გულწრფელი კი ხარ, როგორც ყველა ძველი ქართველი, მაგრამ ძველს დროს ტყუილად შეჰნატრი. რომ არც კი იცი, რა იყო სანატრელი ძველს დროში? ცხენი განა ეხლა კი არ არის? თოფი განა ეხლა კი ნიშანში ვერ მივა? მარჯვე მკლავი ცოტაა? ეხლაც არის ეს ყველაფერი, მაგრამ ის გული აღარ არის, ის გულის სიმხურვალე, ის თავგამოდება მამულისათვის, რომელიც კაი ცხენს კაი საქმეში ახმარებდა“.

თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“ მრავლად არის გაბნეული ავტორისა და პერსონაჟის შეჯახებები, რაც აზრობრივად ასრულებს იმ კონკრეტულ სიუჟეტურ მონაკვეთებს, რომლებიც მათ წინ უძღვის, ყოველი შეჯახების შემდეგ კი თხრობა სხვა გეზით წარიმართება და ტექსტში მომნიშვნელოვანი ახალი შეპირისპირების წინაპირობად გვევლინება. თხრობის ხერხი თხზულებაში არალინეარულია, ვინაიდან: ა) განიცდის წყვეტებს ავტორის ხელოვნური ჩარევის გზით — ავტორისეული ჩანართები, მსჯელობები, მკითხველისადმი მიმართვები და სხვ. ბ) ინვერსიულია — ქრონოლოგია ირღვევა ლუარსაბის სიზმრის, აგრეთვე, ლუარსაბისა და დარეჯანის ქორწინების ეპიზოდების შემოტანით.

თხზულებაში „მგზავრის წერილები“ თხრობა წარმოებს პირველი პირისგან და პერსონიფიცირებულია. „მგზავრი-მთხრობელი პირველ პირში საუბრობს თავის თავზე და აღიქმება როგორც მოქმედი პირი. შესაბამისად, დგება პრობლემა: რამდენად ესადაგება პერსონიფიცირებული მთხრობელის მსოფლმხედველობრივი პო-

ზიცია ავტორისეულს? ემთხვევა მას თუ არ ემთხვევა?“ (რატინი 2006: 21). მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, „მგზავრის წერილების“ მგზავრი-მთხრობელი სავსებით იზიარებს ავტორის შეხედულებებს, აქტიურად გამოხატავს მის სუბიექტურ პოზიციას. მეტიც, ავტორის მსოფლმხედველობრივი პრინციპები მხატვრულად რეალიზდება მგზავრის-მთხრობელის აზროვნების პროცესში. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ მგზავრი-მთხრობელი ეყრდნობა ავტორისეულ გამოცდილებას, ის ტექსტის მხატვრული ქსოვილის ნაწილია და მისი და ავტორის დრო-სივრცული ველების დამთხვევა პირობით ხასიათს ატარებს: „მგზავრის წერილები“ არის ლიტერატურული ტექსტი და მასში არსებული მხატვრული პირობითობის ატმოსფერო ავტორისა და მთხრობელი-პერსონაჟის პოზიციების სრული გაიგივების საშუალებას არ იძლევა. მგზავრი არის პერსონიფიცირებული მთხრობელი, ხოლო თხრობა არალინეარულია, ფიქრისეული და მონოლოგური ჩანართების გამო.

მონათხრობი ამბავი

მხატვრული ტექსტი ამა თუ იმ წესებითა და პრინციპებით მონათხრობი ამბავის მთლიანობაა. ტექსტში თხრობა *ძირითადი ტექსტის, მონოლოგებისა და დიალოგების* (მათ შორის, *პოლილოგების*) ფორმით რეალიზდება.

ძირითადი ტექსტი გულისხმობს მონოლოგებისა და დიალოგებისაგან თავისუფალ ზონას ტექსტისა, რომელიც თანამიმდევრული თხრობის პროცესს ეფუძნება.

მონოლოგი (ბერძნ. *Λογος* – სიტყვა, თხრობა), მისი კლასიკური განმარტებით, არის თხრობის სახეობა, რომელიც სრულიად ან თითქმის სრულიად არ უკავშირდება თანამოსაუბრის თხრობას. მონოლოგი ემიჯნება თანამოსაუბრესთან სიტყვიერ კონტაქტს როგორც შინაარსობრივი, ისე — სტრუქტურული თვალსაზრისით. მიჩნეულია, რომ მონოლოგი ასახავს ავტორი-მთხრობელის ან პერსონაჟი-მთხრობელის შინაგან განცდებს, ფიქრებს, ვნებათაღელვებს, რომლებიც არ არის გამიზნული ტექსტის სხვა მონაწილეთა გასაგონად. მონოლოგური თხრობა ინარმოება პირველი პი-

რისგან, თუმცა, მასში შეიძლება იყოს ჩართული „სხვისი სიტყვის“ ელემენტებიც — ნაბაძვა-პაროდირების ან გაბრაზება-შეკამათების მიზნით. მონოლოგური ფორმის თხრობის ტრადიციულ ნიმუშებად მიჩნეულია: ხმამაღალი ფიქრი, დღიურები, წერილები. მონოლოგის თვალსაჩინო ნიმუშად ქართულ მწერლობაში შეიძლება დავასახელოთ მგზავრის მონოლოგები ი. ჭავჭავაძის თხზულებიდან „მგზავრის წერილები“.

მე-19 საუკუნის მიწურულისა და მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში, განსაკუთრებით კი მოდერნისტული მწერლობის ნიაღში, პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნისა და სრულყოფის მიზნით, დიდი დატვირთვა შეიძინა ე.წ. *შინაგანი მონოლოგის* ფორმამ, რომელიც გაფორმდა, როგორც *ცნობიერების ნაკადი*. ცნობიერების ნაკადის ფუძემდებლებად მსოფლიო მწერლობაში მიჩნეულნი არიან ჯეიმს ჯოისი („ულისე“), მარსელ პრუსტი („დაკარგული დროის ძიებაში“), კნუტ ჰამსუნი („მისტერიები“), მათ გენიალურ წინამორბედად — ფ. დოსტოვესკი („ძმები კარამაზოვები“). თხრობის ამ სპეციფიკური მოდელის გამოკვეთამ და დაწერგვამ მე-20 საუკუნის 20-იანი წლებიდანვე მოახდინა გავლენა მის თეორიულ გააზრებაზე: ლიტერატურისმცოდნეები დაბეჯითებით დაფიქრდნენ მონოლოგის სიახლოვეზე დიალოგთან.

დიალოგი (ბერძნ. *Διάλογος* — საუბარი ორ ადამიანს შორის), მისი კლასიკური განმარტებით, არის საუბარი, მონაცვლეობით წარმოებულ ორ ან მეტ (*პოლილოგი*) ადამიანს შორის. დიალოგი არის ტექსტის ცალკეული მონაწილეების ურთიერთობის, კომუნიკაციის, სიტყვიერი კონტაქტის ფორმა. დიალოგის ყოველი გამონათქვამი, რომელსაც *რეპლიკა* ეწოდება, მიმართულია თანამოსაუბრისაკენ. ტექსტუალური დიალოგის უძველესი მოდელები წარმოდგენილია ვედების ნიგნებში, კერძოდ, „რიგვედასა“ და „მახაბხარატაში“. აღნიშნულ ტექსტებში დიალოგს ენიჭება ტექსტის ძირითადი სათქმელის გამოკვეთისა და გააზრების ფუნქცია. მოგვიანებით, დიალოგს, როგორც ფილოსოფიური ჭეშმარიტების მიკვლევის აუცილებელ ფორმას, გამოიყენებს ანტიკური ეპოქის ბერძენი ფილოსოფოსი პლატონი — პლატონის იმპროვიზებული დიალოგები სოკრატესთან, რომელიც იმ დროისათვის უკვე გარდაცვლილია, წარმოადგენს არგუმენტირებული მსჯელობის უნიკალ-

ლურ ნიმუშს („კამათში იბადება ჭეშმარიტება“). იგივე პლატონი დატვირთავს დიალოგს დამოუკიდებელი ლიტერატურული ფორმის მნიშვნელობითაც, გამოიყენებს რა მას უანრული მიზნებით („ლახეტი“). მოგვიანებით, ქსენოფონტეს „ნადიმი“ პლატონისეული ლიტერატურული ექსპერიმენტის საინტერესო გაგრძელებას შემოგვთავაზებს. დიალოგი თანდათან ყალიბდება თხრობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფორმად ანტიკურ ეპოქაში. არსობრივად დიალოგურია ლუკიანეს, ციცერონის ტექსტები. დიალოგი იქცევა ქრისტიანული მსოფლმხედველობის დანერგვის საუკეთესო საშუალებადაც. დიალოგის ფორმატს იყენებენ ნეტარი ავგუსტინე, თომა აქვინელი, სხვა დიდი ქრისტიანი მამები.

დიალოგი მხატვრულ ლიტერატურაში აქტიურად მკვიდრდება შუა საუკუნეების ეპოქიდან. მას იმთავითვე უმნიშვნელოვანესი ფუნქციები ეკისრება ტექსტის თხრობით ქსოვილში: დიალოგი თხრობის უაღრესად თავისთავადი სტილისტური ხერხია, რომელიც აცოცხლებს და ფლექსიურს (მოქნილს) ხდის თხრობას. დიალოგი: ა) წარმოაჩენს თხრობის მრავალფეროვნებას, ვინაიდან აჩვენებს განსხვავებას თხრობის დიალოგურ და მონოლოგურ ფორმებს შორის; ბ) ამკვიდრებს ცოცხალ მეტყველებას, ვინაიდან ერგება ყოველი პერსონაჟის სოცო-ლინგვისტურ მოდელს; გ) გამოხატავს ტექსტის მთავარ სათქმელს, ვინაიდან მოსაუბრეთა სიტყვიერი კონტაქტის პროცესში ვლინდება თხზულების მთავარი იდეაცა და მორალიც; დ) ხელს უწყობს მხატვრულ სახეთა შექმნის პროცესს, ვინაიდან ერთმანეთთან ღია საუბრისას იძენება პერსონაჟთა ხასიათები.

დიალოგებით უხვადაა დატვირთული ქართული მწერლობა. საინტერესო, ცოცხალი დიალოგების ნიმუშებს ვხვდებით ი. ჭავჭავაძის, ვაჟა-ფშაველას, დ. კლდიაშვილის, მ. ჯავახიშვილის და სხვა ქართველ კლასიკოსთა თხზულებებში.

დიალოგის მხატვრულ-ესთეტიკური ფუნქცია ტექსტში ძალზე დიდია. დიალოგში, არცთუ იშვიათად, იჭრება ავტორიც, მკითხველისაკენ მიმართული რემარკებითა და კომენტარებით. თუმცა, ამგვარი წყვეტა არ არღვევს დიალოგის მთლიან სტრუქტურას, არამედ მეტად მიზანმიმართულს ხდის მას მკითხველისაკენ. ამის

მაგალითებს უხვად ვხვდებით ი. ჭავჭავაძის თხზულებაში „კაცია-ადამიანი?!“

დიალოგი საუკუნეების მანძილზე მიიჩნეოდა მონოლოგისაგან არა მარტო განსხვავებულ, არამედ — მასთან დაპირისპირებულ ფორმად თხრობისა. მე-20 საუკუნის ლიტერატურისმცოდნეობამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გადასინჯა ეს განმარტება და მოახდინა მისი ჩასწორება. მონოლოგისა და დიალოგის ცნებების გადააზრების პიონერად ითვლება მიხაილ ბახტინი, რომლის შრომებიც ამ მიმართულებით დაეფუძნა ფ. დოსტოევსკის რომანების ახლებურ ინტერპრეტაციას. მრავალწლიანი მუშაობის შედეგად, ბახტინი ძალზე საგულისხმო დასკვნებამდე მივიდა: დოსტოევსკის შემოქმედებას ტრადიციულად კითხულობდნენ როგორც მონოლოგურს, ანუ მიიჩნეოდა, რომ მისი ტექსტები პრიორიტეტულად აგებულია მონოლოგის პრინციპზე, როგორც მსოფლმხედველობრივი, ისე — სტრუქტურული თვალსაზრისით. მიდგომა მცდარია, ვინაიდან დოსტოევსკის რომანებში ავტორისა და პერსონაჟების ცნობიერება გამოკვეთილად დიალოგიზებულია: თითოული მათგანი მუდმივად მიმართავს მოსაუბრეს — სხვას, მესამეს, მეოთხეს თუ **თავის თავს** — რადგან იცის: ამ ცოცხალი მიმართვის გარეშე ის ვერ ჩამოაყალიბებს ურთიერთობას ვერც სხვებთან და ვერც **საკუთარ თავთან**. დიალოგი, და არა მონოლოგი, წარმოადგენს დოსტოევსკის რომანების სიმძიმის ცენტრს: მწერალს არა აქვს მზა ხასიათები, ის თანდათან აღმოაჩენს მათ დიალოგის პროცესში — მხოლოდ საუბრისა და ურთიერთობის პროცესში, სხვასთან და საკუთარ თავთან, „ადამიანი ყალიბდება ადამიანად“. შესაბამისად, დოსტოევსკის რომანები გამოირჩევა აზრის პლურალიზმითა და დიალოგური ხმების მრავალფეროვნებით, რაც განაპირობებს კიდევ მისი რომანების **პოლიფონიურობას** (მრავალხმიანობას): „დამოუკიდებელ და შეურწყმად ხმათა და ცნობიერებათა სიმრავლე, სრულფასოვანი ხმების ჭეშმარიტი პოლიფონია ნამდვილად წარმოადგენს დოსტოევსკის რომანების თავისებურებას“ (ბახტინი 1972:7)*.

* დანვრილებით ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, „მიხაილ ბახტინის თეორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა“, წიგნში „ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები“. თბ., 2008.

აღსანიშნავია, რომ დიალოგის ბახტინისეული განმარტება სცდება რომანის ფარგლებს და, მისი გავლით, უბრუნდება დიალოგის გაგების უძველეს ფილოსოფიურ და კულტუროლოგიურ მოდელებს: „რომანი მისთვის (ბახტინისათვის) მარად ცოცხალი ორგანიზმია, მხატვრული სტრუქტურა, რომელიც ზედმინევენითი სიზუსტით წარმოაჩენს საზოგადოებრივ და კულტურულ სინამდვილეში მიმდინარე ისტორიულ პროცესებს საზოგადოებათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის სახით“ (რატიანი 2008: 38-39).

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბახტინი 1972: Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. М.: 1972.

ბურიანი 1997: Burian, P. Myth into muthos: the shaping of tragic plot // The Cambridge Companion to Greek Tragedy (ed. By P. E. Easterling). Cambridge University Press, 1997.

ეიხენბაუმი 2010: ეიხენბაუმი ბ. როგორაა აგებული გოგოლის „შინელი“ // ლიტერატურის თეორია ქრესტომათია. ტ. 2. თბ.: 2010.

პლატონი 2003: პლატონი, სახელმწიფო. ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ. თბ.: 2003.

რატიანი 2009: რატიანი ი. ჟანრის თეორია. თბ. 2009.

რატიანი 2008: რატიანი ი. მიხალ ბახტინის თორიული კონცეფცია. დიალოგური კრიტიკა // ლიტერატურის თეორია. XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები. თბ.: 2008.

რატიანი 2006: რატიანი ი. ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში. თბ. 2006.

ტურაევა 1979: Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). М. 1979.

ენის პოეტური ფუნქციის შესახებ

უკვდავი აღმოჩნდა პირველი სინკრისტული პოეტიკის („kavy-alamkāra“) ავტორის ბჰამაჰას (VII ს.) განსაზღვრება: „პოეზია — ეს ენაა“. სწორედ ამ ფორმულამდე დადის ძველინდური პოეტური თეორია, რომელიც თავისი არსით ლინგვისტურია. სანკრისტული პოეტიკის ნებისმიერი კატეგორია პოეტურიცაა და ენობრივიც, უფრო ზუსტად, იგი პოეტურია იმის წყალობით, რომ ენას ეკუთვნის და ენის თვისებიდან გამომდინარეობს (გრინცერი 1964: 53.6). თანამედროვე პოეტიკამ და ლინგვისტიკამ კი რთული გზა განვლეს, სანამ მივიდოდნენ იმ დასკვნამდე, რომელზეც მრავალი საუკუნით ადრე იდგა სანკრისტული პოეტური თეორია.

მეოცე საუკუნეში ენათმეცნიერთა მიერ კარგა ხნის მანძილზე იგნორირებული იყო ენის პოეტური ფუნქცია. ლიტერატორებიც ვერ ეგუებოდნენ და ეჭვის თვალთ უყურებდნენ იმ ფაქტს, რომ ენათმეცნიერი პოეზიას იკვლევდა. პირველად ლინგვისტთა IX კონგრესზე იმუშავა სტილისტიკისა და პოეტიკის სპეციალურმა სექციამ. სწორედ აქ შენიშნა მახვილგონივრულად ემილ ბენვენისტიმა, რომ დღეიდან ენათმეცნიერთა ყველა საზოდაგოებისა და ჟურნალის სახელწოდებას უნდა დაემატოს „და პოეტიკაში“. როცა რომან იაკობსონი ამ კონგრესის მუშაობას აჯამებდა, თქვა: თანამედროვე ლინგვისტთა პოეტიკისადმი ცხოველი ინტერესის რაოდენობრივი გამოხატულებაა ის ფაქტი, რომ იმ აუდიტორიაში, სადაც პოეტიკის სექცია მუშაობდა, კიბეებზეც არ იყო არც ერთი თავისუფალი ადგილი... უფრო და უფრო ნათლად გაიაზრება, რომ თუ რომელიმე ენათმეცნიერს შეუძლია შემოიფარგლოს ენის იერარქიის გარკვეული საფეხურის კვლევით, ლინგვისტიკას მთლიანად არა აქვს უფლება გამოტოვოს ან გამოთიშოს რომელიმე საფეხური (იაკობსონი 1965: 583, 588). ცოტა ხნის შემდეგ კი რ. იაკობსონი უკვე გადაჭრით ამბობდა: ის დრო, როცა ენათმეცნიერები და ლიტერატურათმცოდნეები აგდებულად უყურებდნენ პოეტიკის საკითხებს, აღარასოდეს მობრუნდება. ახლა ჩვენ კარგად გვესმის, რომ

როგორც ენის პოეტური ფუნქციის უარყოფელი ლინგვისტი, ისე ლინგვისტური პრობლემებისადმი გულგრილი და ენათმეცნიერების მეთოდებში გაუცნობიერებელი ლიტერატურათმცოდნე შეუწყნარებელი ანაქრონიზმია (იაკობსონი 1975: 228).

უმეტეს შემთხვევაში სალიტერატურო ენა ფონია პოეტური ენისათვის. ამას მათი ფუნქციური სხვაობა განაპირობებს. სალიტერატურო ენას ძირითადად ახასიათებს ავტომატიზაცია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სალიტერატურო ენა ცდილობს ნორმა ბოლომდე გაატაროს, ანუ იგი გახადოს ავტომატური. ამის საპირისპიროდ პოეტურ ენას მიზნად, უფრო მეტიც, თვითმიზნადა აქვს ენობრივ ფორმათა აქტუალიზაცია, ესე იგი ენობრივი პოტენციის რაიმე ნიშნით გამოყოფა-გამოჩინება. მაგალითად, ტაეპში **„მთავაზობდით დანი ვარდთ“** გალაკტიონ ტაბიძე ახდენს ნართანიანი მრავლობითის აქტუალიზაციას. მიუხედავად მრავლობითი რიცხვის ასეთი წარმოების არქაული ელფერისა, არის შემთხვევები, რომლებიც არქაულ ნიუანსს არ ავლენენ. ეს განსაკუთრებით ითქმის თანიანი მრავლობითის ნათესაობით ბრუნვაზე. მაგალითად, ფორმებს — **მწერალთა კავშირი (მწერლების კავშირი) ან ქალთა საბჭო (ქალების საბჭო)** არ დაჰკრავს არქაულობის ელფერი, მაგრამ იმავე თანიანი მრავლობითის გამოყენება მიცემით ბრუნვაში (მთავაზობდით ვარდთ — მთავაზობდით ვარდებს) მხატვრულად ეფექტურია. რასაკვირველია, ყველა კომპონენტის სრული და ერთობლივი აქტუალიზაცია შეუძლებელია, რადგან ეს მათ ერთ დონეზე დაყენებასა და ავტომატიზაციას გამოიწვევდა. აქტუალიზებულ და არააქტუალიზებულ კომპონენტთა დამოკიდებულება ქმნის ნაწარმოების სტრუქტურას (მუკარჟოვსკი 1967: 409-413).

სხვადასხვა მიმართულების სტილისტურმა თეორიებმა ერთ პერიოდში გაამყარეს შეხედულება, რომ პოეტური ენის მიზანი ენის ნორმათა დარღვევაა. აბსურდამდე მიყვანილი ასეთი კონცეფცია ქმნიდა მცდარ წარმოდგენას — თითქოს ენა პოლარულად უპირისპირდება ყოველდღიურ ენას. მაგრამ ამ დასკვნის პრაქტიკული ღირებულება კარგად ჩანს თუნდაც იმ ფაქტიდან, რომ იგი პასუხს ვერ იძლევა უმთავრეს კითხვებზე: ენის ჩვეულებრივი „ნორმისაგან“ რითი განსხვავდება პოეტური ენის მიერ დარღვეული ნორმა? როგორ იგებს მკითხველი ტექსტს მაშინ, როცა ნორმიდან გადახ-

რათა რაოდენობა ძალიან დიდია? როგორია ასეთი დარღვევების ლინგვისტური და არალინგვისტური პარამეტრები? საეჭვო სტილისტურმა თეორიებმა სახელიც კი გაუტეხეს პოეზიის კვლევით დაინტერესებულ ენათმეცნიერებს. თანამედროვე პოეტი და კრიტიკოსი კ. სვასიანი წერს: „პოეზია ლინგვისტური კონტრახანდაა. ორიდან ერთი: ის ან ელვის სისწრაფით აღწევს სულში და არყევს სულიერ საფუძვლებს ან მას აკავებენ ლინგვისტურ-ლოგიკურ საბაჟოში, დეტალურად ჩხრეკენ და ყოველ სიტყვაზე თავიანთ კვალს ტოვებენ: აქ „გადახრა“, იქ — „ძალადობა“. უფრო შორს — „პირობითობა“. სოსიურიანული პულველიზატორის მძლავრი ჭავლი დეზინფექციას უკეთებს მის ყოველ კუნჭულს. მორჩა! ახლა გაუსნებოვანებული და მოთვინიერებული, „ნებისმიერობის“ პასპორტით ის შედის სულებში და დისერტაციის წერის იმპულსს აღძრავს მათში“ (სვასიანი 1983: 96). ამკარაა, რომ ეს პოეტი ენათმეცნიერს უანდარმად მიიჩნევს, მაგრამ როგორც გ. მაჭავარიანი იტყობდა, ყველა ენათმეცნიერი „უანდარმი“ როდია... სულ სხვაა პოზიცია თანამედროვე ლინგვისტური თეორიითა და კვლევის ზუსტი მეთოდებით აღჭურვილი ენათმეცნიერისა, რომელიც, როგორც ობიექტური მეცნიერების წარმომადგენელი, მიზნად ისახავს დეტალურად გამოიკვლიოს ენის ყველა ასპექტი. ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც თავს იჩენს კონფლიქტი „გრამატიკოსის“ დოგმებსა და მწერლის სად ენობრივ ინტუიციას შორის, თანამედროვე ენათმეცნიერება უთუოდ მწერლის მხარეს აღმოჩნდება (მაჭავარიანი 1966: 130).

პირველად, რასაც მკითხველთა დიდი ნაწილი ამჩნევს პოეტური ნაწარმოების კითხვისას, ეს არის სალიტერატურო ენის ნორმათა დარღვევა, რადგან როგორც აღინიშნა, პოეტური ენის თვითმიზანი ენობრივ ფორმათა აქტუალიზებაა. ყოველი ცოცხალი ენა სოციალურად სანქცირებულია, ანუ აქვს **ფაქტობრივი ნორმები**. მაგრამ ამისგან ვასხვავებთ ენის გააზრებულ სტანდარტიზაციას, რაც, ჩვეულებრივ, მხოლოდ სალიტერატურო ენას ახასიათებს.

ცოცხალი სალიტერატურო ენის ნორმები ცვალებადია. ამის საილუსტრაციოდ უამრავი მაგალითის დამოწმება შეიძლება. შოთა რუსთველი წერს:

„ვეფხისტყაოსნის“ ამ ტაეჰს ხშირად თანამედროვე ნორმის მიხედვით ასწორებენ: ზოგთა გადაჰკრის მათრახი *მკერდამდის* გასაპობებლად.

მ. რიფატერი სპეციალურად მსჯელობდა იმ შეცდომების შესახებ, რომელიც მოსდის ძველი ეპოქის ნაწარმოების მკითხველს — მან შეიძლება „ნაუმატოს“ ან „გამოტოვოს“ რამე (რიფატერი 1959). მკერდამდის ფორმა თანამედროვე მკითხველის მხრიდან სწორედ „ნამატება“, რადგან *მკრდამდის* მას ხელოვნურ, არაპოეტურ ფორმად მიაჩნია. არადა მკერდ ფუძე ძველ ქართულში იკუმშებოდა. ასე რომ, *მკრდამდის* რუსთველის დროისთვის სრულიად ბუნებრივი ფორმაა. ეს ერთი მაგალითიც ნათლად მოწმობს, რომ ნორმირება (სტანდარტიზაცია) უფრო შეფასებითია, ვიდრე აღწერითი.

სწორედ ცვალებადობა და შეფასებითი ხასიათი განაპირობებს იმას, რომ ენობრივ ნორმას ხშირად ადარებენ, მაგალითად, სუფრასთან ქცევისა და დანა-ჩანგლის გამოყენების წესებს. რ. ჰალიწერს: ჩემს ახალგაზრდობაში ლორსა და სენდვიჩს დანა-ჩანგლით მიირთმევდნენ, ახლა კი მათი ხელით ჭამაა „სწორი“... სუფრასთან ქცევის წესების მსგავსად იცვლება ენობრივი ნორმებიც. რაც ერთ დროს მიღებული იყო, ახლა შეიძლება „შეცდომად“ ჩაითვალოს (ჰალი 1950: 13).

რიტორიკული ფიგურის, ანუ მეტაბოლისა და ნორმის ურთიერთმიმართების საკითხის კვლევისას ამოსავლად უნდა ავიღოთ დებულება, რომ მეტაბოლის მხატვრული ეფექტისთვის ფონი სწორედ *ნორმა* ანუ *ნულოვანი საფეხური*, ე.ი. *ნეიტრალური დისკურსია**. ენას ახასიათებს *სიტარბე*, ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ენის ელემენტები მეტყველებაში მეორდებიან, რაც უზრუნველყოფს

* საერთოდ, ენობრივი ნორმის დარღვევის უმრავლესი შემთხვევის ახსნა შესაძლებელია იმის მიუხედავად, ვულგარიზმად შევაფასებთ მას, ჟარგონად, დიალექტიზმად თუ მეტაბოლად. მაგალითად, *ნორმა*: ერთხელ, ორჯერ; *დარღვევა*: ერთჯერ (II ჯელ), ორხელ... -*ხელ* და -*ჯერ* საერთო სემანტიკის ფორმანტებია თითოეულისთვის დამახასიათებელი დისტრიბუციით. -*ხელ* მხოლოდ ერთ-ფუძესთან გამოიყენება, ხოლო -*ჯერ* დანარჩენ რაოდენობით და რიგობით რიცხვით სახელებთან. მაშასადამე, *ერთჯერ* (II ჯელ), *ორხელ* და მსგავს ფორმებში დარღვეულია ფორმანტთა სინტაგმატიკა.

ენობრივი ინფორმაციის გაგებას მისი გადაცემისას დაშვებული შეცდომების მიუხედავად. ა. მოლის დაკვირვებით, თუ შეტყობინებაში ნებისმიერად არჩეული მნიშვნელობის მქონე ელემენტთა 55%-ს გავაუქმებთ, იგი მაინც გასაგები იქნება (მოლი 1966: 54). კოდის ამ თვისებას *შეცდომათა ავტოკორექციას* უწოდებენ. მაგრამ როცა სიჭარბე ველარ უზრუნველყოფს სრულფასოვან კომუნიკაციას და ნორმის დარღვევა ველარ დაიყვანება ნულოვან საფეხურზე, მაშინ ტექსტი იქცევა ბგერათა უაზრო, მნიშვნელობის არმქონე სიმრავლედ, თუმცა კი ბგერები დანაწევრებულ მეტყველებას ქმნიან. ასეთი შემთხვევა შორდება ენათმეცნიერების ფარგლებს. მსგავსი მაგალითების მოძიება შეიძლება ქართველ მეხოტბეთა თხზულებებში. საილუსტრაციოდ დავაკვირდეთ იოანე შავთელის „აბდულმესიანის“ III ოდას, რომელშიც არის ასეთი აუხსნელი სტროფი:

24. 1. ბრძანონ სამალად, არ თუ სამალად:
 „ელი ამო სით. ეს რომ არა მით?
 2. მასთანა შორად, — ართუა შორად! —
 ელია მოსით, ესრომ — არამით.
 3. ქველად ჭერთა, რისხვით, ჭერთა
 ელი ამ ოსით, ესრო მარ ამით
 4. მასარ არითა? მას არ არითა,
 ელ ია-მოსით. ეს რომ ა, რა მით?“

ტაეპში — „ელია მოსით, ესრომ — არამით“ თითქოს შეიძლება ბიბლიური პერსონაჟების: მოსე და ელია წინასწარმეტყველების, დავით წინასწარმეტყველის წინაპრის ესრომისა და მისი ძის არამის სახელების ამოკითხვა, მაგრამ ამით სტროფის შინაარსის გახსნა მაინც ვერ ხერხდება. ი. ლოლაშვილი წერს: ეს სტროფი მაჯამურ-ომონიმური ნყოფის ურთულესი ნიმუშია. თუ „თამარიანში“ მაჯამა სამ ან ხუთმარცვლიანი სარიტმო სიტყვებისაგან შედგება, აქ მის შედგენაში მონაწილეობას იღებს ტაეპის მთელი ათმარცვლელი, რომელიც ზოგჯერ ერთ ან ორ პატარა წინადადებასაც კი შეიცავს. ამიტომ ტაეპის დანაწევრება და გააზრება თითქმის შეუძლებელი ხდება (ლოლაშვილი 1964: 183). ასეთი მაგალითები

ერთნაირად დააბნევს როგორც ლიტერატურატმცოდნეებს, ისე ენათმეცნიერებს.

რა თქმა უნდა, ასეთი შემთხვევებისგან უნდა განვასხვაოთ ის მეტაბოლები, რომელთა დაყვანა ნულოვან საფეხურამდე ანუ ნორმამდე ქვეცნობიერად შეუძლია მკითხველთა უმრავლესობას. ავტორის მხრიდან ენობრივი ნორმის დარღვევის ფაზას აუცილებლად მოსდევს მკითხველის მიერ დარღვევის ამოსავალ წერტილზე დაბრუნება, ანუ მისი აღდგენის ფაზა (კოენი 1966). **სწორედ ესაა ავტოკორექცია, რომელიც მხოლოდ იმ შემთხვევაში ხდება შესაძლებელი, როცა დარღვევათა საერთო რაოდენობა არ აღემატება სიჭარბის დონეს.** მეტაბოლისა (ამ ტერმინს ვიყენებთ პოეტურ, გნებავთ რიტორიკულ ფიგურათა განმაზოგადებელ ტერმინად) და ნორმის ურთიერთმიმართება გარდა ისეთი შემთხვევებისა, როცა შეუძლებელია ავტოკორექცია (იხილეთ ზემოთ დამონშებული მაგალითი — იოანე შავთელის „აბდულმესიანის“ III ოდა), აჩვენებს, რომ მეტყველება (ამ შემთხვევაში — პოეტური ტექსტი) ენის მხოლოდ შინაგანი ბუნების რეალიზებაა, ხოლო ნორმა ანუ ნულოვანი საფეხური, ენის ჩვეულებრივი გამოყენების მიღმა დგას (რიტორიკული ფიგურებისა და სალიტერატურო ნორმების მიმართების თაობაზე დანვრლებით იხ. ბოლქვაძე 2005: 61-74).

პოეტური ტექსტის ანალიზისას გასათვალისწინებელია, რომ ლინგვისტურ ფენომენს აქვს ლინგვისტური და ექსტრალინგვისტური ასპექტები. პოეზიის კვლევა გვამზებს მუშაობას რომ არ დაემსგავსოს, პასუხი უნდა გაეცეს უმნიშვნელოვანეს კითხვას — რის წყალობით ხდება სამეტყველო ინფორმაცია ხელოვნების ნაწარმოები? ამ კითხვის პასუხს ლინგვისტიკის გარდა მრავალი მეცნიერება ეძებს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ამ თვალსაზრისით სემიოტიკის, მასობრივი კომინკაციის თეორიისა და ზოგადი რიტორიკის წვლილი.

მეცნიერების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები მივიდნენ იმ დასკვნაზე, რომ ენა დგას, ერთი მხრივ, ადამიანსა და გარე სამყაროს შორის და, მეორე მხრივ, ადამიანსა და ადამიანის შემოქმედების პროდუქტს შორის.

ენა, თანამედროვე **ს ე მ ი ო ტ ი კ ი ს** ტერმინოლოგიით, არის პირველადი მამოდელირებელი სისტემა, ხოლო ადამიანის მთელი

დანარჩენი შემოქმედება, როგორცაა სიტყვიერი (პროზა, პოეზია, მითოლოგია და სხვ.) და არასიტყვიერი ხელოვნება (ფერწერა, ქანდაკება, არქიტექტურა და სხვ.), მეცნიერება და სხვა არის მეორადი მამოდელირებელი სისტემები.* როგორც პირველადი, ისე მეორადი მამოდელირებელი სისტემები ადამიანის ტვინის მუშაობის შედეგია და სტრუქტურულ პრინციპზეა აგებული. რადგანაც მხატვრული ლიტერატურა, რომელსაც სემიოტიკა მეორად მამოდელირებელ სისტემას უწოდებს, ენაზე იქმნება. ბუნებრივად, მხატვრული ნაწარმოები უნდა ასახავდეს ენის სხვადასხვა დონეზე მოქმედ კანონზომიერებებს, რომელსაც შემოქმედი გრძნობს ინტუიტურად — ენის შეგრძნების მისთვის ბუნებით მონიჭებული უნარის საფუძველზე და რომლის შესწავლა და ახსნა მკვლევრის საქმეა (ჭანიშვილი 1978: 32). ენათმეცნიერებაში შემუშავებული მეთოდები, კულტურის სემიოტიკის საშუალებით, ვრცელდება ლიტმცოდნეობაზე. როგორც ჰაროლდ უაითჰოლი წერდა: „მსგავსად მათემატიკური ანალიზისა, რომელიც ფიზიკის საფუძველია, ლინგვისტური ანალიზი ხდება საფუძველი ლიტერატურათმცოდნეობისა“.

მასობრივი კომუნიკაციის თეორია მხატვრულ ნაწარმოებს კომუნიკაციის ერთ-ერთ სახედ განიხილავს. როგორც ლევი წერდა, ეს არის პროცესი, რომელიც იწყება მწერლის მიერ ნაწარმოების შექმნით და მთავრდება მკითხველთა მიერ ნაწარმოების კონკრეტიზაციით. ობიექტური რეალობის ელემენტებისა და სუბიექტური გამოცდილების საშუალებით (ინფორმაციის წყარო) ავტორი (გადამცემი) ირჩევს და გარდასახავს ელემენტებს (არჩევანი), რათა გამოხატოს ისინი ენით (კოდირება), ლიტერატურული ინფორმაციის ტექნიკური საშუალებათა (არხია) ნაწარმოების ტექსტი, რომელიც შედგება ასოებისაგან (სიგნალთა სისტემა). მკითხველი ამ სიგნალებს აღიქვამს კითხვის პროცესში და უკეთებს მას ინტერპრეტაციას (ლევი 1975: 279-280). ძალზე ხშირია უარყოფითი დამოკიდებულება მასობრივი კომუნიკაციის თეორიის მიმართ, რომელიც პოეზიაში ყველაზე ძირითადის ნაშ-

* ეს ტერმინები შემუშავდა ტარტუს უნივერსიტეტის საზაფხულო სკოლაში 1964 წელს. ამის შესახებ იხ. სარედაქციო წერილი კრებულისა Труды по знаковым системам Тартуского госуниверситета, II Выпуск, 181, Тарту, 1965, გვ. 5-6.

ლას ცდილობს. საერთოდ, ჩვენც ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ მასობრივი კომუნიკაციის თეორეტიკოსთა ძირითადი ამოცანა — საზოგადოებრივი აზრის რეგულირება — ყოველთვის არ არის მაინცდამაინც სასახელო საქმე, მაგრამ რადგან მათ ინტერესთა სფეროში ლიტერატურაც შედის, იგი უყურადღებოდ არ უნდა დავტოვოთ.

პოეტურ ენას სწავლობს **ზოგადი რიტორიკა**, რომელმაც XX საუკუნის მეორე ნახევარში ახალი სიცოხლე შეიძინა. ზოგადი რიტორიკის თეორეტიკოსები ცდილობენ ენათმეცნიერების, სემიოტიკის, მასობრივი კომუნიკაციის თეორიის, პოეტიკისა და რიტორიკის მონაპოვრებზე დაყრდნობით შექმნან ისეთი მოდელი, რომელიც ერთნაირად გამოსადეგი იქმნება კომუნიკაციის განსხვავებული სახეებისათვის — პოეტური ენისა და კომერციული რეკლამისათვის, პოლიტიკური პროპაგანდისა და კინემატოგრაფიისათვის, დრამატული სპექტაკლისა და კომიქსისათვის. ასე გაიფართოვა რიტორიკამ ასპარეზი, რადგან მას აინტერესებს ენის პოეტური ფუნქცია არა მხოლოდ პოეზიაში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. რიტორიკის ბელგიელი თეორეტიკოსები, რომელთაც თავიანთი ერთობის ბერძნული სიტყვის *μεταφορα*-ს პირველი ბერძნის მიხედვით „ჯგუფი μ “* — უწოდეს, რ. იაკობსონის მიერ შემუშავებული კომუნიკაციის ფუნქციათა სქემას იღებენ საფუძვლად.

რ. იაკობსონი კომინიკაციის აქტში ექვს ფაქტორს გამოყოფს, რომელთაგან თითოეულს ენის გარკვეული ფუნქცია შეესაბამება.

* ლეჟეს უნივერსიტეტის ექვსი პროფესორი — ვ. ედელინი, ჟ. მ. კლინკენბერგი, ფ. მენგე, ფ. პირი და ა. ტრინონი — გააერთიანა, როგორც თავად აღნიშნავენ, მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხების კვლევის სურვილმა, უახლოეს დრომდე უარყოფილი, ოდესღაც კი დიდებით მოსილი მეცნიერების, რიტორიკის ფარგლებში რ. იაკობსონმა პირველმა აჩვენა არისტოტელეს შემოტანილი ცნებების პრაქტიკული ღირებულება. სწორედ ამ ორი მეცნიერის პატივსაცემად შეირჩიეს ბელგიელმა მკვლევრებმა სახელი „ჯგუფი μ “, სადაც μ ბერძნულ სიტყვას, მეტაბოლათაგან ყველაზე მნიშვნელოვანს, *μεταφορα*-ს აღნიშნავს. ამიტომაც მოვიხსენიებთ ამ სახელით მათ.

კონტექსტი (რეფერენციული ფუნქცია)
შეტყობინება (პოეტური ფუნქცია)

ადრესატი _____ ადრესატი
(ექსპრესიული ფუნქცია) (კონოტატიური ფუნქცია)

კონტაქტი (ფატიკური ფუნქცია)
კოდი (მეტალინგვისტური ფუნქცია)

ფაქტობრივად ლევი და რ. იაკობსონი ერთსა და იმავე მოვლენას განსხვავებული ტერმინებით აღწერენ. როგორც სქემიდან ჩანს, ენის ესა თუ ის ფუნქცია კომუნიკაციის აქტის რომელიმე ფაქტორზეა ორიენტირებული. მიუხედავად ამისა, რ. იაკობსონი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ არ არსებობს ისეთი სამეტყველო აქტი, რომელიც მხოლოდ ერთ ფუნქციას ასრულებს. ინფორმაციები ერთმანეთისაგან განირჩევიან ფუნქციათა განსხვავებული იერარქიით (იაკობსონი 1975: 189, 202). სიტყვიერი ხელოვნებისათვის პოეტური ფუნქციაა ცენტრალური, თუმცა, როგორც რ. იაკობსონი წერს, პოეზიის დაყვანა მხოლოდ პოეტურ ფუნქციაზე საშიში გაუბრალოებაა, რადგან მას სხვა ფუნქციებიც აქვს, მაგრამ ისინი მეორეული, დამატებითია. სამეტყველო ქმედების (სოსიურისეული გაგებით) სხვა გამოვლინებებში კი პოეტური ფუნქციაა მეორეული.

ლექსს (ბელგია) უნივერსიტეტის პროფესორებმა სახელი შეუცვალეს ენის პოეტურ ფუნქციას და მას რიტორიკული ფუნქცია უწოდეს. ბელგიელი მეცნიერები გვათავაზობენ ფუნქციათა ისეთ იერარქიას, რომელშიც წამყვანი როლი ექნება შეტყობინებას და მის შესაბამის რიტორიკულ ფუნქციას (ჯგუფი მ 1986: 55). ამ ნაბიჯის შედეგები, თეორიული თვალსაზრისით, მეტად მნიშვნელოვანია. ენის რიტორიკული ფუნქცია სხვა ფუნქციებთან მიმართებით იძენს განსაკუთრებულ წონას, რაც საშუალებას იძლევა შესწავლილ იქნეს ეს ფუნქცია ნებისმიერი ტიპის ვერბალურ კომუნიკაციაში, ხოლო სემიოტიკური მიდგომით, არავერბალურ კომუნიკაციურ სისტემებშიც.

ენობრივი მასალის გავლენა პოეტურ ფორმაზე უეჭველია. სოლ საპორტა ენასა და პოეზიას შორის მიმართებას საფუძვლიანად ადარებდა ცეცხლისა და ლუმელის დამოკიდებულებას (საპორტა 1980: 100). მაგალითად, პოეზიის უძირითადესი ნიშანი — მისი

ფონეტიკური ორგანიზებულობა უმჭიდროეს კავშირშია მოცემული ენის ფონოლოგიურ სტრუქტურასთან. აქედან გამომდინარე, სხვადასხვა ენაში პოეზიის ფონეტიკური ორგანიზაციის სხვადასხვა საშუალება არსებობს (იაკობსონი 1987: 24). ლექსის რითმის სტრუქტურა ენის ფონეტიკური მხარის გარდა, კავშირშია აგრეთვე სიტყვის ფლექსურ და დერივაციულ ცვალებასთან. მრავალ ენაში სიტყვანარმოების აფიქსები და ფლექსია გავლენას ახდენენ რითმაზე. სტროფის გამაერთიანებელი ფაქტორებიდან ყველაზე საინტერესო შედეგებს მაინც პოეტური მოდელების კვლევა იძლევა, რადგან ენის ყველა დონეზე მოქმედი კავშირი აღსანიშნა და აღმნიშვნელს შორის ლექსში გამორჩეულ მნიშვნელობას იძენს (პოეტური მოდელების კვლევის მნიშვნელობისთვის იხ. ბოლქვაძე 1977).

ყოველ ენობრივ ნიშანში განიხილება ორი სახის ოპერაცია. ალტერნატივთა შორის არჩევანი შესაძლებელს ხდის ალტერნატივა შეიცვალოს, ერთი თვალსაზრისით, ეკვივალენტური და, მეორე მხრივ, მისგან განსხვავებული ალტერნატივით, ამიტომ შერჩევა (სელექცია) და ჩანაცვლება (სუბსტიტუცია) ერთი ოპერაციის ორი მხარეა, ისინი მართავენ ერთეულებს, რომლებიც კოდშია გაერთიანებული, მაგრამ არაა მოცემული შეტყობინებაში. რადგან ნებისმიერი ლინგვისტური ნიშანი გამოდის კონტექსტის როლში უფრო მარტივი ერთეულებისათვის და იმავდროულად თვით პოულობს საკუთარ კონტექსტს უფრო რთული ენობრივი ნიშნის შემადგენლობაში, ამიტომ კომბინაციის შემთხვევაში ერთეულები ერთიანდებიან კოდსა და შეტყობინებაში, ან მხოლოდ რეალურ შეტყობინებაში (იაკობსონი 1990: 114).

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბოლქვაძე 1977: *პოეტური პარალელიზმი „ვეფხისტყაოსანში“*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1977.

ბოლქვაძე 2005: იდეოლოგიზებული ღირებულებები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2005.

გრინცერი 1964: Гринцер А.И. Определение поэзии в санскритской поэтике. Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока. М.: 1964.

იაკობსონი 1965: Якобсон Р. Итоги девятого конгресса лингвистов. Новое в лингвистике. Выпуск IV. М.: 1965.

- იაკობსონი 1975:** Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм "за" и "против". М.: 1975. იხ. აგრეთვე, Jakobson R. Linguistics and Poetics. In: Sebeok Thomas a. (ed.) Style in Language. Cambridge: MA: MIT Press, p. 350-377.
- იაკობსონი 1987:** Якобсон Р. Основы славянского сравнительного литературоведения. Работы по поэтике. М.: 1987.
- იაკობსონი 1990:** Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений. Теория метафоры. М.: 1990.
- ლევინი 1975:** Левый И. Теория информации и литературный процесс. Структурализм "за" и "против. М.: 1975.
- ლოლაშვილი 1964:** ლოლაშვილი ი. შავთელი იოანე. აბდულმესიანი (თამარ მეფისა და დავით სოსლანის შესხმა). გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო ივანე ლოლაშვილმა. // *ძველი ქართველი მწიგნობარი*. ტ. II, თბ.: 1964.
- მაჭავარიანი 1966:** მაჭავარიანი გ. სალიტერატურო ენის ნორმირების ზოგიერთი საკითხი. „ცისკარი“, № 12. თბ.: 1968.
- მუკარჯოვსკი 1967:** Мукаржовский Ян. Литературный язык и поэтический языкю Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. М.: 1967.
- რიფატერი 1959:** Riffater M. Criteria for Style Analysis. Word, 15, April, 1959.
- საპორტა 1980:** Сапорта С. Применение лингвистики в изучении поэтического языка. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. IX, М.: 1980.
- სარედაქციო წერილი კრებულისა 1965:** Труды по знаковым системам. Тартуского госуниверситета. II Выпуск, 181, Тарту: 1965.
- სვასიანი 1983:** სვასიანი კ. პოეტი და კრიტიკოსი, ევროპული და ამერიკული პოეზიის ნიმუშები. თარგმანი დათო ბარბაქაძისა. თბ.: 1993.
- ჭანიშვილი 1978:** ჭანიშვილი ნ. ენობრივი მოვლენების კავშირი ადამიანის ფსიქიკასა და ფიზიკურ სამყაროსთან (თანამედროვე მეცნიერული თეორიების მიმოხილვა), თანამედროვე მეცნიერების ზოგიერთი აქტუალური საკითხი. თბ.: 1978.
- ჯგუფი μ 1986:** Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А. Общая риторика. М.: 1986.
- ჰალი 1955:** Hall R. Ir., Hands of Pidgin English. Pacific Publications. Sydney: 1955.

პოეტური ლექსიკა

პოეტური ენა არის შემოქმედებითი ენა და რამდენადაც შემოქმედებითობა, ზოგადად, ესთეტიკურ სფეროს განეკუთვნება, პოეტური ენა შემოქმედების ესთეტიკურ მნიშვნელობას ასახავს.

სიტყვაზე მუშაობა მწერლის შემოქმედებითი ძიების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარეა. მწერალი გარკვეული შემოქმედებითი მიზანდასახულობით უდგება სიტყვას; მაღალმხატვრულ ლიტერატურულ ტექსტში არ გვხვდება შემთხვევითი სიტყვათშეთანხმებები ან ნებისმიერი სიტყვათწარმოება. სწორედ ეს რთული და მრავალფეროვანი პროცესი შეადგენს მხატვრული ანუ პოეტური სტილისტიკის საგანს. **მხატვრული ანუ პოეტური სტილისტიკა სწავლობს პოეტური მეტყველების სეპციფიკას და ოთხ ძირითად კომპონენტს ეფუძნება. ესენია: პოეტური ლექსიკა, პოეტური სემანტიკა, პოეტური ფონეტიკა და პოეტური სინტაქსი.**

ჩვენი წერილი პოეტურ ლექსიკას ეთმობა.

პოეტური ლექსიკა გამოხატავს მხატვრული ენის ლექსიკური მარაგის მრავალფეროვნებას. მისი დანიშნულება ისაა, რომ ნათქვამს მხატვრულობა შესძინოს, ემოციური შეფერილობით დატვირთოს, მისცეს ექსპრესია და სიმკვეთრე; არა მხოლოდ ხედავდეს საგანს, არამედ გრძნობდეს და განიცდიდეს მას (ჰეგელი 1973).

პოეტური ლექსიკის კომპონენტებია: არქაიზმები, ნეოლოგიზმები, ბარბარიზმები, ჟარგონიზმები, პროფესიონალიზმები, სინონიმები, ანტონიმები, ომონიმები, და სხვ. ლექსიკა, ზოგადად, ენათმეცნიერთა, ლექსიკოგრაფთა შესწავლის საგანია. მაგრამ თუ ენათმეცნიერები ლექსიკური ერთეულების გრამატიკულ მნიშვნელობასა და დანიშნულებას იკვლევენ, პოეტური ლექსიკა მხატვრულ ლიტერატურაში უპირატესად ლიტერატურათმცოდნეების შესწავლის ობიექტია, რადგან პოეტი, რომელიც მხატვრულ სახეში ამჟღავნებს თავის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, ხშირად სწორედ პოეტური ლექსიკის საშუალებით წარმოგვიდგენს თავის დამოკიდებულებას საგნებთან და მოვლენებთან, თავის იდეურ ჩანაფიქრსა და ესთეტიკურ შეხედულებებს. პოეტური ლექსიკა სხვა-

დასხვა განზრახვითა და მიზნით გამოიყენება: კოლორიტის საჩვენებლად, პოეტური სათქმელის დასახვენად, პოეტური ეფექტის მისაღწევად არამარტო პოეზიაში, არამედ — პროზაში, მინიატურაში და სხვა. განვიხილოთ პოეტური ლექსიკის ძირითადი კომპონენტები.

არქაიზმები

არქაიზმები (ლათ. ბერძნულიდან ἀρχαῖος, *archaios* — ძველი) მოძველებული სიტყვები, გამოთქმები, გრამატიკული ფორმები ან სინტაქსური კონსტრუქციებია, რომლებიც თანამედროვე ენაში აღარ იხმარება. არქაიზმები მხატვრულ ლიტერატურაში ძირითადად სტილისტურ ფუნქციას ასრულებს.

არქაიზმები შესაძლოა იყოს **ლექსიკური** (მაგ. მოძველებული სიტყვა: ჰუნე, სასიქადულო) **ლექსიკო-სემანტიკური** (სიტყვის მოძველებული მნიშვნელობა: არითმეტიკა, სიმნიფის ატესტატი), **ლექსიკო-ფონეტიკური** (ათერთმეტი, სიმშილი), **გრამატიკული** (მაგ. ღიმილი აღაჩინა).

მხატვრულ ტექსტში არქაიზმების ხმარების რამდენიმე გავრცელებული შემთხვევა არსებობს:

- ავტორი მიმართავს არქაიზმებს, რათა აღადგინოს წარსული ისტორიული ეპოქის ენობრივი მოდელი და ტექსტი მაქსიმალურად დაუახლოვოს აღწერილ მოვლენათა ისტორიულ დროს. მაგ.: „მეფე გიორგი **ტაძრეულითა** და დიდის ლაშქრით მობრძანდებოა კვეტარს“ (გამსახურდია, „დოდისტატის მარჯვენა“);
- ავტორი ცდილობს, შექმნას ამაღლებული განწყობილება ტექსტში: „ქვათა **ღალადი**“, „თქვენო **ბრწყინვალეზავ**“, „მისი **უდიდებულესობა** სიყვარული“ და სხვა;
- ავტორი ხმარობს არქაიზმებს პერსონაჟის ან სიტუაციის ირონიზების მიზნით. მაგალითად დავასახელებთ ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანს?!“, ნიკოლაი გოგოლის „მკვდარ სულეზს“, სადაც ვრცელი არქაული პასაჟები ემსახურება ირონიზების ხერხს.
- ავტორი მიმართავს არქაიზმებს მუსიკალური კეთილხმოვანების მიზნით. მაგ.: „გასწი, გაფრინდი, ჩემო მერანო, / **გარდამა-**

ტარე ბედის სამზღვარი“ (ბარათაშვილ, „მერანი“). „გადამატარე“-ს არქაული ფორმაში „რ“ ალიტერაციის მიზნით არის ჩასმული;

- ავტორი ხმარობს არქაიზმებს, რათა ამოავსოს თანამედროვე ენაში არსებული სიცარიელე. ასეთი არქაიზმები, მათი ხშირი და სწორი გამოყენების გამო, შესაძლებელია, დაბრუნდეს კიდევაც აქტიურ მეტყველებაში. მაგ. გენერალი, ოფიცერი, ლარი, მინისტრი და სხვა (თუმცა, როგორც წესი, არქაიზმებს მოეპოვება თანამედროვე სალიტერატურო ენაში სინონიმები, რომლებიც არქაიზმებს ენაცვლება);

- არქაიზმებს შორის გამოიყოფა *ისტორიზმების* ჯგუფი, რომელიც ისტორიულად არსებულ, მაგრამ დღეს უკვე გამქრალ, არარსებულ საგნებსა თუ მოვლენებს გამოხატავს. მაგ.: ბოლშევიკი, კომუნისტი, მეჭურჭლეთუხუცესი, ჯვაროსანი და ა.შ. ისტორიზმები არ არის მოძველებული სიტყვები, ისინი შეიძლება თანამედროვე ენაში ან მეტყველებაშიც გამოიყენებოდეს საჭიროებისამებრ. მაგ. სიტყვა „ვასალი“ ისტორიზმია და მისი თანამედროვე შემცვლელი არ არსებობს, მაგრამ მისი გამოყენება ამ სიტყვის ისტორიულ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს და მიანიშნებს, რომ საუბარია წარსულზე, ან წარსულ გამოცდილებაზე. ისტორიზმებს თანამედროვე მეტყველებაში არ მოეძებნება სინონიმები. ეს იმით აიხსნება, რომ მოძველდა თვითონ რეალები, რომლებისთვისაც ეს სიტყვა იყო სახელდებული.

სიტყვათა არქაულობის ბედს წყვეტს არა „ასაკი“, არამედ მათი გამოყენება მეტყველებაში. ის სიტყვები, რომლებიც აღნიშნავენ აუცილებელ და საჭირო მნიშვნელობებს, საგნებსა თუ მოვლენებს, საუკუნეებით არ ძველდება. სხვები კი არქაულდება საკმაოდ სწრაფად: ადამიანები გადაეჩვევიან იმ სიტყვების ხმარებას, რომელთა მნიშვნელობაც ქრება. მაგალითად, მას შემდეგ, რაც შეიცვალა საგანმანათლებლო სისტემა, გაქრა მეტყველებიდან „კეთილშობილ ქალთა სასწავლებელი“, „ვაჟთა სკოლა“ და ბევრი ამგვარი სიტყვა თუ ტერმინი.

ენის ლექსიკა მუდმივად იცვლება, მდიდრდება, ახლდება. ცოცხალ მეტყველებაში სასურველი არ არის არქაიზმების ჭარბი ხმარება. არქაიზმებს მხატვრულ ნაწარმოებში თავისი როლი და ფუნ-

ქცია აქვთ. დაუშვებელია არქაიზმების ჭარბად და უფუნქციოდ გამოყენება ლიტერატურულ თხზულებებში, ასევე, არქაული ფორმების ხშირი გამოყენება წინასწარ განსაზღვრული ჩანაფიქრის, პოეტური ხერხის გარეშე. ეს ენის ხელოვნურ დაძველებას იწვევს.

ნეოლოგიზმები

ნეოლოგიზმები (ბერძნ. *νέος* — ახალი, *λόγος* — მეტყველება, სიტყვა) — სიტყვები ან სიტყვათა ჯგუფი, რომლებიც ახალი დამკვიდრებულია ენაში. ამ სიტყვის თუ სიტყვათა ჯგუფის სიახლე ადვილად აღიქმება ამა თუ იმ ენის მატარებელთა მიერ. ნეოლოგიზმები წარმოშობის მიხედვით იყოფა საერთოენობრივ, ავტორისმიერ და ინდივიდუალურ-სტილისტიკურ ჯგუფებად. ნეოლოგიზმების მთავარი ფუნქციაა ადრე არარსებული საგნებისა და მოვლენების გამოხატვა.

ნეოლოგიზმი — ესაა ახალი სიტყვა, რომელიც შემოდის ენაში ახალი საგნების, მოვლენების აღსანიშნავად. ნეოლოგიზმები ძირითადად დაკავშირებულია მეცნიერულ მიღწევებთან, ტექნიკასთან, კულტურასთან და სოციალური ცხოვრების სხვა სფეროებთან, ასევე მხატვრულ ლიტერატურასთან, მწერლის ინდივიდუალურ სტილთან. ცნობილია ნეოლოგიზმების წარმოების სამი სახეობა: **სიტყვათწარმოებითი დერივაცია (წარმოქმნა), სემანტიკური დერივაცია**, და **სხვა ენის (უცხო) სიტყვების მიხედვით დერივაცია**.

- **სიტყვათწარმოებითი დერივაცია** — ახალი სიტყვების შექმნა ენაში არსებული მორფემების მეშვეობით ცნობილი მეთოდების საშუალებით, ანუ სიტყვებით, რომლებიც ენაში უკვე არსებობს ასეთი ნეოლოგიზმები ძირითადად პრეფიქსებისა და სუფიქსების მეშვეობით იქმნება. მაგ: „მკათათვე... გზის პირას მდუმარედ ამრეშებული ყანები. **თავდაზნეილი** თავთავები ფხიან ნამგალს უცდიდნენ. ნიავი სადღაც გახიზნულიყო. გზა დახეთქილი, მტვრიანი... ირგვლივ მხოლოდ სევდა და თვლენა... შარაზე გამოჩნდა მარტოდმარტო **ბერიქალა**, **არსაფერისად** ეცვა, სხვადასხვა მხიარული, ჭყეტელა ნაჭრებისგან შეკერილი კაბა. ცალი ხელით **მოდველო** ქოლგა ეჭირა, მეორეთი ჭრელი ბოხჩა. ძველებური შავი

თათმანი ეცვა ხელთ და ადამის ხნის დაგლეჯილი, მაღალქუსლიანი, ჩალილული, ყელიანი ფეხსაცმელი და მომტვრეული, შუაზე გადაჩეხილი ქუსლი ძალზე აწვალებდა. მოქაცნული, **შეოფლიანებული** გმინავდა, შეწუხებული ცალკე სიცხით, ცალკე უხერხული ფეხსაცმლით, ცალკე თავისი მწარე ბედით!“ (ლეონიძე, „ფუფალა“) სიტყვათწარმოებითი დერივაცია შესაძლებელია ინარმოებოდეს ენაში არსებული სიტყვების შემოკლებითაც: შიზო — შიზოფრენიკი, დისკო — დისკოთეკა;

- **სემანტიკური დერივაცია** — უკვე არსებული სიტყვიდან ახალი, მეორადი მნიშვნელობის შექმნა ახალი მნიშვნელობისა და არსებულის სიახლოვის გზით. თვალის ფანქარი, ფულის გათეთრება, ზებრა (ფეხით მოსიარულეთა გადასასვლელი);

- **სხვა ენის სიტყვების მიხედვით დერივაცია**: ვაუჩერი, იმიჯი, მარკეტინგი, თრილერი, თოქშოუ, სპონსორი და სხვ.

ნეოლოგიზმის განმარტების მიხედვით ცხადი ხდება, რომ ნეოლოგიზმის გაგება დროში შემოსაზღვრული და შედარებითია. ნეოლოგიზმად სიტყვა რჩება მანამ, სანამ მოსაუბრეები მას სიახლედ აღიქვამენ. ნეოლოგიზმები ხშირად ფართო მოხმარების სიტყვები ხდება. მაგ. ინტერნეტი, მობილური, მენეჯერი, ოფისი და ა.შ. მას შემდეგ, რაც ენა ბოლომდე გაითავისებს, სიტყვა უკვე აღარ ითვლება ნეოლოგიზმად.

მხატვრულ ლიტერატურაში, გარკვეული მიზეზების გამო, მწერალი არა მხოლოდ იყენებს ენაში ახლად შემოსულ თუ გაჩენილ სიტყვებს, არამედ თვითონაც ქმნის, აწარმოებს, თხზავს გარკვეულ ლექსიკურ ერთეულებს. პოეტური ლექსიკისათვის ასეთი სიტყვები განსაკუთრებით საინტერესოა. მიჩნეულია, რომ რაც უნდა მდიდარი იყოს ენა ლექსიკური ერთეულებით და გრამატიკული ფორმებით, მწერალს მაინც უხდება ახალი სიტყვების შექმნა ან რომელიმე უკვე არსებული სიტყვის გააზრება ახალი სემანტიკური მნიშვნელობით. მაგ.:

პატარძელის იები
დილა ბროლშენაციები...
დილა ღმერთმოჩვენებული

შანთივით ჩამრჩა ხსოვნაში,
და ფიქრი მოჯერებული
პირველი სიტყვის პოვნაში.

ო, მას აქეთ ვარ მსურველი,
მტანჯოს, დამფერფლოს ძიებამ;
მაფრქვიონ შუქი — სურნელი
პატარძელის იებმა.

(ლეონიძე, „პატარძელის იები“)

საერთოენობრივი ნეოლოგიზმების გვერდით შეიძლება შეგვხვდეს ავტორისეული (ინდივიდუალური, ინდივიდუალურ-სტილისტიკური) ნეოლოგიზმები, რომლებიც იქმნება ავტორების მიერ განსაზღვრული მხატვრული მიზნებით. მათ **პოეტიზმებსაც** უწოდებენ. ასეთი ნეოლოგიზმები იშვიათად სცილდება მხატვრული ტექსტის კონტექსტის საზღვრებს, არ არის ფართოდ გავრცელებული და, როგორც წესი, ინდივიდუალური სტილის კუთვნილება ხდება. ასე რომ, შენარჩუნებულია მათი სიახლე და უჩვეულობა. მაგ.:

„დალაქი ბუნბულა ფარსმანიშვილი მეტად ჩვილი, **გულნაზუქი** მახსოვს, — მოსიყვარულე, უწყინარი, **ძვირუხსენებელი, მეგულკეთილე**, თან გაგებული, შესმენილი კაცი.

— არავის აწყენინო, მოშიშება უნდა გქონდეს, ჩვენი ბოლო სამი ფიცარია! — ზედ დააყოლებდა ამ სიტყვებს, სამართებელს რომ ღვედზე ლესვას დაუნყებდა. კარგი მემუსაიფე იყო, ხალხის შემაქცევარი. სიტყვის თავზე **„ჩემი ხარ ბატონი“** არ დაავიწყებოდა“ (ლეონიძე, „ბუნბულა“).

„რა საჭირო იყო, ისედაც დოყელა იყვნენ **ტაშმეიკერები**“ (ბურჭულაძე, „ხსნადი კავკა“).

თუმცაღა გვხვდება შემთხვევები, როდესაც ესა თუ ის ავტორისეული ნეოლოგიზმი საერთო ლექსიკის შემადგენელი ხდება. ამის თვალსაჩინო მაგალითებია დღეისათვის საყოველთაოდ ცნობილი სიტყვები: უტოპია (ტ. მორი, XVI ს.), რობოტი (კ. ჩაპეკი, XX ს.). ზოგჯერ ავტორისეული ნეოლოგიზმები იმდენად გათავისებულია სალიტერატურო ენის მიერ, რომ მხოლოდ სპეციალისტებს შეუძლიათ მათი ამოცნობა. მაგ.: „პრეზიდენტის კატა მოიძია. ოთახის ერთ-ერთი კუთხიდან ფორთოხლისფერი შემოეფეთა — იქ პრეზიდენტის კატა **მინმანნილიყო**“ (ოდიშარია, „პრეზიდენტის კატა“).

განსაკუთრებულ ჯგუფს ნეოლოგიზმებში ქმნის ლექსიკური და ფრაზეოლოგიური **კალკები**, სიტყვები და სიტყვათა შეთანხმებები, რომლებიც უცხო ენის გავლენით იქმნება.

ნეოლოგიზმებისაგან უნდა გაიმიჯნოს **ოკაზიონალიზმები**.

ოკაზიონალიზმები

ოკაზიონალიზმები (ლათ. *occasionalis* შემთხვევითი) — სიტყვები, რომლებიც „შემთხვევაზე“ ორიენტირებული; ეს არის ინდივიდუალური ავტორისეული ნეოლოგიზმები, რომლებიც შექმნილია მწერლის მიერ სიტყვათწარმოების გზით ან იმ მოდელით, რომელიც ენაში არსებობს და გამოიყენება მხატვრულ ტექსტში, როგორც მხატვრული გამომსახველობის ლექსიკური საშუალება ან ენობრივი თამაში.

ოკაზიონალიზმები მეტყველების კონკრეტულ პირობებში იხმარება, როგორც წესი, საპირისპირო ენობრივი ნორმების მეშვეობით და სიტყვის წარმოების მიღებული ნორმების იგნორირებით. ოკაზიონალიზმები სიტყვის წარმოების სანინაალმდეგოდ იქმნება. ეს არის „სიტყვა-კანონდარღვევა“, „სიტყვა-უკანონობა“.

თავისი ფორმალური ხასიათის გამო ოკაზიონალიზმები იქმნება ენაში არსებული სიტყვათწარმოების გზით, სუფიქსებით, პრეფიქსებით, პრეფიქს-სუფიქსებით, დაბოლოებებით, თავსართებით, ამგვარი ოკაზიონალიზმის ნიმუშია „მოღრეჯა“, რომელიც „დაღრეჯის“ ანალოგიითაა წარმოებული. შდრ: „კისერი მოიღრეჯეს ხარებმა და ფურებმა, ატორტმანდა ქორბუდიან ირმებისა ტევრი“ (გამსახურდია, „დიდოსტატის მარჯვენა“). ოკაზიონალიზმები არღვევენ თხზვის კანონებს, რადგანაც არასწორად არის შედგენილი ან გააზრებული. ამიტომაც მათი ინტერპრეტაცია უმრავლეს შემთხვევაში კონტექსტზეა დამოკიდებული.

ხშირად ოკაზიონალიზმები გამოიყენება ენობრივი, სიტყვათა თამაშის, ხუმრობის კალამბურის მიზნითაც. მაგ.:

ანი ბანი და განი და
მართლა არ ვიცი რა მინდა
ალბათ პატარა და მინდა
ღმერთო, დამინდე **ამინ**, და
ანი ბაი და განი და.

მინდა ამოვძვრე კანიდან,
სიცოცხლე მინდა თავიდან.
სიკვდილი მინდა? — არ მინდა,
არა როგორმე **ავიტან**,
მხრით გოლგოთაზე **ავიტან**
დღეებს, რომელიც სვე-ბედმა
გამი-წვიმ-ავდარ-ამინდა.
(ამაღლობელი, „სეკვენტა“)

ოკაზიონალიზმები იქმნება არა მხოლოდ მწერლების მიერ, არამედ ჩვეულებრივი ადამიანების მიერაც. ოკაზიონალიზმებს ხანდახან ქმნიან ბავშვები. მაგ., ბავშვს ესმის სიტყვა „დედობილი“ და აწარმოებს სხვას — „ბებობილი“. ბუნებრივია, ბავშვების მიერ შექმნილი ოკაზიონალიზმები ძალზე სასაცილოა, თუმცა აქ აისახება სიტყვის ყველაზე პატარა დიდოსტატების შემოქმედებითი ენერგია. როგორც წესი, ასეთი სიტყვები არ ვრცელდება ფართოდ და არანაირი ზიანი არ მოაქვს, თუმცა იგივეს ვერ ვიტყვით ოკაზიონალიზმებზე, რომლებსაც შეგნებულად ქმნიან და რომელიც ხშირად ძალზე მოდური ხდება და ენის ლექსიკურ ფონდს ანაგვიანებს.

ჩვეულებრივ, ოკაზიონალიზმები არ არის სალიტერატურო ენის სრულფასოვანი ნაწილი, არამედ არსებობს მხოლოდ იმ კონტექსტში, სადაც გაჩნდა.

ოკაზიონალიზმები ხშირად არ გაირჩევა ენაში შემოსული ახალი სიტყვებისგან, ნეოლოგიზმებისაგან, თუმცა როდესაც ნეოლოგიზმები მკვიდრდება ენაში, მუდმივად ძველდება და აღარ წარმოადგენს სიახლეს, ოკაზიონალიზმები, ძველიც კი, რომლებიც შექმნილია გასულ საუკუნეში ან უფრო ადრეც, მაინც სიახლეა.

ბარბარიზმები

ბარბარიზმები (ბერძნ. barbaros — უცხო. ძველი ბერძნები ასე უწოდებდნენ დაცივნით ყველა არაბერძნულად მოლაპარაკეს.) — უცხოენოვანი სიტყვები ან გამოთქმები, რომლებიც ბოლომდე არ არის გათავისებული ენის მიერ და აღიქმება, როგორც უცხო. ბარბარიზმი ისეთი ენობრივი კალკია, რომელიც არღვევს მოცემული ენის სალიტერატურო ნორმებს და შექმნილია სხვა ენის გრამატიკული წესების მიხედვით (მაგ. გამოთქმა „თავისთან არის“

გადმოტანილია რუსულიდან: „ОН у себя“, „ძირითადად“ — „В ОЧОВО-НОМ“ და სხვ.). ბარბარიზმებად ითვლება აგრეთვე საჭიროების გარეშე ენაში შემოტანილი უცხო სიტყვები. დროთა განმავლობაში ეს სიტყვა ან ამოვარდება ხმარებიდან და დავიწყებას მიეცემა, ან ხმარებაში შემოვა და განსაზღვრულ სფეროებში დამკვიდრდება, მაგ. როგორც პეიჯერი, ჰაკერი, ან იქცევა ფართო მოხმარების სიტყვად, მაგ.: სპეციალისტი, ინფორმაცია.

ბარბარიზმების შემოტანა და ხმარება არ არის ყოველთვის გამართლებული. სალიტერატურო ენის სისუფთავე მოითხოვს, რომ ენამ თავი აარიდოს ზედმეტ უცხოენოვან სიტყვას, მათ შორის ბარბარიზმებს. ეს კი, პირველ რიგში, პოეტურ ენას ეხება, რადგანაც ბარბარიზმები ძალზე მარტივად აღიქმება და დასამახსოვრებელი ხდება, ხოლო სხვა ენის ჟღერადობის გამო იშვიათად მიიღწევა შესაბამისი მხატვრული ეფექტი.

მხატვრულ ლიტერატურაში ბარბარიზმები გამოიყენება პერსონაჟის დასახასიათებლად, სოციალური გარემოს დასახატავად, კომიკური ეფექტის მიღწევის მიზნით, როგორც სხვა ხალხთა ყოფის რეალიების, ისე ადგილობრივი კოლორიტის couleur locale-ს საჩვენებლად, პაროდიული ეფექტის მისაღწევად. ასევე საკუთარი სახელების, ნოდებების, თანამდებობების დასახელების დროს. მაგ: პან, მუსიე, მადამ, ჰერ, სერ, მის, კრუპიე, კურიერი, მერი. ბარბარიზმებს შორის ზოგჯერ გამოიყოფა **ეგ ზოტიზმებიც**, რომლებიც აღნიშნავენ იმ რეალობას, რომელიც არაინდოევროპული ენებიდან მომდინარეობს. მაგ. „აული“.

ბარბარიზმების ხაზგასმული სიჭარბით ხმარებას **„მაკარონული მეტყველებასაც“** უწოდებენ. მაგ.:

„ქართული ღვინო! ეტო გლუპოსტ! რა ღვინოა, ჰსწორეთ კლუკ-ვენნი კვასია! კლუკვას რა ჰქვიან? ძა... ძახველი“ (ერისთავი, „გაყრა“);

„პასტაიანა ცვალებადი მოანახაზები სრაზუ ჩაანაცვლეს თავიანთი სლიშკამტოჩნი და რაც მთავარია, ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული, განსაზღვრული და დადგენილი ფერებითა და ფორმებით“ (ბურჭულაძე, „ხსნადი კავკა“).

„— უყურე ეხლა **დიხტორს**... ხვალინდელი ის წაიკითხა... **კაკ ევო**?! — დამტვრეული, რუსულსიტყვებშეზავებული ქართულით

ალაპარაკდა ცეკას პირველი მდივანი, — ერთი კვირაა უჟე... ისა...
ეტატ... ეს კაცი ზის. მეტი დაჟე. გძე ჟენშჩინა?... ქალი სად არი?

— სულ ოთხი დიქტორი გვყვავს, ვასილ პავლოვიჩ, ორი კაცი და ორი ქალი.

— ჟენშჩინა გძე, საშა?

— ამხანაგი ოდიკაძე?

— და!

— ისევე იქაა, ვასილი პავლოვიჩ... ზუსტად ჯდებიან თარიღებში.

— ა... ისა... მართალია? ტავარიშჩი მნე გავარილი...

— რა, ვასილი პავლოვიჩ?

— ნუ, ეტა, რა... ჩტო ფიდელ ნე ხოჩიტ პუსკატ?! — დიხ, ვასილი პავლოვიჩ, — ამოიოხრა საქტელერადიო კომიტეტის თავმჯდომარემ, — მეც მომივიდა ხმები ამხანაგი ოდიკაძის შესახებ.

— ეტა სკანდალ?

— ნეეტ, ვასილ პავლოვიჩ, რას ბრძანებთ, ალბათ, ჟორებია, თანაც... არაა ამხანაგი ოდიკაძე მაგის ჩიტი... მუშაკებიც ბლომად არიან, არც მისცემენ გასაქანს...

— კაი, საშა... ესლი შტო, ზვანი, ნუ.

— კი, ვასილ პავლოვიჩ...“ (ბულაძე, „რუსეთი“)

ჟარგონიზმი

ჟარგონიზმი არის პოეტური ლექსიკის ნაირსახეობა, რომელიც გასაგებია ადამიანთა მხოლოდ ერთი ნაწილისთვის. ჟარგონიზმებით გამოითქმება არასტანდარტული ტერმინოლოგია, რომელიც ერთი პროფესიის, ასაკის, სოციალური ფენის, კულტურის მატარებელი ადამიანებისთვისაა დამახასიათებელი. როგორც ნესი, ჟარგონიზმებს რომელიმე კონკრეტული სოციალური სუბკულტურა იყენებს და გასაგებია მხოლოდ ამ წრისათვის.

ჟარგონი, როგორც სასაუბრო მეტყველება, განეკუთვნება სხვა ტიპის მეტყველებას — *სოციოლექტს* (სოციალურ დიალექტს), რომელიც მომხმარებელი ჯგუფისათვის ძალზე გამარტივებული საკომუნიკაციო საშუალებაა. ჟარგონული ლექსიკის ნაწილი ახასიათებს არა ერთ, არამედ რამდენიმე (მათ შორის, უკვე გამქრალ) სოციალურ ჯგუფს. ერთი ჟარგონიდან მეორეზე გადასვლისას, სიტყვები „საერთო ფონდიდან“ შესაძლოა იცვლიდნენ ფორმას ან

მნიშვნელობას. მაგ., სიტყვამ „საკაიფო“ გარკვეულწილად გაიფართოვა მნიშვნელობა და ზოგადად, სასიამოვნოს, კარგს ნიშნავს:

გადმოეშვა ცისარტყელა
და უეცრად ცა გაიპო!
სხვა სამშობლო დავინახე —
ზეციური. **საკაიფო...**
სახე სახეს, ფიქრი ფიქრებს
და ღრუბელი ღრუბლებს მიჰყვა...
რაც მე ამ ცის მეშინია!
მეშინია, მაგრამ... მიყვარს...
(ჭანტურია. „ცა. ცა...“)

ჟარგონი, როგორც წესი, იქმნება მეტად თუ ნაკლებად დახურულ, ჩაკეტილ სოციალურ ჯგუფებში: მოსწავლეებში, სტუდენტებში, სამხედროებში, სხვადასხვა პროფესიულ ჯგუფში. მას ახასიათებს კარგად განვითარებული და საკმაოდ ზუსტი ტერმინოლოგია. ჟარგონიზმები ლექსიკურად და სტილისტიკურად განსხვავებულია, გამოირჩევა სალაპარაკო ენაში არამდგრადობით და სწრაფი ცვალებადობებით.

თანამედროვე ენაში ჟარგონიზმები ფართოდაა გავრცელებული განსაკუთრებით ახალგაზრდათა მეტყველებაში (ახალგაზრდული სლენგი). ის იქმნება ხელოვნური ჩარევის, წინასწარ გააზრებული სტრატეგიის გარეშე, ადვილად დასამახსოვრებელი და აქტიურად მოსახმარებელი ხდება. მაგ. მაყუთი, ჟმოტი, მასტი.

ჟარგონის სახეობად გვევლინება **არგოტიზმიც**, რაც პირობით ენას, საიდუმლო საუბარს ნიშნავს. ცნობილია, რომ 1832 წლის ქართველ შეთქმულების მონაწილე ბერმა ფილადელფოს კიკნაძემ შეიმუშავა „აქტი გონიური“, რაც შეთქმულთა დაფარულ, საიდუმლო ენას წარმოადგენდა.

ასხვავებენ ჟარგონს: **სოციალურ ჯგუფებში** — ახალგაზრდების, სტუდენტების, მოსწავლეების, ოფისის თანამშრომლების, პატიმრების, მძღოლების, ნარკომანების, ბირჟის, ჰიპ-ჰოპისა და რეპის მომღერლების და სხვათა ჟარგონები; **პროფესიულ ჯგუფებში** — სამთო, სანადირო, საზღვაო, სამხედრო, იურიდიული წრეების ჟარგონები; **ტექნიკურ ენაში**: კომპიუტერული თამაშების მომხმა-

რებლების, ჰაკერების ჟარგონები; **სპეციალურ ჯგუფებში** — საკანცელარიო, სამეცნიერო, სპორტული და სხვა ტიპის ჟარგონები. ჟარგონი არ უნდა აგვერიოს პროფესიონალიზმებში.

პროფესიონალიზმები

პროფესიონალიზმები — სიტყვები ან გამოთქმები, რომლებიც დამახასიათებელია ამა თუ იმ პროფესიული ჯგუფისათვის. არსებობს შეხედულება, რომლის მიხედვითაც პროფესიონალიზმი „სპეციალური ტერმინის“ გაგების სინონიმია, ვინაიდან პროფესიონალიზმები ნახევრადოფიციალური სახელწოდებებია ერთი თემატიკით, ერთი პროფესიით შემოსაზღვრული ადამიანებისათვის. სწორედ ამ ფუნქციითაა განსაზღვრული პროფესიონალიზმების მოხმარება მხატვრულ ლიტერატურაშიც.

მაგალითად:

„გრილმა სიომ კვამლის სუნი შემოიტანა სენაკში. ეს კი იგრძნო ბერმა.

კანდელს შეხედა, მერმე შუქჩამდგარ სარკმელს. მხოლოდ ახლა იგრძნო დაღლა... **ეტრატის** ფურცლებს **სირმა** დააყოლა და დახურა ხელნაწერი. შემდეგ თითქოს დაენანაო — ისევ დახედა, **ყალამი** ფრჩხილზე დინჯად გაისწორა, **სინგურში** ამოაწო და ხატული ხელით ეტრატს ბოლოში მიაწერა: „ესე ცხოვრებაი წმიდისა გრიგოლ დიდისა ხანძთელისა, ამ სავანის მასენებლისა, გადავწერე ხანძთასვე: ბერმონაზონმა ხანძთელმა გრიგოლ მცირემ. უცბად და ცდომით ჩხრეკისათვის ნუ მაბრალებთ, რამეთუ იყო ჟამი თურქთა მოძალებისა და სამცხე-საათაბაგოს რბევისა... ქორონიკონი: სმ: ქრისტესით 1552 წელი“ (გოთუა, „ხანძთის ზარი“).

პროფესიონალიზმები ყოველთვის ექსპრესიულია და სტილისტური ნეიტრალობით აზუსტებს ტერმინებს.

მაგალითად:

„სტვენა, ყიჟინი, ტაში.

—...შენ დაუკა, შალვოვიჩ... ცეკვა. სოლო. დავერო მიქაშავიანი-ძე ცეკვავეს, **ალეგრო**, შალვოვიჩ!

— დავერო, დავერო! — ყვიროდნენ ყოველი მხრიდან.

— **ტემპო!** — განკარგულებას იძლეოდა დუგლასი.

ტანმორჩილმა კაცმა, სიმპატიური დაბალი ლიპით, რამდენიმე ილეთი ჩაახვია სხარტად ადგილზე, რიტმში და დროში გაჭედა მთიულური. ადრინდელზე დიდი ტაში და ყიჟინა შეიქნა:

— **რეპეტე, რეპეტე, რეპეტე!**

— **ალეგრო!** ყვიროდა ისევ დუგლასი და ფულის შეკვრას უტყაპუნებდა მელოტ თავზე მრავალდოლიან დიად მედოლეს. ბოლობოლო დაჯდა დაღლილი და ფულის შეკვრასაც მოუძებნა გულისჯიბე“ (ჭეიშვილი, „ასკილის წითელი ყვავილი“).

პროფესიონალიზმები ახლოს დგას ჟარგონიზმებთან და სამომხმარებლო, უბრალო სამეტყველო ენასთან. ეს სიახლოვე განსაზღვრულია დაბალი, უხეში ექსპრესიით, აგრეთვე იმით, რომ პროფესიონალიზმები, ისევე როგორც ჟარგონიზმები, არის არა დამოუკიდებელი ენობრივი ქვესისტემა თავისი გრამატიკული განსაკუთრებულობით, არამედ მხოლოდ ლექსიკური კომპლექსი შედარებით შემოსაზღვრული რაოდენობის ადამიანებისათვის. ზოგჯერ პროფესიონალიზმები და ჟარგონები პარალელური მნიშვნელობით იხმარება, თუმცა ჟარგონს დამაკნინებელი მნიშვნელობა აქვს, ხოლო პროფესიონალიზმი ტექნიკური ტერმინოლოგიაა. თუ პროფესიონალიზმის მნიშვნელობა გაფართოვდა და საყოველთაოდ გასაგები გახდა, მაშინ საქმე გვაქვს **ფორმალურ ტერმინებთან**.

პროფესიონალიზმები ჩნდება რომელიმე სფეროს ექსპერტთა მიერ ზუსტი მნიშვნელობით კომუნიკაციის საჭიროების გამო, თუმცა ამის არასასურველი ეფექტი ისაა, რომ მოცემული ჯგუფის გარეთ მყოფთათვის ჯგუფის სპეციალიზირებული ენა გაუგებარი ხდება. ცნობილია ექიმების, მეშახტეების, მონადირეების, მეთევზეების, მძღოლების, სპორტსმენების, მოცეკვავეების, პროგრამისტების და სხვა პროფესიული ჯგუფების ლექსიკა. ტექნიკის სფეროს ლექსიკას **ტექნიციზმებსაც** უწოდებენ.

დიალექტიზმები

დიალექტიზმები (ბერძნ. διάλεκτος — კუთხური ლაპარაკი) — სიტყვები ან გამოთქმები, რომლებიც ასახავს ამა თუ იმ დიალექტს, ტერიტორიულს თუ სოციალურს, რომელიც ლიტერატურულ ენაში შემოდის. დიალექტიზმები არის ლიტერატურული ენის რეგიონალურ-კუთხური ან სალაპარაკო ფორმა, რომელიც ამავე

ენის სხვა დიალექტებისაგან გარკვეული რაოდენობის ლექსიკური, სინტაქსური თუ ფონეტიკური თავისებურებებით განსხვავდება.

დიალექტიზმები თავის შემადგენლობაში მოიცავენ თვითმყოფად ხალხურ სიტყვებს, რომლებიც ცნობილია მხოლოდ განსაზღვრულ ადგილებში. დიალექტიზმებს იყენებს მოსახლეობის მცირე ნაწილი, თუმცა იგი სტანდარტული ენის მატარებლებისთვისაც გასაგებია.

მაგალითად: ღამეა ბნელი, დელგმაა,
დგანდგარებს არე-მარეო.
ღმერთო, **მოჰხედე** ტანჯულთა,
უშველე, **შაინყალო!**
კარგი კარგია მაინცა, —
ბეჩავი შაიყვარეო!
ტანჯულთა ლოცვა-მუდარა
გულს ვარდად დაიყარეო!
(ვაჟა-ფშაველა, „სტუმარ-მასპინძელი“)

განსხვავებენ დიალექტთა ორ ტიპს: **ლოკალურ დიალექტებს**, ანუ გეოგრაფიულ დიალექტებს, რომლებსაც **გეოლექტებსაც** უწოდებენ და მათ შეისწავლის დიალექტოლოგია, და — **სოციალურ დიალექტებს**, ანუ **სოციოლექტებს**, რომელთაც სოციოლინგვისტიკა შეისწავლის.

დიალექტიზმები მხატვრულ ლიტერატურაში გამოიყენება ძირითადად ამა თუ იმ რეგიონის ან მოსახლეობის ცხოვრებისეული რეალიების აღსაწერად, ვინაიდან დიალექტიზმები ადამიანის დაბადებისა და ჩამოყალიბების ადგილთან იდენტურობის სფეროს მიეკუთვნება. ურთიერთობა დიალექტის მატარებელსა და ლიტერატურულ-სტანდარტულ ენაზე მოლაპარაკეს შორის ემოციურად დატვირთული ხდება.

ერთ-ერთი გზა სალიტერატურო ენაში დიალექტიზმების შემოსვლისა არის მხატვრული ლიტერატურა. როდესაც მწერალი აღწერს ხალხის ცხოვრებას, ცდილობს გადმოგვცეს ადგილობრივი კოლორიტი, შექმნას ამა თუ იმ ტერიტორიაზე მცხოვრებთა მკვეთრი ხასიათი.

მხატვრულ ტექსტებში გავრცელებული დიალექტიზმების **ციტატური** გამოყენება, როდესაც მწერალს მოაქვს დიალექტური

ფორმა, როგორც ამ დიალექტზე არამოსაუბრეს და მკითხველი ხვდება, რომ ეს არის გმირების მეტყველება და არა თავად ავტორისა. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“ ლელთ-ლუნისათან საუბარი:

„— რა გქვიან, ძმობილო? — ვკითხე მე.

— ლელთ ლუნის მიხმობენ, — მომიგო მან.

— სადაური ხარ?

— სადაველ? გაიბოტიდამ, აქაივ მთაჩია, თერგ-კიდურზედ.

— კაი ადგილია ეს თქვენი ადგილი.

— არაა გონჯაი: ჩვენს ბეჩაობას შეჰფერობს.

— ამისთანა წყალი, ამისთანა ჰაერი სწორედ ბედნიერებაა.

— ჰმ! — ჩაიციხა მოხვევემ.

— რას იცინი?

— საცინალს ვიციანი. ცარიალ სტყამაქი მაგნით ვერ გაძლებს.

— აქ ძალიან მოსავალი უნდა იცოდეს?!

— რაიდ არ ეცოდინების? ადგილ არაა გონჯაი, პატარ გვაქვენ: თვითვაულს კაცს ორ-ორ შაბადის ყანა არ ექმნების. ვინროდ ვარნ” (ჭავჭავაძე, „მგზავრის წერილები“)

დიალექტიზმები გამოიყენება, აგრეთვე, სალიტერატურო ენის ლექსიკურ მარაგთან ერთად. ამ დროს ავტორი დიალექტიზმებს იყენებს არა მხოლოდ გმირების მეტყველებაში. მხატვრულ ტექსტში დიალექტიზმების ციტატური გამოყენება, ჩვეულებრივ, სტილისტიკურად არის მოტივირებული, თუკი ავტორი იცავს ზომიერების გრძნობას და მკითხველისათვის გაუგებარ სიტყვებს ქარბად არ მიმართავს.

დიალექტიზმების პარალელურ ცნებად ხშირად სახელდება **პროვინციალიზმები**, სიტყვები ან გამოთქმები, რომლებიც ადგილობრივი მნიშვნელობისაა და სალიტერატურო ენისათვის უჩვეულოა. დიალექტიზმი რაიმე კონკრეტული დანიშნულების გამოიხმარება მხატვრულ ნაწარმოებში, პროვინციონალიზმი კი — უცოდინრობის ხაზგასმას. ცნობილია, რომ ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში ფშაური დიალექტის გამოყენება კარგა ხანს იყო აზრთა სხვადასხვაობის საგანი. კრიტიკოსთა ნაწილს ვაჟას პოეტური მეტყველება შეცდომით პროვინციონალიზმის გამოვლინებად მიაჩნდა. მხატვრულ ლიტერატურაში პროვინციალიზმს თავისი განსაკუთ-

რებული დატვირთვა აქვს და წარმოადგენს მწერლის მიერ გმირის ხატვის ერთ-ერთ ხერხს. ის ხშირად გამოიყენება კომიკური ეფექტის მიღწევის მიზნით. მაგ.: „შაგნებულო და მომზადებულო ამხანაგებო!“ (ლეონიძე 1990).

ეთნოგრაფიზმები

ეთნოგრაფიზმები — სიტყვები, რომლებიც აღნიშნავენ საგნებს ან მოვლენებს, რომლებიც ყოფა-ცხოვრების განსაკუთრებულ სფეროებთან არის დაკავშირებული. ეთნოგრაფიზმებში ასახულია ხალხური წეს-ჩვეულებები, შეხედულებები, მეტყველება. იმდენად, რამდენადაც ხალხური ტრადიციები და ჩვეულებები თავისი ფესვებით ხალხის სულიერ წარმოდგენებს უკავშირდება, ეთნოგრაფიზმებში ვლინდება კონკრეტული ხალხის ნაციონალური, ყოფით-მატერიალური და სულიერი ხასიათი.

მაგალითად: რა კარგი იყო ბარდნალა,
ბარდნალელების ბორანი,
ვარდებიანი ბარდნარი,
ბულბულთა ნაამბორალი,
ჩემი ხორგო და მარანი,
ჩემი ცეცხლი და ლადარი,
სახლის წინ ნაგრიგალარი,
გაფითრებული ჭადარი,
ჩემი კავი და სახნისი,
ჩემი თონე და ბელელი
და დედა, დიასახლისი,
ჯანლონე გაუტეხელი.
(ასათიანი, „ბარდნალა“)

ეთნოგრაფიზმები ორ ძირითად ჯგუფს ქმნის: **მატერიალური კულტურის ამსახველი ლექსიკა** და **სულიერი კულტურის ამსახველი ლექსიკა**. ისეთი გამოვლინებები, როგორებიცაა: საცხოვრებელი, ავეჯი, ჭურჭელი, ტანსაცმელი, საკვები მატერიალური კულტურის გამოვლინებად ითვლება. საყოფაცხოვრებო ლექსიკა და მატერიალური კულტურის გამომხატველი ლექსიკა ხშირ შემთხვევაში ერთმანეთს ემთხვევა. სულიერი კულტურის გამომხატველ ლექსიკად ითვლება: სიმღერების, ლექსების ჟანრული სახე-

წოდებები (კაფია, შაირი), ტრადიციებთან დაკავშირებული ლექსიკა, მითოლოგიური და რიტუალური ლექსიკა, მუსიკალური ინსტრუმენტების სახელწოდებები და სხვ.

ტრადიციები და წეს-ჩვეულებები, რომლებიც თაობიდან თაობას გადაეცემა, ქმნის ეთნოგრაფიზმების ლექსიკურ ფონდს, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში ხელუხებელია. ეთნოგრაფიზმები ძირითადად არ ითქვამნება სხვა ენაზე. მაგ.: ქვევრი, თონე, ქალამანი, ფანდური.

ეთნოგრაფიზმები მჭიდრო კავშირშია ეთნოლინგვისტიკასთან. ეთნოლინგვისტიკა თანამედროვე დარგია, რომელიც სწავლობს კავშირებს ენასა და კულტურას შორის და მჭიდრო კავშირშია პოეტიკასთან.

ევფემიზმები

ევფემიზმი (ბერძნ. eu კარგად phēmē ვლაპარაკობ) — მნიშვნელობით ნეიტრალური სიტყვები ან გამოთქმები, უცხოური სიტყვები ან უაზრო ბგერები, რომლებიც გამოიყენება წერით თუ ზეპირმეტყველებაში სხვა, უცენზურო, მიუღებელი ან უადგილო სიტყვების მაგიერ. ცნობილია, რომ რიგ მიზეზთა გამო ადამიანები შეგნებულად გვერდს უვლიან გარკვეული ობიექტური მონაცემების აღმნიშვნელი სიტყვებისა და გამოთქმების ხმარებას. ასეთ სიტყვებს ან სრულიად არ ასახელებენ, ან ამბობენ არაპირდაპირ, შემოვლით, შთაბეჭდილების მნიშვნელობით, სხვა სიტყვით, რათა მისაღები გახადონ ადრესატისთვის.

ევფემიზმების გამოყენება საკმაოდ ამცირებს ტექსტში ნეგატიურ დატვირთვას. ევფემიზმების გამოყენების დროს ან თვითონ ევფემიზმების, ან კონტექსტის მიხედვით გასაგებია, ევფემიზმი რა სიტყვას თუ გამოთქმას ცვლის. მაგ.: „ერთხელაც, სად იყო და სად არა (სად იყო და თბილისში), შინიდან ადრიანად გამოსულსა და უნივერსიტეტში, ლექციებზედ მიმავალს, ჩემმა ლეგენდარულმა მეზობელმა, ღია ფანჯრიდან გადმომძახა — ბავშვი შემეძინა, ამო, დავილოცოთო. ბოდიში და წინა ღამის ნამთვრალევს, დიალაც გამიხარდა ზემოდან მოვლენილი შვება. ვიფიქრე, ავალ, დავლოცავ, სისხლძარღვებს გავიფართოებ და განა სისხლძარღვებგაფართო-

ებული, უფრო მეტს და უკეთ არ შევისწავლი-მეთქი მშობლიურ უნივერსიტეტში. აველ და რას ვხედავ — რამდენიმე, **არანაკლებ-ლეგენდარულ** უბნებს ჩემს მეზობელთან მოუყვრია თავი და როგორც თვითონ მითხრეს, ახალშობილის ამბავში, მოსაწევს აბოლებს“ (ტურაშვილი, „ტიბეტი არ არის შორს“). აქ ადვილად იგულისხმება, რომ ავტორი სიტყვაში „ლეგენდარული“ ნარკომანს გულისხმობს.

ევეფემიზმები ჯერ კიდევ ჰომეროსთან გვხვდება და გულისხმობს ძველ, წარმართულ ჩვეულებას, რომლის მიხედვითაც მსხვერპლის შეწირვის და ლოცვების დროს მხოლოდ „კარგი მნიშვნელობის“ სიტყვები უნდა გამოეყენებინათ. შემდგომ ეს ჩვეულება გაფართოვდა ისე, რომ წარმართული ღვთისმსახურების დროს საერთოდ აიკრძალა საუბარი, რადგან ხშირი იყო შემთხვევა, როდესაც ამ საქმის ყველაზე მორწმუნე და თანმიმდევრული შემსრულებელნიც კი შეცდომას უშვებდნენ და შესაფერის სიტყვებს ვერ ირჩევდნენ. ეს აზრია სწორედ ჩაქსოვილი რომაელთა ცნობილ გამოთქმაში „favete linguis“ — „გაჩუმდი, ენას კბილი დააჭირე“. თვით მსხვერპლად შესანიერი ცხოველის ბლავილსაც კი საკრავთა ხმებით ახშობდნენ, რადგან, წარმართთა აზრით, ბლავილსაც, ისევე როგორც უხეში გამოთქმების ხმარებას, შეეძლო მათი ღვთაების განაწყენება.

ევეფემიზმები გამოიყენება:

- ღრმად არქაული ენობრივი „ტაბუს“ აღსანიშნად, რაც გამოწვეულია რომელიმე სიტყვის ან გამოთქმის ხმარებისგან თავშეკავების აუცილებლობით. მაგ.: ღმერთების, წმინდანების, დაავადებების დასახელებისგან თავის არიდების მიზნით, რამდენადაც, დასახელებისას შეიძლება მავნებლობა მოუტანოს საკუთერ თავს ან სხვას. ასეთი სიტყვებია: უხსენებელი (გველის ნაცვლად), ბატონები (დაავადებათა გარკვეული ჯგუფის ნაცვლად) და ა. შ.;

- ადამიანის ყოფა-ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი რიგი საგნებისა და მოვლენების ჩასანაცვლებლად. მაგ. „შარშანწინ მცხეთობას ნახა შორენა პირველად. სავსებით გადაავინწყდა, რომ იგი მეფე იყო და თავდაჭერა მართებდა. კათალიკოსი და დედოფალი ტაძრეულს შეატოვა, ყმანვილივით აგვეკიდა მე და ჭიაბერს. როცა წამოსვლა დავაპირეთ, შორენას მიეჭრა, ცხენზე ასვლაში

უშველა თავათ, შემდგომ ამისა, უნაგირზე გადამჯდარ ქალს მის-
წვდა, ცხენი იფარა, **სანწერთულის** ტოტი აუნია და აკოცა წვივზე.
ჭიაბერს ეს არ დაუნახავს, რადგან იმ წუთში ჯდებოდა ცხენზე“
(გამსახურდია, „დიდოსტატის მარჯვენა“).

- ირონიული და სატირული დატვირთვით. მაგ.: „რუსეთის გიჟს რომ ვერგო! ოჰ! ღმერთმა დამიფაროს, როზგითა მცემს სიბერის დროსა... მაგრამ გაბრიელა ამბობს, კარგი გულისა არისო! მერე თუ თავის პლანები მოჰყვა, **რასაც დასთესს, სულ ჭინჭრად გადაექცევა**“ (ერისთავი, „გაყრა“).

- შეტყობინების ემოციურ შეფერილობის შესაცვლელად. მაგ.: „ამერიკელი ზანგი“-ს ნაცვლად „აფროამერიკელი“, „ინვალის-
დის“ ნაცვლად „უნარშეზღუდული“; ასევე, სპეც ექსპრესიის გა-
საძლიერებლად: სპეცოპერაცია, სპეცჯგუფი, სპეცკონტიგენტი.

ძირითადი მიზნები ევფემიზმების გამოყენებისას არის: კომუ-
ნიკაციური კონფლიქტისგან თავის არიდება, რომ მოსაუბრეს კო-
მუნიკაციური დისკომფორტის შეგრძნება არ გაუჩნდეს; არსებული
რეალური ვითარების ვუალირება, შენიღბვა (მაგ. ევფემიზმებად
იტვლება საბჭოთა ტერმინოლოგიის ნაწილი); კოდური მეტყველე-
ბის მიზნით, რომ მთქმელმა მხოლოდ კონკრეტულ ადრესატს გა-
დასცეს ინფორმაცია, ხოლო დანარჩენებს დაუმალოს.

დისფემიზმები

დისფემიზმები (ბერძნ. *δυσ'* არა, *φίμη* თქმა) — უხეში ან მი-
უღებელი, ვულგარული მნიშვნელობის სიტყვები. დისფემიზმები
და კაკოფემიზმები (ბერძნ. *κακός* ცუდი) ევფემიზმების ანტონიმე-
ბად გამოიყენება.

დისფემიზმები თავაზიანის ნაცვლად უხეში სიტყვებისა და
გამოთქმების გამოყენებას ნიშნავს. დისფემიზმები უპირატესად
იხმარება ვულგარიზმების, ჟარგონიზმების, ფამილარული სიტყვე-
ბის ან გამოთქმების პარალელურად ან სინონიმებადაც კი. მაგ:
„მიმიფურთხებია თქვენი შემოთავაზებისათვის“, ნაცვლად ფრაზი-
სა — „თქვენი შემოთავაზება ჩემთვის უინტერესოა“. დისფემიზმი
შეიძლება იყოს შეურაცხმყოფელი ან დამაკნინებელი. ასეთი დის-

ფეიზმის ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანში“ მოყვანილი შემდეგი გამოთქმა: „ვინც ლუარსაბის სახეში თავის-თავს იცნობს, ვინც ლუარსაბზედ დანერილს თავის-თავზედ მიიღებს, ის, რასაკვირველია, **ლაფის სროლას დამინყებს** და **„გიჟიას“ დაუძახებს** ამ მოთხრობის უხეირო დამწერსა“ (ჭავჭავაძე 1988) განსხვავებით დისფემიზმებისაგან, **კაკოფემიზმები** გამოიყენება განზრახ შეურაცხმყოფელის მნიშვნელობით მაგ. „**შე ძაღლო და მამაძაღლო**, — მოისმა უეცრათ ხმა საჭურედან. — რომ გითხარი, ჭური გარეცხე-თქვა, რას შობი მადანე?!“ (ლორთქიფანიძე, „საბა“).

საინტერესოა, რომ ერთი და იგივე საგანი ან მოვლენა შესაძლოა ერთდროულად დისფემიზმის მნიშვნელობითაც იხმარებოდეს და ევფემიზმის მნიშვნელობითაც. მაგ.: „მოკვდა / გარდაიცვალა“ ევფემიზმია, ხოლო „ჩაძაღლდა / ჭირი მოგჭამა“ — დისფემიზმი. დისფემიზმების გამოყენება ხშირად მიუთითებს მთქმელის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობაზე, ალელვებულობაზე, კომპლექსებზე, არამყარ ფსიქიკურ მდგომარეობაზე, გაღიზიანებულობაზე, უკმაყოფილებაზე და ა.შ. დისფემიზმი ასევე გამოიყენება ოპონენტის, მოსაუბრის დისკრედიტაციის, მორალური განადგურების მიზნითაც. მაგალითად:

„დილაობით აღარ გვალვიძებდა დათიკო ბრიგადირის ბლავილი:

— ანდრია, გამოდი გარეთ!

— ედემიკა, არ გამომჭრა ყელი.

— სოსოია, გაახილე თვალი.

— მინადორა, გადაასხი შენს **მუტრუკს** ნყალი“ (დუმბაძე, „მე ვხედავ მზეს“).

თანამედროვე მხატვრულ ლიტერატურაში შეგნებულად იხმარება დისფემიზმები იმისათვის, რომ მკითხველში გამოიწვიონ ინტერესი, გააძლიერონ ექსპრესია. ავტორები ხშირად მიმართავენ დისფემიზმებს თანამედროვე გმირების დასახასიათებლად, შემოაქვთ ისინი ახალგაზრდა პერსონაჟების მეტყველებაში, პოეტურ ტექსტებში. მაგ.:

კიდე კაი, ცოცხალი ხარ! —

შრომობ! ომობ! კაი კიდე!

სილაიბე? ვალი? ქალი? —

მორჩი ნუნუნს — დ ა ი კ ი დ ე !

რა ნააგე, რა მოიგე,
 რა გაყიდე, რა იყიდე —
 საფიქრალი მეტი არ გაქვს? —
 გაანებე! — და ა ი კ ი დ ე !
 რომ მისტირი, ვის მიკსტირი:
 “რა დრო იყო, ჰაი გიდი!”
 დრო ასეთი, დრო ისეთი! —
 დრო ერთია — და ა ი კ ი დ ე !
 (ჭანტურია, „კიდევ კაი, ცოცხალი ხარ“)

აქ სწორედ დისფემიზმის მეშვეობით არის მიღწეული მხატვრული ეფექტი, დისფემიზმი ამ ლექსში რეფრენსაც წარმოადგენს.

ეფემიზმის საპირისპირო, უხეშად ნათქვამი სიტყვები ან გამოთქმები **ვულგარიზმებიც**, რომლებიც რომელიც მიუღებელია საყოველთაო ლიტერატურული ან/და სალაპარაკო ლექსიკისათვის. ვულგარიზმები დისფემიზმების სინონიმებად მიიჩნევა, თუმცა ხასიათდება კიდევ უფრო რადიკალურად უხეში და მიუღებელი ლექსიკური ერთეულებით. ვულგარიზმები მხატვრულ ტექსტში იხმარება წინასწარგანზრახული სტილისტიკური ეფექტის, რომელიმე კონკრეტული კოლორიტის (ქუჩური, ვულგარული, ქურდული...) მისაღწევად, ხშირად — ამაღლებული ტონის შესამცირებლად. მაგალითად:

რუხ ინსტიტუტში, რა ლექტორი ლექციას ჩმახავს,
 მანდილოსნები მას უსმენენ ცრუ მოწინებით...
 გარეთ კი ქარი ამოუცნობ სივრცეებს ხაზავს,
 ვზივარ და ვხარშავ შთაგონებას გაფაციცებით...
 ცივ ირონიით ზედ ვაფურთხებ ამომპალ ქალაქს,
 — „თვალის წყვილი“ იპარება — „სულის უკუნში“...
 ვით პროსპექტებზე, ჰაერებზე სიღინჯით დავალ,
 თვით დედამინაც, როსკიპია, შიშველი, მრუში!
 (ბუნდოვანი, „ცოდნის ტაძარში“)

სინონიმები

სინონიმები (ძვ. ბერძნ. *synonymos* ერთსახელიანი, თანასახელიანი) — ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე სხვადასხვა სიტყვები თუ გამოთქმები. სინონიმების განმარტების რამდენიმე სახესხვა-

ობა არსებობს: „სინონიმები ეწოდება ისეთ სიტყვებს, რომლებიც ბგერითად განსხვავებული არიან, მნიშვნელობა კი ერთნაირი აქვთ“ (ჩიქობავა 1946). „სინონიმი ბერძნული სიტყვაა და ეწოდება ისეთ ორ ან მეტ სიტყვას, რომელნიც სხვადასხვანი არიან, მაგრამ ერთგვარი ან მსგავსი მნიშვნელობა აქვთ“ (კვაჭაძე 1993). „სხვადასხვა ბგერობრივი მოდელით გადმოცემულ ერთი მნიშვნელობის მქონე სიტყვებს სინონიმები ჰქვია, ბგერობრივი სამოსლის სხვადასხვაობა, შინაარსის ერთობა, — აი, რა ნიშან-თვისება აქვთ მათ“ (ლლონტი 1971). ამ განმარტებებიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ სინონიმები ერთნაირი ან მსგავსი მნიშვნელობის სიტყვებია, რომლებიც ერთსა და იმავე საგანს ან მოვლენას აღნიშნავენ, მაგრამ განსხვავდებიან კიდევ ერთმანეთისაგან. სინონიმებია: ორთქლი და ოხშივარი, დანგრევა და დაღენწვა, ომი და ბრძოლა, ორგული და მოღალატე, გახსენება და მოგონება და სხვ.

მაგალითად: შორია შენი შაორი,
ლურჯ-ცისფერ ხარისთვალათი,
დაგიგვიანე შაირი,
ნუ გეგონება ლალატი (ლეონიძე, „შაორი“).

სინონიმები ორგვარია: **აბსოლუტური** და **რელატიური**. აბსოლუტურია სინონიმები, რომელთაც ერთნაირი მნიშვნელობა აქვთ. ასეთი სინონიმები, ძირითადად, დიალექტური სიტყვებია, რომლებიც სალიტერატურო ენაში თანაბრად იხმარება. მაგ.: პაპა / ბაბუა, ბებია / დიდედა, კომში / ბია, იფანი / კოპიტი, მურყანი / თხმელა და ა.შ. ფრაზეოლოგიური გამოთქმები: „თავსხმა წვიმაა“ და „კოკისპირულად წვიმს“. განსხვავებით აბსოლუტურისგან, რელატიურ სინონიმებს აქვთ არა ერთნაირი, არამედ — მსგავსი მნიშვნელობა. მაგ.: ფაქიზი / ნაზი / სათუთი. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ყოველ სინონიმურ სიტყვას, აბსოლუტური იქნება ის თუ რელატიური, თავისი ნიუანსი გააჩნია. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ამ ნიუანსის მიხედვით ხდება სიტყვათა შერჩევა, რასაც მწერლები მიმართავენ მხატვრული ეფექტის მისაღწევად.

როცა სინონიმები ერთმანეთის მიყოლებით იხმარება, ისინი ერთმანეთს ავსებენ, აზუსტებენ, განსხვავებულ შეფერილობას უსვამენ ხაზს. სინონიმები ერთმანეთისაგან განსხვავდება: 1. მნიშვნე-

ლობით; 2. სტილისტიკური შეფერილობით; 3. სინტაქსური ხასიათით; 4. მნიშვნელობის მოცულობით; 5. გარემოცვით; 6. შესიტყვების შექმნის უნარით; 7. გამოყენების სიხშირით.

სინონიმურ სიტყვებში ყოველთვის არსებობს ერთი ცენტრალური სიტყვა, დომინანტი, რომელიც გამოკვეთილად გადმოგვცემს სინონიმური რიგის სხვა სიტყვების საერთო მნიშვნელობას. ეს არის სტილისტურად ნეიტრალური სიტყვა, რომელიც სხვებთან შედარებით უფრო ხშირად იხმარება. თუმცა, მისი სინონიმები უფრო მეტად დატვირთულია სტილისტური და ექსპრესიული თვალსაზრისით. მაგ.: შავი — ნეიტრალური სიტყვა; გიშრისფერი, კუნაპენტი, კუპრივით, მაცვლისფერი, ყორნისფერი, ღამეული ფერის — „შავის“ სტილისტური და ექსპრესიული სინონიმები.

ყველა ხევსური და ყველა სვანი,
ქართველი ქალი **თვალეზმაცვალა**,
ჩემი თბილისი და ფიროსმანი,
არ ვიცი, ასე რამ შემაცვარა.
(ასათიანი, „არ ვიცი, ასე რამ შემაცვარა“).

სინონიმური აზროვნება მხატვრულ ლიტერატურაში მიუთითებს ენის სრულყოფილ ცოდნაზე, ავტორის მაღალმხატვრულ გამომსახველობით უნარზე. ცნობილია, რომ რაც უფრო ხშირად იყენებს მწერალი სინონიმებს, უფრო მდიდარია მისი პოეტური ენა.

მაგალითად:

ცალია დღეა,
შუქი დგა სვეტად,
მომწონს და მიყვარს
მზის ქვეშ ყოველი...
მაგრამ ამ დილას
ყველაზე მეტად
მიყვარხართ შენ და სვეტიცხოველი!
(ლეონიძე, „შენ და სვეტიცხოველი“)

მოტანილ მაგალითში აშკარად ჩანს, რომ მწერალი ასხვავებს მოწონებისა და სიყვარულის მნიშვნელობებს და ამ ნიუანსობრივ ელფერს პოეტურად გადმოგვცემს.

სინონიმები მხატვრულ ლიტერატურაში ხშირად ევფემების წყაროცაა (აქ იგულისხმება: მოკვდა, ჩაძალდა, გარდაიცვალა, სული უფალს მიაბარა და ა.შ.) გარდა ამისა, სინონიმების დახმარებით მწერალი თავს აღწევს ტავტოლოგიას.

ანტონიმები

ანტონიმები (ბერძნ. **anti** — წინააღმდეგ, **onoma** — სახელი) — საპირისპირო მნიშვნელობის სიტყვებია. მაგ.: ტკბილი — მწარე, მაღალი — დაბალი, ცა — დედამიწა, ასვლა — ჩასვლა და სხვ.

ჰეგელის აზრით, განსხვავებულისა და დაპირისპირებულის წარმოჩენა ენის განსაკუთრებული უნარია. ანტონიმია ლექსიკური მოვლენაა, თუმცა ხშირად სტილისტიკის შესწავლის საგანიცაა, რადგან დაპირისპირება სტილისტიკური ხერხია, რომელიც ამა თუ იმ მომენტის გასაძლიერებლად გამოიყენება. დავით კლდიაშვილის ცნობილი გამოთქმა — „სასაცილოა, სატირალი რომ არ იყოს“, სწორედ სტილისტიკური ანტონიმია. პოეტური ენის შესწავლის დროს მწერლის სტილისტიკის კვლევისას მნიშვნელოვანია როგორც ლექსიკური, ისე აზრობრივი ანტონიმების გამოვლენა და მათზე დაკვირვება. როგორც ცნობილია, მწერლური ოსტატობა სწორედ ამგვარი ხერხების გამოყენებით აღწევს ინდივიდუალობასა და განუმეორებლობას.

ანტონიმების ძირითადი ნიშანია საპირისპირო შინაარსი. ანტონიმია უპირატესად იმ სიტყვებს ახასიათებს, რომლებიც რაიმე თვისებებს გამოხატავენ (ანტონიმები ზოგჯერ უკავშიროდ არიან შეერთებულნი და კომპოზიტებს ქმნიან: მთა-ბარი, სიკვდილ-სიცოცხლე, ავ-კარგი, ცოცხალ-მკვდარი და სხვ.)

დასაბამიდან უცვლელია კანონი ღამის,
ღამე ერთბაშად ათანაბრებს:

მდიდარს და ღარიბს,
ჯანსაღს და სნეულს,
ბრიყვსა და ჭკვიანს,
ზარმაცს და მამაცს,
ტუსაღს და გუშაგს,
მუნჯსა და მეტყველს,

**მახინჯს და ლამაზს,
ბოროტს და კეთილს,
მეფეს და ყარიბს —**
განუკითხავად ათანაბრებს კანონი ლამის,

და მაინც ყველა მზეს შეჰხარის მხოლოდ და მხოლოდ,
თუმცაღა დღისით ზოგი ცოცხლობს და ზოგი ცხოვრობს.
(ჯავახაძე, „დასაბამიდან უცვლელია კანონი ლამის“)

ერთსა და იმავე სიტყვას, სხვადასხვა კონტექსტში, შესაძლოა, სხვადასხვა სიტყვა შეეფერებოდეს ანტონიმად. მაგ.: „უხეში კანის“ ანტონიმია „ნაზი კანი“, მაგრამ „უხეში ადამიანის“ ანტონიმია არა „ნაზი ადამიანი“, არამედ „სათნო ადამიანი“. ასევე: მაგარი ყდა / რბილი ყდა, მაგრამ — მაგარი გული / სუსტი გული ან ჩვილი გული; მაგარი სიმღერა / ცუდი სიმღერა, მაგარი ფოლადი / მყიფე ფოლადი, მაღალი ადამიანი / დაბალი ადამიანი, მაგრამ - მაღალი შუბლი / ვიწრო შუბლი ან პატარა შუბლი.

მწერლების უმრავლესობა მიმართავს ანტონიმებს, როგორც დაპირისპირების, კონტრასტების ხერხს და ამით ხაზს უსვამს საკუთარ სათქმელს, ამა თუ იმ გმირის ხასიათს ან რაიმე თვისებას. ანტონიმები ხშირად იხმარება ორატორულ მეტყველებაში. სიტყვათა დაპირისპირებით მიღწეული კონტრასტი ხანდახან დასაბუთების მთავარ დასაყრდენს წარმოადგენს. მაგ:

ან შენ როგორ სძლებ უნუთისოფლოდ!
მერე, იცი კი, რარიგ ტკბილია!
აქ **სიკვდილია**, იქ კი **სიცოცხლე**,
აქ **ჭირია** და იკ კი **ლხინია!**
(ჭავჭავაძე, „განდეგილი“)

ანტონიმებით შექმნილ წინადადებას ან აზრს **ოქსიმრონს** უწოდებენ. ოქსიმრონი ე. წ. ანტონიმური მეტყველებაა. მაგ.: ცოცხალი ლეში, თავისუფალი მონა, სევდანარევი სიხარული და სხვ.

დაპირისპირების წარმოჩენა, კონტრასტი პოეტური აზროვნებისა და მეტყველების მნიშვნელოვანი თვისებაა. მხატვრულ ლიტერატურაში ხშირია ნაწარმოების სათაურებადაც კი ანტონიმების გამოყენება. მაგ. სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“, ლ. ტოლსტოის „ომი და მშვიდობა“, მარკ ტვენის „უფლისწული და

მათხოვარი“, ვაჟა-ფშაველას „მთა და ბარი“, „სტუმარ-მასპინძელი“, გალაკტიონ ტაბიძის „ხან უფსკრულები, ხან მწვერვალები“ და სხვ.

ომონიმები

ომონიმები (ბერძნ. *homonyma* ჰომოს — ერთნაირი, ონომა — სახელი) — ერთი და იმავე ჟღერადობის სიტყვებია, რომელთაც სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვთ. განასხვავებენ *სრულსა* და *ნაწილობრივ* ომონიმებს.

სრული ომონიმებისათვის დამახასიათებელია ჟღერადობრივი დამთხვევა. მაგ: კვირა — ერთი დღე, და კვირა — 7 დღე კვირაში; ცივი მზერა — ცივი ქარი.

მივდივარ და მივქანქარობ —
თითქო ვიყო მე მაქსველი! —
აქეთ-იქით, იქით-აქეთ —
მევალისთვის მიმაქვს ვალი!

გავრბივარ და გამოვრბივარ —
ცხრა ადგილი მე მაქვს სველი! —
ვყოყმანობ და ვორჭოფობ და
მევალისთვის მიმაქვს ვალი!

ხომ გინახავთ ცივ ზამთარში
კუბო, უღვთოდ **გადახდილი!** —
ე, იმას ჰგავს სწორედ კაცი,
ვალი რომ აქვს **გადახდილი!**

(ჭანტურია, „მივდივარ და მივქანაობ...“)

ნაწილობრივი ომონიმებისათვის დამახასიათებელია ჟღერადობრივი დამთხვევა ცალკეულ ფორმებში. მაგ: ის არი — ისარი.

ომინიმის განსაკუთრებულ შემთხვევებს წამოდგენენ: *ომოფორმები*, *ომოფონები* და *ომოგრაფები*.

ომოფორმები ბგერათა ან/და სიტყვათა ცალკეული ფორმების თანხვედრას ნიშნავს. მაგ. **ასული** (ქალიშვილი) **ასული** (ასვლა ზმნის წარსული დროის ფორმა).

ომოფონები ერთნაირად ჟღერს, მაგრამ სხვადასხვანაირად ან ცალ-ცალკე იწერება. მაგ. **ის არიო — ისარიო.**

ომოგრაფები ერთნაირად იწერება და სხვადასხვანაირად წარმოითქმის.

ომონიმია პოეტურ ლექსიკაში კალამბურის, ანუ ზმის გამოსაყენებლად იხმარება.

კალამბური სტილისტური ფიგურაა, ძირითადად გალექსილი, რომელიც სიტყვათა ბგერით იგივეობაზეა აგებული და აქცენტი გადატანილია ბგერით იგივეობასა და მრავალმნიშვნელოვნებაზე, ანუ **პოლისემიაზე**. უნდა აღინიშნოს, რომ კალამბურს ძირითადად იყენებენ კომიკური ეფექტის მისაღწევად. ამის ნიმუშია აკაკი წერეთლის კალამბურები და ომონიმურითმიანი ტაეპები:

ვინც მე იმ დროს ხელს შემოშლის
ქვეყნის მტერიც **ის არიო,**
და მისთვის მაქვს მომართული
გესლიანი **ისარიო!**

ომონიმების გაგება კონტექსტით განისაზღვრება. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პოეზიაში **ომონიმური რითმა**, ანუ **მაჯამა** ფართოდ იყო გავრცეებული. დავიმონმებთ შოთა რუსთაველის, იოანე შავთელის მაჯამურ რითმებს (ომონიმური რითმები):

ღმერთმან თუ მცა ენა ჩემი, ქებად შენდა **უშენოსა,**
შენთვის მკვდარი არას ვიტყვი, მაშ მომკალი **უშენოსა,**
მზემან ლომსა ვარდ-გიშერი ბალი ბაღჩად **უშენოსა**
შენმან მზემან — თავი ჩემი, არვის ჰმართებს **უშენოსა!**
(რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“)

მაჯამური, ანუ ომონიმური ლექსები დამახასიათებელია სპარსული ლიტერატურისათვის. თეიმურაზ პირველმა, სპარსული ენის შესანიშნავმა მცოდნემ, განსაკუთრებულად სრულყო ომონიმური რითმა. „მაჯამა“ თეიმურაზის მხატვრული ნაწარმოებია, რომლის დიდი ნაწილიც ომონიმური რითმებით არის შემკული. თეიმურაზის ომონიმური რითმის საუკეთესო ნიმუშია წუთისოფლის სამდურავზე შექმნილი სტროფი:

რად, სოფელო, სხვა არ დასწვი ჩემებრ, მე მქენ დასადაგე?
გლახ, ლახვარი სასიკვდილე ყველა მე მკარ, დასადაგე!
დამიკარგე ძე, ასული, ძმა არ ვიცი და სად აგე,
სხვა ნაყოფი მათებრ ტურფა რა აშენე და სად აგე?
(თეიმურაზ I, „მაჯამა“)

მაჯამის ღირსება ომონიმური სიტყვების ოსტატური შერჩევაა. მოხდენილი ომონიმები განსაკუთრებულ პოეტურ-შინაარსობრივ, ფლერად და მუსიკალურ განწყობას ქმნის.

პარონიმები

პარონიმები (ბერძნ. *para* -თან, ახლოს და *onyma* სახელი) — სიტყვები, რომლებიც გარეგნულად ერთმანეთს ჰგავს, მაგრამ შინაარსობრივად, სემანტიკურად სრულიად განსხვავდება. ერთი სიტყვის ნაცვლად მეორის ხმარება აზრის აღრევასა და მნიშვნელობის ცვალებადობას იწვევს.

პარონიმებია:

კამპანია/კომპანია

კამპანია — 1. აქტიური მუშაობა, რომელიც ტარდება გარკვეულ პერიოდში რაიმე მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ან სამეურნეო ამოცანის შესასრულებლად. მაგ.: საარჩევნო კამპანია. 2. ლაშქრობა. 3. ხომალდის განუწყვეტელი ცურვის პერიოდი. 4. აგრეგატის, მანქანის, მექანიზმის განუწყვეტელი მოქმედების დრო.

კომპანია — 1. ჯგუფი ადამიანებისა, რომლებიც ერთად ატარებენ დროს. 2. სავაჭრო ან სამრეწველო ამხანაგობა.

ცნება/მცნება

ცნება — სიტყვის მნიშვნელობა.

მცნება — ზნეობრივი ხასიათის დარიგება.

აღქმა/აღთქმა

აღქმა — ერთდროულად მოცემულ შეგრძნებათა ერთობლიობა.

აღთქმა — პირობის დადება.

ამო/ამაო

ამო — საამო.

ამაო — უშედეგო, უსაგნო.

უნდა აღინიშნოს, რომ თუ პარონიმების ხმარება ჩვეულებრივ მეტყველებაში შეცდომაა და დაუშვებელია, პოეტური მეტყველებაში პარონიმები მდიდარ წყაროს წარმოადგენს და რითმის სრულფასოვნებას განაპირობებს:

სევდამ მომხვია გულსა **ბრჭყალები**,

ზედ დამრთო ჭირნი მალის **მალეები**.

მარად მიოხავს გულსა **ძალები**,

ამოდ მდინდეს ცრემლთა **თუალები**.

არა სად ვინ ჩანს ჩემი **მბრალეები**,

რომელმან ესე ცეცხლის **ალები**

დამშრიტოს, გულსა მასხას **წყალები**

და მით მიკურნოს ლანჯნი **ნალები**,

დღენი მომეცნეს სხუა **ახალები**.

სევდამ მომხვია გულსა **ბრჭყალები**,

ზედ დამრთო ჭირნი მალის **მალეები**.

(ბაგრატიონი, „სევდამ მომხვია გულსა ბრჭყალები“)

პარონიმების განზრახ გამოყენება ერთ წინადადებაში სტილისტიკურ ფიგურალობას იწვევს. მაგ. საგაზეთო სტატიის სათაური: „სატელეფონო კომპანიის უცნაური კამპანია“. ასეთ შემთხვევებს **პარონომაზია** (ბერძნ. ახლოს დარქმევა) ეწოდება. პარონომაზია ბინარული ფიგურალური სტილისტიკაა, რადგანაც მასში ორივე პარონიმი მონაწილეობს. პარონომაზია ფართოდ გამოიყენება.

პოლისემია

პოლისემია (ბერძნ. **poli** — მრავალი, **sema** — ნიშანი) — სიტყვათა მრავალმნიშვნელოვნება. მაგალითად, სიტყვა **თავი** შეიძლება მრავალი მნიშვნელობით იქნას მოხმარებული: თავი დახარა, თავი სტკივა, თავი მოაბეზრა, თავი გადაიკლა, თავი შეაკლა, თავი მოიკატუნა, გაითავისა, ერთი თავი ხახვი, წიგნის ერთი თავი, თავი შეირცხვინა, თავი გამოიჩინა, თავზე გადაუარა და სხვა.

პოლისემია არის აღქმის სახეობა, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ლოგიკაში, ლოგიკურ სემანტიკაში, სემიოტიკასა და ლინგვისტიკაში. პოლისემია გვევლინება ენის ბუნებრივ თვისებად. ამიტომაც საინტერესოა მხატვრული ენის თვალსაზრისითაც. პოლისემია საკუთარ თავში მოიცავს ერთი და იმავე სიტყვის, სიტყვათა შეთანხმებისა თუ ფრაზის გამოყენებას სხვადასხვა აზრითა და მნიშვნელობით, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით. პოლისემია გვაქვს იქ, სადაც ერთი და იგივე სიტყვის განსხვავებულ მნიშვნელობებს ვხვდებით.

გარდა ლექსიკური პოლისემიისა, მხატვრულ ნაწარმოებში გამოიყოფა სიუჟეტური პოლისემია, სადაც პოლისემიურობა მიიღწევა ტექსტის ინტერპრეტაციის მრავალმხრივობითა და მრავალმნიშვნელობით.

პოლისემია მხატვრულ ტექსტში შესაძლოა სიტყვათა თამაშის საგანიც გახდეს. მაგ.:

„კოლმეურნეობის კრება საღამოთი იმართებოდა, ზარის რეკვაკი შუადღიდან იწყებოდა. ზოსიმემ გახსნა კრება. ვინ ავირჩიოთ თავჯდომარედო?“

— შენ თვითონ იყავი. მაგ საქმისათვის ხარ დაბადებული. სხვად მაინც არაფრად ვარგისარ. — თქვა დიომიდე.

— კი, მაგრამ კრებას მდივანი არ უნდა?

— მდივანიც შენ იყავი! — უთხრა ისევ დიომიდე...

— **კენჭი მაინც არ ვიყარო?**

— **კენჭი კი არა, თუ გინდა, ქვა ისროლე და თავი შეუშვირე, ოღონდ დაინყე**“ (დუმბაძე, „მე ვხედავ მზეს“).

მეცნიერთა ვარაუდით, პოლისემიის შემსწავლელი თანამედროვე მეთოდებში გამოიყოფა ოთხი ჯგუფი: კონტექსტუალური, სტრუქტურული, ფსიქოლინგვისტური და სტატიკური.

ტავტოლოგია

ტავტოლოგია (ბერძნ. **tautologis<tautos** — იგივე, **logos** – სიტყვა) — ერთი და იმავე ცნების, აზრის ან გრძნობის გამონათვა იგივე ან აზრობრივად ახლოს მდგომი სიტყვებით.

პოეტურ ლექსიკაში ტავტოლოგია ვლინდება, როგორც გამეორების ერთ-ერთი სახე, რომელიც აძლიერებს ემოციურ დატვირთვას:

მე ვარ **არაბი, არაბეთს** არს ჩემი დარბაზებია.
(რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“)

ან: **ფერი** ედება ბერდიას,
ფერი სხვა-რიგის შიშისა.
(ვაჟა ფშაველა, „ალუდა ქეთელაური“)

უნდა აღინიშნოს, რომ თუ ჩვეულებრივ, ტავტოლოგია უარყოფითი მოვლენაა, რადგან აღნიშნავს სიტყვების უადგილო, უფუნქციო გამეორებას და პიროვნების ღარიბი ლექსიკური მარაგის მაჩვენებელია, მხატვრულ ტექსტში ის ყოველთვის ატარებს გარკვეულ სტილისტურ თუ ემოციურ დატვირთვას. მაგალითად, „გლახთა განთავისუფლების სცენებში“ ილია ჭავჭავაძე სპეციალურად მიმართავს ტავტოლოგიურ მეტყველებას, რათა გამოკვეთოს გლახა ჭრიალაშვილის პერსონაჟი.

პოეზიაში ტავტოლოგიად ითვლება რეფრენი, როგორც გამეორების ერთ-ერთი სტილიზებული გამოხატულება, და ხშირად რითმაც, რაც განსაკუთრებული მუსიკალური ეფექტისა და ჟღერადობის მიღწევაში ეხმარება პოეტს.

მაგალითად:**ვიძახი და ვიძახი და ვიძახი**
მწუხრია თუ ღამეა თუ რიჟრაჟი, —
ვიძახი და ვიძახი და ვიძახი:
— ვის ხელშია ბედი ვისი,
ვისაში?!
ვის ხელშია ბედი ვისი
ვისაში?!
(მაჭავარიანი, „ვიძახი და ვიძახი და ვიძახი“)

ტავტოლოგიას თავისი განსაკუთრებული ადგილი აქვს მხატვრულ მეტყველებაში:

ვით ფოთოლი შენი, მზეზე მოციმციმე
ქარებს აჰყოლია
და ნასულა **შენგან**, გაფრენილა **შენგან**,

მინას დაჰკონვია,
 ისე გული ჩემი **სხვათა, სხვათა, სხვათა**
 უტყვი გამგონეა...
არ ვახსოვარ აღბათ, არ ვახსოვარ აღბათ,
 ჩემო მაგნოლია!
 ჩვენ ცხრათვალა მზეთა და მძვინვარე ზღვათა
 ტრფობა გაგვყოლია...
 მიგვატოვონ მარად მათ, სამხრეთის ქართა,
 რალაც არ მგონია...
 მაგრამ... გული მისი **სხვათა, სხვათა, სხვათა**
 უტყვი გამგონეა...
 მე არ **ვიცი** რატომ... არც შენ **იცი** რათა,
 ჩემო მაგნოლია?
 ო, ასეთი ნუთი, დაუბრუნებელი,
 შენც ხომ არ გქონია?
მშვენიერი ზღვების, **მშვენიერი** მთების
 ტრფობა გაგვყოლია...
როგორ მინდა შენთან, როგორ მინდა შენთან,
 ჩემო მაგნოლია!
 (კალანდაძე, „ჩემო მაგნოლია“)

სიტყვების, ფრაზებისა თუ წინადადებების ან/და სტრიქონების განმეორებითობა მუსიკალობის გარდა აზრის, იდეის განმეორებას, ხელახლა გააზრებას, სათქმელის კიდევ ერთხელ გადახედვას იწვევს, რაც მხატვრულ ტექსტში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება.

პლეონაზმი

პლეონაზმი (ბერძნ. *pleonasmos* — ზედმეტი) – მრავალსიტყვაობის ერთ-ერთი სახე, როდესაც ფრაზაში ბევრი ისეთი სიტყვაა გამოყენებული, რომელიც არაფერს მატებს შინაარსს და ზედმეტიც კია. მაგალითად: „უკან დაბრუნდა“.

თუ ჩვეულებრივ მეტყველებაში პლეონაზმი კარგი ტონის მაჩვენებელი არ არის, მხატვრულ მეტყველებაში შეიძლება პოეტურ ხერხად იქცეს და მწერლის განსაკუთრებულ ჩანაფიქრს ემსახუროს. პოეტურმა მრავალსიტყვაობამ, განმეორებითობამ შეიძლება მეტად გაამძაფროს სათქმელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ასათიანი 1988:** ასათიანი ლ. რჩეული. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1988.
- ბუსმანი 2002:** Bussmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft. 3. aktualisierte und erweiterte Aufgabe, Kröner, Stuttgart: 2002.
- ენათმეცნიერება 1998:** Языкознание. Большой энциклопедический словарь. Гл. ред. Ярцева В.Н. 2-ое изд. М.: 1998.
- იაკობსონი 1974:** Jakobson, R. Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen. Wilhelm Fink Verlag, München: 1974.
- იმნაიშვილი 1966:** იმნაიშვილი ი. ქართული პოეტური ენის საკითხები. თბ.: „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966.
- კვაჭაძე 1993:** კვაჭაძე ლ. ქართული ენა. მეოთხე შესწორებული გამოცემა. თბ.: „რუბიკონი“, 1993.
- ნეიმანი 1961:** ნეიმანი ა. სინონიმთა ლექსიკონი. თბ.: „საბჭ. საქართველო“, 1961.
- ლლონტი 1971:** ლლონტი ა. ქართული ლექსიკოლოგიის საფუძვლები. მეორე გამოცემა. თბ.: „განათლება“, 1971.
- ჩიქობავა 1946:** ჩიქობავა ა. ზოგადი ენათმეცნიერება. მესამე, შეესწორებული გამოცემა. ნაწ. I. თბ.: „სახელგამი“, 1946.
- ხინთიბიძე 2000:** ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსმცოდნეობა. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2000.
- ჭეგელი 1973:** ჭეგელი ფ. ესთეტიკა. ტ. I. თარგმნა შ. პაპუაშვილმა. თბ.: „ხელოვნება“, 1973.

პოეტური სემანტიკა. ტროპები*

პოეტური სემანტიკის მსაზღვრელს ტროპები წარმოადგენს.

ტროპები ეწოდება გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომელთაც მხატვრულ მეტყველებაში ესთეტიკური ფუნქცია ენიჭებათ.

ტროპების შესწავლას საფუძველი ჩაეყარა ანტიკურ საბერძნეთში. ტროპებს შეისწავლიდა მეცნიერება, რომელსაც ერქვა **რიტორიკა**. ბერძნულ-რომაულ სამყაროში ჩამოყალიბდა რიტორიკის 2 განსხვავებული გაგება და ტრადიცია. 1. არისტოტელეს სკოლა რიტორიკას მიიჩნევდა **დარწმუნების** მეცნიერებად (არისტოტელე, „რიტორიკა“ 1, 2); 2. კვინტილიანესა და მისი მიმდევრების აზრით, რიტორიკისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია **სწორად მეტყველების** ხელოვნება — **მჭევრმეტყველება**. კლასიკური ანტიკური რიტორიკა შედგებოდა 5 ნაწილისგან: 1. *ინვენტიო* — „გამოგონება“, ანუ იმის მოძებნა, თუ რა უნდა ითქვას; 2. *დისპოსიტიო* — „გეგმა“ ანუ არგუმენტების (მსჯელობის კომპონენტების) თანმიმდევრულად დალაგება; 3. *ელოკუტიო* — სიტყვიერად გამოხატვის უზრუნველყოფა; 4. *მემორია* — დამახსოვრება (დანერილი ტექსტის დაზეპირება); 5. *აქტიო* — „გათამაშება“ (აუდიტორიის წინაშე დეკლამირება). ტექსტის მხატვრული „უზრუნველყოფა“, ე. ი. სათანადო ტროპებით „შემკობა“ შედიოდა III ნაწილში — *ელოკუტიო*. ანტიკურმა რიტორიკამ უდიდესი როლი შეასრულა ესთეტიკისა და მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბებაში, მაგრამ უკვე ციცერონის დროიდან, მთელი რიგი მიზეზების გამო, დაიწყო მისი „კვდომის“ პროცესი. შემდგომ ეპოქებში რიტორიკის საკითხებს მეცნიერების სხვადასხვა დარგი იკვლევდა.

„ახალი რიტორიკა“ შეიქმნა სხვადასხვა ჰუმანიტარული დისციპლინების წარმომადგენელთა (ლინგვისტების, ლიტერატურათმცოდნეების, ფილოსოფოსების, ლოგიკოსების) ძალისხმევით. ამ მიმართულებამ XXს-ში დიდი პოპულარობა მოიპოვა და ახლებუ-

* სტატიის ვრცელი ვერსია იხ. რ. ცანავას ნაშრომში „მეტაფორა“, თბ. 2009.

რად წარმოაჩინა მრავალი პრობლემა, მათ შორის, ტროპების საკითხი.

მხატვრული მეტყველებისათვის ნიშანდობლივი ტროპების სისტემა, რომელსაც შეისწავლის ლიტერატურისმცოდნეობა, საკმაოდ მრავალფეროვანია. ამ სისტემის შესახებ არსებობს განსხვავებული შეხედულებანი (მაგალითად, მეცნიერთა ნაწილი იზიარებს ტროპების კლასიფიკაციის კლასიკურ სქემას, ნაწილს მიაჩნია, რომ ეპითეტი და შედარება სულაც არ არის ტროპები, არამედ — ტროპების შექმნის საშუალებებია და სხვა). ჩვენ გამოვყოფთ მეტაფორას, როგორც ცენტრალურ ტროპს და მასთან მიმართებით მიმოვიხილავთ ყველა იმ სემანტიკურ მოდელს, რომლებიც ტროპების ფუნქციას (პირდაპირ ან ირიბად) ასრულებს ტექსტში. აგრეთვე, განსაკუთრებულ ფუნქციას ვანიჭებთ სიმბოლოს, რომელიც, მეტაფორის მსგავსად, პოეტური სემანტიკის მთავარი ელემენტია. ამ ტროპის კონცეპტუალური ფუნქცია ყველაზე მკაფიოდ ჩანს მითოპოეტურ და ქრისტიანულ (ზოგადად, რელიგიურ) ტექსტებში. სასულიერო ლიტერატურის მკვლევართა აზრით, ერთადერთი ქეშმარიტება არის ღმერთი, სხვა ყველა ლიტერატურული სახე (პერსონაჟი) სიმბოლოა. მითოსურ აზროვნებაში კი ღმერთებიც სიმბოლოებია. სწორედ ამიტომ ქრისტიანული (რელიგიური) სახისმეტყველების წარმმართველი ტროპია სიმბოლო ისევე, როგორც მითოპოეტური აზროვნებისა. ამ ტიპის ტექსტებში მეტაფორის მოძიება ჭირს.

მეტაფორა

მეტაფორა (μεταφορά) ბერძნული სიტყვაა და „გადატანას“ ნიშნავს. მეტაფორა არის ტროპი (ან მეტყველების მექანიზმი).

თითქმის ყველა სიტყვას აქვს მნიშვნელობა, თუმცა, არცთუ იშვიათად სიტყვებს ვიყენებთ არა მათი საკუთარი მნიშვნელობით, არამედ გადატანითი აზრით. ეს ხდება ყოველდღიურ მეტყველებაშიც (მაგ.: მზე ამოვიდა; წვიმა სახურავზე აკაკუნებს...) და მხატვრულ ლიტერატურაშიც (მაგ.: „ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოემვა მთვარე გველსა“. ამ წინადადებაში 6 სიტყვიდან მხოლოდ ერთია გამოყენებული პირდაპირი მნიშვნელობით: „ნახეს“). **მეტაფორა**

არის საგანთა ან მოვლენათა აღმნიშვნელი რომელიღაც კლასის ნიშან-თვისებათა გადატანა სხვა კლასის საგნებსა და მოვლენებზე.

არისტოტელე (რომელმაც დაამკვიდრა ტერმინი *მეტაფორა*) წერდა: „მეტაფორა არის სახელის გადატანა, მისი მნიშვნელობის შეცვლით, ან გვარიდან სახეზე, ან სახიდან გვარზე, ან სახიდან სახეზე, და ბოლოს, ეს გადატანა შეიძლება ანალოგიის გზითაც მოხდეს“ („პოეტიკა“, თ. 21, 22. თარგმ. ბ. ბრეგვაძის. „რიტორიკა“ III, 2, 4, 9, 11). ამ განმარტების მიხედვით, არისტოტელე განასხვავებდა 4 ტიპის მეტაფორას: I — როდესაც გადატანა ხდება გვარიდან სახეზე; II — სახიდან გვარზე; III — სახიდან — სახეზე; IV — ანალოგიის მიხედვით (ამ უკანასკნელს პროპორციულ მეტაფორასაც უწოდებენ). ამათგან პირველი სამი მსგავსებას ეფუძნება (მაგ.: „ადამიანი მგელი(ა)“), მეოთხე კი — ანალოგიას („თასი დიონისეს-თვის იგივეა, რაც ფარი — არესისათვის“). მსგავსება, თავის მხრივ, შეიძლება გამოვლინდეს რამდენიმე სახით: ა) როდესაც უსულო საგნის თვისება გადატანილია სულიერზე: „ოქროს გული“, „ფოლადის ხასიათი“; ბ) როდესაც სულიერის თვისება გადატანილია უსულოზე: „ჩაფიქრებულა მთანმინდა“; უსულო საგნის თვისება გადატანილია მეორე უსულო საგანზე: „რკინის ნიაღვარი“; გ) როდესაც სულიერის თვისება გადატანილია მეორე სულიერ საგანზე: „გიორგი ამირანია“. არისტოტელე წერდა: *„ყველაზე მნიშვნელოვანია დახელოვნებული იყო მეტაფორებში. მხოლოდ ამისი გადაღება არ შეიძლება სხვისგან. ეს არის ტალანტის ნიშანი, რადგან კარგი მეტაფორების შექმნა ნიშნავს მსგავსების შემჩნევას“* („პოეტიკა“, 22, 1459ა).

„რიტორიკების“ ავტორები გამოყოფდნენ მეტაფორის 2 ტიპს: I „უსულო სამყაროს მოვლენები“, „საგნები და მოვლენები არასულიერი ბუნებისა“ მისადაგებულია (მიმსგავსებულია) ადამიანის, ცოცხალი სამყაროს, გრძნობებთან და თვისებებთან. მაგალითად: „წყლების საუბარი“, „რკინის კაცი“. II ბუნების მოვლენები, „გარესამყაროს თვისებები“ გადატანილია ადამიანზე. *გასაგნობრივების მეტაფორები* უფრო იშვიათია, ვიდრე *ანთროპომორფული მეტაფორები*, მაგალითად: „მისი გესლიანი ლაპარაკი სულში ცივ შხამს ღვრიდა“; „სულში დნებიან მრავალწლიანი ტკივილები“; „როგორც გადაფრენილი ვარსკვლავის კვალი“; ამ მაგალითებში სიტყვათშე-

თანხმების (მაგალითად, „თოვლის დნობა“) კლასიკური, სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობა „გადატანილია“ სულიერი ცხოვრების პროცესებზე.

არისტოტელედან მოყოლებული, ყველა ხელოვანი და მკვლევარი აღიარებს, რომ *მეტაფორა არის ტექსტის მხატვრულობის ძირითადი საზომი*, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მეტაფორა „შეიქრა“ ყველა სფეროში: ყოველდღიურ მეტყველებაში, სამეცნიერო გამოკვლევებში, რეკლამაშიც. ეს მრავლისმომცველობა და „ყველგანმყოფობა“ (მეტაფორიზაციის უსასრულო პროცესი)* უფლებას გვაძლევს დავეთანხმოთ ორტეგა-ი-გასეტის მოსაზრებას, რომ *მეტაფორა არის სამყაროს შეცნობის გასაღები*.

რაც უფრო მეტად უღრმავდებიან მეტაფორის ფენომენის არსს, მით მეტი თავსატეხი იჩენს თავს. სწორედ ამიტომ მეტაფორას, სხვადასხვა კუთხით, შეისწავლის მეცნიერების სხვადასხვა დარგები: როგორც ტროპის სახეობას, მეტაფორას შეისწავლის *პოეტიკა* (სტილისტიკა, რიტორიკა, ესთეტიკა); როგორც სიტყვების ახალი მნიშვნელობების წყაროს — *ლექსიკოლოგია*; როგორც მეტყველებაში გამოყენებულ განსაკუთრებულ სახეობას — *პრაგმატიკა*; როგორც ასოციაციურ მექანიზმს, მეტყველების ინტერპრეტაციისა და აღქმის ობიექტს — *ფსიქოლოგია და ფსიქოლინგვისტიკა*; როგორც აზროვნებისა და სინამდვილის შემეცნების საშუალებას — *ლოგიკა, ფილოსოფია (გნოსეოლოგია) და კოგნიტური ფსიქოლოგია*. მეტაფორაზე მეცნიერული თვალსაზრისის ჩამოყალიბება გულისხმობს კვლევის ყველა მიმართულების დებულებათა გათვალისწინებას.

პოეტურ და ენობრივ მეტაფორებს ერთგვაროვანი ბუნება აქვთ, მაგრამ *პოეტური მეტაფორა ენობრივისგან, ძირითადად, ექსპრესიულობით, სიახლით განსხვავდება*. თანამედროვე მეცნიერები გამოყოფენ ენობრივი მეტაფორის 3 ტიპს: *ნომინაციურს, კოგნიტურს და სახეობრივს*. პოეტური მეტყველებისთვის კი დამახასიათებელია *ბინარული მეტაფორა — მეტაფორა-შედარება*. ზოგი მეცნიერი გამოყოფს *ეპითეტურ მეტაფორებსაც*: „მჭრელი

* მეცნიერულმა კვლევამ გამოავლინა, რომ არსებობს ცოდნის მიღების სამი გზა: რაციონალისტური, ემპირიული და მეტაფორული.

თვალი“, „ბასრი გონება“. სტრუქტურის თვალსაზრისით, მხატვრულ ტექსტში განარჩევენ *მარტივ, რთულ და გავრცობილ* მეტაფორებს. პოეტური მეტაფორა ექსპრესიული და ემოციურია, სიახლით სუნთქავს. მისგან განსხვავებით, ენობრივ მეტაფორაში მოიაზრება როგორც ე.წ. „ცოცხალი“, ისე „ნაშლილი“ („მკვდარი“, „გაცვეთილი“) მეტაფორები. ნაშლილი ენოდება მეტაფორებს, რომლებმაც „იმუშავეს“ და იმდენად ჩვეულებრივი (ყოფითი) გახდნენ, რომ დაკარგეს მოულოდნელობის ეფექტი, გაფერმკრთალდნენ და შეუერთდნენ ყოველდღიური ლექსიკის ფონდს (მაგ.: „ცივი გული“).

მეტაფორის წარმოშობასა და ფორმირებაში მონაწილეობს **რამდენიმე კომპონენტი***: მეტაფორის *მთავარი და დამხმარე სუბიექტები* (რომლებსაც მოიხსენიებენ სხვადასხვა ტერმინებით: ბუკვალური (ზუსტი, სიტყვასიტყვითი) ჩარჩო და მეტაფორული ფოკუსი; თემა და კონტინენტი; რეფერენტი და კორელატი; საგნობრივი და ფიგურალური; პირდაპირი და გადატანითი და სხვა) და *თითოეული ობიექტის (ან ობიექტების კლასის) ურთიერთშეფარდებითი თვისებები*. განვიხილოთ, მაგალითად, „ლომი ტარიელი“: სახელი „ლომი“, ინარჩუნებს მიმართებას ლომების კლასთან, მაგრამ ახასიათებს ინდივიდს — ტარიელს, რომელიც შედის სხვა ბუნებრივ

* ზოგი მოსაზრებით მეტაფორა ოთხ ელემენტს შეიცავს, სხვა მოსაზრებით — სამს: აღმნიშვნელს, აღსანიშნს და მათ შორის კავშირს. ჩვეულებრივ ნიშანში, არა ტროპში, აღმნიშვნელი ერთ აღსანიშნს უკავშირდება, ტროპში კი — ერთდროულად ორს. მაგალითად: ლაერტი დაღუპულ ოფელიას ასე მიმართავს: Rose of May! (მაისის ვარდო!). სიტყვა „ვარდი“ ჩვენს აღქმაში გარკვეულ ყვავილს უკავშირდება, ტროპში კი ერთდროულად ორს: ყვავილს (ეს ტროპის I, პირდაპირი, მნიშვნელობაა) და ოფელიას (ტროპის II, გადატანითი, მნიშვნელობა). პირველ მნიშვნელობას („ყვავილი“) აღმნიშვნელი უკავშირდება უშუალოდ, მეორეს კი — პირველის გზით. როგორია ამ დაკავშირების მექანიზმი? ამ ორი მნიშვნელობის ერთ სემანტიკურ ერთეულად შეკვრა ასე ხდება: გამოფყოფთ I (პირდაპირი) მნიშვნელობის ნიშნებიდან რომელიმე ერთს ან მეტს და ობიექტურობის (სიცხადის) ამა თუ იმ ზომით ვუკავშირებთ ამ ნიშნების მეორე (მეტაფორულ) მნიშვნელობას — ოფელიას მშვენიერებას, რომელიც ახასიათებს ვარდს. მაგრამ საერთო ნიშნები არ ამოწურავს ვარდის (I მნიშვნელობის) ნიშანთა მთელ კომპლექსს. რჩება შეკავშირების პროცესში განუხორციელებელი, ასე ვთქვათ, „თავისუფალი“ ნიშნები (ყვავილი, სურნელოვანი, ბალი, ბულბული, გაზაფხული...), რომლებიც აგრეთვე — არაცნობიერად — შემოდიან ჩვენს აღქმაში და ამდიდრებენ ოფელიას სახეს. ატყობინებენ მსმენელს, რომ ოფელიას, მთქმელის აზრით, ახასიათებს ვარდის თავისუფალი ნიშნების უმეტესობა. იქმნება მეტაფორა, რომლის მხატვრული ზემოქმედების მექანიზმი, ჩვენი დაკვირვებით, პირველი მნიშვნელობის (ვარდი) სწორედ „თავისუფალი ნიშნების“ და მათთან დაკავშირებული ასოციაციების არსებობით განისაზღვრება (ნათაძე... 1988: 207-208).

გვარში (ტარიელი ადამიანია). ტარიელის მსგავსება ლომთან მოიცავს ნიშანთა დიფუზურ კომპლექსს (თავის სახეობაში გამორჩეულობას, პირველობას, სიძლიერეს, მშვენიერებას), რომლებიც ქმნის ინდივიდის სახეს. მეტაფორის მნიშვნელობა იქმნება ობიექტის (ობიექტების) დასახელებული კლასის თვისებებით, რომლებიც შეესაბამება მეტაფორის სუბიექტს (ამ შემთხვევაში, ტარიელს).

მეცნიერები ხშირად ვერ თანხმდებიან, ტროპის რომელ ტიპს მიეკუთვნება კონკრეტული მხატვრული გამონათქვამი. ერთი და იმავე პოეტურ ფრაზას ზოგი მეტაფორად მიიჩნევს, ზოგი — ალეგორიად, ზოგი სინეკდოქედ. მაგალითად: „ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი“ (ვაჟა) ზოგის აზრით მეტაფორაა, ზოგის — გაპიროვნება. იმისათვის, რომ უკეთ გავერკვეთ მეტაფორისა და სხვა ტროპების არსში, მიმოვიხილოთ მეტაფორის „მომიჯნავ“ ტროპები.

მეტაფორა და სხვა ტროპები *

კვინტილიანეს თეორიით (რომელთანაც თავმოყრილია იმ ეპოქის მოაზროვნეთა ძირითადი ტენდენციები), ტროპებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ტექსტში. კვინტილიანეს და მის მიმდევართა დაკვირვებით, მეტაფორა (ლათ. *translatio*) მოიაზრებოდა, როგორც შემოკლებული **შედარება**. მიაჩნდათ, რომ მეტაფორაში ხდება: თვისებების გადატანა სულიერი საგნიდან უსულოზე, უსულოდან სულიერზე და ა. შ. სულიერიდან უსულოზე თვისებების გადატანას სხვა სიტყვით **გაპიროვნებას** უწოდებდნენ. შესაძლო იყო სხვაგვარი კლასიფიკაციაც — მეტყველების ნაწილების მიხედვით, რაც **მეტაფორული ეპითეტების** მოდელს იძლეოდა. გაფართოების შემთხვევაში მეტაფორა ასეთივე ნარმატებით შეიძლება გადავიდეს **ალეგორიაში**. მნიშვნელობის გადატანამ მომიჯნავეობის პრინციპით შეიძლება მოგვცეს **მეტონიმია**. მნიშვნელობის გადატანას რაოდენობის მიხედვით მივყავართ **სინეკდოქესთან**. სინეკდოქეს კერძო შემთხვევაა **ანტონომასია** (გადარქმევა) მაგალითად: „არესის

* ვეფუძნებით თანამედროვე თვალსაზრისებს.

ვაჟი“ აგამემნონის ნაცვლად (ან როსტევეანის ასული — თინათინის ნაცვლად). მნიშვნელობის შეცვლა საპირისპირო მიმართულებით გვაძლევს **ირონიას**. მნიშვნელობის შევიწროება გვაძლევს **ემფაზას**. მაგალითად: „ეს რომ გააკეთო, ადამიანი უნდა იყო (ანუ, გმირი) ან: „აქ საჭიროა გმირი და არა უბრალოდ ადამიანი“. მნიშვნელობის გაძლიერება გვაძლევს **ჰიპერბოლას** — გაზვიადებას. მაგალითად: „ასი წელია, ერთმანეთი არ გვინახავს“. ჰიპერბოლის საპირისპიროა **მეიოსისი** — დამცრობა. მაგალითად: “თითისხელა ბიჭი“. ეს ხერხები (**პერიფრაზი** მათ შორის) მხოლოდ ტრადიციით მიეკუთვნებიან ტროპებსა და ფიგურებს, არსებითად კი ისინი უფრო ხატოვანი გამონათქვამებია, რომლებსაც მეტ-ნაკლებად მჭიდრო კავშირი აქვთ მეტაფორასთან.

მეტაფორული ეპითეტი

მეტაფორისა და ეპითეტის კავშირზე არაერთი მკვლევარი საუბრობს, თუმცა, თავად ეპითეტის მიმართ მკვეთრად ჩამოყალიბებული და შეთანხმებული პოზიცია არ არსებობს: თეორეტიკოსების ნაწილი მას ფიგურად მიიჩნევს, ნაწილი — ტროპად, ნაწილიც — პოეტური მეტყველების სპეციფიკურ ხერხად.

კლასიკური განმარტებით, **ეპითეტი** არის **მხატვრული განსაზღვრება; სიტყვა ან გამოთქმა, რომელიც თავისი სტრუქტურითა და ფუნქციით ტექსტში ამკვიდრებს ახალ მნიშვნელობას და ანიჭებს სიტყვას განსაკუთრებულ მხატვრულ დატვირთვას**. ტრადიციული შეხედულებით, რომელიც ანტიკურობიდან მომდინარეობს, განასხვავებენ **აუცილებელ ეპითეტებს** (epitheton necessarium) და **ხატოვან ეპითეტებს** (epitheton ornans). პირველი ტიპის ეპითეტი სიტყვათშეთანხმების ორგანული ნაწილია, რომელიც გამოკვეთს ამა თუ იმ საგნის რომელიმე თვისებას, მაგრამ არ ცვლის ან აფართოებს მის მნიშვნელობას (მაგ., „ცოფიანი ძაღლი“), მეორე ტიპის ეპითეტი აფართოებს განსაზღვრების მასშტაბებს და აღწევს მოულოდნელ გამომსახველობით ეფექტებს (მაგ., „ისფერი თოვლი“).

თანამედროვე მეცნიერებისათვის ეპითეტის ამგვარი დაყოფა ნაკლებად მისაღებია: **აუცილებელი ეპითეტი** არ ასრულებს განსაკუთრებულ სტილისტიკურ ფუნქციას ტექსტში და, შესაბამისად,

უინტერესოა პოეტიკის თვლასაზრისით; *ხატოვანი ეპითეტის* ცნება კი მარტივად შეიძლება ჩანაცვლდეს ცნებით — ეპითეტი, რომელსაც იკვლევს და სწავლობს პოეტიკა.

ეპითეტი მეტყველების სხვადასხვა ნაწილებით შეიძლება გამოიხატოს. მისი მთავარი ღირსებაა მჭიდრო კავშირი ავტორის (მთხრობელის) წარმოსახვასთან: ეპითეტი გამოხატავს ავტორის (მთხრობელის) დამოკიდებულებას საგანთან ან მოვლენასთან — ის ინდივიდუალურ, ორიგინალურ ელფერს სძენს განსასაზღვრს (*ლირიკული ეპითეტი*).

ტერმინი — *მეტაფორული ეპითეტი* — მე-20 საუკუნის დასაწყისში გაჩნდა რუსულ ლიტერატურისმცოდნეობაში და გაზიარებული იქნა სხვა თეორიული სკოლების მიერ. მეტაფორული ეპითეტი მიაწერს კონკრეტულ საგანს ან მოვლენას ისეთ მახასიათებლებს, რომლებიც არ შეესაბამება მის ძირეულ გაგებას და ქმნის მოულოდნელობის ეფექტს. ეს არის ატრიბუციული მეტაფორული სტრუქტურა, რომელიც ათავსებს არათავსებად რეალებს. მაგალითად, „თავისუფლების ნათელი (სხივი)“, „ტკბილი სახელი“.

მეტაფორა და შედარება

მეტაფორის თეორეტიკოსები ყველაზე ხშირად სვამენ მეტაფორისა და შედარების ურთიერთმიმართების საკითხს. მართლაც, ამ ორი ტროპის სიახლოვე ეჭვს არ იწვევს.

შედარება (ლათ. *comparatio*), როგორც პოეტიკის ტერმინი, ნიშნავს ასახვის ობიექტის (საგნისა ან მოვლენის) შედარებას სხვა საგანთან ან მოვლენასთან საერთო მახასიათებლის ნიშნით. შედარება შეიძლება იყოს მარტივი (როდესაც ორ საგანს ან მოვლენას ადარებენ) ან რთული (როდესაც რამდენიმე საგანს ან მოვლენას ადარებენ), დადებითი ან უარყოფითი.

შედარებას ხშირად განიხილავენ, როგორც აუცილებელ სინტაქსურ ფორმას მეტაფორის გამოხატვისათვის. მეტაფორის შექმნის მთავარ ხერხად მიიჩნევენ შედარებიდან მისთვის აუცილებელი კავშირების — „როგორც“ („ისე“, „თითქოს“, „მსგავსად“. ბერძნ. *wt*, ინგლ. *like*), ბოლოსართის — „ვით“, „ებრ“, ან პრედიკატების — „მსგავსია“, „ჰგავს“, „ემსგავსება“, „მოგვაგონებს“ —

ამოღებას. ამ ნაბიჯს მოყვება სინტაქსური სტრუქტურის არსებითი შეცვლა.

მაგალითად:

ეს გოგონა ჰგავს თოჯინას —> ეს გოგონა ისეთია, როგორც თოჯინა —> ეს გოგონა ნამდვილი თოჯინაა;

„*ყორნის ფრთასავეთ შავი ნამწამები*“ — შედარებაა, „*ქალი ტირს და ცრემლსა აფრქვევს, ჰხრის ყორნისა ბოლო ფრთათა*“ — უკვე მეტაფორაა.

თუ შედარებისთვის დამახასიათებელია თავისუფლება სხვადასხვა მნიშვნელობების მქონე პრედიკატებთან მიმართებით, მეტაფორა უფრო ლაკონურია — გაურბის მოდიფიკაციებს, განმარტებებსა და დასაბუთებას. მეტაფორა ამოკლებს მეტყველებას, შედარება კი განავრცობს. ეს ტროპები პოეტიკის ენის სხვადასხვა ტენდენციებს უპასუხებენ: თუ შედარება მიუთითებს ერთი ობიექტის მსგავსებაზე მეორესთან (იმის მიუხედავად, ეს მუდმივია თუ ცვალებადი, ნამდვილია თუ მოჩვენებითი, ერთი ასპექტითაა შემოფარგლული თუ გლობალურია), მეტაფორა გამოხატავს მყარ მსგავსებას, რომელიც ააშკარავებს საგნის არსს და, საბოლოო ჯამში, მის მუდმივ ნიშანს. ამასთან, მეტაფორა კატეგორიულად არ უშვებს მითითებას იმ თვისებაზე, რომელმაც განაპირობა მსგავსება. მაგ.: „თავისი ფეხმრუდობით სობაკევიჩი იყო დათვი“. მეტაფორა თავად იკავებს იმ სინტაქსურ ადგილს, რომელიც განსაზღვრულია შედარების პრედიკატისთვის: სობაკევიჩი მოუქნელი, მძიმეწონიანი და ფეხმრუდია, **როგორც** დათვი —> სობაკევიჩი ნამდვილი დათვი(ა).

შედარებითი (კომპარატივისტული) კავშირის „შემოკლებით“ მეტაფორა საკავშირებელ სიტყვასთან ერთად უკუაგდება შედარების საფუძველსაც: თუ კლასიკურ შემთხვევაში შედარება სამწევრიანია (A ჰგავს B-ს C-ს ნიშნით), მეტაფორა ორწევრიანია (A არის B). ხატოვნად რომ ვთქვათ, მეტაფორა არის განაჩენი სასამართლო განხილვის გარეშე.

სამეცნიერო ლიტერატურაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შედარების სამი ტიპის გამოჯვანას. ეს ტიპებია: **ბუკვალური შედარება**, **მიმსგავსება** და **ანალოგია**. ბუკვალურ შედარებაში შედარების საფუძვლები თვალსაჩინოა, მაგალითად: „ჯონის ცოლი ჰგავს მის

დედას“; მიმსგავსებაში შედარების საფუძვლები არ არის თვალსაჩინო: „ჯონის ცოლი ჰგავს მის ქოლგას“ (ეს ფრაზა შეიძლება ასე აიხსნას: ჯონის ცოლი ქოლგასავით წვრილია, გამხდარია; ან: ცოლი ჯონს ქოლგასავით იცავს); ანალოგიები, ჩვეულებრივ, მოიცავს 4 წევრს, რადგან ისინი აგებულია, როგორც არითმეტიკული პროპორციები: $x:y::nx:ny$ („ფეხის გული ისე მიემართება ფეხს, როგორც ხელის გული — ხელს“).

მეტაფორულ გამოთქმაში შეიძლება გვქონდეს *შემოკლებული შედარება* ან *შემოკლებული დაპირისპირება*. პირველ შემთხვევაში ხაზგასმულია ანალოგიის პრინციპის როლი აზრის ფორმირებისას, მეორე შემთხვევაში აქცენტი გადატანილია იმაზე, რომ მეტაფორა ირჩევს ყველაზე მოკლე და არატრივიალურ გზას ჭეშმარიტებისაკენ. მეტაფორა — იმით, რომ უარყოფს ჩვეულებრივ კლასიფიკაციას (ტაქსონომიას) — გვთავაზობს საგნების ახალ განაწილებას კატეგორიებად და შემოთავაზების მომენტშივე გაემიჯნება მას. იგი საერთოდ არ ეგუება კლასიფიკაციას. მეტაფორისთვის მიუღებელია ტაქსონომიური პრინციპი.

ამრიგად, მეტაფორა შედარებისგან განსხვავდება შემდეგით: მეტაფორაში ამოგდებულია შესადარებელი სიტყვა; მეტაფორა ორწევრიანია — უგულვებელყოფილია შედარების საფუძველი (არ აინტერესებს); მეტაფორა უარს ამბობს ყოველგვარ განმარტებაზე (განაჩენი სასამართლოს გარეშე); მეტაფორულ გამონათქვამში შეიძლება დავინახოთ არა მარტო მსგავსება, არამედ დაპირისპირებაც.

მეტაფორა და გაპიროვნება

გაპიროვნება, უპირატესად, მეტაფორის კერძო სახეობად მიიჩნევა.

გაპიროვნება არის ადამიანური თვისებების გადატანა საგნებზე, მოვლენებზე, ცხოველებზე; უსულო და სულიერი საგნების გაადამიანება. გაპიროვნება ეფუძნება ბუნების მოვლენების, მცენარეული და ცხოველური სამყაროს შეგნებულ გაიგივებას ადამიანთა ცხოვრებასა და მოქმედებებთან მათ შორის მსგავსების საფუძველზე. ცხოველთა, ფრინველთა და უსულო საგანთა გაპიროვნ-

ნების მაგალითები უხვადაა ვაჟა-ფშაველას ლექსებში, პოემებსა და მოთხრობებში. მაგალითად:

სოფლის თავს სძინავს შავს ნისლსა/ დაფიქრებულის სახითა.
დღემ დაიხურა პირბადე, მთებმა დახუჭეს თვალები.

გაპიროვნება დამახასიათებელია ადრეული რელიგიებისა და პრიმიტიული ადამიანების წარმოდგენებისთვის. ამ პროცესს **ან-თროპომორფიზაცია** (გაადამიანურებას) უწოდებენ. ანთროპომორფიზმი არის ნებისმიერი ადამიანური თვისებების მიკუთვნება არა-ადამიანებისთვის: ცხოველებისთვის, უსულო საგნებისთვის, ფენომენებისთვის, მატერიალური მდგომარეობებისთვის, ისეთი ობიექტების ან აბსტრაქტული კონცეფტებისთვის, როგორცაა სულები ან ღვთაებები. პირველყოფილი საზოგადოების ადამიანი ბუნების მოვლენებს სულს უდგამდა, ადამიანურ თვისებებს მიანერდა. ამან გამოხატულება ჰპოვა უძველეს მხატვრულ ქმნილებებში, ხოლო შემდეგ ჩამოყალიბდა, როგორც სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის ერთ-ერთი ხერხი.

გაპიროვნების დიაპაზონი ფართოა. ის შეიძლება გაიშალოს და ადამიანის თვისებები გადავიდეს განყენებულ მოვლენებზე, ცნებებზე. მაგალითად: *„ოცნება ტანჯულის ქვეყნის/ ქვითინებს მთისა ნვერზედა“*. აქ გაპიროვნებულია *„ოცნება“*. შეიძლება უსულო საგნის გაპიროვნებაც: *„ფერდობს ზევით ისლით გადახურული ქოხი მოჩანს. გადახრილია სიბერისგან. უხმოდ იხვეწება გამასვენეთ“*. ვაჟა-ფშაველას მიერ დახატული მთები დაჯილდოებული არიან ადამიანური თვისებით — ფიქრის უნარით: *მთები თავჩაჩქიანები ფიქრს მისცემიან მწარესა. ან: ნისლი ფიქრია მთებისა, იმათ კაცობის გვირგვინი; გ. ერისთავი ფულის გაპიროვნების ხერხს მიმართავს: კარაპეტა ასე ეალერსება თავის ოქროებს: ჩემი ცოლი შენა ხარ! ჩემი შვილი შენა ხარ... ჩემო აღდგომის ბატკანო! ჩემო ახალწლის ჰალვავ! გაიზარდე, ჩემო შვილო! („ძუნწი“)*. აქ გაპიროვნება შედარების ფორმითაა წარმოდგენილი. მხატვრულ შემოქმედებაში ხშირადაა გასულიერებულ-გაადამიანურებული სიყვარული, სიკვდილი და სხვა მოვლენები.

გაპიროვნებაში უსულო საგანი წარმოდგენილია, როგორც ადამიანი, რომელიც მსჯელობს, მოქმედებს, ამიტომაც გაპიროვნებას

ზოგჯერ **ანიმისტურ მეტაფორას** უწოდებენ. გაპიროვნების ასეთი სიახლოვე მეტაფორასთან აიხსნება იმით, რომ ორივე ემყარება წარმოსადგენსა და დასაშვებს, მაგრამ განსხვავება მათ შორის ის არის, რომ მეტაფორაში ყველა თვისების (განურჩევლად იმისა, სულიერია ეს საგანი თუ უსულო, ადამიანი თუ საერთოდ ცოცხალი არსება) გადატანა შეიძლება ერთი საგნიდან მეორეზე, გაპიროვნებაში კი გადატანილია მხოლოდ ადამიანური თვისებები. ამ შეზღუდვის მიუხედავად, გაპიროვნებას მეტაფორის კერძო სახეობად მიიჩნევენ ხოლმე. **თუ მეტაფორა ერთეული სიტყვათშეწყობაა, გაპიროვნება — მთელი სახეა, რომელიც იქმნება ცალკეული სიტყვიერი მეტაფორებისგან, რომელთაც აქვთ დამოუკიდებელი საგნობრივი მნიშვნელობები.**

გაპიროვნების 2 სახეს გამოყოფენ:

ა) ადამიანის თვისებები გადატანილია ბუნებაზე ან კონკრეტულ საგანზე:

როცა კი გაზაფხულდება/ გამოიღვიძებს ქვეყანა:
სილაღე, სიმხიარულე/ დასეირნობენ ყველგანა,
გაჩნდება ჩირთი, ყვავილნი/ ეკონებიან მწვანესა...
„მინდიას გაუმარჯოსო“/ ერთხმად ასტეხენ ყიფინსა,/
ხეები ფოთლებს არხევენ, / ბუნება იწყებს ბიბინსა,
და მერე სათითაოდა / ყველა მოჰყვება ტიტინსა.

ბ) ადამიანის თვისებები გადატანილია განყენებულ მოვლენებზე:

„მოდი, მოდი ჩემო ძველო ოცნებავ, მოდი მომიღლერსე,
შემიჯინე ზურგზე და შენი მსუბუქი ფრთებით მატარე ჩემს
საყვარელ ქვეყანაში“.

ხშირად ერთმანეთს ემთხვევა გაპიროვნება და **პერსონიფიკაცია**.

პერსონიფიკაცია (ლათ. **persona** პიროვნება, **facio** ვაკეთებ) მხატვრული ლიტერატურის გამოსახვის ხერხია, როდესაც ბუნების მოვლენები, საგნები, ფრინველები და ცხოველები გაადამიანურებულია და მოქმედ პერსონაჟებადაა გამოყვანილი (ზღაპარი, იგავ-არაკი და სხვა).

პერსონიფიკაციას ძალუძს ადამიანური მახასიათებლების მიკუთვნება აბსტრაქტული იდეებისთვის. **რამდენადაც პერსონიფი-**

კაცია თვისებების გადატანას გულისხმობს, მას მეტაფორის თავისებურ სახედაც მიიჩნევენ. პერსონიფიკაცია ითვლება მეტაფორის ფორმად, რომელშიც ენა აკავშირებს ადამიანის ქმედებას, ემოციას, მოტივაციას არა-ადამიანთან ან საგნებთან („დღეს ამინდი გვილიმის“). აბსტრაქტულ ცნებათა გაპიროვნებას *სიმბოლურ პერსონიფიკაციას* უწოდებენ („ოცნება ტანჯულის ქვეყნის/ ქვითინებს მთისა ნვერზედა“).

კლასიკურ რიტორიკაში პერსონიფიკაციის აღსანიშნად გამოიყენებოდა ტერმინი *prosopopeia* (*proswpo-poiia* ბერძნ. განსახიერება).

გაპიროვნებას განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხალხურ სიტყვიერებაში. ლიტერატურაში კი გაპიროვნება ფანტასტიკურობის, ანიმიზმის, ალეგორიულობის გამოვლენის, მხატვრულობისა და სახეობრიობის გამაძლიერებელ საშუალებად იქცა. პირველყოფილ სინკრეტულ ხალხურ შემოქმედებაში გაპიროვნება იყო არა მხოლოდ ფორმა, არამედ, შინაარსიც. ადამიანებს ეგონათ, რომ ბუნების მოვლენები, ცხოველები, ფრინველები, მცენარეები შეგნებული ცხოვრებით ცხოვრობდნენ — შეეძლოთ ლაპარაკი, მოქმედება. ასე არიან ისინი წარმოდგენილნი ზღაპრებში. ლირიკულ ხალხურ პოეზიაში გაპიროვნებები იქმნებოდა მიმართვით ამა თუ იმ მოვლენისადმი, სულიერი არსებებისადმი. საუკუნეების შემდეგ ეს პოზიცია შეიცვალა. არქაული გაპიროვნებები კარგავდნენ თავიანთ ადრეულ შინაარსს. მათ შემორჩათ მხოლოდ ძველი *ფორმა* მხატვრული აზრის გამოსახატად. ხალხურ შემოქმედებაში, შემდგომ კი მხატვრულ ლიტერატურაში გვხვდება არა მხოლოდ ბუნების გაპიროვნება, არამედ ადამიანის შექმნილი არტეფაქტებისაც — (მაგ.: *ღუმელი* რუსულ ზღაპრებში).

ერთი მოსაზრებით, გაპიროვნებები იმ ძველ რელიგიურ ფორმაქმნალობას მიეკუთვნება, როდესაც ძალებს, რომელთა ალყაშიც იყო მოქცეული კაცთა მოდგმა, ადამიანი ადამიანურ სახეს ანიჭებდა*.

* გაპიროვნება-განსახიერების საფუძველი უადრეს დროში იყო მოცემული. ეთნოგრაფიამ და რელიგიათმცოდნეობამ გაგვაცნო პრიმიტიული ანუ არქაული რელიგიური ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტი: ღმერთებისა და სულების სამყაროს განსახიერება ცხოველური ფორმით. ეს თერეომორფული (ცხოველუ-

მეტაფორა და ალეგორია

მეტაფორასთან მჭიდრო კავშირშია ალეგორია.

ალეგორია (ბერძნ. *αἰ I -hgoREW*) არის ტროპი, რომელიც აღნიშნავს ქარაგმულად, სხვაგვარად თქმას. ალეგორიაში სიტყვები და ფრაზები შეიძლება პირდაპირი მნიშვნელობით გამოვიყენოთ, მაგრამ მთელი შინაარსი არაპირდაპირი მნიშვნელობით გაიგება. მაშასადამე, ალეგორიის დროს მთელი კონტექსტი გადატანითი მნიშვნელობით იკითხება. მაგალითად: „ნესტან-დარეჯან ქაჯებს ჰყავს, მოელის ტურფა გამომხსნელს“. მიაჩნიათ, რომ აკაკის ამ ფრაზაში ნესტან-დარეჯანში საქართველო იგულისხმება, ქაჯებში — საქართველოს მტერი.

ჩვეულებრივ მეტყველებაში ალეგორიისთვის დამახასიათებელია განყენებული ცნების შეცვლა კონკრეტული საგნით, მაგალითად: მელა მოხერხებულობის ალეგორიაა, ჯორი — სიჯიუტის, ლომი — ვაჟკაცობის. ალეგორია განსაკუთრებით დამახასიათებელია ხალხურ შემოქმედებასთან ასოცირებული ჟანრებისათვის — ანდაზებისა და იგავ-არაკებისთვის.

ალეგორიას, როგორც მხატვრულ ხერხს, უძველესი დროიდან იყენებენ ლიტერატურაში. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონში“ დაჭრილი ლუხუმი, რომელიც ლაშარის გორზე უნდა შედგეს, აღორძინებული საქართველოს ალეგორიაა. ასეთივე სახეა ამირანი აკაკის „თორნიკე ერისთავიდან“ (საფუძვლები 1972).

ალეგორია გამოსახვის (გამოხატვის) ფორმაა. იმისათვის, რომ უფრო კარგად გავერკვეთ ალეგორიის არსში, საჭიროა გავიაზროთ ტერმინი „გამოსახვა“ („გამოხატვა“). გამოსახვა არის „შინაგანისა“ და „გარეგანის“ სინთეზი — ძალა, რომელიც „შინაგანს“ აიძულებს, რომ გამოვლინდეს, „გარეგანს“ კი ექაჩება (ენევა), რომ შეაღწიოს „შინაგანის“ სიღრმეში. გამოსახვა (გამოხატვა) ყოველთვის დინამიკური პროცესია; მოძრაობა ხორციელდება როგორც

რი) სახოვანება საფუძველია ყოველივე იმისი, რასაც ტოტემიზმი ჰქვია (ან, რასაც ტოტემიზმს უწოდებდნენ რ.ც.); ასევე ღმერთების მეტამორფოზები (მაგ.: ზევსის გარდასახვა ხარად, ნვიმად, გუგულად და ა.შ.). ყველა ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ადამიანურის ფანტასტიკურ შენიღბვასთან ცხოველური სახის მიღების გზით.

„შიგნიდან“ „გარეთ“, ისე — „გარედან“ „შიგნით“. ხატოვნად რომ ვთქვათ, გამოსახვა არის ორი ენერჯის (შინაგანისა და გარეგანის) შეხვედრის არენა და მათი შერწყმა ერთ მთელში, რომელიც ერთდროულად ერთიცაა და მეორეც. ტერმინი გამო-სახვა (გამო-ხატვა) მიუთითებს აქტიურ მიმართულობაზე, თვითგარდასახვაზე. ალეგორიაში ჩადებულია „სახე“ და „იდეა“ — „გარეგანი“ და „შინაგანი“, თუმცა, მათი ურთიერთმიმართება წინააღმდეგობრივია. ეს კარგად ჩანს პოეტური ალეგორიის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშში — იგავში. მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის, კრილოვის (და, ზოგადად) იგავებში ჭიანჭველა, მგელი, დათვი და სხვა ცხოველები მეტყველებენ, მაგრამ არც ავტორი და არც მკითხველი არ ფიქრობს, რომ მათ ნამდვილად შეუძლიათ ლაპარაკი, ან ისე მოქცევიან, როგორც იგავშია წარმოდგენილი: აქ „სახე“ ნიშნავს ერთს, „იდეა“ — სრულიად სხვას. რა თქმა უნდა, ისინი რალაციით დაკავშირებული არიან ერთმანეთთან, სხვაგვარად წარმოდგენილი ამბავი არ იქნებოდა გამომსახველი, მაგრამ „სახე“ გაიგივებულია განყენებულ იდეასთან, რომელიც მთლიანად არ ემთხვევა „სახეს“. ალეგორიაში სახე ყოველთვის მეტია იდეაზე, სახე ყოველთვის აღნიშნული და გამოხატულია, იდეა კი განყენებული და გამოუვლენელი.

ალეგორიის საპირისპიროდ, *სიმბოლოში* არის სრული თანასწორობა „შინაგანსა“ და „გარეგანს“, „იდეასა“ და „სახეს“ შორის. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ სიმბოლოში არ არის არავითარი განსხვავება სახესა და იდეას შორის; ისინი აუცილებლად განირჩევიან რალაციით, სხვაგვარად სიმბოლო არ იქნებოდა გამომსახველი (გამომხატველი). ასე მაგალითად, იგავების პერსონაჟებისგან განსხვავებულად აღვიქვამთ მითოსურ სახეებს (მოვიგონოთ კერბეროსი (ცერბერი) ბერძნული მითიდან, ან აქილევსის ერთ-ერთი ცხენი, რომელიც ადამიანის ხმით დაელაპარაკა პატრონს და სიკვდილის მოახლოება აუწყა, ან სირენები და სფინქსები). ამ განსხვავების მიზეზი ისაა, რომ მითოსური პერსონაჟების შემქმნელები მათ რეალურ სახეებად აღიქვამდნენ. **მითოსური სახეები რეალურად აღსაქმელი სახეებია და არა გადატანითი მნიშვნელობით გასაგები. აქედან გამომდინარე, მითი არც ალეგორიაა, არც — სქემა, მითი სიმბოლოა.** თუმცა, სიმბოლოს ცნება შეფარდებითია, ე.ი. მოცემული გამომსახველობითი ფორმა სიმბო-

ლოა რაღაც სხვასთან მიმართებით. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმიტომ, რომ ერთი და იგივე გამომსახველობითი ფორმა სხვასთან მიმართების თვალსაზრისით შეიძლება იყოს სქემაც, ალეგორიაც და სიმბოლოც. მაგალითად, ნოვალისის თხზულებაში წარმოდგენილი *ცისფერი ყვავილი* მისტიკური სიმბოლოა; ბოტანიკოსისთვის ცისფერი ყვავილი გარკვეული სახეობის მცენარეა, რომელსაც აქვს კონკრეტული აგებულება (სქემა); თუ ცისფერი ყვავილი შეგვხვდა ისეთ თხრობაში, სადაც სხვა პერსონაჟებთან ერთად ფიგურირებს, იგი ალეგორიაა. იგივე შეიძლება ითქვას ლომზე: ზოოლოგიურ ატლასებში ლომი სქემის სახით წარმოდგება, იგავებში — ალეგორიულად, პოეტურ მეტყველებაში (არა ყოველთვის) და გერბებში კი ლომი სიმბოლოა.

უფრო რომ განვაზოგადოთ, შეიძლება ვთქვათ, რომ ხელოვნება, ცხოვრებასთან შედარებით, ალეგორიულია. მსახიობი განასახიერებს, თამაშობს „სხვას“. ამიტომ თეატრი ალეგორიულია. ეს ხელს არ უშლის არც თეატრს, არც ხელოვნებას (ზოგადად) იყვნენ სიმბოლოურები. ხელოვნება უნდა იყოს სიმბოლოური (ან სხვადასხვა დოზით სიმბოლოური), მაგრამ რეალურ ცხოვრებასთან შედარებით იგი ალეგორიულია.

სიმბოლო.

მეტაფორა და სიმბოლო

მეცნიერები მიუთითებენ, თუ სად იკვეთება მეტაფორა და სიმბოლო, და, ამავედროულად, აღნიშნავენ პრინციპულ განსხვავებას მათ შორის.

სიმბოლო (ბერძნ. *symbolon* — ნიშანი, მაუნყებელი) — ტროპის ერთ-ერთი სახეა, გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა; პირობითი ნიშანი ნამდვილისა და შესაძლებლის მისანიშნებლად. სიმბოლოური შეიძლება იყოს არა მხოლოდ სიტყვა, არამედ მთლიანად აზრი.

სიმბოლოს, ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთ საკვანძო ტერმინს, უმნიშვნელოვანესი კულტუროლოგიური ფუნქცია გააჩნია.

„ადამიანური“ საქციელი იწყება სიმბოლოების გამოყენებით. ყველა ცივილიზაცია აღმოცენდა და შენარჩუნდა მხოლოდ სიმბოლოების გამოყენების წყალობით. **ადამიანური საქციელი სიმბოლოური საქციელია.** სიმბოლიზაციის უნარმა წარმოშვა კულტურა; სიმბოლოს გარეშე არ იქნებოდა ცივილიზაცია, ადამიანი კი ცხოველად დარჩებოდა.

ადამიანის საქციელი შეიძლება იყოს ორგვარი: სიმბოლოური და არასიმბოლოური. ხველა, ცემინება, ფხანა, ყვირილი, მრისხანება და ა.შ. ახასიათებს ცხოველსაც და ადამიანსაც; ეს არასიმბოლოური საქციელია. ადამიანი თავის მსგავსებთან ურთიერთობას ამყარებს მეტყველებით, ქმნის კანონებს, ადგენს დანერგულ და დუნერგულ წესებს. ეს ქმედებები უნიკალურია, დამახასიათებელია მხოლოდ ადამიანისთვის და ხორციელდება სიმბოლოების გამოყენებით. ადამიანურობის გამოხატვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფორმაა დანაწევრებული მეტყველება. ენა (მეტყველება) — სიტყვის (ბგერათა ჯგუფის) დაკავშირება საგანთან, მოვლენასთან, ემოციასთან სიმბოლიზაციის პირველი უმთავრესი შედეგია. **სიმბოლო შეიძლება განვმარტოთ, როგორც საგანი, რომელსაც ფასეულობას ან აზრს ანიჭებენ ისინი, ვინც მას იყენებს.** ვამბობთ „საგანს“, რადგან სიმბოლოს შეიძლება ჰქონდეს მატერიალური ობიექტის რა გინდა რა ფიზიკური ფორმა: ფერი, ბგერა, სუნი, მოძრაობა, გემო და სხვა.

„სიმბოლონ“ ძველ საბერძნეთში ეწოდებოდა დანაწევრებული თიხის ფირფიტის იმ ნატეხებს, რომელთა შეერთებითაც უნდა ამოეცნოთ ერთმანეთი ქონების მემკვიდრეებს ან თანამოაზრეებს. ასეთია ამ ტერმინის დაბადების „უნყინარი“ საფუძველი. შემდგომ სიმბოლომ, ისევე როგორც ტერმინთა უმეტესობამ, სულ სხვა მნიშვნელობა შეიძინა (თუმცა დარჩა ერთი ინტრიგა — „ამოცნობა“).

სიმბოლო არის ცოცხალი საკრალური მითის ელემენტი და მითისკენ მიმავალი აუცილებელი საფეხური. სიმბოლოთა სამყარო არის შესაბამისობების შუალედური სამყარო. ეს არის ნარცისის ანარეკლის სამყარო, რომელიც თავისთავად არც ნარცისია, არც — წყალი. ისინი (სიმბოლოები) ერთსა და იმავე დროს ხილულიც არის და უხილავნიც. ეს არის სამყარო ხილულის გადასვლისა და გარდასახვისა უხილავში, ცნობიერისა — არაცნობიერში, სიცოცხლისა — სიკვდილში და პირიქით. ასე რომ, ტყე, რომელშიც აღ-

მოჩნდა დანტეს პერსონაჟი „თავისი სიცოცხლის შუახანს“ და ბოდლერისეული „სიმბოლოთა ტყე“ არის არა გარესამყაროს ტრანსცენდენტური ხილვით მიღებული გამოცდილება, არამედ *შინაგანი ტყე* — ერთადერთი ადგილი, სადაც მაძიებელს შეუძლია შეხვდეს საიდუმლოს და მის განცხადებას. სიმბოლოთა ენის ცოდნა განსაკუთრებულ ნიჭს მოითხოვს. სამეტყველო ენის შეზღუდულობას ხშირად მიჰყავს ადამიანი აფაზიამდე, დუმილის ენამდე. ადამიანთა ერთი ნაწილი იყენებს სიმბოლურ მეტყველებას სხვა ფორმას — მუსიკას, ცეკვას, მხატვრობას და ქანდაკებას. სიმბოლო არის მარადიულისა და ჭეშმარიტის გამოვლენა დროში. თავისუფლება მხოლოდ სიმბოლოში გვეძლევა.

სიმბოლოება მსჭვალავს ყოფით სალაპარაკო ენას; სიმბოლო არის ლოზუნგებსა და სხვა პოლიტიკურ ნიშნებში. ალარაფერს ვამბობთ რელიგიის ენის ქარაგმულობასა და არქაულ კულტურებზე. პოეზიაზე, ისტორიულ სახეებზე. სიმბოლოს შესწავლა მჭიდროდ უკავშირდება არქეოლოგიას, ძველ ისტორიას, ეთნოგრაფიას, ჰერალდიკას, ფოლკლორისტიკას, რელიგიას, მითოსს.

სიმბოლო არის აბსტრაქტული რეალობა გამოხატული კონკრეტული ნიშნით, რომელსაც შეუძლია გადმოსცეს ურთულესი ლოგიკური ცნებები, იდეები, მისტიკური მოვლენები და მდგომარეობა. სიმბოლოებში პოულობენ თავის გამოხატულებასა და ახსნას კოსმიური ფენომენები, ადამიანის ფსიქიკის მექანიზმები და ა.შ. ეს ფენომენები გადაეცემა თაობიდან თაობას ფოლკლორის საშუალებით. ამ მემკვიდრეობასთან შეხებისთანავე მკვლევარის წინაშე წარმოდგება სიმბოლოთა უამრავი რაოდენობა, რომელთაც საერთო წარმომავლობა აქვთ. სიმბოლო აღიქმება ინტუიციურად (ჟიულენი 1999: 5-7).

სიმბოლოს გაგებას გვიადვილებს მისი გამოყოფა მომიჯნავე ცნებებისგან: ნიშანი, ემბლემა და ალეგორია, თუმცა ზოგჯერ მათი გარჩევა ერთმანეთისგან ძალიან ჭირს. სიმბოლოს ნიშნისგან განასხვავებს მრავალმნიშვნელობა. სიმბოლო არის საიდუმლოც და ამ საიდუმლოს წვდომაც. სახის, სიმბოლოსა და ნიშნის ურთიერთკავშირის გასარკვევად საყურადღებოა ს. ავერინცევის დეფინიცია: „შეიძლება ითქვას, რომ ფართო გაგებით სიმბოლო არის სახე თავის ნიშნურ ასპექტში და ამასთან, ნიშანი, რომელშიც

თავს იჩენს სახის ამოუწურავი და მრავალმნიშვნელოვანი ორგანულობა. ყველა სიმბოლო არის სახე (და ყველა სახე, გარკვეულნილად, სიმბოლოა), მაგრამ სიმბოლოს კატეგორია სახის საზღვრებიდან გასვლას, გარკვეული აზრის არსებობას გულისხმობს, რომელიც სახესთან არის შერწყმული, მაგრამ სახესთან გაიგივებული არ არის (ავერინცევი 1987). ძირითადი განსხვავება სიმბოლოსა და ნიშანს შორის არის ის, რომ ნიშანს აქვს პრაქტიკული, არაორაზროვანი მნიშვნელობა: „არ მონიო“, „გადასასვლელი“... სიმბოლოს აქვს უკუკავშირის გაცილებით მეტი შესაძლებლობა, ის ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობებს შეიცავს.

კარლ იუნგის აზრით, „სიმბოლო უნდა მოიცავდეს ერთგვარ გაუცნობიერებელ ასპექტს, რომელიც ბოლომდე ვერასდროს იქნება ცალსახად ახსნილი ან ჩამოყალიბებული“ (აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: 3-4). „ცალსახობა“ ახასიათებს ემბლემას, ნიშანს, ალეგორიას. ერთი და იგივე საგანი ერთ შემთხვევაში შეიძლება ნიშანი იყოს, მეორეში — ემბლემა, მესამეში — სიმბოლო: მაგალითად: ხუთქიმიანი ვარსკვლავი სამხრეთზე ნიშანია, გერბზე — ემბლემა, ბეთლემის თავზე კი — სიმბოლო. ბარათაშვილის ლექსში „ჩემს ვარსკვლავს“ ვარსკვლავი პოეტის სატრფოს მეტაფორაა.

სიმბოლოსგან განსხვავებით, ალეგორია კონკრეტულ ასოციაციაზე აგებულ ერთსახოვან სურათს წარმოადგენს. სიმბოლო და ალეგორია გამოსახვის მონათესავე ფორმებია, მაგრამ განსხვავება მათ შორის ის არის, რომ სიმბოლო განასახიერებს განწყენებულ, ზოგად იდეას; ალეგორიაში კი ერთი კონკრეტული საგნის თვისებაა გადატანილი მეორე კონკრეტულ საგანზე (ჭილაია, შუშანია 1957).

ბროკჰაუზისა და ეფრონის კლასიკური ენციკლოპედია სიმბოლოებს 3 კატეგორიად ყოფს: *საგნობრივი სიმბოლიკა* (ჯვარი, დისკო, მზე, ხელი, თვალი, ყვავილი და ა.შ.); *რიტუალური სიმბოლიკა* (რიტუალები — პირველყოფილი ცეკვებიდან თანამედროვე პარადის ჩათვლით) და *სიტყვიერი სიმბოლიკა* (სახელთა და სახელწოდებათა ჩათვლით)*.

* მეცნიერთა ნაწილი სიმბოლოთა მეტ ჯგუფს გამოყოფს.

თუ ხელოვანი თავის შინაგან მიმართებათა გადმოცემისას უკვე აპრობირებულ სიმბოლოებს მიმართავს, ან თავის მეტაფორულ ხელნერას უფრო და უფრო უსადაგებს პირობითობის ამ ენას, ჩვენ ვლაპარაკობთ *სიმბოლიზმზე*, როგორც ესთეტიკურ მიმართულებაზე.

სიმბოლოში ყოველთვის არის რაღაც არქაული. ყოველი კულტურა საჭიროებს ტექსტის პლასტს, რომელიც არქაულობის ფუნქციას ასრულებს. სიმბოლოთა კონდენსირება აქ, ჩვეულებრივ, განსაკუთრებით შესამჩნევია. მეორე მხრივ, სიმბოლო აქტიურად ურთიერთობს კულტურულ კონტექსტთან, ტრანსფორმირდება მისი ზეგავლენით და თავად ახდენს მის ტრანსფორმაციას. სიმბოლოს ინვარიანტული არსი რეალიზდება ვარიანტებში.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ ე.წ. ელემენტარულ (თავისი გამოხატულებით) სიმბოლოებს აქვთ უფრო დიდი კულტურულ-აზრობრივი მოცულობა, ვიდრე რთულ სიმბოლოებს. ჯვარს, წრეს, პენტაგრამას გაცილებით მეტი აზრობრივი პოტენცია აქვთ, ვიდრე „აპოლონს, რომელიც ტყავს აძრობს მარსიასს“. სწორედ „მარტივი“ სიმბოლოები ქმნიან კულტურის სიმბოლურ ბირთვის და სწორედ მათი გაჯერებით იქმნება საშუალება ვიმსჯელოთ მთლიანობაში კულტურის სიმბოლიზირებადი თუ დესიმბოლიზირებადი ორიენტაციის შესახებ.

ფოლკლორში სიმბოლო წარმოიშვა პოეტურ შემოქმედებაში არსებული ორსახოვანი ხატოვანი პარალელიზმისგან. *ამ კონტექსტით, სიმბოლო არის დამოუკიდებელი მხატვრული სახე, რომელსაც აქვს ემოციურ-ქარაგმული აზრი და ეფუძნება ცხოვრებისეული მოვლენების მსგავსებას.* სიმბოლური სახეების წარმოშობა მოამზადა სასიმღერო ტრადიციამ, რომლის დასაბამი უხსოვარ დროში იკარგება. ხალხური სიმღერები თაობიდან თაობაზე გადადიოდა. იმ შემთხვევებშიც, როდესაც ეს სიმღერები ითხზებოდა პირდაპირი ორწევრიანი პარალელიზმის საფუძველზე, მასში შემავალი სახეების აზრობრივი კავშირი თანდათანობით მტკიცდებოდა თავად მომღერალთა და მათ მსმენელთა გონებაში. ამიტომ, როდესაც სიმღერაში ჩნდებოდა პარალელიზმის პირველი წევრი — ბუნების ესა თუ ის სურათი (სახე), გონებაში მაშინვე წამოტივტივდებოდა უკვე ცნობილი მეორე წევრი — სახე ადამიანისა, რომლის სიტყვიერი დახასიათება აღარ იყო საჭირო. სხვაგვარად რომ

ვთქვათ, ბუნების „ცხოვრების“ ასახვა იყო მომასწავებელი ადამიანის ცხოვრებისა და ამან მიიღო გადატანითი, სიმბოლური მნიშვნელობა. ადამიანებმა ისწავლეს ადამიანური ცხოვრების შეცნობა დაფარული ანალოგიის — ბუნების ცხოვრების — გზით.

ქართულ ფოლკლორში ვირი სისულელის, უზრდელობის, უჭკუობის სიმბოლოა, არწივი — სიმამაცის, ძლიერების, მელია — მსუნაგობის, ცბიერების, მგელი — გაუმადლობის, ხარი — შრომის და ა.შ.

მხატვრულ ლიტერატურაში სიმბოლური შეიძლება იყოს მხატვრული სახე, გმირი, მთელი ნაწარმოები. „გველის მჭამელში“ გველი სიბრძნის სიმბოლოა. ნ. ლომოურის „გიგო ღრუბელაშვილში“ ჩირაღდანი განათლების სიმბოლოა. სიმბოლოები უხვადაა სასულიერო ლიტერატურულ ტექსტებში. საერო პოეზიაში სიმბოლოების სიუხვით გამოირჩევა დავით გურამიშვილის შემოქმედება.

კარლ იასპერსის აზრით, სამყარო შეიცნობა სიმბოლოს საშუალებით. სიმბოლო უსასრულოა და არ დაიყვანება აზრზე. სიმბოლო მრავალმნიშვნელობანია და განუსაზღვრელი. სიმბოლო უძრავი და ფიქსირებული ხდება (მკვდარ ობიექტად გადაიქცევა), როდესაც კარგავს თავის არსებით თვისებებს; ამ შემთხვევაში იგი გადაიქცევა ნიშნად, მნიშვნელობად, მეტაფორად. ჭეშმარიტი სიმბოლოს განმარტება არ შეიძლება. ის, რისი განმარტება შეიძლება „სხვით“, აღარ არის სიმბოლო. სიმბოლოს შეცნობა შეიძლება მის გარშემო ტრიალით; მის ნათებაში შეღწევით. ასეთი შეცნობა თავად ხდება სიმბოლოს ნაწილი. სიმბოლოს საშუალებით ჩვენ შევდივართ „მოლივლივე რეალობაში“ — მითში; და ბოლოს, სიმბოლოს საშუალებით ჩვენ მივდივართ ღმერთთან (სიმბოლოთა ენციკლოპედია 2000: 5-14).

მეტაფორისა და სიმბოლოს საფუძველია **სახე — ძირითადი სემიოტიკური ცნებების დასაბამი**. მეტაფორა და სიმბოლო „ამოდიან“ სახიდან, მაგრამ შემდგომ მათი გზები იყოფა. მეტაფორის საფუძველშია **კატეგორიული ძვრა** (ძვრა, რომელიც იწვევს კატეგორიის შეცვლას). მეტაფორა, პრედიკატულობის გამო, წინა პლანზე წამოსწევს სემანტიკურ ასპექტს, მასში აქცენტირებულია მნიშვნელობა, რომელიც თანდათანობით ხდება მკაფიო და შესაძლებლობა აქვს, შევიდეს ენის ლექსიკურ ფონდში. სიმბოლოში, რომლისთვისაც არ არის დამახასიათებელი პრედიკატად გამოყე-

ნება, პირიქით, სტაბილური ფორმაა. სიმბოლო ისწრაფვის გრაფიკული გამოსახვისაკენ.

მეტაფორაში შენარჩუნებულია სახის მთლიანობა. სიმბოლო სხვაგვარად „იქცევა“. საქმე ისაა, რომ სიმბოლოს აქვს აღმნიშვნელის გამარტივების ტენდენცია და შეუძლია მიიღოს სახის რომელიმე ერთი ნიშანი — მისი ფერი, ფორმა და ა.შ. სახის დანაწევრება სიმბოლოურ ელემენტებად მისი „ნაკითხვის“ საშუალებას იძლევა. სახე გადაიქცევა „ტექსტად“. მიუხედავად იმისა, რომ სიმბოლოები (ისევე როგორც მეტაფორები) არ არის ერთმანეთზე დამოკიდებული, მათ შეუძლიათ სისტემაში გაერთიანება. ფერთა სიმბოლიკას შეუძლია წარმოშვას თავისი „ენა“ — *კოდი*. ამ შემთხვევაში სიმბოლოთა ინტერპრეტაცია ეფუძნება კოდის ცოდნას. ეს ვითარება დამახასიათებელია ხატურისთვის (უფრო ფართოდ, რიტუალური სიმბოლიკისთვის).

სიმბოლოსთვის დამახასიათებელია აღმნიშვნელის სქემატიზაცია, რის გამოც მისი კავშირი მნიშვნელობასთან ნაკლებად ორგანიზებულია. ეს კი კარდინალურად განასხვავებს სიმბოლოს მეტაფორისგან, სადაც დამოკიდებულება სახესა და მის გააზრებას შორის არასდროს აღწევს სრულ შეთანხმებულობას (კონვენციონალიზაციას). სიმბოლო, მეტაფორისგან განსხვავებით, ასრულებს დეიქტიურ (მითითების) ფუნქციას. სიმბოლოს არ ახასიათებს მეტაფორისეული ორ-სუბიექტურობა, სიმბოლო იმპერატიულია.

სწორედ ეს განსხვავებებია მეტაფორისა და სიმბოლოს გამიჯვნის საფუძველი. მეტაფორისთვის უცხოა სემანტიკური შემოფარგულობა, მას შეუძლია მიიღოს ნებისმიერი ნიშან-თვისების მნიშვნელობა. მეტაფორას, ჩვეულებრივ, მიაკუთვნებენ კონკრეტულ სუბიექტს, რისი წყალობითაც შესაძლებელი ხდება მისი შენარჩუნება გარკვეული (პირდაპირ თუ ირიბად რეალობასთან დაკავშირებული) მნიშვნელობის ფარგლებში. სიმბოლო პირიქით, იოლად გადალახავს „მინიერ მიზიდულობას“. ის ისწრაფვის ასახოს მარადიული და მედინი, ის, რაც მისტიკური სწავლებების მიხედვით, ჭეშმარიტი რეალობაა. ამიტომ სიმბოლოს ხშირად აქვს ბუნდოვანი ტრანსცენდენტური მნიშვნელობა: სიმბოლოში არის დაფარული და ცხადი, უტყვი და მეტყველი. მეტაფორას სხვა, უფრო „მინიერი“, ფუნქცია აქვს. მისი დანიშნულებაა შექმნას ობიექტის ისეთი

სახე, რომელიც გახსნის (წარმოაჩენს) მის ლატენტურ (ფარულ) არსებას. მეტაფორა აღრმავებს რეალობის გაგებას, სიმბოლოს კი გაჰყავს რეალობის ფარგლებიდან; მეტაფორა გამოხატავს ენობრივ მნიშვნელობებს, რომლებიც მეტაფორის ჩარჩოშია (vehicle) ჩადებული, სიმბოლო — ზოგად იდეებს. ამიტომ სიმბოლოს არ შეუძლია ასახოს შემთხვევითი რამ. შესაბამისად, როდესაც საუბრობენ ხელოვნებაში ქმნილ საერთო (ზოგად) იდეებსა და სახეებზე, ისინი ავტომატურად ტრანსფორმირდებიან სიმბოლოებად. მაგალითად, როდესაც ი. ანენსკი აანალიზებს „დანაშაულსა და სასჯელს“, მას რომანის ყველა პერსონაჟი გამოჰყავს, როგორც სიმბოლო: „მღებავი — ტანჯვის სიმბოლოა; პორფირი — სიმბოლოა უცნაური ბედნიერებისა, რომელიც ადამიანის ტანჯვასთან თამაშს მოითხოვს და ა.შ.“

არსებობს კიდევ ერთი ფუნდამენტური განსხვავება მეტაფორასა და სიმბოლოს შორის: სახიდან მეტაფორაზე გადასვლა გამონვეულია სემანტიკური (ანუ ენის შიგნითა) საჭიროებებით; სიმბოლოზე გადასვლა კი უფრო ხშირად ხდება ექსტრალინგვისტური ფაქტორების გამო. ეს ეხება როგორც ოკაზიონალურ (შემთხვევით) ისე მყარ სიმბოლოებს. სიმბოლოებად გადაიქცევიან, სიმბოლომდე მალდებიან, იზრდებიან. სიმბოლო ადამიანის ცხოვრებაში ასრულებს არაორდინარულ ფუნქციას — კარნახობს მას აირჩიოს ცხოვრებისეული გზა, ქცევის მოდელები. შემთხვევით არ საუბრობენ სამეფო ძალაუფლების სიმბოლოებზე. ადამიანთა გარკვეულ კავშირებსაც აქვთ გამოკვეთილი სოციალური სიმბოლიკა, რომლის მიზანია კოლექტივის ძალისხმევის გაერთიანება და გარკვეული მიმართულებით წარმართვა.

ამრიგად, *სახე ფსიქოლოგიურია, მეტაფორა — სემანტიკური, სიმბოლიკა — იმპერატიული, ნიშანი — კომუნიკაციური.*

მეტაფორა და ირონია

ირონია (ბერძნული ειρωνεία მოჩვენებითი, თვალთმაქცური ნათქვამი) არის ტროპი, რომელიც გამოხატავს სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობის შეუსაბამობას მის ბუკვალურ გამოხატულებასთან; ირონიულ გამონათქვამში მოლაპარაკეს მხედველობაში აქვს იმის

საპირისპირო, რაც მან თქვა. ძველბერძნულ კომედიაში „ირონიკოსი“ ერქვა ხუმარას, რომელიც თავს წარმოადგენდა უფრო სულელად და სუსტად, ვიდრე სინამდვილეში იყო. ირონიკოსის საპირისპირო სახე იყო „ბახვალოსი“ — ხუმარა, რომელიც უფრო ჭკვიანად და ძლიერად წარმოადგენდა თავის თავს, ვიდრე იყო. „ირონია“ დასაბამს იღებს ირონიკოსის მხატვრული სახიდან.

დავუშვათ, გატყუებთ ტანის ეპოქის ძალიან ძვირფასი ჩინური ლარნაკი და ირონიით გეუბნებიან: „ეს გენიალური საქციელი იყო“. ამ წინადადებაში ისევე, როგორც მეტაფორაში, მოსაუბრის მიერ წინადადებაში ჩადებული მნიშვნელობა და წინადადების ნამდვილი მნიშვნელობა სხვადასხვაა. როგორია პრინციპები, რომელთა საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგოთ ნათქვამი, თუ არა?! **ირონიული გამონათქვამი, თუ მას ბუკვალურად აღვიქვამთ, აშკარად უადგილო (არაკორექტული, შეუსაბამო) აღმოჩნდება მოცემული სიტუაციისთვის. ან პირიქით, კორექტული (მიზანშეწონილი, შესაბამისი) იქნებოდა მოცემულ წინადადებაში გამოთქმული აზრის საპირისპირო თვალსაზრისი.**

ირონიისა და მეტაფორის ურთიერთკავშირი ეფუძნება მათსავე მახასიათებლებს: ირონია, ისევე როგორც მეტაფორა, არ მოითხოვს არავითარ კონვენციებს — არც ექსტრალინგვისტურს, არც სხვაგვარს.

მეტაფორა და მეტონიმია

მეტონიმია (ბერძნ. met-wnumia) არის ტროპი, რომელიც აღნიშნავს ერთი სახელის შეცვლას მეორით. მეტონიმია გადასახელების ფიგურაა. მეტონიმიაში თვისებათა გადატანა ერთი მოვლენიდან მეორეზე ხორციელდება არა მსგავსების საფუძველზე (როგორც მეტაფორაშია), არამედ მოვლენათა რეალური კავშირის ნიადაგზე. მეტონიმია მოვლენათა მომიჯნავეობის აღმნიშვნელი სიტყვების ქარაგმულობას ეფუძნება. მეტონიმია გულისხმობს სახელის რეგულარულად ან ოკაზიონალურად (შემთხვევით) გადასვლას ობიექტების ერთი კლასიდან (ან ცალკეული ობიექტიდან) მეორე კლასზე (ან ცალკეულ ობიექტზე); გადასვლის საფუძ-

ველია ამ ობიექტთა მომიჯნავეობის, მეზობლობის, ერთსა და იმავე სიტუაციაში ჩართულობის ასოციაცია.

მეტონიმია შემოკლებული აღწერაა. ის აძლიერებს მკითხველზე მხატვრულ ზეგავლენას სპეციფიკური ხერხით: გამოყოფს საგნისა ან მოვლენისგან ერთ-ერთ ნიშანს, რომელიც მწერალს არსებითად მიაჩნია და მასზე ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას. მაგალითად: ვამბობთ — *ყანნი შევსვი*; სინამდვილეში *ყანში ჩასხმული ღვინო შევსვი*. მეტონიმის სხვა მაგალითები: *რუსთაველი ზეპირად ვიცი* (იგულისხმება: რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ზეპირად ვიცი); *პუშკინი ვთარგმნე* (იგულისხმება: პუშკინის თხზულებები ვთარგმნე); „მთელი *კახეთი ქცეულა* ჩიქილამოხდილ ქალადა“ (ვაჟა-ფშაველა, „ბახტრიონი“); მთელმა *ორკეთმა იცის* (ლ. ქიაჩელი, „გვადი ბიგვა“); *ბარათაშვილს ვსწავლობ* (ბარათაშვილის შემოქმედებას ვსწავლობ); *აკაკის ვიცნობ* (აკაკის შემოქმედებას ვიცნობ); *მთელი თეატრი ტაშს უკრავდა* (თეატრის მაცურებელი ტაშს უკრავდა).

მეტონიმიაში შეცვლა-გადასახელება გაპირობებულია სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით გამოყენების ხასიათით, მაგრამ ცნებათა და სახელთა ამ შეცვლაში, გადარქმევაში მჭიდრო თვისობრივი კავშირი შემცვლელსა და შეცვლილს შორის ყოველთვის შემონახულია. შეცვლა-გადასახელების პროცესში მეტონიმიას ახასიათებს რომელიმე სიტყვის ამოგდება წინადადებიდან და სიტყვის ფუნქციის სხვა სიტყვისთვის დაკისრება. იქმნება სხარტი მეტყველების ნიმუშები: *ლექტორს აუდიტორია ყურადღებით უსმენდა;* *ბალზაკი ვიყიდე*.

მეტონიმის დროს გამოთქმა მოკლდება, იკუმშება, სიტყვათა ეკონომიის წყალობით მტკიცე მხატვრულ ერთეულად იკვრება და ისე აღიბეჭდება მკითხველის მეხსიერებაში.

არსებობს მეტონიმური გამოთქმების თავისებური ჯგუფი, რომელსაც *სინეკდოქეს* უწოდებენ (ბერძნ. sun-ekdochi — სიტყვის სხვა ტევადობით, დატვირთვით გამოყენება). *სინეკდოქე ისეთი გამოთქმაა, სადაც დასახელებულია ნაწილი მთელის ნაცვლად, ან პირიქით — მთელი ნაწილის ნაცვლად: თავი დაგკარგე; კერა გაუცივდა*.

შეიძლება ერთი და იგივე სიტყვა ერთსა და იმავე დროს მეტონიმიაც იყოს და სინეკდოქეც. მაგ.: „*მოკვდავი* ნუთისოფლის სტუმარს მოგვაგონებს“. აქ *მოკვდავი* მეტონიმიცაა იმიტომ, რომ ჩვენაცვლა *ადაშიანს*; სინეკდოქეცა იმიტომ, რომ *მოკვდავი* ნახმარია მხოლოდით რიცხვში, მაგრამ გულისხმობს მრავალ *ადაშიანს*. სინეკდოქეს ერთ-ერთი სახესხვაობაა საკუთარი სახელის გამოყენება საზოგადო სახელის მნიშვნელობით: *ჩვენ ბარათაშვილები გვჭირდება*.

გამოყოფენ მეტონიმიის რამდენიმე სახეობას:

- **ადგილის მეტონიმიცა:** მთელ *ქალაქს ეძინა*, როდესაც ისინი მოვიდნენ (ქალაქის ყველა მცხოვრებს ეძინა); *თეთრი სახლი* ახალი ინიციატივით გამოვიდა; *ლონდონმა და მოსკოვმა* ნოტები გაცვალეს.

- **დროის მეტონიმიცა:** *ეს რთული წელი იყო; მძიმე დრო*;

- **ისეთი სიტყვათშეთანხმება, რომლებშიც ესა თუ ის მოქმედებები აღინიშნება იმ საშუალებების (იარაღი, ორგანო) დასახელებით, რომელთა დახმარებითაც ისინი ხორციელდება:** *ძალიან მახვილი თვალი აქვს; ენა დაიმოკლე*.

- **კუთვნილების მეტონიმიცა:** *ზეპირად იციან გალაკტიონი*.

- **ისეთი სიტყვათშეთანხმება, რომელიც მიუთითებს ადამიანური ცხოვრების ამა თუ იმ მდგომარეობასა და დამოკიდებულებაზე:** *ამ ყმანვილს ნამდვილად თავი აბია; ამაზე არ ღირს თვალის დახუჭვა; ჯერ ტურჩებზე რძე არ შეშრობია*.

მეტონიმიის საფუძველი შეიძლება გახდეს სივრცული, ხდომილებითი, ცნებითი, სინტაგმატური და ლოგიკური ურთიერთობები სხვადასხვა კატეგორიებს შორის. სახელი შეიძლება გადავიდეს:

1. სათავსიდან შიგთავსზე (მაგ.: „ლანგარი“ — „დიდი თევზი“ და „საჭმელი“ „სანოვაგე“);
2. მასალიდან — ნაკეთობაზე („სპილენძი“ — „მეტალი“ და „სპილენძის ფული“);
3. დასახლებული პუნქტის სახელდებიდან — იქ მაცხოვრებლებზე („მთელი სოფელი დას-ცინოდა“);
4. მოქმედებიდან — რეზულტატზე (მაგ.: „გაჩერება“ — „გარკვეული ტიპის მოქმედება“; „ტრანსპორტის გაჩერების ადგილი“; „მანძილი გაჩერებებს შორის“);
5. შინაარსის გამომხატველი ფორმიდან (ან მისი მატერიალური განსახიერებიდან) — შინაარ-

სზე (მაგ.: „სქელი წიგნი“ მიეკუთვნება საგანს, „საინტერესო წიგნი“ — შინაარსს). 6. მეცნიერების სფეროდან — მეცნიერების საგანზე და პირიქით (მაგ.: „გრამატიკა“ — „ენის ნყოფა“; „ენის შემსწავლელი მეცნიერება“). 7. სოციალური მოვლენიდან (ლონისძიებიდან) — მის მონაწილეებზე (მაგ.: „კონფერენციამ მიიღო მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება“). 8. სოციალური ორგანიზაციიდან, დანესებულებიდან — მის თანამშრომლებზე, შენობაზე („ფაბრიკა გაიფიცა“). 9. მთელიდან — ნაწილზე და პირიქით (მაგ.: „მსხალი“ — „ხე“, „ნაყოფი“) *მეტონიმის ამ ფორმას სინეკდოქეს უწოდებენ*. 10. ემოციური მდგომარეობიდან — ემოციის გამომწვევ მიზეზზე (მაგ.: „თავზარდაცემა“ — „შიში“ და „საშინელი მოვლენა“); 11. ავტორის სახელი (გვარი) შეიძლება ჩაენაცვლოს მის ნაწარმოებებს ან მის მიერ შექმნილ მოდელს, სტილს (მაგ.: „ვკითხულობ ტოლსტოის“ ბული — ოსტატის გვარი და „ამ ოსტატის დამკვიდრებული დეკორი ავეჯზე“).

ასახავს რა ობიექტებისა და კატეგორიების ცნებების მუდმივ ურთიერთქმედებას, მეტონიმია ხდება რეგულარული და ქმნის სემანტიკურ მოდელებს — მრავალმნიშვნელიან სიტყვებს, რომლებიც ხშირად პრინციპულად განსხვავებულ მნიშვნელობებს ატარებენ.

მეტონიმია წარმოიქმნება სინტაგმატური (სინტაგმა — ერთმანეთთან დაკავშირებული სიტყვები, რომელთა ერთობლიობა ერთ აზრობლივ მთლიანობას ქმნის) გარდასახვის მექანიზმების საფუძველზე. იგი არის ტექსტის ელიფსური შემოკლების შედეგი („მუზეუმში ორი რემბრანტია“. იგულისხმება: მუზეუმში რემბრანტის ორი ტილოა). მეტონიმის კავშირი კონტექსტთან განსაკუთრებით მტკიცეა, როდესაც ამა თუ იმ სიტუაციის სრული ასახვა ეფუძნება პრედიკატს: „რა მოგივიდა?“ — „თავი (გული, ყელი, კბილი)“. ნაცვლად პასუხისა: „მტკივა თავი (გული, ყელი, კბილი)“. მეტონიმია (უპირველესად კი სინეკდოქე) გამოიყენება, როგორც ობიექტის სიტუაციური ნომინაციის საშუალება (მაგ.: „ქუდი [პიროვნება, რომელსაც ქუდი ახურავს] გაზეთის კითხვაში ჩაეფლო“). *პრედიკატად გამოყენება მეტონიმის მეტაფორად გარდაქმნის*: მეტონიმია ისწრაფვის სუბიექტის პოზიციისაკენ. მისი პრედიკატად გამოყენება არ შეიძლება, მეტაფორა კი პირიქით, თავისი პირვანდელი

ფუნქციით მტკიცედ უკავშირდება პრედიკატის პოზიციას. განვიხილოთ ერთი ფრაგმენტი ტექსტიდან: „ნაიკითხეთ კონფერენციის შესახებ, რომელიც განიარაღებას ეხება? — ჰკითხა ერთმა პიკეს ჟილეტმა მეორე პიკეს ჟილეტს...გრაფ ბერნსტროფის გამოსვლა? ბერნსტროფი თავია... უპასუხა ჟილეტმა, რომელსაც კითხვა დაუსვს. რას იტყვით სნოუდენის შესახებ? გულწრფელად გეტყვით — უპასუხა პანამამ — სნოუდენს პირში თითს ნუ ჩაუყოფ... პიკეს ჟილეტები მხრებს იჩეჩდნენ“ (ი. ილფი, ე. პეტროვი*). მოხმობილ ფრაგმენტში მეტონიმიებია: *პიკეს ჟილეტები, ჟილეტი, პანამა*. მათ სუბიექტების საიდენტიფიკაციო ფუნქცია აკისრია. ამ ფრაგმენტში მეტაფორა არის *თავი(ა)*, რომელსაც პრედიკატული ფუნქცია აქვს.

მეტაფორისა და მეტონიმიის არსის შესახებ მსჯელობისას გასათვალისწინებელია, რომ: 1. მეტაფორა ქრონოლოგიურად უფრო ადრეული წარმომავლობისაა, ვიდრე მეტონიმი. მეტაფორული აზროვნება ადამიანს ახასიათებდა ცივილიზაციის ისტორიის გარიჟრაჟზე; 2. აზროვნების მეტონიმიური და მეტაფორული პლანების განსხვავება გამოიხატება დიქოტომიით: *ნაცნობი/უცნობი*. მეტონიმიის საფუძველია წარმოდგენა *ნაცნობი* — ანალიტიკურად გააზრებული საგნის შესახებ, მეტაფორა კი ემყარება წარმოდგენას *უცნობი* — ერთდროულად აღქმული საგნების შესახებ წარმოდგენათა ურთიერთდაახლოებას. თუ შევეცდებით მეტონიმიის სიღრმისეული სტრუქტურის სემანტიკურ ახსნას, აშკარად გამოვლინდება მისი ზემოაღნიშნული თვისება. მაგ., „ერთი კათხა დავლიე“ — *„ყველამ იცის, რომ სიტყვა „კათხის“ წარმოთქმისას მე ვფიქრობ ლუდზე“*; ან: *„თერგდალეულები“ ჩვენს ლიტერატურას შემოეჭრნენ, როგორც ნამდვილი რევოლუციონერები“* (ვ. კოტეტიშვილი) — *„ყველამ იცის, რომ სიტყვა „თერგდალეულთა“ წარმოთქმისას მე ვფიქრობ მათ შესახებ, ვინც XIX ს-ის შუა ხანებში განათლება რუსეთში მიიღო და შემდგომ საქართველოში დაბრუნდა“*. 3. *„მეტონიმიამ ამქრქალებს საგნის კონტურებს“*, — ნერს რ. იაკობსონი მეტონიმიის კერძო ნაირსახეობის, სინეკდოქეს შესახებ. მართლაც, მეტონიმიური დეტალის „მსხვილი პლანით“ წარმო-

* И. Ильф, Е. Петров, Золотой Теленок, М., 1960.

ჩენა ინვესტს აღმქმელი სუბიექტის ყურადღების გამახვილებას დეტალზე და არა მთლიანად საგანზე. მეტაფორა, თავის მხრივ, ამქრქალებს, აბუნდოვანებს საგნის შესაბამისი ტერმის კონკრეტულ მნიშვნელობას, გადაჰყავს რა ის განგრძობით სემანტიკურ ველში. 4. მეტონიმია, როგორც სუქცესიური (შენაცვლებული) აღქმის შედეგი, ანანევრებს დროსა და სივრცეს დისკრეტულ (წყვეტილ) ნაწილებად, ხოლო „მეტაფორულ გამონათქვამში გამორიცხულია დროისა და ადგილის გარემოებათა მონაწილეობა“. 5. გაცვეთილი, ტრადიციული მეტაფორები, რომლებიც ფორმალურად კვლავ მეტაფორებად რჩებიან, ინაცვლებენ *მეტაფორიული ლერძიდან (მეტაფორიული პლანიდან) მეტონიმიური ლერძისკენ (მეტონიმიური პლანისკენ)*. ამგვარ მეტაფორებს შეიძლება ვუნოდოთ „მეტონიმიური მეტაფორები“*.

არსებობს მოსაზრება, რომლის თანახმადაც, ტროპების მთელი სიმრავლე დაიყვანება რამდენიმე სახეობამდე: მეტაფორა — მნიშვნელობის გადატანა მსგავსების მიხედვით; მეტონიმია — მნიშვნელობის გადატანა მომიჯნავეობის მიხედვით; სინეკდოქე — მნიშვნელობის გადატანა ოდენობის მიხედვით; ჰიპერბოლა — მნიშვნელობის გაძლიერება; და, ბოლოს, ემფაზა — მნიშვნელობის შევიწროება („ეს ადამიანი ნამდვილი ადამიანი იყო“; „აქ გმირობა უნდა გამოიჩინო, ის კი მხოლოდ ადამიანია“). ამ თვალსაზრისით, **მეტონიმია სინტაგმატური ხასიათის ანალიტიკური ტროპია**, რომელიც იმავე ნიშნით განეკუთვნება მეტყველების პლანს, როგორც, მაგალითად, მყარი („გაცვეთილი“) მეტაფორა. მეტონიმიის ვირტუალური ნევრი ცხადად, ერთმნიშვნელოვნადაა განსაზღვრული ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში და მასში სინტაგმატურად ნანევრდება ნარმოდგენა ობიექტის შესახებ. ანალიტი-

* როდესაც ვამბობთ „აფრას“ იმის ნაცვლად, რომ ვთქვათ „გემი“, ჩვენ ვაქცევთ „აფრას“ „გემის“ სინონიმად, ე.ი. მის ეკვივალენტად. სიტყვები „აფრა“ და „გემი“ ურთიერთს უკავშირდება მომიჯნავეობის მიხედვით, ამიტომ სიტყვა „აფრა“ სინეკდოქურად აღნიშნავს „გემს“. სუბსტიტუცია აქ მართლაც ხორციელდება, რის გამოც ძნელია მეტაფორისა და სინეკდოქეს მათგან განიხილვად პრინციპთა ურთიერთგამიჯვნა. მაგრამ თუ მეტაფორის ნარმოქმნის ერთადერთ პრინციპად სელექციას მივიჩნევთ, მაშინ ეს პრინციპი, რა თქმა უნდა, არ გავრცელდება სინეკდოქეზე, რომელიც არ გულისხმობს არავითარ სელექციას — „აფრა“ ყოველთვის სინეკდოქურად აღნიშნავს მხოლოდ და მხოლოდ „გემს“.

კური ტროპების რიცხვს განეკუთვნება: სინეკდოქე — ობიექტის დეტალის მიხედვით ამ ობიექტის აღნიშვნა; ჰიპერბოლა, რომელიც ემყარება განსხვავებული საგნების ან მოვლენების ურთიერთშეჯერებას და ემფაზა, რომელიც ანალოგიური ხერხით აიგება. ზემოჩამოთვლილი ტროპები მეტყველებაში იხმარება მყარი სინტაგმების სახით. შესაბამისად, ისინი შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც ფიგურები, ხოლო მეტაფორა — როგორც საკუთრივ ტროპი.

მეტაფორა და ჰიპერბოლა

ჰიპერბოლა (ბერძნ. *uper-bol hi* — „ზე“ + „სროლა“, „გადაგდება“; გადამეტება, გადაჭარბება) არის ტროპის სახე, რომელიც საგანს, საგნის მოქმედებას ან ქცევას გადაჭარბებულად წარმოადგენს, ახდენს მის მხატვრულ გააზვიადებას. ჰიპერბოლას იყენებს როგორც მხატვრული ლიტერატურა, ისე ხალხური შემოქმედება. მაგალითად:

ვახტანგ მეფე ღმერთს უყვარდა, / ციდან ჩამოესმა რეკა,
იალუზზე ფეხი შედგა, / დიდმა მთებმა იწყეს დრეკა.
(ხალხური)

აქეთ გორასა ნიხლსა ვკრავ, / იქეთ გორასა ძვრას ვუზამ.
(ხალხური)

ან არის ლომი, დევგმირი, / ან არის რკინის მკვნეტავი.
(„არსენა“)

კაცი კაცსა შემოვტყორცნე, ცხენ კაცისა დავდგი გორი.
რა გაიზარდა — გაივსო, მზე მისგან საწუნარია.
შვიდისა წლისა შეიქმნა ქალი წყნარი და ცნობილი,
მთვარისა მსგავსი, შვენებით, მზისაგან ვერ შეფრობილი.
მზესა მე ვჯობდი შვენებით, ცით ბინდსა ჟამი დილისა.
(რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“)

ჰიპერბოლის წარმოშობის ძიებას კაცობრიობის შორეულ წარსულში გადავყავართ. მეტყველების განვითარებასთან ერთად პირველყოფილ ხალხებში იქმნებოდა „ცხოველთა“ ზღაპრები. ამ ზღაპრების სახეები განსაკუთრებით კარგად გამოხატავდნენ პირველყოფილი ფანტასტიკური აზროვნების თვისებას, მიენიჭებინა

მოვლენებისა თუ ცხოველებისთვის გადაჭარბებული ზომები, ცოდნა ან სხვა უნარები.

პირველყოფილი ხალხები ასულიერებდნენ რა ბუნების ძალებს, ცხოველებსა და მცენარეებს, მათ წარმოიდგენდნენ გაცილებით უფრო დიდი ზომის, უფრო ძლიერ, სწრაფ, ზებუნებრივი ძალით დაჯილდოებულებად. ჰიპერბოლიზაცია იყო პირველყოფილი ადამიანის მსოფლმხედველობის არსებითი მხარე.

ჰიპერბოლიზმით განსაკუთრებით მდიდარია მითოსი და საგმირო ეპოსი. მაგ.: სკანდინავიელთა ცის ღმერთები, „ასები“ — ოდინი, ტორი და სხვები — არიან უსაზღვროდ ძლიერნი ყველა თვალსაზრისით; მიწის ნახევარღმერთები — გოლიათი „ტურსები“ — იმდენად დიდები არიან, რომ დედამიწა ერთ-ერთი ამ გიგანტის (იმირის) სხეულისგან შეუქმნიათ. ხალხურ საგმირო ეპოსში ძალიან ძლიერია დევგმირი რაინდების საბრძოლო მოქმედებების ჰიპერბოლიზაცია.

ადრეული შუასაუკუნეების ეპოქაში მსმენელები ასეთ გადაჭარბებებს გულუბრყვილოდ იჯერებდნენ. ისეთი მხატვრული ტექსტებიც კი, როგორცაა ჰომეროსის „ილიადა“ და „ოდისეა“ (ძვ.წ. VIII ს.) გაჯერებულია მთავარი პერსონაჟების თვისებათა ჰიპერბოლიზაციით. როგორც ჩანს, ძველი ბერძენი მსმენელები ამ პოემებში ასახულ ამბებს აღიქვამდნენ რეალურად მომხდარი მოვლენების ასახვად. პირველყოფილი სინკრეტული ხელოვნებისგან განსხვავებით (რომელიც გულუბრყვილო ფანტასტიკურ მსოფლალქმას გულისხმობს), ხელოვნება ჰიპერბოლიზაციას იყენებს, როგორც ხერხს ემოციური ზემოქმედებისთვის. ჰიპერბოლიზმის კარგი ნიმუშია, აგრეთვე, ძველი ფრანგული „სიმღერა როლანდზე“ (XI ს.); ეს ტექსტი შეიქმნა ხალხური პოეზიის საფუძველზე. მასში განდიდებულია მეფე კარლოს დიდი, რომელიც მავრების წინააღმდეგ იბრძოდა ესპანეთის გასათავისუფლებლად. ამ ბრძოლაში მას გვერდით ედგა და თავს არ იზოგავდა გრაფი როლანდი, რომელიც იქცა რაინდობის იდეალად. მათ მიერ გადახდილი ბრძოლის ეპიზოდები ჰიპერბოლიზმის საუკეთესო ნიმუშებია.

მხატვრულ ტექსტებში ჰიპერბოლა აძლიერებს შთაბეჭდილებას, წარმოსახვის ემოციურ ეფექტს. ჰიპერბოლა ამახვილებს, განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოხატავს მოვლენის დამახასიათებელ

თვისებას. მოვლენის ჰიპერბოლური ასახვა ყოველთვის მკითხველის ყურადღების ცენტრშია, რადგან იგი მოულოდნელია და აოცრებას აღძრავს. ავტორი საგანგებოდ არჩევს საგნებსა და სიტყვებს, რომლებითაც მკითხველის ყურადღების მიპყრობა იქნება შესაძლებელი. ასე მაგალითად, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ ჰიპერბოლა ერთ-ერთი პოეტური ხერხია: „ძალად ლომსა, თვალად მზესა, ტანად ვჰგვანდი ედემს ზრდილსა“; „ვით კატასა, ვხოცდი ლომსა“. ჰიპერბოლის ნიმუშები უხვადაა „ამირანდარაჯანთანში“, „ვისრამიანში“. ჰიპერბოლიზაცია (შესაბამის კონტექსტში) გარკვეულ ფუნქციას ასრულებს სასულიერო ტექსტებშიც. ჰიპერბოლები გვხვდება ქართველი რომანტიკოსების, აგრეთვე, ილიას, აკაკის, ვაჟას, ყაზბეგის, ი. გრიშაშვილის, გ. ლეონიძის, კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას ლექსში „წინილა“ ვკითხულობთ, რა ქნა წინილის სისხლმა:

ღვარი წავიდა სისხლისა, / წალეკა მთა და ბარია:
არაგვს გზა დაათმობინა / და გადათელა მტკვარია.

ჰიპერბოლას ხშირად იყენებენ კომიკური სახის შესაქმნელად. გმირის ხასიათში არარსებულის განამდვილება და შემდეგ მისი გაზვიადება კომიზმის წარმოშობის წყაროა. ალორძინების ეპოქიდან ჰიპერბოლა, სხვა სიტყვიერ-გამომსახველობითი ტრადიციული სახეების მსგავსად, იქცა მხატვრული გამომსახველობის შინაარსის გადმოცემის საშუალებად. მისი გამოყენება აქტიურად დაინყეს კომიკური ხასიათების ტიპიზაციისას მათი იუმორისტული და სატირული გააზრებისთვის. ჰიპერბოლური ხერხებით განსაკუთრებით მდიდარია რაბლეს და სვიფტის შემოქმედება. ქართული ლიტერატურიდან მაგალითისათვის მოვიხმობდით პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერს“. ყვარყვარეს ბაქიაობა უყვარს: „ჩვენს სოფელში ერთხელ ხელით რომ ხე მოვთხარე, არ გახსოვთ, — მიმართავს იგი კაკუტასა და ქუჩარას, — გზაში რომ დიდი ლოდი მოვხეტქე და მთიდან გრაილ-გრიალით დავაგორე, ის ხომ თქვენი თვალით ნახეთ?“ (კაკაბაძე 1966). კომედიოგრაფი, რომელიც ისწრაფვის განსაკუთრებულად ცოცხლად გახსნას თავისი პერსონაჟების ხასიათების კომიზმი, ჩვეულებრივ, მიმართავს ჰიპერბოლასა და გროტესკს. გმირის ხასიათის კომიკური ურთიერ-

თსაპირისპირო თვისებების აქცენტირება ამ ხასიათს იმდენად ერთსახოვანს ხდის, რომ სწორედ ეს ხდება კომიკურის უმთავრესი მიზეზი და ინვეს სიცილს.

ანტიკურობიდან რომანტიზმის ეპოქამდე დრამატული ნაწარმოებები დაუფარავად მიისწრაფოდნენ მკაფიო და დემონსტრაციული ჰიპერბოლიზმისკენ. XIX-XXსს-იდან ლიტერატურაში ძირითადი ადგილი დაიკავა მოვლენებისა და გრძნობების რეალისტურად ასახვის ტენდენციამ, ამიტომაც პირობითობების ენა, მათ შორის ჰიპერბოლის გამოყენება, ძალიან შეიზღუდა. თუმცა, ჰიპერბოლისგან სრული გათავისუფლება მწერლობამ ვერ შეძლო. ჩეხოვის შემოქმედებაშიც კი, რომელიც მაქსიმალურად „ცხოვრებისეულია“, გამოყოფენ *ფსიქოლოგიურ ჰიპერბოლებს*.

ჰიპერბოლური შეიძლება იყოს ხასიათი — ნაცარქექია, ყვარყვარე თუთაბერი; სიტუაცია — დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „დარისპანის გასაჭირი“. ჰიპერბოლა შეიძლება იყოს პათეტიკურიც და კომიკურიც.

სიტყვა „ჰიპერბოლა“ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში შეიძლება აღნიშნავდეს მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა მხარეებს: ა) ჰიპერბოლიზმი — ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით — შეიძლება მოიცავდეს ხელოვნების მთავარ თვისებას, რომელიც გულისხმობს ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი მოვლენების ტიპიზაციას; ბ) ჰიპერბოლა შეიძლება განვმარტოთ უფრო ვიწრო გაგებითაც — როგორც ერთ-ერთი სახე საგნობრივ-სიტყვიერი გამომსახველობისა, რომელიც იმით გამოიხატება, რომ ცხოვრებისეული მოვლენები ძალიან გაზვიადებულია მხატვრულ სახეებში როგორც გარეგნულად, ისე მოქმედებისა და შედეგების თვალსაზრისით. გ) არსებობს საკუთრივ სიტყვიერი ჰიპერბოლები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, იქმნება მეტაფორებისა და შედარებების დახმარებით; მაგ.: „იშვიათი ფრინველი თუ მიაღწევს დნეპრის შუანელს“ (გოგოლი). ამ ფრაზაში აშკარაა დნეპრის სიგანის გაზვიადება.

ჰიპერბოლის საპირისპირო ტროპია *ლიტოტესი* (ბერძნ. *litoth-* — უბრალოება, მოკრძალებულობა). როგორც ზეპირ, ისე მხატვრულ მეტყველებაში ხშირად მიმართავენ დამცირებას (დამცრობას), მაგალითად, წინადადებაში — „შვილო, *მეფის ტოლი კაცია, ჩვენისთანა მწერს* ნეკი რომ გაანძრიოს, იმით გასრესს“ (ე. ნინოშ-

ვილი, „სიმონა“). — ერთი მხარე ჰიპერბოლურად არის წარმოდგენილი („მეფის ტოლი კაცია“), მეორე კი — დამცრობილად („ჩვენის-თანა მწერს“). **მოვლენის ან ადამიანის დამცირებულად გამოხატვას ლიტოტესი ეწოდება.** ლიტოტესის მაგალითებია: „ჩალის ფასად გაყიდა“; „შუა აღში ისე გადაგისვრი, თითქოს კენჭი ქვა გადამიგდია“ (ლ. ქიაჩელი, „გვადი ბიგვა“). „ყურებზე ხახვი არ დამაჭრა“. „ცოტა კაცია ამირან, ცოტა სმა-ჭამა ეყოფა“. ჰიპერბოლა და ლიტოტესი განსაკუთრებით ეფექტურია ორატორულ ხელოვნებაში.

ჰიპერბოლა ხშირად შერწყმულია სხვა ტროპებთან, მაგალითად, **ჰიპერბოლური შედარება:** „... ელვისა მსგავსად შვენოდა“ („ვეფხისტყაოსანი“); **ჰიპერბოლური მეტაფორა** „...მზეო, ვინ გიშერი ანამნამე“ („ვეფხისტყაოსანი“). გამოთქმა — „მისი თვალები ცეცხლს აფრქვევდა“ — ერთდროულად მეტაფორაც არის და ჰიპერბოლაც. ასეთ გამოთქმას შეიძლება **ჰიპერბოლური მეტაფორა** ვუწოდოთ. მაგალითად: „სისხლის მდინარეები“, „ისრების წვიმა“; „შვიდისა წლისა შეიქმნა ქალი წყნარი და ცნობილი, / მთვარისა მსგავსი, შვენებით მზისაგან ვერ-შეფრობილი“. „მზესა მე ვჯობდი შვენებით, ვით ბინდსა ჟამი დილისა“.

მეტაფორა და ოქსიმორონი

ოქსიმორონი (ბერძნ. *οξύμωρον*) ნიშნავს თითქმის უაზრო, აბდაუბდა, მწვავე გამონათქვამს, ერთმანეთის საპირისპირო ცნებების ხატოვან დაკავშირებას. ოქსიმორონი არის ენობრივი გამოსახვის სტილისტიკური ხერხი, მეტყველების ფიგურა, აზრობრივი წინააღმდეგობის შემცველი გონებამახვილური, მოსწრებული თქმა, რომელიც აერთებს ოპოზიციურ (შეუთავსებელ) ტერმინებს.

ოქსიმორონი ჩნდება უამრავ სხვადასხვა კონტექსტში, უნებლიე შეცდომების ჩათვლით. მაგ.: *ხმელეთის პილოტი*. მხატვრულ-ლიტერატურულ ტექსტში ოქსიმორონებს შეუძლიათ წარმოაჩინონ **პარადოქსი**. ოქსიმორონის შინაარსს ქმნის ერთმანეთის სანინააღმდეგო აზრის გამომხატველი სიტყვების შეგნებულად შეწყობა, მნიშვნელობის მოპირდაპირე სიტყვების განლაგება წინადადებაში ახალი აზრის გამოსახატავად. მაგალითად: „ლატაკი ფუფუნება“.

ოქსიმორონი სიტყვიერი ანტითეზის თავისებური სახეობაა. ოქსიმორონში ხდება ერთმანეთის საწინააღმდეგო მნიშვნელობების მქონე სიტყვათა შეწყობა, რის გამოც ეს სიტყვები ლეზულობენ უფრო ძლიერ ემფატიკურ ინტონაციას და მეტაფორულ დატვირთვას იძენენ. ოქსიმორონის სტილისტიკურ ფიგურაში შეერთებული ურთიერთსაწინააღმდეგო მნიშვნელობის სიტყვები ქმნიან მეტაფორებს, რის გამოც ოქსიმორონს ზოგჯერ მეტაფორადაც მიიჩნევენ („ცოცხალი ლეში“). მაგალითად: „მედიდურ გამოხედვას დარცხვენით და კადნიერად შევხვდი და თავი დაუკარი“. სირცხვილი და კადნიერება ერთმანეთის გამომრიცხველია, ამავდროულად, იქმნება მეტაფორული სახე: საპირისპირო მნიშვნელობის მქონე ეპითეტების ერთმანეთის გვერდით დაყენებით პოეტი აღწევს გაძლიერებულ სემანტიკურ და ინტონაციურ მნიშვნელობას. ამგვარი ოქსიმორონის წარმოქმნის ყველაზე ჩვეული ფორმაა ზედსართავისა და არსებითი სახელის კომბინაცია. მაგალითად, ტაეპი ტენისონის „მეფის იდილიებიდან“ (“And faith unfaithful kept him falsely true”) „ურწმუნო რწმენამ იგი აქცია მართალ ცრუდ“.

ზედსართავისა და არსებითი სახელის კომბინაციით შექმნილი ოქსიმორონის სხვა მაგალითები: „ბნელი სინათლე“, „ცოცხალი მკვდარი“, „ახალი კლასიკა“, „ძველი ახალი ამბები“, „გაცხადებული საიდუმლო“, „ძველი მოდერნი“. უფრო იშვიათია ზმნური (ნაზმნარი) ფორმისა და არსებითი სახელის კომბინაცია: (“The silence whistles” მდუმარე ენატანობა, “Sounds of Silence” მდუმარების ხმები).

ოქსიმორონი შეიძლება მოიაზრებოდეს წინადადების ან ფრაზის მნიშვნელობაში. ის შეიძლება დაიყოს: გამონათქვამებად, რომლებიც განზრახ შეიქმნა შეუთავსებლობის (ოპოზიციის) გამოსახატად, და ფრაზებად, რომლებიც უყურადღებობის გამო ან შემთხვევით წარმოითქვა და დარჩა როგორც კალამბური. არსებობს უნებლიე ოქსიმორონები, რომლებიც იქმნება საუბრისას დაშვებული შეცდომების ან დაუდევრობის წყალობით. ნიმუშები: *ძალიან ნორმალური, ობიექტური ვარაუდი, ორიგინალური ასლი*. აგრეთვე: „ტკბილმწარე“, „ვირტუალური რეალობა“, „უცვლელი ცვლადი“, „ცოცხალი მკვდარი“.

მწერლები ხშირად იყენებენ ოქსიმორონს, რათა გამოიწვიონ ინტერესი ცხადი დაპირისპირების მიმართ. მაგალითად: ვილფრედ

ოუენის პოემა “The Send-off” ეძღვნება ჯარისკაცებს, რომლებიც ტოვებენ ფრონტის ხაზს: ისინი “lined the train with faces grimly gay” (ჩამწკრივდნენ მატარებელში საშინლად მხიარული სახეებით). ოქსიმორონი „საშინლად მხიარული“ ნათლად გამოხატავს, თუ რას გრძნობენ ჯარისკაცები და როგორ მოქმედებენ.

ბევრი პარადოქსული ოქსიმორონი კლიშედაც კი იქცა: *სერიოზული ხუმრობა, წყნარი ამბოხი, გამაყრუებელი სიჩუმე* და სხვა.

მეტაფორა და კატაქრეზისი

კატაქრეზისი (ბერძნ. *kata-crhsi-*) ნიშნავს სიტყვის გამოყენებას არასწორი ან სრულიად სხვა მნიშვნელობით.

მეტაფორა რომ ერთგვარი თავსატეხია, ამაზე არავინ დავობს. ისმის კითხვა: რატომ აიძულებს მწერალი მკითხველს თავსატეხების ამოხსნას? ერთი პასუხი შეიძლება ასეთი იყოს — ენაში არ არის ამ კონკრეტული საგნის, ფაქტის, ცნების აღმნიშვნელი ეკვივალენტი და მეტაფორა ავსებს („ფარავს“) ცარიელ ადგილებს. **სიტყვის ახალი აზრით გამოყენების თვალსაზრისით, მეტაფორა კატაქრეზისის სახესხვაობად მიიჩნევა.** თუმცა, აქ ერთი გარემოებაც უნდა გავითვალისწინოთ: კატაქრეზისის გზით მიღებული მნიშვნელობა სწრაფად ხდება ბუკვალური. მაგალითად, სიტყვა *ნარინჯის*, როგორც ფერის აღმნიშვნელის „დაბადება“ (საუბარია ნარინჯისფერზე), კატაქრეზისის საშუალებით მოხდა, მაგრამ ამჟამად „ნარინჯისფერის“ გამოყენება ფერის აღმნიშვნელის თვალსაზრისით სრულიად ბუნებრივი და არამეტაფორულიც კია. მ. ბლექის აზრით, კატაქრეზისის ასეთი ბედი ერგო: როგორც კი წარმატებული აღმოჩნდება, მაშინვე ქრება. ინგლისური ენის ლექსიკონში (ოქსფორდის გამოცემა) კატაქრეზისი ამგვარადაა განმარტებული: „კატაქრეზისი — სიტყვების არასწორი გამოყენება; სახელის გამოყენება იმ ობიექტთან მიმართებით, რომელსაც არ აღნიშნავს მოცემული სახელი. ეს არის ტროპების ან მეტაფორის ბოროტად გამოყენება“. მ. ბლექი არ იზიარებს ამ განმარტების კატეგორიულობას. მისი აზრით, არ შეიძლება „ბოროტად გამოყენებად“ მივიჩნიოთ სიტყვის ძველი მნიშვნელობის ახლით „აღჭურვა“. კატაქრეზისი, უბრა-

ლოდ, სიტყვის მნიშვნელობის ტრანსფორმაციის თვალსაჩინო გამოვლენაა, რომელიც ნებისმიერ ცოცხალ ენაში ხდება.

მეტაფორა და პერიფრაზი

პერიფრაზი (ბერძნ. *perifrasi*- — აღნერითი გამონათქვამი) არის სტილისტიკური ხერხი, გამოსახვის საშუალება, რომლის შინაარსს განსაზღვრავს საგნის ან მოვლენის დახასიათება თვისებათა მინიშნებითა და არაპირდაპირი დასახელებით (მაგალითად: *ცხოველთა მეფე*, ლომის ნაცვლად; ან თბილისის ნაცვლად — *საქართველოს დედაქალაქი*). პერიფრაზი გულისხმობს ერთი სიტყვის შეცვლას შემდეგი წესით: ა) შეიძლება ერთი სიტყვა შეიცვალოს რამდენიმეთი; ბ) შეიძლება უფრო „მდაბიო“ სიტყვა შეიცვალოს „მაღალი ღირსების“ მქონე სიტყვით — *ვეფემიზმით*; გ) შეიძლება სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა შეიცვალოს ორმაგი უარყოფით (გასპაროვი 2000: 454-456).

პოეტურ მეტყველებაში პერიფრაზის საშუალებით სახელს შეენაცვლება ისეთი სიტყვა, რომელიც პირდაპირ არ აღნიშნავს საგანსა და მოვლენას, მაგრამ ნათლად მიგვახვედრებს, თუ რა იგულისხმება: „მწვანე მეგობარი“ — ტყე; „მეორე პური“ — კარტოფილი.

პერიფრაზირება განსხვავდება მეტაფორულობისაგან. პერიფრაზა არის ხერხი, როდესაც მნიშვნელობა ეძლევა არა სიტყვების პირდაპირი ან არაპირდაპირი მნიშვნელობით ხმარებას, როგორც ეს მეტაფორაშია (ან მეტონიმიაში), არამედ ცნების უფრო ვრცლად გამოსატყვას. ამისათვის პერიფრაზი თვით ცნების ნაცვლად აღნიშნავს მის არსებით ნიშნებს. პერიფრაზის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია ის, რომ ცნება ერთი სიტყვის ნაცვლად რამდენიმე სიტყვითაა გამოთქმული. მაგ.: „დაიძინა“-ს ნაცვლად — „ძილს მიეცა“. *მეტაფორული გამოთქმისაგან განსხვავებით, პერიფრაზულ გამოთქმაში სიტყვები პირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება*.

პერიფრაზი მეტონიმის სანინაალმდეგო მხატვრული მოვლენაცაა. თუ მეტონიმია ამოკლებს სათქმელს (რუსთაველს ვკითხულობ), პერიფრაზი, პირიქით, ავრცობს, გაშლილი სახით წარმოგვიდგენს: ხშირად იტყვიან — „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორი, „მერანის“ ავტორი, ნაცვლად იმისა, რომ თქვან: რუსთაველი, ბარათაშვილი. კ. გამსახურდიას რომანში „დავით აღმაშენებელი“ დავითი

ხშირად მოიხსენება სიტყვებით — „უპოვართა და გლახაკთა მეფე“. გაშლილი პერიფრაზის ნიმუშია: „ოდეს წელთა ტვირთის ზიდვით/ ქედსა მშვილდებრ მოვიხრებით“ (ილია ჭავჭავაძე). მთელი ეს ფრაზა მიუთითებს მოხუცებულობაზე.

პერიფრაზის ნაირსახეობას წარმოადგენს *ეფემიზმი*. მაგალითად: „მოკვდას“ ნაცვლად „გარდაიცვალა“; ან, როგორც პოეტი ამბობს: „წითლად შელება მან მწვანე მდელო“; „დაღამდას“ ნაცვლად — „სამშობლოს ცასა ბნელად გაშლილი მწუხრის ზენარი გადაეფარა“.

პერიფრაზაში პირველ პლანზე გამოდის რალაც თვისება, აღსანერი ცნების რომელიღაც მხარე, რომელიც არსებითია მოცემულ კონტექსტში, სიტუაციაში. პერიფრაზის უმთავრესი მხატვრული დანიშნულება ტექსტის გამომსახველობის გაძლიერებაა.

პერიფრაზი ფუნქციონირებს მხატვრულ-ლიტერატურულ ენაში, პუბლიცისტიკაში, ზეპირ ოფიციალურ და სამეტყველო ენაში. სამეცნიერო ენაში პერიფრაზი მოკლებულია ექსპრესიას და ტერმინად იქცევა (მაგ.: „მზიური ქარი“).

მუსიკაში პერიფრაზის ფარდი ტერმინია *პარაფრაზა*, რაც ნიშნავს მუსიკალური ნაწარმოების თავისუფალ გადაკეთებას, მუსიკალური ფრაზის შეცვლას; ამა თუ იმ მუსიკალური მოტივის ან ხალხური სიმღერის ახალი ვარიანტით შეცვლას. ხშირად პერიფრაზი და პარაფრაზი სინონიმურ ცნებებად იხმარება ლიტერატურისმცოდნეობაში, მწერლობასა და მუსიკაში.

ფუნქციონალური თვალსაზრისით განარჩევენ 2 სახის პერაფრაზს: ა) საყოველთაოდ მიღებული და ყველასთვის გასაგები (ფრაზეოლოგიზმები, ფრთიანი გამონათქვამები); ბ) სიტუაციური, ინდივიდუალურ-საავტორო, რომლის აზრი განპირობებულია კონკრეტული კონტექსტით (მაგ.: „დრო — ფრთიანი წისქვილი“).

პერიფრაზს განსაკუთრებული ფუნქცია ეკისრება იგავური მეტყველებისას.

ბევრი პერიფრაზი, უმეტესად სახელური შემადგენლობისა, სხვა ტროპების ბაზაზეა აგებული. მაგალითად, მეტაფორის კვალობაზე აწყობილი პერიფრაზა: „მსჯავრდებული ვარ გრძნობათა კატორღისთვის/ ვაბრუნო პოემათა დოლაბი“ (ესენინი); მეტონიმის კვალობაზე: „ყველა დროშა ჩვენ გვესტუმრება“ (პუშკინი); „გაზაფხულის ფრთიანი სიტყვების მომღერალი“ (დერჟავინი); სინეკ-

დოქეს კვალობაზე: „როდესაც მოკვდავისთვის დადუმდება ხმა-ურიანი დღე“ (პუშკინი).

განარჩევნ აგრეთვე *მხატვრულ, სახეობრივ* (ტყის მეფე — ლომი) და *ლოგიკურ* (მათ ნაწილობრივ მიეკუთვნება ევფემიზმები) პერიფრაზებს.

პერიფრაზის გრამატიკული სტრუქტურა მრავალფეროვანია. უფრო მეტად დამახასიათებელია სახელური შეწყობები: მაგ.: არსებითი+ზედსართავი („პირველი ხელთათმანი“); არსებითი+ არსებითი ნათესაობით ბრუნვაში („მშვიდობის მაცნე“); ამ ორი სტრუქტურის კომბინაცია: („სახელმწიფოს რკინის არტერიები“; „მეხუთე ოკეანის რაინდები“); თანდებულიან-სახელური კონსტრუქცია („გაზეთი ქალაქის გარეშე“). გვხვდება სხვაგვარი გრამატიკული წარმონაქმნებიც, მაგალითად: ზმნური („ყვავების თვლა“), პრედიკატული ერთეულები („ყუთი თურმე ჩვეულებრივად იღება“ — ეს რუსული გამოთქმა ნიშნავს: „სულ უბრალო რამ ყოფილა“, „არაფერი თავსატეხი არ ყოფილა“).

პერიფრაზირებული მეტყველება განსაკუთრებით დამახასიათებელი იყო კლასიციზმისა და სანტიმენტალიზმის ეპოქების ლიტერატურისათვის.

მეტაფორა და ირიბი სამეტყველო აქტები

დავუშვათ, სუფრასთან მჯდომი მიმართავს თანამეინახეს: „არ შეგიძლიათ, მომანოდოთ მარილი?“ თანამეინახე ამ ფრაზას აღიქვამს ასე: „მომანოდეთ, გეთაყვა, მარილი“. რის საფუძველზე ვასკვნიტ, რომ „შეგიძლიათ“ = „მომანოდეთ“? **ირიბ სამეტყველო აქტში მოლაპარაკეს მხედველობაში აქვს ის, რასაც ამბობს, მაგრამ ამავდროულად, მას მხედველობაში აქვს რაღაც უფრო მეტიც.**

მეტაფორა და გამოცანა

ი. ჰაიზინგას აზრით, კულტურის აღმოცენებასა და მისი ყველა სახეობის განვითარებაში არსებით როლს ასრულებდა *თამაში*. **თამაშის ერთ-ერთი უძველესი და საკრალური სახეა გამოცანებით შეჯიბრი.** მსხვერპლშენიღვის უძველეს რიტუალებში გამოცანების ამოხსნა ისევე აუცილებელი იყო, როგორც სამსხვერპლო ზვარა-

კის დაკვლა. გამოცანა იმით ამჟღავნებს თავის საღმრთო, ე.ი. სახიფათო ხასიათს, რომ მითოლოგიურ ან რიტუალურ ტექსტებში თითქმის ყოველთვის „საბედისწერო გამოცანად“ გვევლინება — ადამიანის სიცოცხლე მის გამოცნობაზეა დამოკიდებული. მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხების რიტუალური ტექსტების შეჯერებისა და შესწავლის საფუძველზე ი. ჰაიზინგა ასკვნის, რომ გამოცანა თავდაპირველად საღმრთო თამაში იყო. ე.ი. გამოცანა თამაშისა და სერიოზულობის საზღვარზეა, რიტუალის მნიშვნელოვანი ელემენტია და ამავე დროს არ კარგავს თამაშებრივ ხასიათსაც. გამოცანის შემდგომი ევოლუცია ორად იტოტება: ის იქცევა, ერთი მხრივ, საზოგადოებრივ გასართობად, მეორე მხრივ კი, საღმრთო ებოთერულ მოძღვრებად (ჰაიზინგა 2004:149).

ანტიკური ეპოქის ბერძნებს კარგად ჰქონდათ გააზრებული გარკვეული კავშირი გამოცანებით თამაშსა და ფილოსოფიის წარმოშობას შორის. არისტოტელეს მოსწავლე კლეარქოსი წერდა, რომ ძველები თავიანთ განათლებას გამოცანების გამოცნობით ამოწმებდნენ. გამოცანას უდიდესი როლი ეკისრება მხატვრული ლიტერატურის ჩამოყალიბებაშიც. ლიტერატურული მასალის ცენტრალურ თემას შეადგენს გამოცანა, რომელიც უნდა გადაჭრას გმირმა, გამოცდა, რომელსაც მან უნდა გაუძლოს. ამ ასპექტით გამოცანის ფუნქცია ძალიან ფართოვდება: გმირი, რომლის ფუნქციაა, მიზნის მისაღწევად ამოხსნას გამოცანა და გადალახოს წინააღმდეგობები, შედის აგონური (შეჯიბრის) თამაშის სფეროში. ამ „თამაშებისას“ გმირი იცვლის გარეგნობას, სახელს, ერთი სიტყვით, სხვადასხვა ნიღბით გვევლინება, მაღავს ნამდვილ სახეს. ამ გზაზე მკითხველი ხან გმირის საიდუმლოს თანამატარებელია, ხან — გამოცანის გამომცნობი. მეორე ასპექტით, გამოცანებით შეჯიბრი იმთავითვე მნიშვნელოვანი იმპულსი იყო კაზმული სიტყვის აღმოცენებისთვის. გამოცანებით ბრძოლაცა და პოეზიაც წინასწარ გულისხმობდა განდობილთა წრეს, რომელთათვისაც გასაგები იქნებოდა ამ შემთხვევებში გამოყენებული ენა. პოეტი ისაა, ვისაც შეუძლია პირობით ენაზე საუბარი. პოეტური ენა იმით განსხვავდება ჩვეულებრივისგან, რომ შეგნებულად იყენებს განსაკუთრებულ, არც თუ ყველასთვის გასაგებ სახეებს. რასაც პოეზიის ენა სახეების მეშვეობით სჩადის, თამაშია — ის მათ სტილურ მწკრივე-

ბად ალაგებს, მათში იდუმალებას აქსოვს. ასე რომ, ყოველი სახე სხვა არაფერია, თუ არა გამოცანაზე პასუხი თამაშის გზით (ჰაიზინგა 2004:174-5). როდესაც მავანი „ლაპარაკის ეკალს“ ხმარობს „ენის“ ნაცვლად, ხოლო „ქარის დარბაზის იატაკს“ „მინის“ ნაცვლად (ძველსკანდინავიური „კენინგარიდან“), ის თავის მსმენელებს პოეტურ გამოცანებს სთავაზობს, რომლებსაც მსმენელები უხმოდ გამოიცნობენ. პოეტმა და მისმა აუდიტორიამ ასეთები ასობით უნდა იცოდნენ (ჰაიზინგა 2004:176-7).

ისმის კითხვა: **რა მანძილია გამოცანიდან მეტაფორამდე?** გამოცანისა და მეტაფორის სიახლოვეზე ჯერ კიდევ არისტოტელე წერდა: **მეტაფორის გამოყენება იწვევს „გამოცნობის სიამოვნებას“**. ციცერონი საუბრობს იმაზე, რომ მკითხველს სიამოვნებას ანიჭებს მწერლის უნარი — გადალახოს „ჩვეულებრივი“ (ყოფითი, რუტინული) და გამოიგონოს საგნის წარმოდგენის ცოცხალი, შთამბეჭდავი საშუალება. თუმცა, განსხვავებით მეტაფორისგან, გამოცანა აუცილებლად მოითხოვს პასუხის გაცემას. მეტაფორაში პასუხი შეიძლება იყოს ბუნდოვანი, არაკონკრეტული, გამოცანაში — ცხადი და ნათელი.

როგორც ვხედავთ, არც ისე ადვილია მეტაფორის კატეგორიული გამიჯვნა სხვა ტროპებისგან და მეტყველების ფიგურებისგან. ეს საკითხი ხშირად იჩენს თავს მეტაფორის მკვლევართა ნაშრომებში. ახლა კი თვალსაჩინოებისთვის მოვიხმობთ მეტაფორების მაგალითებს ქართული ლიტერატურიდან.

პრაქტიკული ანალიზისთვის:

პოეზია

„ვეფხისტყაოსანში“ გამოყოფენ **მარტივ, რთულ და გავრცობილ** მეტაფორებს (კეკელიძე... 1969: 267-271). ყველაზე ხშირი მეტაფორული სახეებია: ვარდი, ნარგიზი, მზე, მელნის ტბა. „ვარდი“ ზოგჯერ პერსონაჟის სახის ცალკეულ ნაკვთს გამოხატავს, ზოგჯერ — მთელ პირისახეს:

ვარდი გააპის, გამოჩნდის მუნ ბროლი გამომჭვირვალი.
ვარდსა ხლეჩდეს, ბაგეთაგან კბილნი თეთრნი გამოსჭვირდეს.

ვარდი ერთგან შეეწება, მარგალიტსა არ აჩენდა.
მუნ ვარდსა შუა შვენოდეს ძონ-მარგალიტნი ტყუბანი.

სახის ნაკვთების მეტაფორად რუსთველი „ძონ-მარგალიტს“ იყენებს:

ვნახე ძონსა მარგალიტი გარე ტურფად მოემაზრა.
გალიმდის, ძონი გააპის, კბილთაგან ელვა კრთებოდა.
მათ მარგალიტი უჩვენის ძონისა კარმან ღიამან.

ხშირად გამოიყენება „ვარდის ბალი“, „ვარდის ველი“:

ამად ტირს, ბალი ვარდისა ცრემლითა აივსებოდა.
გიშრისა ტევრსა აგუბებს, ვარდისა ველსა ფონია.
ნარგისნი ქუხან, ცრემლსა წვიმს, ჩარცხის ბროლსა და მინასა.
ნუშნი გააპნა, შეიძრნეს სათნი გიშრისა წნელითა.
ვარდისა ბალსა უჩრდილობს ჩრდილი წამნამთა ქოხისა.
ესა თქვა, ნელად ატირდა და წვიმა თოვლსა არია,
ნარგისთათ იძვრის ბორიო, ვარდსა ზრავს, იანვარია.

რთული მეტაფორის ნიმუში:

ნახეს, მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა.

რთული და, ამავდროულად, გავრცობილი მეტაფორის ნიმუშია:

შინა შევიდი, მას წინა ედგის ცრემლისა გუბები,
შიგან სისხლისა მორევსა ეყარის გიშრის შუბები.
მელნისა ტბათათ იღვრების სავსე სათისა რუბები,
შუა ძონსა და აყიყსა სჭვირს მარგალიტი ტყუბები.

ეს სტროფი სრულად წარმოუდგენს მკითხველს ატირებული
ნესტანის სახის ნაკვთებს, და მთლიანობაში, ქალის ღრმა
მწუხარებას.

ვაჟა-ფშაველა: აღარსადა ჩანს, გამქრალა
თეთრი თმა შავის მთისაო
ნაღვლით ნაქარგი, ნაქსოვი
სახე იმ სალის კლდისაო
რო მუდამ მგლოვიარეა,
ცრემლი ანკარა სდისაო.
(„სტუმარ-მასპინძელი“)

ღელეს ჩავიდა მწუხარი
ვარდი, ვარდის წყლით ნაბანი.
(„ბახტრიონი“)

აქვე უნდა აღინიშნოს (ეს ადრეც ვთქვით), რომ ვაჟა-ფშაველას პოეზიის მხატვრული ფიგურები მეცნიერთა აზრთა სხვაობას იწვევს. ხშირად ერთსა და იმავე ფიგურას ზოგი მეტაფორად მიიჩნევს, ზოგი — გაპიროვნებად. ეს კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რამდენად ფაქიზია ზღვარი ტროპის სახეებს შორის. ფართო გაგებით (როგორც ზემოთ უკვე ვაჩვენეთ) გაპიროვნება (უსულო საგნების ანთროპომორფიზაცია), ტრადიციულად, მეტაფორაში შედიოდა. ამიტომ თუ საქმე გვაქვს გასულიერების მარტივ ფორმასთან, იგი შეიძლება ტროპის ამ სახეს მივაკუთვნოთ. მაგრამ თუ პოეტი გასულიერებული ხატებით აგებს ახალ სახეს (იღებს ახალ სემანტიკურ მნიშვნელობას), მაშინ საქმე გვაქვს მეტაფორასთან.

ცაზე ჰყვავიან ღრუბელნი,
მზის სხივებს სვამენ დილითა,
მთებს აუხსნიათ პირბადე
შვილებით, შვილი-შვილითა;
გულგრილად იცქირებიან
გაუმაძღარნი ძილითა;
ქათიბს უღეჭავს ნიავი
ბროლ-მინანქარის კბილითა.
(„სისხლის ძიება“)

გალაკტიონი: შორი ცა ნისლიან ფიქრებს ცრის.
(„ქარი ჰქრის“)

ო, ფიქრებო, მვლელნო ტაძრად
ო, ქცეულნო მტვრად და ნაცრად
რად მიჰყვებით ასე მკაცრად
ჩამავალ მზეს, ჩამავალს.
(„ჩამავალ მზეს“)

შენ ფრთამოდულუნეს
ჟამთა სიმაღლეზე,
ჩვენი საუკუნე
გიცავს უახლესი.
(„ქებათა ქება ნიკორწმინდას“)

იანვრის თოვლი, იანვრის თოვლი
აჭკნობს ჩემს სულში ნაადრევ იებს.
(„სამრეკლო უდაბნოში“)

და მახსოვს მხოლოდ ცისფერთვალემა
იდუმალემა შორეულ ტრფობის. („ის“)

თუ სიზმარმა ვით შეისხა ციდან ცამდე ფრთები,
და გაშალა ოცნებათა ლურჯი იალქნები.
(„მთანმინდის მთვარე“)

ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს
გადაზნექილი სიზმრების წელი!
(„ალვები თოვლში“)

ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი
აშრილდება უშორეს ზღაპრად.
(„ვერხვები“)

შენ მხოლოდ მარადი სიმაღლე გიშველის,
როს შუქად მშობლიურ ცას შეეშენები.
(„დრო“)

კოშკთა სიმაღლიდან რეკავს მოლანდება,
ცივი უდაბნოა ღამე უშფოთველი,
თანაც გაიხედავ: შენაც დაღამდები —
ირგვლივ დამჭკნარია ფერი და ფერვალი;
ისეთ სანახავად, როგორც თანამდები,
ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი.
(„საუბარი ედგარზე“)

და
ყოველ საფლავზე, მზის ყოველ ღეროზე
ხაზებად იშლება ეროსი,
სიონი მთანმინდად, გეგუთი გელათად,

არაბთა თვალეზი, ქცეული ელადად,
აზია —
აღელვებს ოცნებას.

(„დაბრუნება“)

სხვაგვარ თიბათვის დღეებს იგონებს
ჩამავალ მზეთა მგლოვიარება.

(„შენ ერთი მაინც“)

ცეკვავს სამეფოდ ნაქარგი ქოში
და ხელსახოცთა ქრიან ზღაპრები
და მეძახიან მშვიდ სამეფოში
მთები, სიზმრები და წინაპრები.

(პირიმზე“)

და სიბნელიდან უბინაო მათი ცხედრები
სამარისებურ უდაბნოში სტოვებენ ქალაქს.

(„მიცვალებულის ხსოვნა“)

ოჰ! ამდენი ოცნება სულმა ველარ დალია.

(„მზადება გასამგზავრებლად“)

ხომალდს მიჰყვება თოვლის მადონა
და ყვავილები გაიიადონა.

(„უსათაურო“)

სძინავს აღმოსავლეთს...
გაფრენილ დღეებს ის არ მიჰკივა,
ერთი და იგივე, ერთი და იგივე
მას ეფარება სიზმრების ღვარი
და მისი ძილი არის კოშმარი.
სძინავს აღმოსავლეთს.

(„აღმოსავლეთი“)

ცხოვრება ბედთან გადიქცა ბრძოლად,
სულს კი მარადის სურს ციერება.

(„გააფთრებული რამ იყოს ვეფხვი“)

ბზა, სახარება, სარკე, საათი...
სარკეში თეთრი თმები თოვდება

და საათიდან სამოცდაათი
წელი, გადია, გიახლოვდება.
(„გადია“)

ო, ყოველდღე მზეები
ქიმერებში ვარდება,
ქარავანი დღეების
მძიმედ მიემართება.
(„ლამევ, რა მოგივიდა“)

ციხე-გალავანს სჩქევს სისხლის წვეთი,
დღე შემმუსვრელთა ალთა კიდებით.
ქუჩა პოეტად დარჩა
(„მთვარემ ამოზიდა ლურჯი მოგონება“)

ოცდაათიან წლების,
გაცვეთილი აქვს ლანჩა,
დარჩა კანი და ძვლები. („ქუჩა“)

ხალხური:

სალ კლდეზე ჯიხვი შემოდგა, რქებით ლაჟვარდი გახია.

პროზა:

ქართული ქრისტიანული მწერლობის მკვლევარები ტექსტების მხატვრულ მხარეზე მსჯელობისას უპირატესად წინ წამოსწევენ სიმბოლოს, ალეგორიასა და შედარებას (სირაძე 2000; ფარულავა 1982; მურღულია 1997). ეს ვითარება (როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ) თავად სასულიერო მწერლობის სპეციფიკითაა გაპირობებული: „ღვთის პირველი ხატი ქრისტეა... ადამიანი „სახის სახეა“... იგი ერთადერთია, რომელშიც გაერთიანებულია ღვთიური და ქვეყნიური“. „ღვთის სახე-სიმბოლო შეიძლება იყოს თითქმის ყველაფერი: მზეც და ლოდიც, კარიც და მცირე მარცვალცი. ოღონდ ეს არაა მეტაფორები ღვთისა, ესენი სიმბოლოებია, საღვთო „სახელებია“. მეტაფორა მხატვრული არჩევანია, სათქმელის ესთეტიკურად

გამომხატველია, სიმბოლო კი იდუმალი, სასწაულებრივი მიახლოებით გამოხატავს ღვთის რაიმე ნიშანს“ (სირაძე 2000: 82).

ისმის კითხვა: შეიძლება თუ არა სასულიერო ტექსტებში მეტაფორების დაძებნა? მაგ.: „ემმაკი თხრიდა გულსა მისსა“; „უჟამოდ ნაყოფნი ჩემნი მოისთულნა“; „საგებელსა ჩემსა ნაცარი გარდაასხ“ („შუშანიკის წამება“). „მომიპყრენით... ეგე ყურნი გულისა და გონებისა თქუენისანი“ („აბოს წამება“); „მნუხარ არს და მიდრეკილ დღე“ („სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“). არის თუ არა მეტაფორები: „სულითა გულის კმაყო“; „ფრთეთა სულიერთა მიმხუმელი“, „მდულარებაჲ სულისაჲ“. „ენაჲ სულისაჲ“, „მონყალებაჲ სულისაჲ“, „სულისა სურვილი“, „თუალნი სულისანი“ (მაგალითები მოხმობილია წიგნიდან: ფარულავა 1982).

როგორც ჩანს, სასულიერო ტექსტებში მეტაფორულობას სიმბოლოების, ალეგორიის, ბიბლიური იგავების, ანალოგიების ერთობლიობა განაპირობებს.

„მინაზე ფეხს აღარ ვაკარებდი: ცა ქუდად არ მიმაჩნდა და დედამინა ქალამნად! გული გრძნობად და გონება ოცნებად გადაქცეული მეშვიდე ცაზე მიმაფრენდნენ; ქვეყანა ჩემს ნებაზე ბრუნავდა და ბედნიერ ანმყოს უეჭველი მომავლით ვიგვირგვინებდი“ (ნერეთელი, „სამგვარი სიყვარული“).

„ოცნებას ფრთა შეეკვეცა და გონება გამითავადდა“.

„გაიმართა მითქმა-მოთქმა, დააბეს ფერხული და იმ დღიდან ყბადაღებულის ელიკოს ლეჩაქმა უკულმა შეიფრიალა“.

„ღამის წყვდიადისათვის განთიადს ნისკარტი ეკრა და ფერი ეცვლევინებინა“ (ყაზბეგი, „ელგუჯა“).

„... და თქვენ იცით, რა ძნელია პოეტისთვის კრიზისი? კრიზისი ჩვენი სულის გამოფხიზლებაა ზმანებისა და მითის ჯადოსგან.

კრიზისი?

უმითოდ ყოფნაა.

ჩვენთვის: არ ყოფნა.

... გიკვირს, რომ ოდესღაც სული გედგა მითების მთხზველი და ადამიანების სიტყვით და, დიაცის სულში იჭვი ჩაინთხა... ერთხელ მაინც გაეგო — თუ რას ნიშნავდა ვნების ღველფზე პირალმა წოლა „მოდგმის ცოდვა აღუღდა ხვარამზეს სისხლში“ (გამსახურდია, „ტაბუ“).

„რევოლუციის გრიალში თეიმურაზ ხევისთავის კნავილი ვერავინ გაიგო, ხოლო მისი ათი წლის ნაშენები და ნაცოდვილარი წითელმა გოლიათმა ქინძისთავისოდენა ლუკმასავით ჩაყლაპა“.

„კიდევ გავიდა ხანი. ქურუმი დადნა და დაპატარავდა. უხატო მარგოსაც ყველაფერი მოსწყინდა და მოჰბეზრდა: უხალისო სიცოცხლეც, უცეცხლო თეიმურაზიც, მისი მჩატე ნააზრევიც...“

„უშვილო თეიმურაზიც ჯიშის გაგრძელების ალღოსაც უფრო და უფრო ცხარედ ჰგრძნობდა და, შვილის ძებნით გატაცებული, გულმოდგინედ ოფლში იწურებოდა, მაგრამ ოხუნჯისა და უღმობელი ბედის წყალობით მას „ბერნი მეუღლე შეხვდა“.

„როგორ ან როდის გამოეცალა ხევისთავის უდუღაბო ციხეს პირველი აგური, არც თეიმურაზს ახსოვდა, არც მარგოს. პირველ აგურს მოჰყვა მეორე, მეოთხეს მეხუთე და მეცხრეს მეთექვსმეტი. ბოლოს, ისე დღე არ გავიდოდა, რომ თეიმურაზის მოშლილ ბუდეში ზიზღის ნიაღვარი არ შევარდნილიყო; მძულვარების შადრევანს არ ამოეხეთქნა და ისედაც მორღვეულ ციხე-ოჯახში კიდევ ერთი კედელი არ ჩამონგრეულიყო“ (ჯავახიშვილი, „ჯაყოს ხიზნები“).

გამოყენებული ლიტერატურა:

აბზიანიძე, ელაშვილი 2006: აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია. ტ. 1, თბ.: „ბაკმი“, 2006.

ავერინცევი 1987: ავერინცევი ს. ლიტერატურული ენციკლოპედიური ლექსიკონი. მოსკოვი: 1987

ავერინცევი 2001: Аверинцев С. Словарь. Киев: София-Логос, 2001.

არუთინოვა 1990: Арутюнова Н.Д. Теория метафоры. М.: 1990.

არუთინოვა 2007: არუთინოვა ნ. სიმბოლო. თარგმ. რუსულიდან თ. ყურაშვილისა. სემიოტიკა, № 1, თბ.: 2007.

ბიდერმანი 1996: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. пер. с нем. М.: «Республика», 1996.

გაჩეჩილაძე 1955: გაჩეჩილაძე ს. ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი. თბ.: 1955.

დობორჯგინიძე 1968: დობორჯგინიძე ბ. ანთრომორფიზმის ბუნებისათვის მხტვრულ წარმოსახვაში. // ლიტერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები. № 4, თბ.: 1968.

- ენციკლოპედია... 1993:** The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Alex Preminger and T. V. Brogan, Princeton. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- კაკაბაძე 1971:** კაკაბაძე პ. ყვარყვარე თუთაბერი. // დრამატული პოეზია ორ ტომად. ტ.1, თბ.: „ხელოვნება“, 1971.
- კეკელიძე... 1969:** კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია. თბ.: თსუს გამომცემლობა, 1969.
- კიკნაძე 1957:** კიკნაძე გრ. მეტყველების სტილის საკითხები. თბ.: 1957.
- კლინგი 1999:** Клинг О.А. Введение в литературоведение. Литературное произведение, основные понятия и термины. М.: 1999.
- ლეთოდიანი 2011:** ლეთოდიანი ა. სიმბოლოს განმარტებისთვის. „სჯანი“, №12, 2011.
- ლექსიკონი 1987:** Литературный энциклопедический словарь. Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: 1987.
- ლინგვისტური... 1990:** Лингвистический энциклопедический словарь. М.: 1990.
- ლიტერატურისმცოდნეობის შესავალი 1976:** Введение в литературоведение. М.: 1976.
- ლიტერატურული ენციკლოპედია 1978:** Краткая литературная энциклопедия. М.: 1978.
- ლომიძე 2006:** ლომიძე თ. მეტონიმია ჟენეტთან. „სჯანი“, № 7, 2006.
- ლომიძე 2010:** ლომიძე თ. მეტაფორა და მეტონიმია. სემიოტიკა, № 2, 2010.
- ლოსევი 1991:** Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М.: 1991.
- ლოტმანი 2007:** ლოტმანი ი. სიმბოლო კულტურის სისტემაში. თარგმ. რუსულიდან ნ. აბაკელიასი. სემიოტიკა, № 1, თბ.: 2007.
- მეცლერი 2001:** Metzler. Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Herausgegeben von Ansgar Nußner. Stuttgart. Weimar: 2001.
- მურღულია 1997:** მურღულია გ. „დავითნის“ მხატვრულ სახეთა სისტემა. თბ.: 1997.
- ნათაძე... 1988:** ნათაძე მ., ნათაძე გ. რა არის ტროპი და როგორ აისახება მის ცვლაში ეპოქების სვლა. // დასავლეთ ევროპის ლიტერატურა (XX საუკუნე). თბ.: 1988.
- ნინოშვილი 1988:** ნინოშვილი ე. სიმონა. // ქართული პროზა. ტ. XV, თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1988.
- ჟულიენი 1999:** Жюльен Н. Словарь символов. пер. с франц. Урал LTD», 1999.

რუსთაველი 1966: რუსთაველი შ. ვეფხისტყაოსანი. აკ. შანიძისა და ალ. ბარამიძის რედაქციით. თბ.: 1966.

საფუძვლები... 1972: ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. შედგენილი გ. ციციშვილის, აკ. განერელიას, მ. დუდუჩავას, პ. შარიას, აკ. ხინთიბიძის, ნ. ქოლოკავას, რ. ბერიძის, ფ. ბერიძის, ბ. დობორჯგინიძის, გ. ზაუტაშვილის, გ. ლომიძის, ვ. ჭელიძის მიერ. თბ.: 1972.

სიმბოლოთა ენციკლოპედია 2000: Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: 2000.

სირაძე 2000: სირაძე რ. ქართული კულტურის საფუძვლები. თბ.: 2000.

უაიტი 2004: Уайт Л. Символ: начало и основа человеческого поведения. // Избранное: Наука о культуре, пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004.

ფარულავა 1982: ფარულავა გ. მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში. თბ.: 1982.

ცანავა 2009: ცანავა რ., მეტაფორა, თბ., 2009. ამ წიგნში მითითებულია გამოკვლევები მეტაფორაზე.

ჭილაია 1971: ჭილაია ა. ლიტერატურისმცოდნეობის ძირითადი ცნებები. თბ.: 1971.

ჭილაია 2003: ჭილაია რ. ლიტერატურისმცოდნეობა. ენციკლოპედიური ცნობარი. თბ.: 2003.

ჭილაია... 1957: ჭილაია ა., შუშანიას ო. ლიტერატურულ ტერმინთა ლექსიკონი, თბ., 1957.

ჯავახიშვილი 1995: ჯავახიშვილი მ. ჯაყოს ხიზნები. // ქართული პროზა. ტ. XXII, თბ.: „საქართველო“, 1995.

ჰაიზინგა 2004: ჰაიზინგა ი. ომო ლუდანს (კაცი მოთამაშე) კულტურის თამაშში წარმოშობის შესახებ. გერმანულიდან თარგმნა გ. ნოდიაშვილი. თბ.: 2004.

პოეტური ტექსტის სინტაქსი

პოეტური სინტაქსი არის პოეტური სტილისტიკის ნაწილი, რომელიც შეისწავლის მხატვრული ტექსტის სინტაქსური კომპოზიციის თავისებურებებს, გრამატიკული კატეგორიებისა და ფორმების სემანტიკასა და ფუნქციას; განიხილავს წინადადებებს შორის ურთიერთობებსა და კავშირებს, რაც მხატვრულ ტექსტს განასხვავებს არამხატვრულისაგან. ამ შემთხვევაში პრობლემატიკა მნიშვნელოვნად ფართოა იმაზე, რაც ზოგადად დამახასიათებელია გრამატიკული, ლინგვისტური წინადადებების სინტაქსისათვის, ვინაიდან პოეტური სინტაქსი მოიცავს განსაკუთრებულ, მხოლოდ მხატვრული ენისათვის ნიშანდობლივ პრობლემებსაც. შესაბამისად, პოეტური სინტაქსის ანალიზი გულისხმობს ლინგვისტურ და ლიტერატურათმცოდნეობით მიდგომებს ერთდროულად.*

პოეტური ენის სინტაქსი განიხილავს მხატვრული ტექსტების საერთო ტიპოლოგიურ თვისებებს, რაც ქმნის მხატვრული ენის მთლიან სისტემას. პოეტური სინტაქსის სპეციფიკის ანალიზისას არსებითი მნიშვნელობა აქვს ორ წყალგამყოფს, რომლებიც არ ემთხვევა (ან მხოლოდ მცირედად ემთხვევა) ერთმანეთს. ესენია: **ლირიკა (პოეტური ტექსტი)** და **პროზა (პროზაული ტექსტი)**. ცხადია, პროზაში შესაძლებელია ლირიკული პასაჟების არსებობა, ისევე როგორც ეპიკური თხრობისა — ლექსებში, მაგრამ ძირეული განსხვავება თხრობის ამ ორ მოდელს შორის საცნაურია სინტაქსურ დონეზე.

ჩვენი ნარკვევი დაეთმობა ლირიკის ანუ პოეტური ტექსტის სინტაქსური თავისებურებების ანალიზს ლიტერატურათმცოდნეობითი მეთოდის ქრილში.

* პოეტური სინტაქსის ანალიზი გულისხმობს ლიტერატურათმცოდნეობის მიდგომებსაც, რადგან სწორედ ამ სფეროს კვლევის საგანია ლექსის შინაარსი, პოეტის იდეისა და თვალთახედვის წარმოჩენა და მისივე მიმართება ნათქვამთან (ემოციურობა, მოწონება, დანუნება, აღშფოთება, აღტაცება, შიში და ა.შ.), რომლებზეც გადამწყვეტ ზემოქმედებას ახდენენ გრამატიკული კატეგორიები.

პოეტური კომუნიკაცია

სტრუქტურად მიჩნეულ ყველაზე უფრო ზოგადი ფაქტორების ძიებას, რომლებზეც უშუალოდაა დამოკიდებული პოეტური ტექსტის წყობა (ისევე, როგორც სხვა ტიპის ტექსტების წყობა, რომლებიც თხრობის სხვადასხვაგვარ ფუნქციონალურ ნაირსახეობებს განეკუთვნებიან), მივყავართ კომუნიკაციის სფეროსთან. ლ. ვიგოტსკიმ თხრობის ესა თუ ის ტიპი დაუკავშირა თხრობისათვის დამახასიათებელ საკომუნიკაციო პირობებს. მან „შინაგანი თხრობა“ (ავტოკომუნიკაციისათვის განკუთვნილ ენას სწორედ მან უწოდა „შინაგანი თხრობა“) შეადარა თხრობის ორ სხვა ტიპს – ზეპირ მეტყველებასა და წერით თხრობას და გამოიტანა ძალზე საგულისხმო დასკვნა: შინაგანი თხრობის დროს ავტორისათვის ყოველთვის ცნობილია თხრობის საგანი („ვიცი, რაზეც ვფიქრობ“) — ჩვენი შინაგანი განსჯის ქვემდებარე (სუბიექტი) ყოველთვის არსებობს ჩვენს გულში, ის ყოველთვის იგულისხმება და სულაც არ გვჭირდება იმის დასახელება, თუ რას ეხება ჩვენი ფიქრი (ე.წ. შინაგანი თხრობა). აქედან გამომდინარეობს **შინაგანი თხრობის პრედიკატიულობა,* როგორც მთავარი სინტაქსური ფორმა**. ლირიკა შინაგან თხრობაზე ორიენტირებული დისკურსია. შესაბამისად, ლირიკის ენა, გამოირჩევა პრედიკატიულობის მაღალი ხარისხით, რაც იწვევს სინტაქსურ ერთეულთა ეფექტურ გამოყენებას. ეს ერთეულები შეიძლება მივაკუთვნოთ სინტაქსის ოთხ სფეროს. ესენია:

1. წინადადების ან ტექსტის აქტუალური დანაწევრება (თემა და რემა, მოცემული და ახალი, ცნობილი და უცნობი);

* პრედიკატიულობა — სინტაქსური კატეგორია, რომელიც წინადადებას აგებს (აყალიბებს) და მის შინაარსს შეკრულ ერთეულად აქცევს. პრედიკატიულობა წარმოადგენს ორი სინტაქსური კატეგორიის — გრამატიკული დროისა და კილოს — ერთიანობას. პრედიკატიულობაში ზოგჯერ მოიაზრებენ პირის კატეგორიასაც, მაგრამ იგი გამოხატავს მხოლოდ სიტყვებს შორის დამოკიდებულებას და განეკუთვნება წინადადების ორგანიზაციის სხვა დონეს. წინადადებაში, რომელშიც მოცემულია ქვემდებარეცა და შემასმენელიც, პრედიკატიულობის მატარებელია შემასმენელი, ხოლო სადაც მხოლოდ ერთი მათგანია წარმოდგენილი, მაშინ ამ ფუნქციას წინადადების მთავარი წევრი ასრულებს.

პრედიკატიულობა განირჩევა ე.წ. სუბიექტური მოდალურობისგან, რომლის ბაზაზეც ყალიბდება შემფასებლური მნიშვნელობა — მთქმელის დამოკიდებულება ნათქვამთან.

პრედიკატიულობას არ მიეწერება ნეგაცია (უარყოფა) და მთქმელის მიზანდასახულობა ინფორმაციის მოპოვებასა თუ გადმოცემაზე (კითხვა, ბრძანება).

2. წინადადების წევრები;
3. წინადადების ტიპები შედგენილობის მიხედვით (მსაზღვრელ-საზღვრულიანი მარტივი წინადადებები, შედგენილი წინადადებები, რთული წინადადებები);
4. წინადადების ტიპები გამონათქვამის კომუნიკაციური მიზნის მიხედვით (თხრობითი, ბრძანებითი, კითხვითი).

პრედიკატიულობა წარმოადგენს შინაგანი თხრობის ძირითად და ერთადერთ ფორმას და მრავალფეროვნად ვლინდება ლირიკაში. მაგრამ, პოეტური ტექსტი ერთდროულად გადაიცემა ორი არხით: „მე — მე“ და „მე — ის“; ამიტომ მასში თავსდება და ერთმანეთს ერწყმის თხრობის ორი ტიპის თავისებურებები: „თხრობა ჩემთვის“ და „თხრობა სხვისთვის“, რაც ტექსტის რთულ სინტაქსურ ფაქტურას ქმნის. ის, რაც აბსოლუტურ ხასიათს ატარებს შინაგან თხრობაში (პრედიკატიულობა), პოეტურ თხრობაში ვლინდება როგორც აგების პრინციპი. შედეგად, ვიღებთ არა შინაგანი თხრობის პირდაპირ არეკვლას, არამედ ზოგადი ენის მასალაზე დაფუძნებულ ახალ საკომუნიკაციო მოდელს. **ლირიკა არის შინაგანი დიალოგი (საუბარი საკუთარ თავთან) და, ამავე დროს, დიალოგი გარე სამყაროსთან, მიმართული გარეშე ადრესატისადმი, მკითხველისადმი.** ამასთან, შინაგანი დიალოგი, თავის მხრივ, დიფერენცირებულია. **ლირიკის განსაკუთრებული ენა, მისი სპეციფიკა მნიშვნელოვნად განისაზღვრება სწორედ თავისი დიალოგურობის რთული ხასიათით.**

დიალოგი ლირიკაში

ავსტრიელი ფილოსოფოსი მ. ბუბერი თავის წიგნში „Ich und du“ („მე და შენ“) (ბუბერი 1936) აღნიშნავს, რომ არსებობს ურთიერთობის ორი სახე — მე/შენ და მე/ის. პირველ შემთხვევაში, „მე“ წარმოადგენს პიროვნებას და მიმართავს „შენ“-ს, ასევე პიროვნებას (თუ იგი მიმართავს არა ადამიანს, არამედ საგანს ან სხვა ცოცხალ არსებას, მაშინ გზა ეხსნება პოეტის წარმოსახვასა და შთაგონებას), მეორე შემთხვევაში, „მე“ არის აღმქმელი, დამკვირვებელი და შემმეცნებელი სუბიექტი, ხოლო „ის“ — აღქმის, დაკ-

ვირვებისა და შემეცნების ობიექტი. გარესამყაროსთან ადამიანის ურთიერთობას ბუბერი ყოფს სამ სფეროდ: ურთიერთობა ადამიანებთან, ურთიერთობა სულიერ არსებებთან და ურთიერთობა ბუნებასთან. ბუნებასთან ადამიანის ურთიერთობას ბუბერი განსაკუთრებულ სივრცელ მოიაზრებს, რომელშიც ვლინდება წმინდა „მე“. ზოგადად დიალოგი მიმდინარეობს ორ სუბიექტს შორის, ბუნებასთან დიალოგი კი წარმართება ავტორსა (მე) და ავტორის მიერ ბუნებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას ანუ ისევ „მე“-ს შორის. სწორედ ეს არის წმინდა „მე“ (ცხოველებთან დიალოგში ასე თუ ისე იკვეთება ცხოველის „აზრი“ ან „პასუხი“ თავისი რექციების მიხედვით — სიამოვნება, გაბრაზება, მოფერება, რაც წამოუდგენელია ბუნებასთან დიალოგის დროს). როცა ვაჟა-ფშაველა მიმართავს ბუნებას და მისგან „ღებულობს“ ადექვატურ პასუხს, ეს არის წმინდა „მე“-ს გამოვლინება:

- მთაო მაღალო, ნისლით ბურვილო...
- რატომ არ მისმენ, მე რა გახარო,
- რომ შუბლი გახსნა და გაიხარო?
- ჩემს შუბლს რა გახსნის, მტერ-მკვდარო შენა...
- (ვაჟა-ფშაველა, „პასუხი“)

ლირიკოსი პოეტი ისწრაფვის სამივე სფეროს სამყაროსთან უაღრესად ფართო ურთიერთობისაკენ. სწორედ იქ აღმოცენდება მე/შენ ურთიერთობა და ეს ურთიერთობა ასახვას პოეზებს ლირიკის სახეობრივ წყობაში, მის ენაში.

მაგრამ არსებობს დიალოგის სხვა ასპექტიც: ადრესატის პრობლემა. საკითხი ეხება ლირიკული ლექსის ადრესატს — იმას, თუ რა მიმართულებით, ანუ ვის ეგზავნება ლირიკული ამბავი. დიალოგში **დამისამართების** რთულ ხასიათზე ყურადღებას ამახვილებს მ. ბახტინი შრომაში „სიტყვიერი შემოქმედების ესთეტიკა“ (1979). მისი აზრით, ყოველ გამონათქვამს ჰყავს **ადრესატი — შენ** (სხვადასხვა ხასიათის, სიახლოვის, კონკრეტულობის, შეგრძნების და ა.შ.), რომლის ბუნებას და შემეცნების ხარისხსაც ითვალისწინებს ავტორი. **შენ** დიალოგის მეორე ადრესატია, ვინაიდან პირველი ადრესატი თავად ავტორია (ასე იყოფა მხატვრულ ტექსტში ერთი და იგივე პირი ორად — ავტორად და მკითხველად — „პირველი ჩემი მკი-

თხველი მე თვითონა ვარ“. შემდეგ კი თანდათან გამოიკვეთება სა-
ზოგადოების სახით „შენ“). მაგრამ ადრესატის ამ მოდელის გარდა,
ბახტინის აზრით, ავტორი მეტ-ნაკლები გაცნობიერებით ვარა-
უდობს ხოლმე უმაღლეს, ე.წ. **ზეადრესატსაც** (მესამეს), რომელიც
იგულისხმება ან მეტაფიზიკურ სიშორეში, ან შორეულ ისტორიულ
დროში, სხვადასხვა დროში და სხვადასხვა მსოფლგაგების ეპო-
ქებში. ეს ზეადრესატი და მისი იდეალურად სწორი შეფასება თუ
პასუხი ავტორის გამონათქვამზე ლებულობს სხვადასხვაგვარ კონ-
კრეტულ იდეოლოგიურ გამოხატულებას (დმერთი, აბსოლუტური
ჭეშმარიტება, მიუკერძოებელი ადამიანური სინდისის სამართალი,
ისტორიის სამართალი, მეცნიერება და ა. შ.). მაგალითად მოვუხ-
მობთ გალაკტიონის ლექსს „ეხლა კი...“:

ეხლა კი მშვიდობით! ნახვამდის!
ნახვამდის, ლექსებო, კმარა!

.....
მგზავრობა გქონდეთ კეთილი
და მინდა გისურვოთ მხოლოდ ეს,
რომ, როგორც ქვიტკირის კედელი,
მფარველად სიმართლე გყოლოდეთ...

ან: შენ კი ივლი გულო და ფიქრო,
ჯიუტო სისხლო, აზრო და ტვინო!
ვაი, შენ, ჩემო ცისფერო წიგნო,
მომავლისათვის დაბეჭდილო.
(ლებანიძე, „სიზმრად ვნახე ირემა ხარი“)

ამრიგად, ლირიკა ასახავს უშუალო მიმართვას ადრესატთან და
მასთან ქმნის დიალოგურ სიტუაციას. პოეტურ ტექსტში დიალო-
გური სიტუაცია იღებს რთულ მნიშვნელობასა და ფუნქციას, რო-
დესაც ადამიანური „მე“-ს უმაღლეს ღირებულებებს – ეთიკურ გა-
გებას, სინდისს, გონებას, ნებას — ადრესატად ევლინება ემოცი-
ური „მე“. დიალოგის ამ ფორმას უწოდებენ **დიალოგს საკუთარ
თავთან**. მაგალითად:

რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი,
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯარი,
დაიძინეთ სურვილებო, კმარა!

კმარა ცრემლი, რაც რომ დაიღვარა,
დაიძინე შენც, იმედო, ჩემო,
ჩემო რწმენავ, ზეცავ და ედემო!
(ტაბიძე, „რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი“)

საკუთარ თავთან დიალოგის დროს, რასაც გავრცელებული ტერმინოლოგიით მონოლოგსაც უწოდებენ, ხშირ შემთხვევაში „მე“-ს ორივე მხარე თანაბარი უფლებით სარგებლობს და ორივე მხარე ერთდროულად წარმოადგენს სუბიექტსაც და ადრესატსაც:

ზღვაში ჩავაგდებ საოცარ ანკესს
აჰა, სირენას ამოჰყვა გული.
იგი მომასმენს მშვენიერ ჰანგებს
და მე ნამდვილად ვარ მოხიბლული.
(ტაბიძე, „იქ პოეზიის ფრიალებს დროშა“)

საკუთარ თავთან დიალოგური ტექსტების დამახასიათებელი ნიშანია პირთა ცვალებადობა: პირველი პირის მეტყველება იცვლება მეორე პირით და შებრუნებით. პირთა ასეთ ურთიერთმონაცვლეობას პოეტურ ტექსტში განსაკუთრებული ფუნქცია აკისრია:

ეხლა რაღა ვქნა? ცეცხლთა რიდება
არ გენატრება დიდს და ხელოვანს
და არ გიშუქებს შორი დიდება
მყუდრო სიბერის გზას სახელოვანს.
(ტაბიძე, „ცხრაას თვრამეტი“)

გალაკტიონის ამ სიტყვებში აშკარად ჩანს მკვეთრი გადასვლა ემოციური „მე“-დან („ეხლა რაღა ვქნა?“) უმაღლეს „მე“-ში, რომელიც მეორე პირით გამოიხატება. საკუთარი თავისადმი მიმართვებში შეიძლება ფიგურირებდეს თავად ავტორის სახელიც:

შენ, გალაკტიონ, იცი, რა დაუდევრად
ჩქარა ქრება ქალების ფიცი.
(ტაბიძე, „არა ერთი და ორი“)

ან: ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება
ძახილით: გალაკტიონ! და ძნელია მიგნება...
(ტაბიძე, „ეფემერა — ცხენთა შეჯიბრებაზე“...)

ან: დავიღალეო, არ მითხრა,
მურმან, სულ ბრძოლა გენება!...
(ლებანიძე, „ორმოცდაათი წელია“...)

საკუთარი, ემოციური „მე“-სადმი მიმართვა ხშირად გამოხატულია სიტყვებით — სული, გული. ასეთი მაგალითები აურაცხელია ქართველი პოეტების შემოქმედებაში. მაგალითად:

ვარდები არ არიან.
მაგრამ რა მევარდება!
სულო, რა გემართება,
გულო, რა მოგივიდა!?
(ტაბიძე, „გულო, რა გემართება?“)

ამაღლდი, სულო, თეთრ აკლდამაზე
მშვენიერების ლექსით მქებელი...
(ტაბიძე, „შერიგება“)

გულო, ჩვენც სიცოცხლეს ვიგრძნობთ,
ლალს მოვისურვებთ მღერასა.
(ვაჟა-ფშაველა, „გულო, რას დაჰლონებულხარ“)

„მე“-ს რომელიმე მხარე შეიძლება წარმოდგენილი იყოს, როგორც შინაგანი ხმა, იდუმალი ხმა, რომელიც პროეცირებულია გარემოზე და ჟღერს, როგორც ბუნების, სტიქიის ხმა. შინაგანი ხმები წარმოჩნდებიან, როგორც ორეულის, ეპოქის, სოციალური გარემოს და ა. შ. ხმები.

გავიხსენოთ ბარათაშვილის ლექსი „ხმა იდუმალი“:

... მას აქეთ ხმა რამ თან სდევს ყოველთა
ჩემთა ზრახვათა და სანადელთა.

შინაგან დიალოგში საკუთარი თავისადმი მოწოდებები, გამოხატული ბრძანებითი კილოთი, ჩვეულებრივ, მოექცევა ხოლმე ავტოკომუნიკაციის ჩარჩოში:

რა სევდიან ზღაპარს ამბობს ქარი,
ამეშალა ჩვეულ ფიქრთა ჯარი.
დაიძინეთ სურვილებო, კმარა!

კმარა ცრემლი, რაც რომ დაიღვარა.
დაიძინე შენც, იმედო ჩემო,
ჩემო რწმენავ, ზეცავ და ედემო!
(ტაბიძე, „რა სევდიან ძლაპარს ამბობს ქარი“)

მონოდებაში გამოხატული ავტორის აზრი შეიძლება თანახმირი აღმოჩნდეს სხვა ადრესატისათვისაც — მონოდების ზეინდივიდუალური მნიშვნელობა იზიდავს განუსაზღვრელ ადრესატს, უჩინარ თანამოსაუბრეს, მკითხველს. მაგალითად:

დავდგეთ იქ, სადაც ქარიშხალია
და სისხლიანი დგას ანგელოსი....
(ტაბიძე, „ჩვენ — პოეტები საქართველოსი“)

მსგავს შემთხვევებში ბრძანებითი კილო თავის თავში ითავსებს განზრახვის მნიშვნელობასა და განზოგადებულ მოდალურ მნიშვნელობას (ეს შეიძლება იყოს მიზანშეწონილების, გარდუვალობის, აუცილებლობის, ვალდებულების მნიშვნელობა).

ლირიკაში უდიდესი ადგილი უჭირავს **დიალოგს სხვასთან (გარესამყაროსთან)**. გარესამყაროსთან დიალოგის ფორმა ავლენს ლირიკული ტექსტებისათვის დამახასიათებელ კომპოზიციურ თავისებურებებს. კერძოდ, ხშირად ხდება მესამე პირიდან მეორე პირში გადასვლა და პირუკუ. ეს მოვლენა ასახავს მთხრობელთან (პოეტთან) დაახლოება-დაცილებას, სუბიექტივაცია-ობიექტივაციას, ლირიკულობა-ეპიკურობას.

გარდა დიალოგების სხვადასხვა ფორმით გამოწვეული ეფექტისა, რომელსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს პოეტური ტექსტის სინტაქსში, მხატვრული, პოეტური წინადადების წყობის თავისებურებას, პოეტურ სახესა თუ ფორმას ქმნის **პოეტური ფიგურები**: მიმართვა, ბრძანება, შეძახილი, შეკითხვა (ესენი შეიძლება ტექსტში შეგვხვდეს როგორც ჩვეულებრივი თხრობის, ისე რიტორიკული ფორმის სახით), გამეორება, გაჩუმება, ელიფსისი, გრადაცია, ინვერსია, პარალელიზმი, ანტითეზისი.

რიტორიკული ფიგურები

რიტორიკული ფიგურები პოეტური სინტაქსის სპეციფიკური და ძალზე გავრცელებული სახეობაა. რიტორიკული ფიგურები არ მოითხოვს პირდაპირ პასუხებს, მაგრამ ტექსტის კომპოზიციის აუცილებელ კომპონენტებს წარმოადგენს. რიტორიკული ფიგურებია: რიტორიკული მიმართვა, რიტორიკული ბრძანება, რიტორიკული შეძახილი, რიტორიკული უარყოფა, რიტორიკული შეკითხვა.

1. *რიტორიკული მიმართვა* არის სინტაქსური ფიგურა, რომელშიც ყურადღება გადატანილია მიმართვის ობიექტზე და არა შინაარსზე. არსებობს მიმართვის უნივერსალური სახეები, რომლებიც საერთოა ლირიკული პოეზიისათვის (ესენია: მიმართვა ლირიკული „შენ“-ისადმი, მეგობრისადმი, ახლობლისადმი, შეყვარებულისადმი), და არსებობს მიმართვის გარკვეული საგნობრივი სახეები, რომლებიც ინდივიდუალური შერჩევის ნიშანს ატარებენ. ამ უკანასკნელს წარმოაჩენს პოეტური სამყაროს მასშტაბი, ურთიერთობის დიაპაზონი და პოეტური აღქმის წრე. პოეტურ ტექსტში მიმართვები შეიძლება ეხებოდეს ნებისმიერ საგნობრივ სფეროს: ბუნებას, ნივთებს, ქვეყნებს და ქალაქებს, დროსა და სივრცეს, ადამიანური სულის მოღვაწეობას და შინაგანი სამყაროს მოვლენებს, სულიერ არსებებს... ძალიან ხშირად პოეტურ ტექსტებში დამისამართების ფუნქციას ენაცვლება თვისებრივი მახასიათებლების ფუნქციები ანუ იმ მოვლენისა ან საგნის დახასიათება, რომელსაც ავტორი მიმართავს. დახასიათებას შეიცავს მიმართვა, რომელიც გამომხატულია ზედსართავი სახელით:

ფანტასტიურო, დამაავადეს
შენმა სახლებმა და შენმა გზებმა.
(ტაბიძე, „ქალაქში“)

ან: სადაც გინდ ვიყო, ძვირფასო,
შენსკენ ქრის ლექსის პწკარები.
(გრიშაშვილი, „ნათელიანო!“).

მიმართვისას ხშირად გვხვდება არსებითი სახელის შეწყობა სხვადასხვაგვარ განსაზღვრებებთან, მათ შორის განკერძოებული

კონსტრუქციებით, რომლებიც არცთუ იშვიათად ქმნიან პრედიკა-
ტიული ხასიათის კონსტრუქციის ჯაჭვს:

საქართველოს ღვიძლო შვილო...
წმინდანი ხარ, ნამუსის მზე,
დადაფნული, ბედნიერი,
ნატრობდი და ჰა, აყვავდა
შევერცხილი შენი ერი.
(გრიშაშვილი, „კორნელი კეკელიძეს“)

ზოგჯერ მიმართვაში ობიექტი არც არის დასახელებული, მაგ-
რამ იგი ადვილად მისახვედრი, ნაგულისხმევია:

ასწით თასები, გადავკრათ უცებ,
გადავცდეთ ჩარჩოს,
ეს გაუმარჯოს მგოსნების მუზებს,
აზრს გაუმარჯოს.
(ტაბიძე, „პუშკინი პარიზში“)

**2. რიტორიკული ბრძანების სინტაქსური ფიგურა, მსგავსად მიმართვისა, ატარებს სასურველის მნიშვნელობას, თუმცა, საზ-
გასმული ბრძანებითი კილოს მეშვეობით, გამოხატავს მთხრობე-
ლის ნებას, მიმართულს ობიექტისაკენ:**

ჩემო ბალებო, აყვავილდით, იმხიარულეთ!
(პ. იაშვილი, „სონეტი ელლის“)

გამონაკლისს წარმოადგენს ლექსები, რომლებიც ლოცვის ფორ-
მაშია დანერგილი, სადაც ბრძანებითი კილო, ჩვეულებრივ, თხოვნის
ფორმად გადაიქცევა:

მზეო თიბათვისა, მზეო თიბათვისა,
ლოცვად მუხლმოყრილი გრაალს შევედრები,
იგი, ვინც მიყვარდა დიდი სიყვარულით,
ფრთებით დაიფარე — ამას გვედრები.
(ტაბიძე, „მზეო თიბათვისა“)

**3. რიტორიკული შეძახილის სინტაქსური ფიგურა გულისხმობს,
ერთი მხრივ, ამბის ან მოვლენის მკაფიოდ ხაზგასმას, მეორე მხრივ
კი, გამოხატავს ნათქვამისადმი მთქმელის დამოკიდებულებას –**

მონონებას, დანუნებას, აღტაცებას, აღშფოთებას და ა. შ. ხშირ შემთხვევაში შეძახილის თანმხლები აქსესუარებია შორისდებულები:

ოჰ, ღმერთო ჩემო, სულ ძილი, ძილი!
როსლა გველირსოს ჩვენ გაღვიძება?!
(ჭავჭავაძე, „ელეგია“)

ან: ვიშ, ამ დილასა, ამ ჰაერს, ბუნების განმაცხოველსა!
(ორბელიანი, „სადღეგრძელო“)

4. რიტორიკული უარყოფის სინტაქსური ფიგურა ხშირად წარმოდგენილია უარყოფითი ნაწილაკებით -არ, -ვერ და ა.შ.:

ჩამოიბუროს ზეცა, მისიც აღარა მჯერა —
მერის თვალებით იგი ვერ გაბრწყინდება, ვერა!
(ტაბიძე, „მერის თვალებით“)

ოჰ, ნეტავი არ შეირხეოდეს
გადაზნეილი სიზმრების წელი!
(ტაბიძე, „ალგები თოვლში“)

5. რიტორიკული შეკითხვა მნიშვნელოვანი რიტორიკული ფიგურაა. იგი არ დაისმის იმ მიზნით, რომ მიღებულ იქნას პასუხი, თუმცა, მას ჰყავს კონკრეტული ადრესატი მკითხველის სახით.

ქართული პოეზია რიტორიკული შეკითხვის მრავალ შემთხვევას იცნობს. მაგალითად:

ო, რას ნიშნავს ეს... ეს სიჩუმე, ეს გაოცება?
ეს უხილავი, მშობლიური ჩვენი სიჩუმე?
რისთვის არიან გაყინულნი მაღალნი მთანი?
რამ დააყრუა შარავზები, სადაც ოდესმე
ექანებოდა მძაფრი ცხენი მაკედონელის?
(ტაბიძე, „თითქოს არა აქ“)

ან: სხვა საქართველო სად არის, რომელი კუთხე ქვეყნისა?
(ორბელიანი, „სადღეგრძელო“)

სინტაქსური გამოსახვის ყველა აღნიშნული სახე, ა. ხინთიბიძის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, ხასიათდება „გამოსახატავი მოვლენისადმი ავტორის აქტიური დამოკიდებულებით, რაც აძლიერებს

მოვლენის ემოციურ მხარეს და ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას მის მიმართ“ (ხინთიბიძე 1986: 335).

პოეტური მითითება (დეიქსისი)

პოეტური ენის დიალოგური ხასიათი თავის ასახვას პოულობს ჩვენება — მითითების სფეროშიც. ეს სფერო მით უფრო ფართოა, რაც უფრო თავისუფლად იჭრება პოეტურ ენაში შინაგანი მეტყველების თავისებურებანი. **პოეტის შინაგანი თხრობა ქმნის ზეპირი თხრობის კომუნიკაციურ სიტუაციას, როცა თვალისათვის (და, საზოგადოდ, აღქმისათვის) ხილული საგანი ან სივრცე შეიძლება მივუთითოთ (ვუჩვენოთ) ნაცვალსახელით.** შინაგან თხრობაში, ზეპირ დიალოგთან შედარებით, ჩვენების სფერო ძლიერ ფართოვდება. იგი მოიცავს პოეტის შინაგანი სამყაროს სივრცეს, რომელზეც ირეკლება არა მარტო მხედველობისათვის მისაწვდომი გარემო სივრცე, არამედ წარმოდგენებიც შორეულ სივრცესა და დროზე, აბსტრაქტულ გაგებებზე, გრძნობებზე, სახეებზე და ა. შ. ამიტომ პოეტურ ტექსტში ჩვენებითი ნაცვალსახელებისა და ზმნიზედების ფუნქციები მნიშვნელოვნად ფართოა. ჩვენებითი სიტყვების პოეტურ ფუნქციათა რიცხვს განეკუთვნება სამი ყველაზე უფრო არსებითი ფუნქცია:

- ჩვენებითი სიტყვები ქმნიან არა მარტო საგნის (მოვლენის, სივრცის მდგომარეობის, გრძნობის და ა. შ.) სახეს, არამედ გამოკვეთენ მოცემულ მომენტში და დამკვირვებლის მოცემულ პოზიცი-აში ამ საგნის აღქმის ჭრილს და აფიქსირებენ აღქმის მომენტს:

სად ზღვის ჭავლებია ყვავილთა მთოველი,
კვლავ ვხვდებით ერთმანეთს მე და ბეთხოვენი.
(ტაბიძე, „მეცხრე სიმფონია“)

- ჩვენებითი სიტყვები იძლევა დამატებით შესაძლებლობებს საგნისათვის ახალი, ინდივიდუალური ნიშნების მისანიჭებლად. საგანი წარმოდგება არა ისეთად, როგორსაც მას უყურებს ყველა და ყოველთვის, არამედ ისეთად, როგორც პოეტმა დაინახა განსაზღვრულ წამსა და განსაზღვრულ ადგილას (აქ და ახლა). პოეტური სიახლის ეს სახეობა დაკავშირებულია იმასთან, რომ საგნის და-

უსახელებლობა ან სახელის შეცვლა ნაცვალსახელით ათავისუფლებს საგანს ჩვეულებრივი ასოციაციებისაგან და საშუალებას იძლევა უჩვეულო ინდივიდუალური მახასიათებლების შემოსატანად:

სადაც ეხლა ჯვარია და გვიანი მტევნები,
იქ უკვდავი მაგიის მარმალაილო იქნება.
(ტაბიძე, „ეფემერა — ცხენთა შეჯიბრებაზე...“)

• სახელების სანაცვლოდ გამოყენებულ ჩვენებით სიტყვებს შემოაქვს პოეტური სახის შესაქმნელად აუცილებელი **განუსაზღვრელობის** გარკვეული წილი. დეიქსისური განუსაზღვრელობა ორგვარია: ა) ის, რაც პოეტისათვის **უცნობია** ან მთლად ნაცნობი არ არის და რაზეც მხოლოდ მინიშნება შეუძლია; ბ) ის, რაც პოეტისათვის **ნაცნობია**, მაგრამ გაურბის მის დასახელებას და იფარგლება ჩვენებითი სიტყვის გამოყენებით, რადგან დასახელება დაარღვევდა ლირიკული სიუჟეტის მთლიანობას.

უცნობი განუსაზღვრელობის მაგალითია:

მე მესიზმრება რაღაც წმინდა, შორი ქვეყანა,
სადაც, ოდესღაც ზმანებული, ერთხელ ნახული...
(ტაბიძე, „მე მესიზმრება“)

ნაცნობი განუსაზღვრელობის მაგალითია:

აქ რომ თაღებია, სვეტთა შეკონება,
ისე ნაგებია, ცისკრის გეგონება.
(ტაბიძე, „ნიკორწმინდა“)

პოეტური განუსაზღვრელობა (ელიფსისი)

პოეტური განუსაზღვრელობა (არასრული განსაზღვრელობა) მხატვრული სახის საერთო თვისებაა. გარკვეული ესთეტიკური პოზიციიდან ხედვა ავლენს საგანში შეზღუდული რაოდენობის თვისებებს, ამიტომაც ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახულ საგანს გააჩნია არასრული განსაზღვრელობა. ეს განსაკუთრებით გამოკვეთილია პოეზიაში. განუსაზღვრელობის მაღალი ხარისხი არსებობს ინდივიდუალურ პოეტურ სისტემებში ან პოეტურ მიმართულებებში (მაგ. სიმბოლიზმში). განუსაზღვრელობის ზონაში შე-

იძლება მოხვდეს ადგილი, დრო, სუბიექტი, მოქმედება, მდგომარეობა, მოქმედების ობიექტი, სიტუაცია, გრძნობა, საგნის დაფარული არსი, ადრესატი და ა. შ. განუსაზღვრელობა წარმოიქმნება ტროპების, ლექსიკური სემანტიკის, სემანტიკურ—სინტაქსური კავშირების, წინადადებისა და ტექსტის სინტაქსის დონეზე. სინტაქსის სფეროში განუსაზღვრელობის შესაქმნელად გამოიყენება:

- ჩვენებითი, პირის და განუსაზღვრელი ნაცვალსახელები (ნიმუშები იხ. ზემოთ);
- ლირიკული შეკითხვები, რომლებიც განუსაზღვრელი ნაცვალსახელის ტოლფასი მნიშვნელობისაა:

ო, რას ნიშნავს ეს... ეს სიჩუმე, ეს გაოცება?
ეს უხილავი, მშობლიური ჩვენი სიჩუმე?
რისთვის არიან გაყინულნი მაღალნი მთანი?
რამ დააყრუა შარაგზები, სადაც ოდესმე
ექანებოდა მძაფრი ცხენი მაკედონელის?
(ტაბიძე, „თითქოს არა აქ“)

- უსრული წინადადებები, რომლებშიც არ არის დასახელებული სუბიექტი, არც მოქმედება ან ობიექტი:

იქ ირჩეოდა რომელიღაც პოეტის ბნკარი,
უთანხმოებამ და კამათმა როცა იფეთქა,
გალაკტიონმა შემოაღო ანაზღად კარი....
(ლებანიძე, „იქ ირჩეოდა...“)

- თხრობის შეყოვნება გადმოცემული მრავალწერტილით:

... და ალიონზე თეთრ დუქანთან
სტირის არღანი.
(ტ. ტაბიძე, „მეარღნები და პოეტები“)

- ლოგიკური წყვეტები ტექსტში, სიუჟეტის აზრობრივი ნაწილის გამოტოვება:

სამი სახელი ღვთაებრივი
უძველეს დროის ისევ ინათებს.
უპირველესად რუსუდანი,
— სს ...

— შემდეგ თამარი იტრიიდან,
— ჩუ ...
— უკანასკნელად ქეთევანი.
— ! (ტაბიძე, „ჩვენი საუკუნე“)

• დიალოგში სიტყვის ან სიტყვათა ჯგუფის გამოტოვება ანუ დიალოგის შეკუმშვა:

გულო, ოცნებას მალავ,
ცაო, ლურჯდება ზოლი.
ვაჟი — დაიცა ქალავ!
ქალი — დაგიბრმა თოლი!
(„ქალავ“, გ. ტაბიძე)

სინტაქსური განუსაზღვრელობის საპირისპირო მოვლენაა **გამეორება**.

გამეორება

გამეორების სინტაქსურ ფიგურას პოეტურ თხრობაში დამატებითი ემოციური მუხტის შეტანის ფუნქცია აკისრია. გამეორება შეიძლება სხვადასხვა მიზეზით იყოს გამოყენებული: სიხარულის, სევდის ან სხვა ტიპის სულიერი განცდების ხაზგასასმელად. როდესაც ავტორს სურს ყურადღების გამახვილება ამა თუ იმ მოვლენაზე, იგი ლექსიდან შეარჩევს მთავარი აზრის მატარებელ სიტყვას, სიტყვათა ჯგუფს ან სულაც მთელ წინადადებას და მას ხაზგასმით იმეორებს. გამეორება შეიძლება მიჯრით იყოს წარმოდგენილი ან სტროფების დასაწყისში ან კიდევ ყოველი სტროფის ბოლოს. გამეორების ხერხი ფართოდ არის გავრცელებული ქართულ პოეზიაში და განსაკუთრებით დიდ ადგილს იჭერს გალაკტიონის შემოქმედებაში:

შეუნდე, შეუნდე, შეუნდე ბნელ ცოდვილს,
ლუციფერს, ჩემს გულში ავობით მძვინვარეს!
(ტაბიძე, „სასწაულს“)

ეს მე ვარ ქარი, ეს მე ვარ ქარი,
დავქრივარ ბარად, ვოცნებობ მზეზე...
(ტაბიძე, „როგორ ებრძოდნენ ზარებს ზარები“)

ქარი ქრის, ქარი ქრის, ქარი ქრის,
.....
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?
(ტაბიძე, „ქარი ქრის“)

გამეორება ხშირად დატვირთულია **გრადაციის** ფუნქციით. გრადაცია უზრუნველყოფს ემოციების გაძლიერებას, აღმასვლას, გამძაფრებას:

ჯვარს ეცვი, თუ გინდა! საშველი
არ არის, არ არის, არ არის!
(ტაბიძე, „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“
მამათა სავანეში“)

ამა თუ იმ გამონათქვამზე ყურადღების გამახვილებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე **ინვერსიას**.

ინვერსია

ინვერსია არის **სინტაქსური ფიგურა, რომელიც გულისხმობს სიტყვისა ან გამონათქვამისათვის კონტექსტური ადგილმდებარეობის შეცვლას**. ქართული ენის ბუნებისათვის დამახასიათებელია შემასმენლის მოქცევა წინადადების ბოლოს ან უშუალოდ — ქვემდებარის შემდეგ. ამასთან, თანამედროვე ქართულში მსაზღვრელი ყოველთვის საზღვრულის წინ დგას (ძველ ქართულში სხვა სიტუაციასთანა გვაქვს საქმე). ნებისმიერი გადახვევა ამ დადგენილი სინტაქსური წესიდან ინვერსიის სფეროს განეკუთვნება.

ქართულ ენაში განსაკუთრებით გამოკვეთილია ინვერსიის სამი სახეობა. ესენია: **შემასმენლის მოძრაობა, მსაზღვრელ-საზღვრულის შებრუნებული წყობა და მსაზღვრელ-საზღვრულს შორის სხვა სიტყვის ჩართვა**.

შემასმენლის მოძრაობის მგალითებია:

აღარ **ეტყობა თვალებს** თვალობა,
როცა ღრეა და მიუვალობა.
(ტაბიძე, „ქარებს ქარობა“)

და თუ ლექსში **ჩქეფს მარად მშვენებით**
სიცოცხლის ძალთა ტკბილი **ჟღერანი....**
(ტაბიძე, „სოლომონ ლიონიძეს“)

მსაზღვრელ-საზღვრულის შებრუნებული ნყოფის მაგალითებია:

მწუხარების დროს **ჟამნი მსწრაფლნი** ვლიან ნელიად.
(ორბელიანი, „ჩემს დას ეფემიას“)

ცხოვრება განყრა და გააღქაჯდა,
მინდვრებში გატყდა **ოცნება მწყემსის**
(ტაბიძე, „პორტრეტი“)

მსაზღვრელ-საზღვრულს შორის სხვა სიტყვის ჩართვის მაგალითებია:

ამაღლდეს **ქედი** ივერიისა შავ—ბედით **დამინებული**.
(ორბელიანი, „გულნი ივერთა აქვთ“...)

დღე შემოდგომის **ცივი**
ვერსად პოულობს ალაგს.
(ტაბიძე, „მღვრიე, დაღლილი რასა“)

პარალელიზმი

პარალელიზმის სინტაქსური ფიგურა ორ ან რამდენიმე დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე წინადადებებს აერთიანებს, მაგრამ ერთ მათგანში ასახული მოვლენა მოხმობილია მეორის უფრო ნათლად წარმოდგენისათვის.

მაგალითად:

არ გათეთრდების ყორანი, რაც უნდა ხეხო ქვიშითა,
მტრები არ შეგიბრალებენ ვაებითა და ვიშითა.
(ქართული ანდაზები... 1962: 8)

აქ ორი სრულიად დამოუკიდებელი მოვლენის ამსახველი წინადადება გვაქვს, მაგრამ, აზრობრივად, პირველი ასრულებს გაშლილი განსაზღვრების ფუნქციას მეორისათვის.

შეიძლება პარალელიზმის ეს პრინციპი დაირღვეს და იგი შეცვალოს ბუნების, ცალკეული მოვლენების ან ცხოვრებისეული დეტალების ურთიერთშეფარდებამ, როგორც ეს მოცემულია, მაგალითად, გურამიშვილის ლექსში „სწავლა მოსწავლეთა“:

ვით უსაჭურვლოდ მამაცი ომშიგან გულად ლომობდეს,
გაცოფებული გულ-ბრაზად ვეფხვი უკლანჭოდ ომობდეს,

ვერ აღასრულოს სანადი, რაც ნებავეს, მისთვის ღონობდეს, —
ეგრეთ ჭკვიანი უწვრთნელი ვერ მიხვდეს, რასაც ნდომობდეს.

ამ შემთხვევაში პარალელი გავლებულია (ვით, ეგრეთ) სხვადა-
სხვა მოვლენებს შორის (უსაჭურვლო მამაცი, უკლანჭო ვეფხვი და
უწვრთნელი ჭკვიანი), რომელთაც აერთიანებთ ერთი აზრი, —
ფუჭად მოღვაწეობა.

არსებობს *უარყოფითი პარალელიზმიც*, როდესაც მოვლენები,
მოსალოდნელი მსგავსების ნაცვლად, ერთმანეთს უპირისპირდებიან:

შემოდგომისა ველურ ჰანგში ჭკნება ფოთოლი,
ყმანვილი გულიც უნუგეშო ფიქრებით დნება,
მაგრამ სხვა ფოთოლს აამწვანებს კვლავ გაზაფხული —
და სიყმანვილე კი არასდროს არ დაბრუნდება.
(ტაბიძე, „ყვითელი ფოთოლი“)

ამ შემთხვევაში პირველ ორ სტრიქონში გვაქვს კლასიკური პა-
რალელიზმი, მაგრამ მესამე და მეოთხე სტრიქონში ვიღებთ უარ-
ყოფით პარალელიზმს: მესამე სტრიქონში მოცემული „ფოთლის
ამწვანება“ ქმნის იმის მოლოდინს, რომ „ყმანვილ გულშიც“ რაღაც
სასიკეთოსკენ შეიცვლება, ამის ნაცვლად კი, მოულოდნელად,
გამოიკვეთება სულ სხვა განცდა.

მოვლენათა მკვეთრი დაპირისპირების მაჩვენებელია *კონტრას-
ტიც*, რომელიც *ანტითეზისის* კატეგორიაში ექცევა:

თქვენ გენატრებათ ლოყა, პარტერი,
თქვენ გინდათ გახდეთ მილიარდერი.
მე კი ვარჩევდი გზას უნაპიროს,
ცოტა სიყვარულს და ღერ პაპიროსს.
(ტაბიძე, „თქვენ გენატრებათ“...)

პოეტური კომუნიკაციის ხასიათი წინასწარ განსაზღვრავს პო-
ეტური ტექსტის სინტაქსური სტრუქტურის განსხვავებას სხვა სა-
ხის ტექსტებისაგან და პოეტური ენის სემანტიკისა და ენობრივი
საშუალებების ფუნქციებს ზოგადენობრივი სისტემის ფონზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

ბუბერი 1936: Buber M. Ich und Du. Berlin: Schocken, 1936.

ბახტინი 1979: Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: "Искусство", 1979.

ვიგოტსკი 1934: Выготский Л. С. Мышление и речь. М.-Л.: "Соцэкгиз", 1934.

იაკობსონი 1975: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. М.: "Прогресс", 1975.

კოფტუნოვა 1986: Кофтунова И. И. Рэтический синтаксис. М.: "Наука", 1986.

კოფტუნოვა 1993: Кофтунова И. Т. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке 20-го века. Грамматические категории Синтаксис текста. М.: "Наука", 1993.

კოფტუნოვა 1995: Кофтунова И. И. О рэтических образах Бориса Пастернака, очерк истории языка русской поэзии XX века. М.: "Наука", 1995.

სილმანი 1977: Сильман Т. И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель (ленинградское отделение), 1977.

ქართული ანდაზები... 1962: ქართული ანდაზები რუსული და გერმანული შესატყვისებით. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1962.

ხინთიბიძე 1986: ხინთიბიძე ა. მხატვრული ენის კომპონენტები. სინტაქსური თავისებურებანი. // „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები“. თბ.: „განათლება“, 1986.

ლექსის ფონიკა

ლიტერატურათმცოდნეობის იმ სფეროს, რომელიც შეისწავლის მხატვრული ტექსტის ბგერით მხარეს მის ესთეტიკურ გამოვლინებაში, *ფონიკა* ეწოდება. ლექსმცოდნეობითი კუთხით იგი, შესაბამისად, გულისხმობს ლექსის ბგერითი თავისებურებების შესწავლას. ფრანგულ ლექსმცოდნეობაში ამ ტერმინის ანალოგად დამკვიდრებულია *ომოფონია* (ბერძ. homos — მსგავსი, phone — ბგერა).

ფონიკის მნიშვნელობით სამეცნიერო ლიტერატურაში ხშირად გვხვდება *ეფფონია* (ბერძ. კეთილხმოვანება), თუმცა საკუთრივი, ვიწრო გაგებით იგი მხოლოდ ბგერით ჰარმონიას აღნიშნავს. ბგერითი მოწესრიგება ლექსში მარტო კეთილხმოვანებას არ ემსახურება — მას სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი ფუნქციები აქვს. ამიტომ ტერმინ „ეფფონიის“ ხმარება უფრო მიზანშეწონილია ისეთ შემთხვევებში, როცა ხორციელდება პრინციპი „წარმოსათქმელად ადვილი, სმენისთვის სასიამოვნო“, ე.ი. როცა მეტყველებაში თავიდან აცილებულია ერთმარცვლიანი სიტყვებისა და რთული არტიკულაციის მქონე ბგერების თავმოყრა, ჰიატუსის მოვლენები, კაკაფონიური ხმიანობა და სხვ. ამის მიუხედავად, წინამდებარე ნარკვევში, დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ფონიკა და ეფფონია გამოიყენება როგორც სინონიმური ცნებები.

ლექსის ფონიკა მოიცავს *ალიტერაციას* (იდენტურ ან მსგავს თანხოვანთა გამეორება), *ასონანსს* (ხმოვანთა გამეორება), *ონომატოპეას* (ხმათმიბაძვა), *ბგერათკომპლექსების გამეორებას*, *ლიპოგრამას* (ბერძ. leipo — არარსებობა, gramma — ასო), *ანაფორა-ეპიფორასა* და *რიტმას*, როგორც ბგერით გამეორებას. რიტმის ბგერითი შედგენილობის შერჩევას დიდი მნიშვნელობა აქვს ლექსის ფონიკისათვის. ეს განსაკუთრებით მახვილიან ხმოვანზე ითქმის, რადგან ასონანსი ტაეპის შიგნით, რომელსაც რიტმის მახვილიანი ხმოვანი განამტკიცებს, უჩვეულო გამომსახველობას იძენს. გარკვეული ეფექტის შექმნა შეუძლია რიტმის კონსონანტური ბგერების შეთანხმებას სტრიქონის ბგერით ქსოვილთან: სარითმო

სიტყვის ახმინებასთან ერთად ტაეპში განმეორებადი ბგერებიც ცოცხლდებიან.

ლექსის ევფონიური ორგანიზაცია დიდად არის დამოკიდებული მშობლიური ენის გამძაფრებულ გრძნობაზე, სიტყვის ბგერითი ფორმის წვდომის თანდაყოლილ, წმინდა პოეტურ ინსტინქტზე.

ყოველი ენისა და მისი პოეზიის ფონიკა თვითმყოფი, თითქმის დამოუკიდებელი მოვლენაა. მდიდარი და მრავალსაუკუნოვანი ქართული პოეზია ამ მხრივ საგანგებო შესწავლას მოითხოვს.

ბგერითი მოწესრიგება, ალიტერაცია-ასონანსები უცხო არ არის ხალხური ლექსისათვის. ევფონიის საინტერესო ნიმუშები გამოვლენილი ქართულ საგალობლებშიც. განსაკუთრებით მდიდარია ამ მხრივ „ვეფხისტყაოსანი“, რომლის გავლენა ეროვნულ პოეზიაზე საუკუნეთა მანძილზე ვრცელდებოდა. ე. წ. აღორძინების ხანის ქართული პოეტური მემკვიდრეობა ევფონიურად დღემდე თითქმის შეუსწავლელია. არსებობს საგანგებო დაკვირვებანი ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, ვაჟას, გალაკტიონის და ზოგიერთი სხვა ქართველი პოეტის ფონიკაზე.

* * *

XX საუკუნის 10–20-იან წლებში ლექსის ფონიკის კვლევამ ინტენსიური ხასიათი მიიღო. დაგროვდა მნიშვნელოვანი გამოცდილება, მაგრამ ძიება ერთიანი მეთოდოლოგიის შექმნით არ დაგვირგვინებულა. მიუხედავად ამისა, ამ პერიოდში გამოიკვეთა ტენდენციები, რომლებიც მოდიფიცირებული სახით დღესაც განაგრძობს არსებობას.

„ბგერითი სიმბოლიზმის“ პრინციპმა ყველაზე მკვეთრი გამოხატულება სიმბოლისტურ კრიტიკაში პოვა. რომ არაფერი ვთქვათ ბოდლერისა და რემბოს ცნობილ სონეტებზე „შესაბამისობანი“ და „ხმოვნები“, მალარმესა და რენე ჰილის ტრაქტატებზე, რუსი სიმბოლისტების კ. ბალმონტის, ა. ბელის, ვიარ. ივანოვის წერილებსა თუ ესეებში მოცემულია ბგერათა სიმბოლური განმარტების მთელი პროგრამა. დასავლელი სიმბოლისტების კვალდაკვალ მათ აღადგინეს ძველი მოძღვრება ბგერათა ემოციური მნიშვნელობის შესახებ, რომლის ჩანასახი უკვე პლატონის „კრატილში“ ფიქსირდება და რაზეც ასე ბევრს წერდნენ გერმანელი რომანტიკოსები.

ა. ბელი ბგერას დაკარგული შინაარსის გამომხატველ ჟესტად თვლიდა. მისი სახეობრივი იმპროვიზაციები ბგერათა თემებზე ამ შინაარსის მოგონების ცდა იყო. კ. ბალმონტი წერდა, რომ ყოველი ბგერა ცოცხალი არსებაა, ყოველი ბგერა მაცნეა.

სიმბოლისტიებისათვის ბგერა იყო ნიშანი შეფარული, სიღრმისეული აზრისა, „ბგერა–მაცნე“ ანუ „ბგერა–სიმბოლო“. ეს ნიშნავდა, რომ რეცეფციონებისას უნდა გაშიფრულიყო ყოველი ალიტერაციის, ყოველი ბგერითი გამეორების აზრი.

„ბგერითი სიმბოლიზმი“ ბგერებს გარკვეულ მნიშვნელობებთან აკავშირებს. მართალია, ობიექტურად ასეთი კავშირი არ არსებობს, მაგრამ ამ პრინციპის მომხრეთა მტკიცებით, იგი მოცემულია სუბიექტში: ბგერის აკუსტიკა და არტიკულაცია ასოციაციურად იწვევს განსაზღვრულ ემოციებს. ბგერის სემანტიკის საკითხი პოეზიიდან ფსიქოლოგიის სფეროში გადადის. იგი მნიშვნელობას იძენს არა პოეტურ კონტექსტში, არამედ იმანენტურად ახასიათებს მას, როგორც ფსიქოლოგიური მოცემულობა.

ფსიქოლინგვისტიკის მონაცემები ეწინააღმდეგება „ბგერითი სიმბოლიზმის“ მომხრეთა მტკიცებებს ბგერის სიმბოლური მნიშვნელობის თაობაზე. კვლევის მთელი ისტორიის მანძილზე ექსპერიმენტებიდან არ დასტურდება, რომ ცალკეული ფონემები მათთვის სპეციფიკური სიმბოლიზმით ხასიათდებიან, რომ გარკვეული ბგერები გარკვეულ მნიშვნელობაზე მიუთითებენ.

რუსულმა ფორმალიზმმა, რომელიც მექანიკური მატერიალიზმისა და კანტიანობის იდეებით საზრდოობდა და მკაცრად აკრიტიკებდა „ბგერით სიმბოლიზმს“, წინ წამოსწია მეორე უკიდურესობა — „**ბგერითი ავტონომიის**“ პრინციპი.

„ბგერითი ავტონომია“ გულისხმობდა ევფონიის შესწავლას ლექსის სხვა კომპონენტებისაგან იზოლირებულად. „პოეტური ენა მიისწრაფის ფონეტიკური, უფრო ზუსტად, ევფონიური სიტყვისაკენ, ზაუმური ენისაკენ“, — წერდა რ. იაკობსონი (იხ. მისი წიგნი „უახლესი რუსული პოეზია“, პრალა, 1921), ბ. ეიხენბაუმი კი აღნიშნავდა, რომ ბგერები ლექსში თავისთავადი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობისაა. ფორმალისტთა მთელი ყურადღება ევფონიური კონსტრუქციების აღწერას ეთმობოდა. მაგალითად, ო. ბრიკმა ბგერითი გამეორებანი მხოლოდ გარეგნული ნიშნების მიხედვით შეის-

ნავლა, მოგვცა მათი კლასიფიკაცია, მაგრამ ამ მოვლენის მნიშვნელობის დადგენა არ უცდია. ბ. კუშნერი ამტკიცებდა, რომ ლექსში ბგერით მოწესრიგებას ზუსტი სიმეტრიის, მათემატიკური კანონზომიერების სახე ჰქონდა. მან გამოყო კიდევ ბგერათა სიმეტრიული რიგები, მაგრამ ხელთ უსიცოცხლო, შიშველი სქემები შერჩა.

ედუარდ ზივერსის მიხედვით, რომელმაც სმენით ფილოლოგიას დაუდო სათავე, შემოქმედებითი პროცესი მელოდიკის დომინანტობით მიმდინარეობს, მელოდიკა ლექსის მაორგანიზებელი საწყისია. სიტყვათა შერჩევა მელოდიურ მონაცემებს ემორჩილება და არა სემანტიკურ მნიშვნელობას. „სმენითი ფილოლოგიის“ ძირითადმა ნაკლმა აქ იჩინა თავი: სიტყვა, როგორც მეტყველების აზრობრივი ერთეული, დავინწყებულია და იგი მხოლოდ აკუსტიკური თვალსაზრისით განიხილება.

რუსმა ფორმალისტებმა ზივერსის მოძღვრების ეს მხარე საკუთარი მიზნებისთვის გამოიყენეს. ვ. შკლოვსკიმ ზივერსის დებულების ტრანსფორმაციის გზით „ზაუმის“ არსებობის დამტკიცება სცადა. მელოდიკის ადგილას მან „ბგერითი ლაქა“ ჩასვა, ხოლო სიტყვათა შერჩევა მელოდიკის სანაცვლოდ ევფონიურ პრინციპს დაუმორჩილა. ვ. შკლოვსკის აზრით, პოეტს ლექსი ხშირად სიტყვიერი ფორმის გარეშე, ბგერითი ლაქის სახით ევლინება. ეს ლაქა ხან ახლოვდება, ხან უკან იხევს, დასასრულ, დაემთხვევა რა თანაჟღერად სიტყვას, საცნაური ხდება. პოეტი ვერ ბედავს ზაუმური სიტყვის თქმას. ზაუმურობა, ჩვეულებრივ, რაიმე შინაარსის ნიღაბს ეფარება, ეს შინაარსი კი იმდენად მაცდურია და მოჩვენებითი, რომ პოეტებს აიძულებს აღიარონ, ჩვენივე ლექსების შინაარსი არ გვესმისო. საკითხის ამგვარი აბსოლუტიზება სწორი არ არის, მაგრამ მელოდიკისა თუ ფონიკის მნიშვნელობის აღიარება სალექსო სტრუქტურისათვის უთუოდ ალვივებდა ინტერესს ამ ელემენტების მიმართ.

* * *

ფონიკასა და კონვენციური ლექსის მეტრულ-რიტმულ სტრუქტურას შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს. ლექსში ბგერა მეტრულ-რიტმული ორგანიზაციის საფუძველზე იძენს თვისებრივ სიახლეს. მეტრული კანონი ბგერითი მასალის მოწესრიგებას ეს-

წრაფვის, ქმნის მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების კანონზომიერ მონაცვლეობას, ტაეპის „ფონეტიკურ კომპოზიციას“. მეტრული იმპულსი თანდათანობით იპყრობს მხატვრული მეტყველების ყველა მხარეს, რიტმულ განაწილებას კი, პირველ რიგში, ხმოვანთა და თანხმოვანთა თვისებრივი მომენტი ანუ ფონიკა ექვემდებარება. მაგრამ რიტმისა და ფონიკის დამოკიდებულება არ არის ცალმხრივი. თუ ლექსის კომპონენტებს შორის ურთიერთგავლენა არსებობს, მაშინ მარტო რიტმი კი არ არის მნიშვნელობის მქონე ფაქტორი ფონიკისათვის, არამედ ეს უკანასკნელიც ზემოქმედებს რიტმზე, ამ სტრუქტურათა შორის არსებობს კორელაცია გარკვეული სუბორდინაციის ფარგლებში.

ფონიკა მეტრული ორგანიზაციის ხაზგასმის ეფექტური საშუალებაა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია *ასონანსის* როლი. მახვილთა სისტემა, ჩვეულებრივ, განსხვავებულ ხმოვნებს აძლიერებს, ასონანსის შემთხვევაში კი იგივეობრივი ხმოვნები გამოიკვეთება. აქცენტირებულ ხმოვანთა ერთგვაროვნების გამო მეტრი მდგრად, რელიეფურ სახეს იძენს. მაგალითად:

გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი,
რა მალე მოვიდა აგვისტოს პირველი.
გარეულ ჭალებში ტრიალებს ქათამი,
ჭაობში იხვია მოწყენით მზირველი.
(ტაბიძე, „გახედე: კახეთი!“)

დამონმებული სტროფი უჩვეულო მეტრული ორგანიზებით გამოირჩევა. თითოეული ტაეპი მეტრის იდეალური ხორცშესხმაა. მაგრამ ამ წესრიგის ფონზეც კი გამოიკვეთება „ა“ ხმოვნის ასონანსით ხაზგასმული პირველი სტრიქონი: „გახედე: კახეთი! დამსკდარა ატამი“. წმინდა ვერსიფიკაციული თვალსაზრისით ეს ტაეპი იდენტურია დანარჩენი ტაეპებისა, მაგრამ მეტრულ ორგანიზაციას იგი მეორად, ევფონიურ წესრიგსაც უთავსებს, რის გამოც ლექსის რეალური აჟღერებისას უფრო შეკრულ და ერთიან ხასიათს იძენს, ფონიკა მეტრული ნორმის სამსახურში დგება.

თუ ასონირებულ ხმოვნებს სიტყვის საწყისი თანხმოვნების **ალიტერაცია** ახლავს, ეს მეტრის მაორგანიზებელ ფუნქციას უფრო გამოკვეთს:

ჭკნება ვარდები რგული,
ქარი ქანაობს ქნარად,
არ გამთელდება გული?
წყნარად, წარსულო, წყნარად.
(ტაბიძე, „ქარი ქანაობს ქნარად“)

რიტმისა და ფონიკის ურთიერთობის თვალსაზრისით საინტერესოა *ანჟანბემანისა (გადატანა)* და *ეფფონიური გადასვლის* თანადამთხვევა, ე. ი. ისეთი შემთხვევა, როცა სიტყვისა თუ სიტყვათა ჯგუფის გადატანას ტაეპიდან ტაეპში თან სდევს ეფფონიური გადასვლაც. ამ დროს, ანჟანბემანის საპირისპიროდ, ეფფონიური გადასვლა შემაკავშირებელ ძალას იჩენს. საინტერესო საილუსტრაციო მასალას იძლევა ამ მხრივ გიორგი ლეონიძის ლექსი „მთანმინდიდან ქარს მოჰქონდა“, რომელშიც ერთი მონაკვეთი ორი ასეთი ვარიაციით გვხვდება:

მთანმინდიდან ქარს მოჰქონდა
ნუშის ნაფერთალი.

და ქარმა ქალაქს დაუშინა
ნუშის ნაფერთალი.

პირველისაგან განსხვავებით, მეორე შემთხვევაში ეფფონიური გადასვლა მოქმედებს („დაუშინა ნუშის“), რაც ამ მონაკვეთს, ანჟანბემანის მიუხედავად, დინამიკურ, ერთიან ფორმას უნარჩუნებს. ბგერითი გადატანა ისეთსავე შემაკავშირებელ ძალას ავლენს, როგორც კიბური რითმა. ეს უკანასკნელი სტრიქონთა გაერთიანების ფუნქციითაა აღჭურვილი. მაგალითად:

ისევ ახალი ჟრფოლა **დასძარი,**
დასნანი ზვირთი ცეცხლით ნაზავი.
(ლეონიძე, „თამარ ჭავჭავაძეს — იუბილეზე“)

ინოდა ტაძრის გუმბათი, **კალთა,**
ვარდთა დიოდა ნელი სურნელი.
(ტაბიძე, „მერი“)

ფონიკის შემაკავშირებელი ძალა მხოლოდ ბგერითი გადატანით როდი ამოიწურება. პოეტიკაში კარგად არის ცნობილი *ბგერითი*

ანაფორაც, რომელიც ტაეპთა ერთგვაროვან ან მსგავს დანყებას გულისხმობს. მაგალითად:

ალაზნის ველო, ვრცელი გნახე და
ავლანდე შენი ტყე და ჩირგვები.
(ჩიქოვანი, „ალაზნის ველზე“)

ტაეპთა მსგავსი დასაწყისი „ალა“ — „ავლა“ მათი დაკავშირების საშუალებაა. ცხადია, შემაკავშირებელი ეფექტი აქ ისეთი ძალისა არ არის, როგორც ევფონიური გადასვლის დროს, რადგან მანძილი ევფონიურ ელემენტებს შორის ანაფორის შემთხვევაში უფრო დიდია, ვიდრე ბგერითი გადატანისას, როცა ხმოვანების ბუნებრივი გაგრძელება გვაქვს. მიუხედავად ამისა, სიმეტრიულად განლაგებულ ბგერებს სმენა აღიქვამს, რაც გავლენას ახდენს ტაეპთა ურთიერთობაზე, მათ ერთიანობაზე.

ანაფორას შეიძლება დაუყავშიროთ **თავრითმაც**, რომელიც თავისი ფუნქციით ახლოს დგას ანაფორასთან. თავრითმაც სტრიქონთა დაკავშირებას ემსახურება. მაგალითად:

თვალეზი, ეს ლოცვით დამწვარი ქალ-ვაჟი,
წვალეზით მოკვდება (ოხვრა, პასტორალი).
(ტაბიძე, „ყორანი“)

შეჯახებია ბულბული ბულბულს,
შეხარბებია შენი წკრიალი.
(ჩიქოვანი, „განჯის დღიური“)

ფონიკა არ არის ნეიტრალური ლექსის ტემპის მიმართ. სალექსო სისტემის სხვა კომპონენტებთან ერთად ისიც განსაზღვრავს ტემპის მდინარებას, იწვევს მის შენელებას, სპეციფიკურ შემთხვევებში კი ტემპის დაჩქარების ილუზიასაც ქმნის.

ტემპზე გავლენას ახდენს განმეორებად ბგერათა ფონეტიკური მონაცემები. მაგალითად, ობიექტურად, მკვეთრი თანხმოვნის „კ“-ს არტიკულაციას უფრო ნაკლები დრო სჭირდება, ვიდრე სპირანტ „ს“-ს წარმოთქმას. ამის გამო „კ“-ს ალიტერაციით განწყობილი სტრიქონი უფრო სწრაფ ტემპში წარმოითქმის, ვიდრე „ს“ ბგერის განმეორებაზე აგებული ტაეპი.

შევადაროთ:

კერენსკი... კაპასი კივილით კიოდა.
(იაშვილი, „თივის ურმეული“)

სარკეთა სახეებს სანთლები მოედო.
(ტაბიძე, „დრო“)

ორივე ტაეპის მეტრული წყობა იდენტურია (33/33), თუმცა პირველი სტრიქონის ტემპი უფრო ჩქარია, ვიდრე მეორისა. ტემპი, რასაკვირველია, უპირველესად, შინაარსზეა დამოკიდებული, მაგრამ პაოლო იაშვილის ტაეპი, მიუხედავად შიდაპაუზისა („კერენსკი...“), გალაკტიონის სტრიქონთან შედარებით უფრო სწრაფ ტემპს რომ ავითარებს, მნიშვნელოვანწილად, ალიტერირებულ თანხმოვანთა განსხვავებული ფონეტიკური მონაცემებით არის შეპირობებული.

ფონიკას გარკვეული როლი შეუძლია შეასრულოს **ვერლიბრში ანუ თავისუფალ ლექსშიც**. პოეტურ ტექსტში, რომელსაც მეტრი არ არეგულირებს, ბგერას თითქოს უნდა დაეკარგა თავისი ძალა. მაგრამ ასე არ ხდება. ტექსტის გრაფიკა გვიკარნახებს, ნაწარმოებები აღვიქვათ, როგორც ლექსი. სალექსო სტრუქტურაზე წარმოდგენის შექმნისთანავე კი ბგერით წესრიგსაც ვამჩნევთ, თუ იგი რეალურად არსებობს.

რა მნიშვნელობა შეიძლება ჰქონდეს ფონიკას თავისუფალი ლექსისათვის? შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ შემთხვევით რითმასთან ერთად ის რიტმულ რიგს კონკრეტულ ბგერით პროფილს აძლევს, ლექსის თავისუფალ დინებაში წესრიგის შეტანას ცდილობს. დავუკვირდეთ გალაკტიონის ვერლიბრს „ო, დღეს შემოდგომა“:

ო, დღეს შემოდგომაა...
შემოდგომა...
სულს
აღარ სურს არავინ...
ნაზი ფერების კვდომად,
ნაზო მერი,
დაჰქრი ლანდი ცისფერი...
შემოდგომა
შენს ბაგეებს მაგონებს...
ვწუხვარ...
მშვიდობით...
მერი...

ჩვენ წინაშე თავისუფალი ლექსია, მაგრამ ტექსტის ნაკითხვის შემდეგ გვექმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფარული მეტრული წესრიგი მოქმედებს. ამ შთაბეჭდილებას მარტო შემთხვევით რითმათა (სულს — სურს, მერი — ცისფერი) გაელევა კი არ ასაზრდოებს, არამედ უფრო ის, რომ ლექსი თითქოს ერთ საზომზეა აგებული, კერძოდ, შვიდმარცვლედის ერთმანეთთან შეუთავსებელ რიტმულ ვარიანტებზე 4/3 და 5/2. ამ ვარიანტთა მეტრული პროფილის გამოკვეთაში კი ბგერათა გამეორებაც მონაწილეობს.

ყოველ ენაში არსებობს ე.წ. *ხმაბაძვითი ანუ ონომატოპეური სიტყვები*. ისინი განსაკუთრებული ექსპრესიულობით ხასიათდებიან. როდესაც პოეტი ბუნების ხმიერ მოვლენებს ბაძავს, მიბაძვისათვის სწორედ იმ ბგერებს იყენებს, რომლებიც ხმიანობს შესაბამის ონომატოპეურ სიტყვაში. განმეორებადი ბგერები ასოცირდება ონომატოპეურ სიტყვასთან, განიცდის სემანტიზაციას. დავიმონმოთ რამდენიმე ნიმუში:

ქროლვა: ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...
(ტაბიძე, „ქარი ჰქრის“)

წკრიალი: მაჟაურების წკრიალი წყნარი
მწუხრზე დააწვა მღვიძარე მიწას.
(ჩიქოვანი, „სიმღერა დავით გურამიშვილზე“)

ჩურჩული: ჩარგალის ყველა ჩანჩქრიდან
ვაჟას ხმა მეჩურჩულება.
(ლეონიძე, „ტოპონიმიკა“)

ღრიალი: ღობეში ღორი უღლიანი ღრიალებს მწარედ.
(იაშვილი, „ოფორტი“)

დამონმებულ სტრიქონებში ონომატოპეური სიტყვები განმეორებად ბგერათა რომელობასაც განსაზღვრავს და მათ სემანტიკურ მნიშვნელობასაც.

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსი „ფოთლების შრიალი“ მთლიანად ბგერათმიბაძვაზეა აგებული:

ნელ შრიალთ შლის ნიავი ჩაშავებულ შქერებს,
აშრიალებს ალვის წვერებს შიშით შენაჩვენებს;
შორი შუქი შორ ჩასვლაში უცდის ალთა ფერებს,
მშვენიერი ჰორიზონტი ტალღებს აჩანჩქერებს.
ნელ შრიალთ შლის ნიავი შამბს შებინდულ ტბაში
და ჩურჩული გამოისმის ყვავილთ მიმოხვრაში.
მშვენიერი სილამაზით იშმუშნება ცაში,
შორეული შეღამების ელვა და ჯახაში...

ლექსში დომინირებს ბგერა „შ“, რომელიც, უპირატესად, სიტყვათა დასაწყისში გვხვდება და მიჯრილ ალიტერაციას ქმნის. ბგერის დაჟინებული გამეორება გვიბიძგებს, ვეძიოთ მისი მნიშვნელობა. რადგან ბგერათმობაძვა ბუნებისა თუ კულტურული სივრცის ხმათა იმიტაციას გულისხმობს, ძნელი მისახვედრი არაა, რომ „შ“ ბგერა ფოთლებისა და ჩალის შრიალს უნდა გადმოსცემდეს. თუ გამოთქმული აზრის მკაცრ ფორმულირებას მოვახდენთ, აღმოჩნდება, რომ ბგერა გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს, სემანტიზაციას განიცდის.

ეფონიური სტრუქტურა შინაარსობრივ დატვირთვას კონტექსტის მეშვეობით იძენს. ერთსა და იმავე ბგერას სხვადასხვა კონტექსტში სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს.

სიმონ ჩიქოვანისა და გიორგი ლეონიძის ქვემოთ მოყვანილ სტრიქონებში გამოკვეთილად ხმიანობს ბგერა „შ“, მაგრამ იგი „შრიალის“ შეგრძნებას აღარ ინვევს, კონტექსტი ამის შესაძლებლობას არ იძლევა:

როგორც შანდალი, დადგა ეზოში
შინდი და შუქი ავარდა შინდის.
(„გაზაფხული“)

ჩვენ შინდისფერი დროშა გვექონია,
შავი არშით შემოვლებული.
(„დროშა“)

ბგერათმობაძვა მხოლოდ ერთი, შედარებით მარტივი სახეა ეფონიური მონესრიგებისა. პოეტურ მასალაზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ხშირად ლექსში განმეორებადი ბგერები და ბგერათა

კომპლექსები ხშიანობენ, მაგრამ ფონიკის მიმართების დადგენა ნაწარმოების შინაარსთან ძალიან ჭირს.

ონომასტიკისა და ფონიკის ურთიერთობაზე დაკვირვებანი ცხადყოფს, რომ პოეტები თუ პროზაიკოსები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ პერსონაჟის სახელის ბგერით შერჩევას, რამდენადაც სახელის ჟღერადობასა და პერსონაჟის პიროვნულ თვისებებს შორის ერთგვარ კავშირს ხედავენ.

ქართულ პოეტიკაში პირველად კონსტანტინე ჭიჭინაძემ მიუთითა „ვეფხისტყაოსნის“ საკუთარ სახელთა ევფონიურ მოტივირებაზე. ეს ხერხი შეინიშნება ვაჟას „ბახტრიონსა“ და სხვა პოემებშიც. იგი უცხო არ არის XX საუკუნის ქართული პოეზიისათვისაც. მაგალითად, ტიცინან ტაბიძე წერს:

აქ რომ იბრძოდა სააკაძე, ვინ დააკავა?
(ტაბიძე ტ., „ცხენი ანგელოსით“)

ბგერითი მსგავსება ერთმანეთთან აკავშირებს სიტყვებს „სააკაძე“ და „დააკავა“. ევფონიური ასოციაციით შექმნილი სახე — „დააკავებული სააკაძე“ ერთ მარტივ სინტაგმაში მთელ ეპოქას, გმირის ცხოვრების ტრაგედიას იტყვის.

ონომასტიკურ სახეს ზოგჯერ მთელი ლექსის ფონიკა ეხმიანება. სახელის შემადგენელი ბგერები დანაწილებულია ტაეპებსა და სტროფებში და ლექსის აჟღერებისას გვახსენებს მთავარ სახე-სიტყვას. ამ მხრივ საინტერესოა იოსებ გრიშაშვილის ლექსი „მეფე ვახტანგი“:

მე შემეყვარდა ძველ წიგნების ნესტი და ჟანგი.
ვეტრფი ყოველგვარ ძველ დანაშთომს, ძველ ნატამალსა.
ახ, ნეტა იმ დროს, როცა წერდა „დასტურლამალსა“
მეფე ვახტანგი!

ხელში კალამი, წელზე — ხმალი. მკლავზე — დასტანგი.
ის არც სტამბაში თაკილობდა ლურჯ ფეშტამალსა.
თვით ყაბახზედაც მტერს ასმევდა თასით წამალსა —
მის ჩოგან-ჩანგი!

ონომასტიკური სიტყვის — „ვახტანგის“ სპეციფიკური ბგერები **ხ, ტ, გ, ზოგჯერ კი ვ, ნ** ბგერების გამეორებაც, მთავარ სახესიტყვას წინ წამოსწევს. აღსანიშნავია, რომ მეორე სტროფში სახელი „ვახტანგი“ აღარ არის ნახსენები, მაგრამ სარიტმო წყვილი „დასტანგი — „ჩანგი“, განმეორებადი ხ, ტ ბგერები ვახტანგის სახელს გამუდმებით ააქტიურებს მეხსიერებაში.

ვნახოთ პაოლო იაშვილის ლექსიც — „ასო ლასი“.

ლეილას თვალები ელავენ ბნელიდან,
დედოფალს ახლავან მხევალნი მცველებად,
ყვავილიც მწველია ლეილას ხელიდან,
დაღალნი დაშლილან ელვარე გველებად.

ასული მწველია ძველი სურნელებით,
დედოფლის ალერსი გრძელია, ძნელია;
ლეილა ლოცულობს დაღლილი ხელებით,
ქალები გალობით ალიონს ელიან.

ეს ლექსი „ლეილას“ ბგერათა ლბილი მუსიკით სუნთქავს. არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს აქ „ლ“ ბგერით თვითმიზნური, ფორმალისტური თამაშია. ავტორს განსაკუთრებული მხატვრული მიზანი აქვს: ლექსის ყოველი სიტყვა კლიშეა, საერთო პოეტური ენიდანაა აღებული, ბგერათა დაჟინებულ გამეორებას კი უჩვეულობის განცდა ახლავს, ფონიკას განმაახლებელი ფუნქცია ეკისრება. პოეტი ცდილობს, ბანალობის მიღმა შეფარულ მშვენიერებაზე მიანიშნოს მკითხველს, ძველი სახეები სხვა სხივმოსილებით დაანახოს.

* * *

ფონოსემანტიკა შეისწავლის პოეტური ტექსტის საერთო ბგერითი კომპოზიციის, ასევე ცალკეულ ბგერათგანმეორებათა სემანტიზაციის მოვლენებსა და ხერხებს.

მრავალრიცხოვანი დაკვირვებანი დიდ პოეტთა ხელნაწერებზე ცხადყოფს, რომ მათთვის ფონიკა სალექსო კონსტრუქციის სრულუფლებიანი, მნიშვნელობის მქონე კომპონენტია. ლექსის ვარიანტებში ასახული ცვლილებანი უმთავრესად ევფონიურ და რიტმულ სტრუქტურებზე მოდის. ბგერითი ჩასწორება ცვლის შინაარსსაც, კორექტივი შეაქვს სემანტიკურ სტრუქტურაში. ფონიკა თავისებუ-

რად აორგანიზებს შინაარსს, გარკვეული კავშირი აქვს მასთან. განმეორებად ბგერათა სემანტიკური ფუნქციის გახსნა მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხერხდება, თუ ღრმად ჩავენვებით ნაწარმოების კონტექსტს, სიტყვებში ფიქსირებულ პოეტურ სიტუაციას.

პოეტური ტექსტი ენობრივ მასალაში რეალიზებული სიტუაციაა, რომელსაც ავტორი ისე არეგულირებს, რომ მკითხველამდე რაც შეიძლება სრულად მიიტანოს თავისი ჩანაფიქრი. თუ იგი წარმატებით ართმევს თავს ჩანაფიქრის ხორცშესხმის რთულ ამოცანას, მაშინ ვღებულობთ მხატვრულად სრულფასოვან ნაწარმოებს: პოეტის მიერ შექმნილი სტრუქტურა არის ერთადერთი შესაძლებელი სტრუქტურა გადმოსაცემი იდეისათვის. მაგრამ ნაწარმოების ინტერპრეტაცია მკითხველის აღქმაზეა დამოკიდებული. იმისთვის, რომ მკითხველი სრულად ჩასწვდეს პოეტურ ტექსტში ფიქსირებულ სიტუაციას, ანალიზის პროცესი, რომელსაც ის ახორციელებს, ავტორისმიერ სინთეზს უნდა შეესაბამებოდეს. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა იდეა სრულყოფილად რეალიზდება სტრუქტურაში, ხოლო მკითხველი ზუსტად შიფრავს მას, მყარდება ნამდვილი კონტაქტი ორ მხარეს შორის: პოეტურ ტექსტში გამოსახული სიტუაცია ავტორსა და მკითხველს ერთნაირად ესმით.

ფონიკის სემანტიკურობის საკითხი, როგორც ვხედავთ, პირდაპირ კავშირშია ტექსტის გაგებასთან. „ტექსტი ფაქტი კი არა, პრობლემაა“, — წერდა ბ. ეიხენბაუმი. რამდენადაც უკეთ დაძლევეს ფონიკის მკვლევარი ტექსტის ანალიზის პრობლემას, მით უფრო მეტი წარმატება ექნება მას განმეორებად ბგერათა სემანტიკური ფუნქციის გამოვლენაში.

სიტყვა სალექსო კონსტრუქციაში თვისებრივად სხვა მოვლენაა, ვიდრე სიტყვა ენაში. რიტმულ-სინტაქსურ რიგში მოხვედრილი ლექსიკური ერთეული კავშირურთიერთობათა დიდ უნარს ამჟღავნებს. ამის გამო ლექსში „უშინაარსო“ სიტყვამ შეიძლება სემანტიზაცია განიცადოს, გახდეს მნიშვნელობის მატარებელი. დავაკვირდეთ ამ მოვლენას კონკრეტულ მაგალითზე. გალაკტიონი წერს:

თანაც გაიხედავ: შენაც დაღამდები —
ირგვლივ დამჭნარია ფერი და ფერვალი;

ასეთ სანახავად, როგორც თანამედები,
ბაღში შეშლილივით კვდება თებერვალი!
(„საუბარი ედგარზე“)

„ფერვალი“ ენობრივი თვალსაზრისით უშინაარსო ბგერათა კომპლექსია, მაგრამ ლექსში ის სიტყვად აღიქმება. პოეტურ სიტუაციასა და ბგერით კომპლექსს შორის ორმხრივი კავშირი მყარდება: ლექსის სემანტიკური ველი „ფერვალს“ თავის გავლენას უმორჩილებს, კონტექსტით განსაზღვრულ ლექსიკურ შეფერილობას აძლევს. თავის მხრივ, „ფერვალი“, როგორც ოკაზიონური სიტყვა, ხაზს უსვამს პოეტური აღქმის უნიკალობას, პირველქმნილ კონკრეტულობას, რომლის გადმოცემაც ჩვეულებრივი სიტყვით შეუძლებელია. ბგერითი სიახლოვე „ფერი და ფერვალი“ სიტყვაში გამჟღავნებული შინაარსისა და აღქმის უნიკალობის შინაგან კავშირზე მიუთითებს: სიტუაცია ააზრიანებს ბგერით კომპლექსს („ფერვალი“), ეს უკანასკნელი კი ხაზს უსვამს აღქმის განსაკუთრებულობას.

როგორც ვხედავთ, სალექსო კონსტრუქციის ზეგავლენით „ფერვალი“ ფონეტიკური მოვლენიდან სემანტიკურ მოვლენად იქცევა, პოეტური სტრუქტურის მნიშვნელობის მქონე ელემენტი ხდება.

ბგერათა კომპლექსის სალექსო ფრაზად გამოყენების იშვიათი შემთხვევაა გალაკტიონ ტაბიძის „დოვინ, დოვენ, დოვლი“:

მიჰქრის დალაღადაყრილი:
დოვინ, დოვენ, დოვლი...
თოვლი, ფიფქი და აპრილი,
ვარდისფერი თოვლი.
(„მოვა... მაგრამ როდის?“)

თავის დროზე ქართულ კრიტიკაში დაინერა: „გალაკტიონ ტაბიძის ერთ ლექსში ნახმარია გაუგებარი და ყოველგვარ შინაარსს მოკლებული ბგერათა რიგი: „დოვინ–დოვენ–დოვლი“.

ეს „ბგერათა რიგი“ კონტექსტის გარეშე, მართლაც, უაზრობას წარმოადგენს, ხოლო კონტექსტში მოქცეული, — როგორც შინაარსობრივად, ისე ფორმით, — პოეტური სტრუქტურის შეუცვლელი ელემენტი.

ლექსის ბოლო ორ სტროფში ქროლვის თემა ინტონაციის დომინანტობით ვითარდება. თემის სიტყვიერი გადმოცემის შესაძლებლობა ამონურულია, აზრობრივი განვითარება შეჩერებულია („მიჰქრის საშიშ-ჩქარი“, „მოჰქრის დალალგადაყრილი“), გრძობად-ემოციური ზეალსვლა კი დასრულებას მოითხოვს. ამ სიტუაციაში „დოვინ, დოვენ, დოვლი“ ინტონაციის შემავსებელი მასალის ფუნქციას კისრულობს, რის შედეგადაც ხორციელდება უნიკალური აქტი — პოეზიის გასვლა მუსიკის სტიქიაში.

ინტონაციური ზეალსვლა პოეტს ბრწყინვალედ მიჰყავს კადანსისაკენ. დავუკვირდეთ სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლას:

დოვინ, დოვენ, დოვლი...

თოვლი...

მუსიკალური სტიქიიდან სიტყვისაკენ შემობრუნება იდეალურად არის განხორციელებული: „თოვლი“ თითქოს გამოძახილია წინმავალი მუსიკალური ფრაზისა და, ამავე დროს, ლოგოსისაკენ დაბრუნებაც.

„დოვინ, დოვენ, დოვლი“ ჩვენ მოვიყვანეთ, როგორც უაზრო ბგერათა კომპლექსის სემანტიზაციის ნიმუში. ახლა ვნახოთ, რამდენად მოსახერხებელია ურთიერთობის დადგენა განმეორებად ბგერებსა და შინაარსობრივ სტრუქტურას შორის, ფონიკის დანიშნულების ჩვენება მთლიან სალექსო სისტემაში.

გალაკტიონის ლექსი „ჭარხალი“ უაღრესად მონესრიგებული ბგერითი ფორმით გამოირჩევა:

ეზოში ყეფდა ბამბურა მურა,
ეზოში მწვანე ყვაოდა ბაო.
ვაზის ბარდებში სცურავდა სურა,
შენ ბანცალებდი, ბურულო ცაო.

ბობრი ბელავდა კახამბალს, ჟოლას,
ბირკვილს ბატები ქარმა მორეკა,
ცა წამოიწყებს მსხვილ წვიმის სროლას
და აბლაბუდას კრებს ბობორიკა.

ჟვერი, ჟალტამი! მოჭრილი სამხარს.
ნახირი მოდის სალამო დროის,
უცებ მოჰყვება ჭარხალი ხარხარს
და ქალი ჰკივის იმ „დოი-დოი“-ს.

ეკვეთა ქარი ბურდებსა და რტოს,
უცებ აშფოთდა ისლი, ჩელტები.
ო, სიყმანვილე! ანი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

რამდენადაც უფრო გამოკვეთილია სმენისათვის ბგერათა ჰარ-
მონიული თანხმიერება, იმდენად უფრო რთულია და მრავალფე-
როვანი სიტყვათა ევფონიური კავშირები სტროფებში და თვით
სტროფებს შორისაც. მაგალითად, კომპლექსი „ბა“ არა მარტო
პირველ სტროფს გასდევს (ბამბურა-ბაო-ბარდებში-ბანცალებ-
დი), არამედ ხმოვნის შეცვლით მეორე სტროფის ფონიკასაც გან-
საზღვრავს (ბობრი-ბელავდა-კახამბალს-ბირკვილს-ბატები-აბ-
ლაბუდას-ბობორიკა), აღსანიშნავია პირველ სტროფში „ვა“ კომ-
პლექსის გამეორებაც: მწვანე-ყვაოდა-ვაზის-სცურავდა, აგრეთ-
ვე, გამოძახილის პრინციპზე აგებული მიმართებანი: ბამბურა მუ-
რა, ყვაოდა ბაო, სცურავდა სურა, ბანცალებდი ცაო. აქვს თუ არა
ამ გამოკვეთილ ევფონიურ ორგანიზაციას რაიმე ღირებულება
ლექსის საერთო ჩანაფიქრისათვის?

გალაკტიონი ამ ლექსში ჭარბად იყენებს დიალექტიზმებს, კერ-
ძოდ, იმერიზმებს: ბამბურა, ბაო, ბობრი, ბელავდა, კახამბალი, ჟო-
ლა, ბირკვილი, ბობორიკა, ჟვერი, ჟალტამი, ბანცალი, ბურდები,
ჩელტი, ანი. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს პოეტი დიალექტიზ-
მების მეშვეობით შინაარსის „ჩაბნელებას“ ცდილობს. სამაგი-
ეროდ, იგივე დიალექტიზმები მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ
ევფონიური კავშირების ორგანიზებაში. უკვე ეს ფაქტი მიუთი-
თებს, რომ ბგერით სტრუქტურას გარკვეული დანიშნულება აქვს.
ლექსის დასკვნით სტრიქონებში ვკითხულობთ:

ო, სიყმანვილე! ანი არასდროს
იმგვარად აღარ ამეტყველდები.

პოეტი იხსენებს სიყმანვილის დღეებს. ვიზუალური შთაბეჭდი-
ლებანი, იმერული პეიზაჟი, მისი კოლორიტი შესანიშნავად არის

გადმოცემული, მაგრამ გალაკტიონისათვის აქ უმთავრესი მაინც ბავშვობის ხმების გახსენება, შთაბეჭდილების ბგერითი რეპროდუცირებაა. ეს არის ცდა ბავშვობის განუმეორებელი სამყაროს ხმიერი გადმოცემისა, ბგერებში „ამეტყველებული“ სიყმაწვილე.

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს ყოველი ბგერითი გამეორების, ალიტერაციისა თუ ასონანსის შინაარსობრივი გაშიფრვა მოხერხდება. საქმე ისაა, რომ პოეტური აღქმა, რომელიც წინ უსწრებს ნაწარმოების შექმნას, სრულად ვერ აისახება ნაწარმოების სიტყვიერ ქსოვილში, გრძნობის ყოველი ნიუანსის ენობრივი გაფორმება შეუძლებელია. რომანტიკოსთა პოპულარული დებულება, რომ „მოკვდავსა ენას არ ძალ-უცს უკვდავთა გრძნობათ გამოთქმა“, ანარეკლია რეალური წინააღმდეგობისა გრძნობის განსაკუთრებულობასა და სიტყვის ზოგადობას შორის. შემოქმედებით პროცესში პოეტი მხატვრული აღქმის ზოგიერთ მომენტს, რომელიც ტექსტში სიტყვიერად არ ფიქსირდება, ბგერებს უკავშირებს. ბგერები იძენენ მნიშვნელობას, ისინი პოეტური აღქმის რომელსამე მომენტს გამოსახავენ. მიუხედავად ამისა, ბგერათა მნიშვნელობის მიგნება და გამოვლენა, ფაქტობრივად, მიუღწეველი ხდება, იმდენად სუბიექტურია და ინტრაინდივიდუალური ბგერისა და აზრის დაკავშირება ლექსში.

ფონიკის სემანტიკური მნიშვნელობის დადგენა მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოხერხდება, როდესაც მას ტექსტისთვის სტრუქტურული ღირებულება აქვს. სხვა ვითარებაში მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ფონიკა პოეტური აღქმის რომელსამე სუბიექტურ, შინაგან მომენტთან არის დაკავშირებული.

* * *

ნაწარმოების იდეური შინაარსი მთელი სისრულით მხოლოდ ლექსის ყველა კომპონენტის ურთიერთმიმართებაში ვლინდება. ფონიკა კავშირს ამყარებს ცალკეულ ელემენტებს შორის და საცნაურს ხდის ისეთ შინაარსობრივ ნიუანსებს, რომლებიც ევფონიური მონესრიგების გარეშე ვერ იარსებებდა.

ფონიკის მნიშვნელობა პოეტური სახისათვის ზოგჯერ იმდენად დიდია, რომ პოეტური სურათი ბგერითი თანხმიერების გამო მხატ-

ვრულად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე რეალური, ემპირიული ფაქტი. სიმონ ჩიქოვანი წერს:

არხის წყალი **არხე**ს ნიავეს.
(„თბილისის ზღვასთან“)

თუ სალექსო ფრაზას ლოგიკის თვალთ შევხედავთ, მართებულა, რომ იყოს: „არხის წყალს არხევეს ნიავეი“. ემპირიული ფაქტი ამ ვარიანტში უფრო ზუსტად არის ასახული, მაგრამ პოეტი ასე როდი აზროვნებს. მის წარმოსახვაში რეალური სუბიექტი („ნიავეი“) კარგავს აქტივობას, ხოლო ობიექტი („არხის წყალი“) სუბიექტის ადგილს იკავებს. არსებითი აქ ისაა, რომ ამგვარი, გაუცნაურებული წარმოსახვა ევფონიურად, ბგერითი მსგავსებით არის გამაგრებული.

სახის ევფონიური მოტივირების საინტერესო შემთხვევაა „სულის“ მეტამორფოზა გალაკტიონის სტრიქონში:

უნდა, რომ **სული** არ **მიისილოს**...
(„სასაფლაონი“)

„სულის მიისილვა“, პოეტური წარმოსახვის ეს იშვიათი ნიმუში, ისეთ ბგერით ფორმაშია მოცემული, რომ გარდაქმნის ასეთი შესაძლებლობა მხატვრულად უტყუარ ფაქტად აღიქმება.

დავაკვირდეთ გალაკტიონ ტაბიძის ერთ პოეტურ სახესაც:

ის მიდის, თითქოს **სიცივეს ვარცხნის**
(„ითვლის თვითეულ მისხლით“)

გამოთქმა „სიცივეს ვარცხნის“ ალოგიკურია, რადგან „სიცივე“ და „ვარცხნა“ განსხვავებულ სიბრტყეებზე დგანან. როგორც მეტაფორული სახე, იგი მხატვრული წარმოსახვის ნაყოფია, რომელსაც არ გააჩნია რეალური საფუძველი. სამაგიეროდ, რეალურად არარსებული მსგავსება სიტყვათა ფონეტიკაში იჩენს თავს: „სცვ“ — „ვცს“. ეს ბგერითი სიახლოვე პოეტისათვის ყოველგვარ რეალობაზე მაღლა დგას, რადგან სიტყვათა ევფონიურ თანხმიერებაში, სიმბოლიზმის ესთეტიკის თანახმად, იგი ეზოთერულ თანხმიერებას ხედავს. ის, რაც ერთი შეხედვით გარეგნულ მოვლენად ჩანს, განსაკუთრებულ ღირებულებას იძენს: ბგერათა მსგავსება

ონტოლოგიური ღირებულების ფაქტი ხდება. აქ უკვე უმნიშვნელოვანეს პრობლემას მივადექით.

* * *

ფონიკა, ისე როგორც პოეტური სისტემის ყოველი ელემენტი, ისტორიული მოვლენაა და მისი ფუნქციების განსაზღვრა შესაძლებელია მხოლოდ ისტორიული ანალიზის ასპექტში. ევფონიის ფუნქციური დანიშნულების კვლევა მოითხოვს იმ ისტორიულ-კულტურული ფონის გათვალისწინებას, რომელზეც პროეცირდება ესა თუ ის ტექსტი.

ავტორის შემოქმედებითი პოზიცია, სინამდვილესთან დამოკიდებულების ხასიათი გავლენას ახდენს ლექსის ფონიკაზე. იგი ექვემდებარება იმ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ კრედოს, რომელსაც ემსახურება პოეტი. შესაბამისად, ახალი მეთოდისა თუ ლიტერატურული მიმდინარეობის დაბადება, წამყვანი ჟანრის შეცვლა, რაც ისტორიული განვითარებით არის შეპირობებული, იწვევს ფონიკისადმი დამოკიდებულების ცვლილებასაც.

ევფონიური ორგანიზაციის კლასიციტური პრინციპი, რომელიც ანტიკურობის გამოძახილი იყო, თავსდება ფორმულაში: „სასმენად სასიამოვნო, წარმოსათქმელად ადვილი“. რომანტიკოსებმა კლასიციტურ გონების კულტს და სახეთა ლოგიკურ თანამიმდევრობას მგრძნობელობა და მუსიკალური დენადობა დაუპირისპირეს. ამის შედეგია მათ მიერ მუსიკის გაფეტიშება, ევფონიური ორგანიზაციისადმი განსაკუთრებული ყურადღება, ბგერათა სიმბოლიზაცია, ფერებისა და ბგერების სინესთეზიური დაკავშირება. მუსიკაში ადამიანი მიწიერში ზეციურს შეიგრძნობსო, — ამბობდა ე. თ. ა. ჰოფმანი, ნოვალისის განმარტებით კი, მუსიკა — სახეობრივი მდინარეა. მუსიკის ასეთი შეფასების გამო რომანტიკოსები ცდილობდნენ პოეზიის დაახლოებას მუსიკასთან, რომლის მრავალსახოვნება, განუსაზღვრელობა, გრძნობათა იდუმალი ბუნდოვანება ატყვევებდა მათ გულს. რომანტიკოსები სიტყვაში ეძებდნენ რაღაც ისეთს, რაც მას გადააქცევდა მინიშნებად, ნიუანსად. ა. ბლოკის შეფასებით, რომანტიკოსებმა იცოდნენ ლექსის ფასი: სიტყვის ჟღერადი მდინარეა იქცევა ზემოქმედების მძლავრ საშუ-

აღებად, რაც ხშირად სრულიად სხვა შინაარსს აძლევს იმ აზრებს, რომლებიც ლექსებშია გამოთქმული.

სიმბოლისტიკებმა რომანტიკული პოეზიის ეს ტენდენციები უკიდურესობამდე მიიყვანეს. მათ წამოაყენეს დებულება ხელოვნების ყოველი დარგის მუსიკასთან დაახლოებისა. პ. ვერლენის ცნობილ დევიზს — „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა!“ ს. მალარმემ, შოპენჰაუერის მოძღვრების გაცნობის შემდეგ, დასაბუთებული სახე მისცა, აღიარა რა ხელოვნების ეს დარგი სიმბოლიზმის საფუძვლად.

ა. ბელი თავის „სიმბოლიზმში“ წერდა, რომ მუსიკასთან დაახლოებით მხატვრული ნაწარმოები ხდება უფრო ღრმა და ფართო, რომ ხელოვნების ყოველ დარგს ამოსავალ პუნქტად აქვს სინამდვილე, ხოლო საბოლოოდ — მუსიკა. კ. ბალმონტი ამბობდა, პოეზია შინაგანი მუსიკააო, ხოლო ბლოკის მიხედვით, მუსიკა ქმნის სამყაროს. ის სამყაროს სულიერი სხეულია (духовное тело), აზრია (დენადი) სამყაროსი.

სიმბოლისტიკებისათვის მუსიკა იქცა მთავარ ტონად ხელოვნებაში, რომელთან შედარებითაც ხელოვნების სხვა დარგები მხოლოდ ობერტონებია.

პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების ამოცანამ სიმბოლისტიკები ლექსის ფონიკისადმი ყურადღებიანი გახადა. მათთვის ლექსის ევფონიური ორგანიზაცია იყო ერთ-ერთი გზა პოეზიის მუსიკასთან დაახლოებისა, მაგრამ არა — ერთადერთი. ლექსის მუსიკალობა არ გულისხმობდა მხოლოდ ევფონიას. მართალია, სიმბოლისტიკები ქმნიდნენ რთულ პოლიფონიას, მდიდარს შინაგანი რითმებით, ალიტერაციებითა თუ ასონანსებით, მაგრამ ფონიკა, ორგანულად დაკავშირებული „სახეთა დენადობასთან“, განუზომლად დიდ სუგესტიურ ზემოქმედებას ახდენდა მკითხველზე, „სახეთა დენადობას“ ამ პროცესში პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ლექსში „პოეზიის ხელოვნება“ ვერლენი წერდა:

რიტორიკას მოუგრიხე კისერი!..

მოიშორე რითმის ყალბი ჟღარუნი...

პოეტის ასეთი „სასხვათაშორისო“ დამოკიდებულება რითმისადმი, ამ მძლავრი ევფონიური საშუალებისადმი, რიტორიკასთან ბრძოლის აქცენტირება მიუთითებს, რომ სიმბოლისტიკებისთვის

ფონიკა არ იყო წამყვანი ფაქტორი მუსიკალობის მისაღწევად. არსებითი იყო ანტირაციონალისტური აქცია სახეთა მუსიკალური დენადობის შექმნის გზით.

ამ თვალსაზრისით საყურადღებო ფაქტია, რომ ქართველ სიმბოლისტთა, „ცისფერყანწელთა“, პოეზიაში არ შეიმჩნევა რაიმე აშკარად გამოვლენილი სწრაფვა ევფონიური მონესრიგებისაკენ. ცხადია, ისინი კარგად იცნობდნენ როგორც ფრანგი, ისე რუსი სიმბოლისტების შეხედულებებს მუსიკაზე, მაგრამ მათ ევფონიური ორგანიზაციის სანაცვლოდ აირჩიეს პოეზიის მუსიკასთან დაახლოების უმთავრესი, „სახეობრივი დენადობის“ გზა. სტრიქონთა ბგერითი მონესრიგება ქართველ სიმბოლისტთა ლექსებში სპორადული მოვლენაა (პაოლო იაშვილის გამოკლებით).

ფონიკის ფუნქციური დანიშნულება სიმბოლისტურ პოეზიაში უშუალოდ გამომდინარეობდა მისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემიდან, ზოგადი მხატვრული კონცეფციიდან. ევფონიის კულტივირება სიმბოლისტებისათვის არ იყო თვითმიზანი. ბგერათა თანხმიერება აახლოებს პოეზიას მუსიკასთან და, ამდენად, მათი აზრით, ტრანსცენდენტურის წვდომის საშუალებას იძლევა. ბგერა, ისევე როგორც ყოველივე არსებული, ნიშანია სხვა, „უფრო ნამდვილი“ რეალობისა. ყოველი ბგერა სიმბოლოა, მაცნეა. „ბგერათა მაგიას“, ბგერათა ჰარმონიას შეუძლია „შთააგონოს“ მსმენელს შთაბეჭდილება, რომელიც სიტყვით არ გადმოიცემა. დასასრულ, კაუზალურ კავშირს ცვლის ევფონიური კავშირი, რომელიც საგანთა ეზოთერულ ნათესაობაზე მიანიშნებს.

ფონიკისადმი სრულიად სხვაგვარი დამოკიდებულების დეკლარირება მოგვცა ფუტურიზმმა.

რუსი რომანტიკოსი პოეტი კ. ბატიუშკოვი ერთ პირად წერილში ჩიოდა: „რა არის ეს „ხ“? რაა „ш“, „щ“, „ший“, „щий“, „при“, „тры“? ო, ბარბაროსები!“

კ. ბატიუშკოვთან შორეული პოლემიკის ექოდ გამოისმის ვლ.მაიაკოვსკის სტრიქონები:

არსებობს კიდევ კარგი ბგერები:

ერ,

შა,

შჩა.

ერთი და იმავე ბგერებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულება კონკრეტული გამოხატულებაა პოეზიის არსისა და დანიშნულების განსხვავებული გაგებისა.

ფუტურისმის მთავარი „მიღწევა“ ე.წ. **ზაუმის („ჭკუისმიღმური“ ენის)** შექმნა იყო. ფუტურისტებს თავისი არგუმენტები მოჰყავდათ „ზაუმის“ დასაფუძნებლად. ა. კრუჩონიხი თავის ცნობილ დეკლარაციაში ზაუმური ენის შესახებ ასაბუთებდა რა „ზაუმის“ არსებობის აუცილებლობას, წერდა, რომ აზრი და გამოთქმა ვერ ეწევა შთაგონებულის განცდას, ამიტომ მხატვარს უფლება აქვს, იმეტყველოს არა მარტო საერთო ენით (ცნებებით), არამედ პირადი ენითაც (შემოქმედი ინდივიდუალურია) და, აგრეთვე, ენით, რომელსაც არა აქვს გარკვეული მნიშვნელობა (არ არის გაყინული), ზაუმით. საერთო ენა შემზღუდველია, თავისუფალი ენა სრული გამოთქმის საშუალებას იძლევა. სიტყვები კვდებიან, სამყარო მარად ნორჩია. მხატვარმა იხილა სამყარო ახალი სახით და, როგორც ადამი, ყველაფერს თავის სახელს აძლევს. ზამბახი მშვენიერია, მაგრამ უმსგავსია სიტყვა „ზამბახი“ (лилия) — დამონებული და „გაუპატიურებული“. ამიტომ მე ვუნოდებ ზამბახს „сѹх“-ს და პირველყოფილი სინმინდე აღდგენილია.

ზაუმური „სახის“ ქმნადობის სქემა ასეთია: განუსაზღვრელი ბგერითი ემოციებიდან სახისაკენ. კომუნიკაციის ასეთი გზა ტიპობრივია მუსიკისათვის, ანუ აშკარაა მუსიკის კონსტრუქციული პრინციპის გადატანა პოეზიაში. აქ იგულისხმება არა ლექსის გარეგნული თანხმიერება, არა მელოდიურობა, არამედ სახის აგების ტიპოლოგიური მსგავსება.

ა. კრუჩონიხის ქვემოთ დამონმებულ „ლექსს“ არაფერი აქვს საერთო მუსიკასთან ჰარმონიის, მღერადობის ასპექტში, მაგრამ პრინციპი, რომლის ანალოგიითაც იგი არის აგებული, მუსიკალური პრინციპია: ემოციიდან სახისაკენ.

Дыр-бул-шыл
убешур
скуп!
вы-со-бу
р-л-эз.

ფუტურისტები ე. ნ. „звукорядь“-ების ზემოქმედების ეფექტს ეყრდნობოდნენ, რის მეშვეობითაც, მათი აზრით, მკითხველზე ისეთივე ზემოქმედება შეიძლებოდა, როგორც მუსიკის საშუალებით.

სიმბოლისტები მიხვდნენ, რომ ვერავითარი ევფონიური ორგანიზაცია ვერ ქმნიდა მუსიკას, ამ ცნების პირდაპირი გაგებით. ამიტომ იყო, რომ სიმბოლისტების ცენტრი მათ სახეთა დენადობაზე გადაიტანეს, ხოლო ფონიკა მხოლოდ დამხმარე საშუალებას წარმოადგენდა „მუსიკალობის“ შესაქმნელად. ფუტურისტებმა ეს ვერ გაითვალისწინეს. მათ პირდაპირი აზრით გაიგეს სიმბოლისტური მითი პოეზიის მუსიკად გარდაქმნის შესაძლებლობაზე.

ფუტურისტებმა უარყვეს პოეზიის სპეციფიკა, უარი თქვეს სიტყვაზე და მთელი ყურადღება გადაიტანეს ბგერებზე, რომელთა ორგანიზებითაც მუსიკალური ეფექტი სურდათ შეექმნათ. მაგრამ ეს განუხორციელებელი ოცნება იყო, რადგან სამეტყველო და მუსიკალურ ბგერებს შორის მკვეთრი სხვაობაა. მუსიკალურ ბგერებს აქვს მუდმივი ტონის სიმაღლე, რაც საშუალებას იძლევა აიგოს მელოდია. სამეტყველო ბგერების სიმაღლე კი არამდგრადია, რაც მელოდიური ფრაზის შექმნას გამორიცხავს. ამიტომაც, რომ ფუტურისტ პოეტებს ხელთ მხოლოდ ბგერათა აზრსმოკლებული გროვები შერჩათ.

ქართველ ფუტურისტთა მიზნები და ამოცანები ფორმულირებული იყო სიმონ ჩიქოვანის წერილში „სასწრაფო განმარტება უურნალ H_2SO_4 გამოსვლის გამო“ („მნათობი“, 1924, № 4), სადაც იგი წერდა: „ფორმა, რომელიც ემსახურებოდა გარდასულ ეპოქას, არ არის მისაღები თანამედროვეობისათვის... ხელოვნებას, ისე როგორც სოციალურ მოძრაობას, აქვს ორი პოლუსი, პირველი — რევოლუციისა და მეორე — აღმშენებლობის. პირველი გულისხმობს მოძრაობას გარდასული ფორმებისა და ფაბულის გასანადგურებლად, მეორე — ახალი სისტემისა და ფორმების აგებას“.

დავაკვირდეთ ს. ჩიქოვანის 20-იანი წლების „ორკესტრულ ლექსებს“, რომლებიც, მისი თქმით, იყო „რეკონსტრუქციული ცდა ქართული მწერლობის ტრადიციებთან შეფარდებით“. პოეტი ქმნის შინაარსისაგან გათავისუფლებულ ბგერათა რიგებს, ევფონიურ

* შესულია მის კრებულში „მხოლოდ ლექსები“, თბ., 1930.

ქსოვილს და მთელ იმედებს ბგერათა ექსპრესიულობასა და შემთხვევით სიტყვიერ ასოციაციებზე ამყარებს:

ორგი—დო ხერგი დო მუხების რკო!
ხორბალი, კომბალი,
კომბალი ომბალო,
კომბალი ბალიგი
ბრბო და ლომები. ბრბო და სპილოებს...

ლექსში ზაუმური ელემენტები ჭარბობს, ხოლო სიტყვათა გამოჩენა უპირატესად ევფონიური ასოციაციების შედეგია. მაგალითად: „ხორბალი, კომბალი, ომბალო“.

1924 წელს ს. ჩიქოვანი ერთ თავის ფუტურისტულ ლექსს საგულისხმო განმარტებას აძლევდა: „სიმონ ჩიქოვანმა — წერს იგი საკუთარ თავზე — გახსნა... ხალხური ტონის სანყისი ლექსი (ხაბო), სადაც სიტყვა მოსპობილია, როგორც წოდება ნივთისა და მოცემულია, როგორც უსაგნო მატერიალი“ („მნათობი“, 1924, № 4). აი, ეს ლექსიც:

მეკობრეების ხიფათს აბრუებს ხაბო
ხარბი აბრეშუმის ხორაგი ხაბო
როგუ ხრეში ხარდინგი ხაბო
ბობოლი ბეგო ოფოფი ხაბო...

სიტყვის შინაარსი, მართლაც, „მოსპობილია“. აქ მხოლოდ „უსაგნო მატერიალია“. სამაგიეროდ, იქმნება შელოცვის ფსევდომაგიური „ტონი“.

სიმონ ჩიქოვანი თავის წერილში ხელოვნების ერთ „პოლუსად“ თვლიდა „გარდასული ფორმებისა და ფაბულის განადგურებას“. რაც შეეხება მეორე „პოლუსს“ — „ახალი სისტემებისა და ფორმების აგებას“, აქ ფუტურიზმი იმ გზით წავიდა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ლექსის ფონიკას და რომელმაც იგი „ზაუმამდე“ მიიყვანა. ფუტურისტებმა ენის ძირითადი, საკომუნიკაციო ფუნქცია ბგერით მხარეს დაუქვემდებარეს და ამ პრინციპის უკიდურეს გამოვლინებამდე, ე. წ. ზაუმურ ენამდე მივიდნენ. ფუტურიზმს როგორც საერთოდ, ისე საქართველოში არ ჰქონია რაიმე მკვეთრად ჩამოყალიბებული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კრედო. მისი ძირი-

თადი მიზანი იყო ძველი მხატვრული ფორმების ნგრევა და ახალი პოეტური ენის დამკვიდრების სურვილი, რაც განუხორციელებელი დარჩა.

ერთადერთი სიახლე, რომელიც ფუტურისტებმა მოიტანეს, იყო ლექსის ბგერითი ბაზისის გაფართოება.

* * *

ლიტერატურულ მიმდინარეობათა შედარება ნათელყოფს, რომ მხატვრულ კონცეფციათა მსგავსება განაპირობებს ევფონიური ორგანიზაციის მსგავსებას (რომანტიზმი და სიმბოლიზმი), ხოლო კონცეფციათა განსხვავება — ფონიკისადმი დამოკიდებულების განსხვავებას (რომანტიზმი და კლასიციზმი).

რეალისტური პოეზია თავისი მხატვრული კონცეფციით, სინამდვილისადმი დამოკიდებულების ხასიათით პრინციპულად განსხვავდება ზემოთ განხილული ლიტერატურული მიმდინარეობებისაგან. ამიტომ, სავსებით კანონზომიერია, რომ ევფონიური ორგანიზაციის რეალისტური პრინციპი საკუთარ, სპეციფიკურ თვისებებს ავლენს.

რეალისტი პოეტისათვის მოხსნილია ბგერითი მაგიის, ტრანსცენდენტურის მუსიკალური გამოსახვის, ბგერათა ონტოლოგიური ძალმოსილების საკითხი. ფონიკა აქ, უპირატესად, აზრის ლოგიკას მისდევს — ეს წამყვანი, ძირითადი ტენდენციაა. მაგრამ ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს რეალისტი პოეტი მხოლოდ აზრს მიჰყვება და ბგერითი თანხმიერება მისთვის მეორეხარისხოვანია. „აზრისა და ხმის შეხამების“ რთულ პროცესში პოეტები არ ერიდებიან აზრობრივ ვარიირებას ევფონიური ეფექტის მისაღწევად.

პოსტმოდერნისტული მიდგომის წყალობით, თანამედროვე პოეზიაში ფონიკის სემანტიზაცია გაცილებით შორს მიდის — სიტყვათა შინაარსობრივ-ბგერობრივი დეკონსტრუქციისა და კონტამინაციის გზით სისტემატურად ხდება სიტყვაში „მიმალული“ მნიშვნელობებით თამაში.

საბოლოოდ კი პოეტური იდეალის ხორცშესხმა, „აზრისა და ხმის შეხამება“ მხოლოდ უდიდეს პოეტთა ხვედრია.

გამოყენებული და სარეკომენდაციო ლიტერატურა:

- ბლოკი 1956:** Блок А. Записные книжки, 1901-1920. М.: 1965.
- დოიაშვილი 1981:** დოიაშვილი თ. ლექსის ევფონია. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1981.
- კრუჩონიხი 1923:** Кручёных А. Апоркалиписис в русской литературе. М.: 1923.
- ლოტმანი 1972:** Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: 1972.
- რენე 1977:** Rene W. Austin Warren, Euphony, Rhythm and Metre - Theory of literature. „A harvest book“. The third edition. 1977.
- ტომასი 1997:** Thomas R. Arp, Perrine's Sound and sense, The 9-th edition. 1997.
- შკლოვსკი 1923:** Шкловский В. О поэзии и заумном языке. П.: "Поэтика", 1923.
- ჭიჭინაძე 1925:** ჭიჭინაძე კ. ალიტერაცია ქართულ შაირში და „ვეფხისტყაოსნის“ პრობლემა. თბ.: 1925.
- ხინთიბიძე 2003:** ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსი თბ.: „ლოგოს პრესი“, 2003.

კომპოზიცია

*კომპოზიცია** (ლათ.-*componeo*-შედგენა) მხატვრული ტექსტის გამომსახველობით და მხატვრულ-სამეტყველო საშუალებათა მიზანმიმართულ, მოტივირებულ და ურთიერთშეფარდებულ განლაგებას გულისხმობს. მხატვრული ტექსტის კომპოზიცია ტექსტის მათორგანიზებელი სტრუქტურაა. მისი დანიშნულებაა ტექსტის ყველა კომპონენტის — თემის, იდეის, ფაბულის, სიუჟეტის, რითმის, რიტმის, სტროფის, ჩანართი ეპიზოდების, სიტყვიერი გამოსახვის საშუალებებისა და სხვ. — მთლიანობის შენარჩუნება, მაგრამ არა მექანიკური დაქვემდებარების, არამედ — მიზანმიმართული გამთლიანების გზით. კომპოზიცია ორგანიზებული ფორმაა, რომელშიც ვლინდება მხატვრული ნაწარმოების ცალკეულ ელემენტთა, მოვლენათა და ურთიერთობათა ერთიანობის კანონზომიერება. კომპოზიცია საკუთარ თავში მოიცავს პერსონაჟების, მოვლენების და ქმედებების, ჩართული ამბების და ლირიკული გადახვევების (სიუჟეტსმილმური ელემენტების), თხრობის საშუალებების და რაკურსების, წვრილმანების, გარემოს, პერსონაჟთა ქმედებების და განცდების (დეტალების) განაწილებას და ურთიერთმიმართებას.

კომპოზიციის ცნება ლიტერატურისმცოდნეობაში ფერწერის და არქიტექტურის გზით თუ ანალოგიით გავრცელდა, რაც ამ სფეროებში ნაწარმოების ცალკეული ნაწილების ერთ მხატვრულ მთლიანობად შეერთებას გულისხმობდა. აქედან გამომდინარე, კომპოზიცია ლიტერატურისმცოდნეობაშიც ლიტერატურული ტექსტის, როგორც მთლიანობის აგებულების თავისებურებებს ასახავს, თუმცა, არამარტო ფორმალურს, არამედ — შინაარსობრივსაც: მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიცია ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმალური მხარეა, ხშირ შემთხვევაში სწორედ ფორ-

* თანამედროვე თეორეტიკოსები ტერმინ „კომპოზიციის“ პარალელურად იყენებენ სიტყვა „სტრუქტურას“.

მის თავისებურება განსაზღვრავს მის შინაარსს. ნაწარმოების კომპოზიცია ავტორისეული ჩანაფიქრის განხორციელების მნიშვნელოვანი საშუალებაა.

ტექსტის კომპოზიცია რამდენიმე, დადგენილი საყრდენი მოდელისაგან შედგება:

1. **თხრობის (ნარატივის) ხერხების თანაფარდობა და მთლიანობა**, რაც გულისხმობს სხვადასხვა ტიპის თხრობის ფორმების მონაცვლეობასა და მთლიანობას;

2. **სიუჟეტის ელემენტების თანაფარდობა და მთლიანობა**, რაც გულისხმობს სიუჟეტის სხვადასხვა ელემენტების განლაგების პრინციპების მიზანმიმართულ შეთანხმებას;

3. **მხატვრული სახის ელემენტების თანაფარდობა და მთლიანობა**, რაც გულისხმობს ცალკეული მხატვრული სახეების ლოგიკურ ნყობას;

4. **გარეგანი ელემენტების მთლიანობა (არქიტექტონიკა)**, რაც გულისხმობს სტრუქტურული მთელისა და მისი ცალკეული ელემენტების შეფარდება-მთლიანობას (თავი/ქვეთავი, სტროფი/ატრიქონი და სხვა).

ამ მოდელების გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიცია ერთდროულად არის განსაზღვრული ასახვის ობიექტითა და ამსახველი სუბიექტით.

თხრობის (ნარატივის) ხერხების თანაფარდობა და მთლიანობა

თხრობითი მხატვრული ტექსტის შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება – ნარატოლოგია უკავშირდება **თვალსაზრისის** ცნების საკითხს.

მხატვრული ტექსტის თხრობის სტრუქტურის აღწერა შესაძლებელია მასში სხვადასხვა თვალსაზრისების გამოყოფის გზით. თვალსაზრისი გულისხმობს ავტორისეულ პოზიციას, რომლის მიხედვითაც იგი გვიამბობს ამბავს. აქედან გამომდინარე, მხატვრულ ტექსტში შეგვიძლია გამოვყოთ რამდენიმე თვალსაზრისი: იდეოლოგიური, ფრაზეოლოგიური, ფსიქოლოგიური, დროით-სივრცობრივი.

ბორის უსპენსკი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „კომპოზიცი-ის პოეტიკა“ რამდენიმე თვალსაზრისს გამოყოფს.

1. „**თვალსაზრისი**“ **იდეოლოგიის ქრილში** – გულისხმობს თვალსაზრისს, რომლის მიხედვითაც ავტორი საკუთარ ტექსტში აფასებს მის მიერ შექმნილ სამყაროს და იდეოლოგიურად აღიქვამს მას. ეს შეიძლება იყოს: ავტორისეული თვალსაზრისი, რომელიც ღიად ან ფარულად ვლინდება ნაწარმოებში; მთხრობლის თვალსაზრისი, რომელიც არ შეესაბამება ავტორისას; რომელიმე მოქმედი პირის თვალსაზრისი და ა.შ.

ყველაზე გავრცელებულ შემთხვევებში ტექსტში იდეოლოგიური თვალსაზრისი წარმოდგენილია რომელიმე ერთი დომინანტური პოზიციით. ტექსტში ამგვარ ურყევ პოზიციას ექვემდებარება ყველა დანარჩენი; თუკი ნაწარმოებში გვხვდება ამ დომინანტური პოზიციისგან განსხვავებული პოზიცია, ვთქვათ, რომელიმე პერსონაჟ(ებ)ის თვალსაზრისი, მაშინ ამგვარი შეხედულებები დომინანტური პოზიციის ქრილში განიხილება.

როდესაც მხატვრულ ტექსტში განსხვავებული პოზიციები ერთმანეთს არ ექვემდებარება და თანაბარუფლებიანი განაცხადების სახითაა წარმოდგენილი, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმასთან, რასაც მიხაილ ბახტინი პოლიფონიურ, მრავალხმიან ნაწარმოებს უწოდებდა. ბორის უსპენსკის თქმით კი, „სხვადასხვა იდეოლოგიურ თვალსაზრისთა შეჯახება გვხვდება მხატვრული შემოქმედების ისეთ სპეციფიკურ ჟანრში, როგორცაა ანეკდოტი“ (უსპენსკი 2000: 24).

შეიძლება, რომ მხატვრულ ტექსტში თვალსაზრისი რომელიმე კონკრეტული პერსონაჟის თვალსაზრისის სახით იყოს წარმოდგენილი, ნაწარმოების მთავარი გმირით (მაგ., კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისოს ღიმილში“ ცენტრალური ფიგურაა მთხრობელი — კონსტანტინე სავარსამიძე) ან მეორეხარისხოვანი თუ ეპიზოდური პერსონაჟით (ისევე როგორც ილიას „მგზავრის წერილებში“ ლელთ ლუნია. ფერწერაში ამის მაგალითია ველასკესის „მენინები“, სადაც პერიფერიაზე წარმოდგენილია თვით ველასკესის ავტოპორტრეტი, რომელიც ტილოს მიღმა, სიღრმეში, სარკიდან არეკლილ ფილიპე V-ს და მის მეუღლეს, დედოფალ მარიანას ხატავს).

იდეოლოგიური პოზიცია მხატვრულ ტექსტში შეიძლება ე.წ. „მუდმივი ეპითეტების“ საშუალებითაც გამოიხატოს, რასაც ხშირად ვხვდებით ფოლკლორულ ტექსტებში (მაგ., ზღაპარში „სიზმარა“ დედინაცვალის მოხსენიებულია, როგორც „ღვთისგარეგანი“: „ბიჭს ერთი ღვთისგარეგანი დედინაცვალი ჰყავდა და ყოველდღე სცემდა და ანამებდა“).

2. „თვალსაზრისი“ ფრაზეოლოგიის ქრილში — გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც ავტორი სხვადასხვა გმირს განსხვავებული ენით ამეტყველებს. ამის ნათელი მაგალითია განსხვავება მთხრობლის, რუსი ოფიცრის და ლელთ ლუნას ამეტყველებას შორის ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებში“.

3. „თვალსაზრისი“ დროით-სივრცობრივი თავისებურებების ქრილში — გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც მეტ-ნაკლები გარკვეულობით ვლინდება, თუ სად და როდის მიმდინარეობს თხრობა.

ა) ზოგიერთ შემთხვევაში მთხრობელის პოზიცია შეიძლება ემთხვეოდეს რომელიმე პერსონაჟის ადგილსამყოფელს. ასეთ შემთხვევაში მთხრობელი ზოგჯერ იმდენად შეისისხლხორცებს ხოლმე გარემოს, რომ თითქოს რომელიმე კონკრეტულ პერსონაჟად გარდაიქმნება: ამ დროს მთხრობელი/ავტორი დეტალურად აღწერს გარემოს, სადაც მიმდინარეობს მოქმედება და პერსონაჟის განცდებს. მაგალითის სახით, შეგვიძლია გავიხსენოთ ეპიზოდი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებიდან“, სადაც თეიმურაზ ხევსთავის განცდები და მოქმედებებია აღწერილი:

„ძაღლის მძორის ჩამოსაგლეჯად და მისი მყრალი სუნის გასაქარწყლად თეიმურაზმა ჭრაქი აანთო, წიგნი აიღო, გადაჰფურცლა... თეიმურაზი რომ მარტო ყოფილიყო, ძაღლის მძორსაც და იმის სიმყრალესაც მოითმენდა, მაგრამ ის მარტო არ არის. მას თვისი ერთადერთი მეგობარი, ერთგული და განუყრელი მეუღლე ჰყავს, რომელიც დღეს გაჰყარეს და ჩამოაშორეს; თეიმურაზი ამ შმორიან დახლს მაგრად მიაბეს და ძველს ნასახლარში, ტალახიან ორლობის ბოლოში, მყრალ სამიკიტნოში ჩაჰკეტეს, რომელსაც სოფლის ხმაურობაც კი ძლივს მისწვდება.

ძაღლის მძორი თანდათან მძიმდება და მისი სუნი თეიმურაზს ჰგუდავს“.

ბ) არის ისეთი შემთხვევა(ც, როდესაც ავტორი გმირს დაყვება, მაგრამ მასთან არ „იგივდება“. ამ დროს ავტორის პოზიცია სივრცობრივი თვალსაზრისით ემთხვევა თავისი პერსონაჟისას, მაგრამ იდეოლოგიური ან ფრაზეოლოგიური თვალსაზრისით მისგან განსხვავდება, ვინაიდან ავტორი/მთხრობელი თავს კი არ აიგივებს პერსონაჟთან, არამედ მისი თანამგზავრია და აღწერს კიდეც ამ პერსონაჟის მოქმედებებს თუ გრძნობებს. მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელის“ ბოლო ეპიზოდი:

გაიგო, რაც მომხდარიყო,
აღარ უნდოდა მისანი.
გაშრა, გაფითრდა, ცრემლი კი
არ მოსდგომოდა თვალებში;
სულ გულში ჩაგუბებულა
და გაბნეულა მკლავებში...
ქუდს იხდის... სიტყვა ვეღარ სთქვა,
ხმლის ტარს შაეხო ცერითა,
ამოიწვავდა ქარქაშით,
გულს მიიბჯინა წვერითა.
მკერდიდან სისხლი, ვით წყარო,
გადმოუვიდა ჩქერითა.

საგულისხმოა, რომ ამ და წინამორბედ ეპიზოდებს, სადაც მინდიას ტრაგედიისთვის ემოციური ფონი მზადდება, მოსდევს ნეიტრალური სტრიქონები, რომლებითაც ავტორი თითქოს საგანგებოდ ემიჯნება თავის პერსონაჟს:

მთვარემაც გადმოაშუქა
საჯიხვეების სერითა
და დააშტერდა თავის-მკვლელს
მოზარე ქალის ფერითა...

გ) ზოგიერთ შემთხვევაში მთხრობელის თვალსაზრისი ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე და ასე შემდეგ გადადის. ასეთ დროს მთხრობელი აღწერს რომელიმე სცენას, სადაც რამდენიმე პერსონაჟი მონაწილეობს. მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელის“ დასაწყისი, სადაც არსენას და გიორგი კუჭატნელის ჭიდაობაა აღწერილი:

„უცებ მეორე მხრიდან ბუმბერაზი კუჭატნელი მოსხლტა და გამეხებული წამოვიდა. კუპრივით შავი ლეკი გამზათ ედინიც გამოჰყვა და შორიახლო შედგა. წამოვიდა გავეშებული კუჭატნელი. იმოდენა დევის სიმკვირცხლემ ყველა გააოცა. არსენაზე ოდნავ დაბალია, სამაგივროდ უფრო სრული, ჩატყვიებული და უკისროა. მისი ქორული წამოსვლა, რიხიანი შემოტევა, ფახი და ბუქი მოპირდაპირეს აფრთხობდა, სულიერად აღუნებდა და სჯაბნიდა. შურდულივით მოდის კუჭატნელი, ოდნავ წელში წალუნულა, ამღვრეული თვალები გაგიჟებულ ბუღას თვალებს მიუგავს და ზურგის უკან გაშლილ მკლავებს არწივის ფრთებსავით მოაქანებს... და არსენა ისე დინჯად მიდის მომქროლის დასახვედრად, თითქო იმ მანძილს არხეინად ჰზომავდეს. ღიმილით მიდის, ამაყად მიაქვს ქოჩორა თავი და ორბივით ჩამუქებულ თვალებს ისარივით უყრის კუჭატნელს მღვრიე თვალებში“.

„მუნჯი სცენის“ შემთხვევაში ხაზგასმულია მთხრობლის დაშორება მოქმედების ადგილიდან, საიდანაც ხმა არ აღწევს და ეს ერთგვარ პანორამულ პოზიციას მოგვაგონებს. მაგალითად, ალექსანდრე ყაზბეგის „ელგუჯადან“ ეპიზოდი:

„ერთს დღეს აბდიას კალოზედ შეყრილიყო რამდენიმე მთიული და რალაცას ლაპარაკობდნენ. ყველას პირისახეზედ ეტყობოდა ჩაფიქრება, ჭმუნვარება; ყველას ეტყობოდა, რომ იმათ ყრილობის საგანი მეტად აღელვებდა: არც ჩვეულებრივი სიცილი და ხუმრობა, არც სიმღერა, არც ოხუნჯობა! არაყიც კი, ის უეჭველი საჭიროება ყოველგვარი ყრილობისა, არსად სჩანდა. ყმანვილ მთიულებს აერჩიათ უფროსების მოშორებით ალაგი და იქ შეგროვებულიყვნენ; ყველა ამათგანს ხელში ეჭირა რომელიმე იარაღი, რომელსაც ისე უვლიდნენ, სწმენდავდნენ და მართავდნენ, როგორც გულის საყორელს“.

დ) ამბის გადმოცემისას მთხრობლის პოზიცია შეიძლება იცვლებოდეს და სხვადასხვა პერსონაჟის თვალსაზრისებს გადმოცემდეს. მაგრამ შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ ავტორმა/მთხრობელმა თავისი პოზიცია გამოხატოს. ავტორის/მთხრობელისეული დროითი პოზიცია არ ემთხვევა რომელიმე მოქმედი გმირის დროით პოზიციას. ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ კონსტანტინე გამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“, სადაც მოქმედი

პირების დროითი პოზიციის პარალელურად, მთხრობელის დროითი პოზიციაცაა გამოხატული და ისინი არ ემთხვევა ერთმანეთს.

შესაძლებელია ისეთი შემთხვევა, როდესაც თხრობა მიმდინარეობს რომელიმე პერსონაჟის დროითი პერსპექტივის მიხედვით და იმავდროულად, მას ავტორის პოზიციაც ერწყმის. მათი პოზიციები დროითი თვალსაზრისით განსხვავებულია, ვინა-იდან ავტორმა იცის ის, რაც არ შეიძლება იცოდეს პერსონაჟმა. ავტორმა/მთხრობელმა იცის, რით დამთავრდება კონკრეტული ამბავი. ეს არის მთხრობელის ერთგვარი ორმაგი პერსპექტივა. ერთ შემთხვევაში ავტორის თვალსაზრისი პერსონაჟის თვალსაზრისის სინქრონულია, რადგან ავტორი თავისი გმირის პოზიციას იკავებს. მეორე შემთხვევაში კი ავტორის პოზიცია რეტროსპექტიულია, ვინაიდან ავტორი მოგვითხრობს მომავლიდან, როდესაც ამბავი უკვე დამთავრებულია. ასეთი შემთხვევის ყველაზე ნათელი მაგალითია Icherzählung-ის, ანუ პირველი პირით თხრობა, როდესაც ავტორი-მთხრობელი და პერსონაჟი ერთი და იგივეა.

თხრობისას ახლანდელი დროის ზმნების გამოყენება ავტორის სინქრონულ პოზიციაზე მიუთითებს — თითქოს ავტორი იმ მოვლენების თვითმხილველი და მომსწრეა, რომლებსაც აღწერს. მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებიდან“:

„თეიმურაზი ცუნცულით მიმავალ ბრინკას მისდევს. გულში კი თან-და-თან უმიზეზო შიშს, უცნაურ მორიდებას და მოკრძალებას ჰგრძნობს. ისე ეჩოთირება ჯაყოს სახლში შესვლა, თითქო მრისხანე ბატონთან მიდის სახვეწნელად და თავის შესაბრალებლად. ხუთი წუთის შემდეგ თეიმურაზი ჯაყოს და მარგოს ნახავს. მერმე? რას ეტყვის თეიმურაზი? იშოვნა სამსახური?“.

4. „თვალსაზრისი“ ფსიქოლოგიის ქრილში – გულისხმობს ისეთ შემთხვევას, როდესაც თხრობისას ავტორი რომელიმე პერსონაჟის ფსიქოლოგიურ აღქმებს გადმოგვცემს ან, პირიქით, მოვლენებს პერსონაჟებისაგან გამიჯნულად აღწერს. პირველი არის სუბიექტური პოზიცია, მეორე — ობიექტური. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ფრაგმენტი ალექსანდრე ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩადან“:

„ძიძიას მოაგონდა თავისი მოვალეობა, რომელიც ხალხის რწმუნებით ხელისმომკიდეს ანათესავებდა, და ამ ფიქრმა გასჭვალა. წარბები შეეკრა, სახე დაეპრანჭა და მეტისმეტმა ტკივილმა,

რომელიც გულსა და ღვიძლში უვლიდა, გააფითრა. ქალმა ხელის-კვრით მოიშორა ონისე და ფეხზედ წამოიჭრა, გაბრუნდა და უკან მოუხედავად გაემართა ამხანაგებისკენ. ონისე კი იმავე ადგილს დარჩა განამებული და დაღონებული, რადგანაც ჯერ კიდევ ვერ გაეგო, რა მიზეზი იყო ძიძიას ისე წასვლა. ძიძია შეუერთდა ქალებს, რომელთაც ჩამოიარეს ღორღიანი ადგილი და ონისე კი გულის ძგერით უცქეროდა თავის სანატრელს, რომელსაც ქორწინების შემდეგ ტუჩებზედ პირველად გადაჰშლოდა ვარდი, თვალე-ში გაჰპრწყინებოდა სიამოვნების ნაპერწკალი და ჯერიანსავით ყელმოღერებული კოხტად მიგოგავდა“.

ამ ფრაგმენტში წარმოდგენილია სუბიექტური და ობიექტური პოზიციები ერთდროულად. დასაწყისი, სადაც ავტორი გარეგანი დამკვირვებლის თვალთა ალწერს მოვლენებს, ობიექტური პოზიციის ნიმუშია. ის ადგილი კი, სადაც მთხრობელი ონისეს პოზიციიდან გვიამბობს, სუბიექტური პოზიციის მაგალითია. პირველი შემთხვევა არის რეტროსპექტული, ვინაიდან ასეთ დროს ავტორმა იცის, რა მოხდება მომავალში და მკითხველს მომავლიდან ესაუბრება, როდესაც ამბავი უკვე დასრულებულია. მეორე შემთხვევა კი არის სინქრონული, ვინაიდან ავტორი/მთხრობელი და პერსონაჟი თითქოს იგივედბა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ეს არის, შესაბამისად, თვალსაზრისის გარეგანი და შინაგანი პოზიციები (უსპენსკი 2000: 117).*

გარეგანი პოზიციისთვის დამახასიათებელია:

ა) სუბიექტისგან დამოუკიდებლად მიმდინარე მოვლენების აღწერა ისეთი ფრაზების გამოყენებით, როგორიცაა: „მან თქვა“, „ჩაიცინა“ და ა.შ.

ბ) რომელიმე დამკვირვებელი-პერსონაჟის თვალსაზრისის მითითება, ვთქვათ: „ეჩვენებოდა, თითქოს ჩაილაპარაკა“, „როგორც ჩანს, ყველაფერი იცოდა“ და ა.შ.

* საგულისხმოა, რომ საკუთარი პერსონაჟის ფსიქიკის სიღრმეებში შეაღწევის ავტორისეული მცდელობა (რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია დოსტოევსკის პროზისთვის) შინაგანი მონოლოგის გამოვლენი სიტყვის ფორმალურ გამართლებას გულისხმობს. ამიტომაც ჩნდება ხოლმე ნაწარმოებში ვრცელი დიალოგები, ზეპირი მონოლოგები, ფსევდო-დოკუმენტები: მემუარები, დღიურები, აღსარებები, წერილები.

საგულისხმოა, რომ გარეგანი პოზიცია, როგორც კომპოზიციური ხერხი, საფუძვლად უდევს ე.წ. „გაუცნაურების“, „გამიჯვნის“ ხერხს, რის დამკვიდრებაც უკავშირდება რუსი ფორმალისტების და, კერძოდ, ვიქტორ შკლოვსკის სახელს და რაც გარეგანი დამკვირვებლის პოზიციას გულისხმობს.

აქ ძალიან მნიშვნელოვანია **მხატვრული ტექსტის ჩარჩოს** ცნება, რომელსაც თავისი დრო-სივრცული სამყარო და ფასეულობათა სისტემა გააჩნია. მის მიმართ მკითხველს აუცილებლად გარეგანი დამკვირვებლის პოზიცია უჭირავს. თანდათანობით მკითხველი ითავისებს მხატვრულ ტექსტში წარმოსახულ სამყაროს და შეიძლება ამ ნაწარმოების შინაგანი პოზიციაც გაიზიაროს, მაგრამ შემდეგ მკითხველი ყოველთვის უბრუნდება რეალურ სამყაროს, რომელსაც მხატვრული ტექსტის აღქმისას თუ მასში დროებითი შეჭრისას გაემიჯნა.

როგორც ბორის უსპენსკი წერს, „ცხოვრებაში ხელოვნების შეჭრის შემთხვევებმა შეიძლება მხოლოდ და მხოლოდ შეცვალოს მხატვრული სივრცის საზღვრები, მაგრამ მათი დარღვევა არ შეუძლიათ. მხატვრული სივრცის საზღვრები პრინციპულად საპირისპირო შემთხვევაში ირღვევა — არა ცხოვრებაში ხელოვნების შეჭრის, არამედ ხელოვნებაში ცხოვრების ექსპანსიის დროს, ანუ იმ შემთხვევაში, როდესაც მაყურებელი (და არა მსახიობი!) ცდილობს დაარღვიოს მხატვრული სივრცე, მხატვრულ ტექსტში „შევიდეს“ და ძალით შეცვალოს ის“ (უსპენსკი 2000:224). ამის მაგალითად შეგვიძლია გავიხსენოთ თეატრში, „ოტელოს“ წარმოდგენისას, გუბერნატორის ლოჟასთან მდგარი ამერიკელი გუმბაგის ამბავი. ჯარისკაცმა ოტელოს ესროლა და თან დააყოლა: „ახლა ხომ ველარავინ იტყვის, რომ ჩვენს დროში ზანგმა თეთრკანიანი ქალი მოკლა!“

თუმცა, არაერთხელ ყოფილა ხელოვნების და რეალური სამყაროს დაახლოების მცდელობა. ამ მხრივ შეგვიძლია გავიხსენოთ მხატვრულ ტექსტში ცხოვრებისეული რეალების შეტანის პრეცედენტები. მაგალითისთვის ფერნერიდან შეგვიძლია გავიხსენოთ „პოპ არტის“ ნიმუშები, სადაც ფერწერული ტილო გაზეთის ნაგლეჯებითაა განწყობილი. ლიტერატურაში ამის მაგალითს ვხვდებით ნესტან-ნენე კვინიკაძის რომანში „იაგუარების ტექნო“, სადაც

ძირითად თხრობაში ჩართულია საგაზეთო განცხადებები, სარეკლამო ტექსტები და ა.შ.

შინაგანი პოზიციისთვის დამახასიათებელია:

მოვლენების გადმოცემა უშუალოდ აღწერის ობიექტის თვალსაზრისით, ანუ — ავტორი ყოვლისმხილველ და ყოვლისმცოდნე დამკვირვებლად წარმოგვიდგება. ასეთ დროს ხშირად გამოიყენება ფრაზები: „მან გაიფიქრა“, „მან იგრძნო“, „მას გაახსენდა“... ზოგჯერ ამა თუ იმ პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის აღწერისას მთხრობელი მიმართავს ისეთ ჩართულ სიტყვებს, როგორცაა „თითქოს“ — „მას თითქოს მოეჩვენა, რომ...“. ასეთი სიტყვებით მთხრობელი მიგვითითებს, რომ თვითონ გარეგანი დამკვირვებელია. ამგვარ სიტყვებს „გამმიჯნავ სიტყვებს“ უწოდებენ (უსპენსკი 2000: 231).

გამოვყავით რა თვალსაზრისის ძირითადი, ორგვარი პოზიცია, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მათი გავრცელებული ინვარიანტების განხილვა:

- შემთხვევა, როდესაც ავტორი/მთხრობელი არ იცვლის პოზიციას. ეს არის „ობიექტური“ აღწერა. ასეთ დროს პერსონაჟების შინაგანი სამყარო უცნობია მთხრობლისთვის და მხოლოდ მოვლენების აღწერაა წარმოდგენილი. ამგვარი შემთხვევა დამახასიათებელია ეპიკური ნაწარმოებებისთვის.

- შემთხვევა, როდესაც ავტორი/მთხრობელი არ იცვლის პოზიციას, ოღონდ მთელი ნაწარმოების მანძილზე, წარმოდგენილია პერსონაჟის შინაგანი განცდები და მის ირგვლივ მიმდინარე პროცესები. ეს არის „სუბიექტური“ აღწერა. ამგვარი პოზიცია ყველაზე ხშირია მაშინ, როდესაც თხრობა პირველი პირით მიმდინარეობს, ე.წ. *Icherzählung*-ში.

- შემთხვევა, როდესაც მხატვრულ ტექსტში წარმოდგენილია რამდენიმე თვალსაზრისი, ანუ ავტორი/მთხრობელი პოზიციებს იცვლის. ამის მიხედვით, შეგვიძლია გამოვყოთ პერსონაჟების რამდენიმე ტიპი:

ა) პერსონაჟები, რომელთა შინაგანი სამყაროს აღწერა, მათი ფსიქოლოგიური თვალსაზრისის წარმოდგენა კონკრეტულ ნაწარმოებში შეუძლებელია. ისინი მხოლოდ გარეგანი დამკვირვებლის თვალსაზრისით წარმოგვიდგებიან.

ბ) პერსონაჟები, რომლების გარეგანი დამკვირვებლის თვალთა ალწერაც კონკრეტულ ნაწარმოებში შეუძლებელია.

გ) პერსონაჟები, რომლებიც დახასიათებული არიან გარეგანი დამკვირვებლის თვალთა, და, ასევე, წარმოდგენილია მათი შინაგანი განცდები.

დ) პერსონაჟები, რომელთა მხოლოდ შინაგანი სამყაროა წარმოდგენილი. ისინი არ შეიძლება გახდნენ გარეგანი დამკვირვებლის ობიექტები.

• შემთხვევა, როდესაც თხრობისას ერთდროულად რამდენიმე თვალსაზრისია წარმოდგენილი. ასეთი შეიძლება იყოს ე.წ. პოლიფონიური რომანი, რომელთა ნიმუშებად მიხაილ ბახტინი დოსტოევსკის რომანებს მიიჩნევდა.

5. თვალსაზრისების ურთიერთდაუმთხვევლობა იდეოლოგიისა და ფრაზეოლოგიის ქრილში — გულისხმობს თვალსაზრისების რთულ ურთიერთმიმართებას მხატვრული ტექსტის სხვადასხვა დონეზე. ასეთი შემთხვევა მაშინ გვხვდება, როდესაც ნაწარმოებში თხრობა რომელიმე პერსონაჟის ფრაზეოლოგიური თვალსაზრისით მიმდინარეობს, მაგრამ ეს პერსონაჟი სხვა თვალსაზრისით ფასდება. ფრაზეოლოგიის თვალსაზრისით, ასეთი პერსონაჟის და ავტორის პოზიციები ემთხვევა, მაგრამ, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, ეს პერსონაჟი ავტორის შეფასების ობიექტად იქცევა. მსგავსი რამ ხშირია ირონიის შემთხვევაში. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ფრაგმენტი „ჯაყოს ხიზნებიდან“:

„რას იტყვიან თეიმურაზის ნათესავები და მიმდევარი, მეგობრები?

— რომელი მეგობრები? ვინ ნათესავები?

აღარა ჰყავს თეიმურაზს არც მეგობრები, აღარც ნათესავები. თანაზიარნიც ისე დაილივნენ და გაიფანტნენ, რომ მათი კვალიც კი აღარსად მოსჩანს. მხოლოდ ზოგი გაიხსენებენ თეიმურაზის ღვანლს, ფლიდურად მოიგონებენ იმის დათესილ მადლს და გაკვირვით იტყვიან:

„საწყალი თეიმურაზი! რა უბედურად დატრიალდა მისი ცხოვრება! როგორ დაიღუპა ასეთი ადამიანი! ღმერთმა საიქიოს მაინც მისცეს შვება და მოსვენება“.

6. თვალსაზრისების ურთიერთდაუმთხვევლობა იდეოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ჭრილში — გულისხმობს შემთხვევებს, როდესაც შეზღუდულია ისეთი პერსონაჟების რიცხვი, რომელთა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისის მიხედვითაც აგებულია თხრობა. ავტორი ზოგიერთი პერსონაჟის შინაგან სამყაროში აღწევს და მათი მსოფლმხედველობა სააშკარაოზე გამოაქვს, დანარჩენი პერსონაჟები კი მთხრობელისთვის მხოლოდ მოვლენების გარეგან აღმქმელებს წარმოადგენენ. ფსიქოლოგიისა და იდეოლოგიის ჭრილში პოზიციათა ურთიერთდაუმთხვევლობის შემთხვევა მაშინ გვაქვს, როდესაც ავტორი ითავისებს ე.წ. „დადებითი“ და „უარყოფითი“ გმირების შინაგან სამყაროს ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, მაგრამ, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, „უარყოფითი“ პერსონაჟის პოზიცია მთხრობელის პოზიციისგან განსხვავდება. ამის ნათელი მაგალითებია კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაში“ ფარსმან სპარსი და კონსტანტინე არსაკიძე, რომელთა შინაგან სამყაროს ავტორი/მთხრობელი მთელი ტექსტის მანძილზე წარმოგვიდგენს.

არის შემთხვევები, როდესაც ავტორის საგანგებო განზრახვის თანახმად, ავტორის/მთხრობელის და მკითხველის პოზიციები დროებით ერთმანეთს არ ემთხვევა. ყველაზე ხშირად ეს შეიძლება შეგვხვდეს ირონიის შემთხვევაში. ასეთ დროს ავტორი დროებით იცვლის თვალსაზრისს. მანამდე მკითხველის და მთხრობელის პოზიცია ერთმანეთს ემთხვეოდა. ამიტომაც არის ხოლმე მოულოდნელი ავტორის პოზიციის ამგვარი ცვლილება.

არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც მკითხველის პოზიცია იცვლება მთხრობელის პოზიციის საწინააღმდეგოდ. ამგვარი პოზიციის ცვლილებაც ავტორის მიერ არის ინსპირირებული და დამახასიათებელია გროტესკისთვის.

სიუჟეტის ელემენტების თანაფარდობა და მთლიანობა

ლიტერატურის თეორიაში შემუშავებულია მხატვრული ტექსტის აგების ხერხები, რომლებიც ერთ მთლიანობად კრავს მას: წარმოებს შეიძლება ჰქონდეს პროლოგი, კვანძის გახსნას აუცილებლად წინ უსწრებს ექსპოზიცია, პერსონაჟის წარსულის შესა-

ხებ მოკლე თხრობას წინარეისტორიას (გერმ. Vorgeschichte) უწოდებენ, მისი ცხოვრების მომდევნო ამბებს – შემდგომ ისტორიას (გერმ. Nachgeschichte); მთავარი ამბის შემდეგ გმირების ცხოვრების შესახებ შეიძლება მოთხრობილი იყოს მხატვრული ტექსტის ბოლოს, ეპილოგში. ეს ხერხები ქმნის მხატვრული ტექსტის ჩარჩოს, რომლის ფარგლებშიც ვითარდება მთავარი მოვლენა/ა/ები, ისე, რომ არ ზიანდება ნაწარმოების კომპოზიციური მთლიანობა.

ასევე ხშირია *სიუჟეტური მოჩარჩოების ხერხი*, როდესაც ავტორს შემოჰყავს მთხრობელი. ამგვარი მთხრობელი ისეთ ამბებს ჰყვება, რომლებიც ნაწარმოებში წარმოდგენილ ფასეულობათა სისტემას ამყარებს და/ან დამატებით ინფორმაციას სთავაზობს მკითხველს. ამგვარი ჩარჩო შეიძლება აერთიანებდეს რამდენიმე მოთხრობას ან ამბავს და ეს ხერხი სათავეს იღებს აღმოსავლური ტრადიციიდან („ათას ერთი ღამე“). ამის მაგალითია სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე სიცრუისა“, სადაც ლეონის მიერ მოთხრობილ იგავ-არაკებს კრავს მთავარი ამბავი, ხოლო იგავ-არაკები, თავის მხრივ, ამყარებს მთავარ ამბავს და, ზოგადად, ნაწარმოების ფასეულობათა სისტემას.

სიუჟეტური ჩარჩოს ელემენტებს განეკუთვნება ეპიგრაფი, მიძღვნა, პროლოგი, ეპილოგი, ნაწილები, თავები, აქტები, სცენები, წინასიტყვაობები და ბოლოსიტყვაობები, დიალოგები, მონოლოგი, ეპიზოდები, ჩართული მოთხრობები და წერილები, სიმღერები. იური ლოტმანი „მხატვრული ნაწარმოების კომპოზიციაში“ კომპოზიციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ელემენტად ასახელებს ჩარჩოს — ნაწარმოების დასაწყისს და დასასრულს. მისივე თქმით, „დასაწყისს განმსაზღვრელი ჩამომყალიბებელი ფუნქცია აქვს – იგი არსებობის არა მარტო დასტურია, არამედ უფრო გვიანდელი მიზეზობრიობის კატეგორიის შემცველიცაა. ნებისმიერი მოვლენის ახსნა კი მის წარმოშობაზე მითითების ტოლფასია“. უფრო ქვემოთ კი, სხვადასხვა ეპოქაში საზოგადოებრივ-ესთეტიკური შეხედულებების ცვლილებებთან ერთად მხატვრული ტექსტის კომპოზიციაში აქცენტების გადანაცვლების შესახებ საუბრისას წერს: „და მაინც, თანამედროვე თხრობით ტექსტში კოდირების ფუნქცია აკისრია დასაწყისს, ხოლო სიუჟეტურ-„მითოლოგიური“ — დასასრულს“ (ლოტმანი 1998:207; 211).

ნაწარმოების შექმნისას ავტორი თვითონ ირჩევს კომპოზიციის პრინციპებს, ამ ელემენტების თავმოყრის წესებს, ურთიერთმიმართებას, მიმდევრობას და იმავდროულად, ამა თუ კომპოზიციურ ხერხს მიმართავს. მაგალითისთვის, ნაწარმოების მოქმედება შეიძლება იწყებოდეს მოვლენის დასასრულიდან და მომდევნო ეპიზოდები შეიძლება მოქმედების დროული თანმიმდევრობის აღდგენას და მომხდარის მიზეზების განმარტებას ითვალისწინებდეს. ამგვარ კომპოზიციას *შებრუნებული (ინვერსიული)* ეწოდება (მაგალითად, აკა მორჩილაძის „ავგისტოს პასიანსი“, სადაც ამბავს გარდაცვლილი პერსონაჟი რეტროსპექციის გზით ჰყვება).

ჩარჩო-კომპოზიციის ანუ რგოლისებრი კომპოზიციის შემთხვევაში, ავტორი იყენებს *გამეორების ხერხს*. მაგალითად: ლექსში უკანასკნელი სტროფი იმეორებს პირველს; მეორდება მხატვრული აღწერა (ნაწარმოები იწყება და მთავრდება პეიზაჟის ან ინტერიერის აღწერით. მაგალითად, ტერენტი გრანელის „გაზაფხულის სალამო“); მოქმედება ტექსტის დასაწყისში და დასასრულს ერთსა და იმავე ადგილას ხდება და მათში ერთი და იგივე პერსონაჟები მონაწილეობენ (მაგალითად, თენგიზ აბულაძის ფილმი „მონანიება“).

აქედან გამომდინარე, არის შემთხვევები, როდესაც თხრობა ყოველთვის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არ მიმდინარეობს. თხრობის აგება მთლიანად ავტორის/მთხრობელის კომპეტენციაა. განსაკუთრებით მხატვრული ტექსტის აგების თავისებურებები, ეპიზოდების მიმდევრობის საკითხი რამდენიმე სიუჟეტური ხაზის მქონე ტექსტის შემთხვევაში.

საგულისხმოა ისეთი შემთხვევაც, როდესაც კვანძის გახსნამდე ავტორს/ მთხრობელს უწევს წარსული მოვლენების შემოტანა ძირითად თხრობაში. შეიძლება ავტორმა მიმართოს *რეტროსპექციის ხერხსაც*, რომლის დროსაც მოქმედება მკითხველს აბრუნებს წარსულში, როდესაც ნაწარმოებში მიმდინარე მოვლენების მიზეზებს ჩაეყარა საფუძველი; ხშირად რეტროსპექციული თხრობის დროს, ნაწარმოებში ჩნდება გმირის ჩართული ამბავი და ამგვარ კომპოზიციას ეწოდება „მოთხრობა მოთხრობაში“ (ამის ნათელი მაგალითია ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“, სადაც გაბრიელის ისტორია რეტროსპექტულადაა მოთხრობილი).

მე-20 საუკუნის ლიტერატურაში ამას ისიც დაემატა, რომ შემოვიდა *მონტაჟის ხერხი*, რომელიც ჯერ კინემატოგრაფში გარჩნდა. აქ შეგვიძლია გავიხსენოთ ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმი „ფსიქოზი“, სადაც ერთ-ერთი გმირის მკვლელობის სცენაში, მონტაჟის წყალობით, ერთმანეთთან დანყვილებულია სისხლი, თვალი და აბაზანის ტრაპი. ლიტერატურაში მონტაჟის ნიმუშად შეგვიძლია დავასახელოთ გალაკტიონის ლექსი „შემოდგომა „უმანკო ჩასახების“ მამათა სავანეში“:

ამ მაისს, ამ ივნისს, ამ ივლისს
გადირეკს ნოემბრის ბალები.
მხურვალე ვნებები გამივლის,
სასახლის ჩაქრება ჭალები.
დარჩება აუზთან სანდალი
და ძველი ფოთლები, ყვითელი...
რომანზე ისვენებს შანდალი,
რომანში — შეშლილი სკვითელი.

მხატვრული სახის ელემენტების თანაფარდობა და მთლიანობა

ტექსტის კომპოზიციის მათგანიზებელ ფუნქციას ხშირად მხატვრული სახე ასრულებს. მაგალითად, ასეთი შეიძლება იყოს გზა, როგორც მხატვრული სახე. მის მაგალითებია, გ. რობაქიძის „გველის პერანგში“ ან ჭ. ამირეჯიბის „დათა თუთაშხიაში“, სადაც მოთხრობილი ამბები მთავარი პერსონაჟის შინაგან სამყაროში ცვლილებების წარმოჩენას ითვალისწინებს: პირველ შემთხვევაში — არჩიბალდ მეკეში საკუთარ ფესვებთან ბრუნდება; მეორე შემთხვევაში — დათა თუთაშხია ცდილობს გაარკვიოს, თუ როგორია ეთიკურად გამართლებული ცხოვრება. გზა ამ რომანებში ნაწარმოების მასტრუქტურებელ ელემენტად იქცევა. ანალოგიურ შემთხვევაზე საუბრობს ი. რატიანი ილია ჭავჭავაძის პროზასთან მიმართებაში: „გზის სივრცულ მოდელს სრულიად დამოუკიდებელი კონსტრუქციის სტატუსი ენიჭება ტექსტში – ყოველი ტექსტი დაქსაქსულია გზებით, რომლებიც სხვადასხვა მიმართულებით მიემართებიან და ქმნიან ტექსტის ფიზიკურსა თუ სულიერ გეოგრაფიას... გზა, როგორც სივ-

რცული მოდელი, მასშტაბურია და აერთიანებს ტექსტის დანარჩენ სივრცულ მოდელებს. იგი მოვლენათა შერწყმისა და მოქმედებათა დასრულების ასპარეზს წარმოადგენს. გზა შეიძლება მიემართებოდეს მშობლიურ ან უცხო ტერიტორიაზე, იყოს გრძელი ან მოკლე, აგრეთვე, ატარებდეს მეტაფორულ ან ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს. გზის სივრცული მოდელი მოტივირებულია შეხვედრით, რომელიც, თავის მხრივ, საინტერესოა სტრუქტურული, ემოციური და კომპოზიციური ასპექტების თვალსაზრისით... კომპოზიციური ასპექტი ავლენს შეხვედრის მოტივის კომპოზიციურ ფუნქციას: შეხვედრა შეიძლება წარმოადგენდეს ნაწარმოების კულმინაციურ წერტილს, შეიძლება აღნიშნავდეს კვანძის შეკვრას ან გახსნას. ტექსტში შეხვედრის მოტივი პირდაპირ დამოკიდებულებაშია დაშორების, ქორწინების, გაქცევის, შეძენის, დაკარგვის, ცნობის, ვერცნობის და სხვა ფასეულ მოტივებთან. გზისა სივრცული მოდელისა და შეხვედრის მოტივის ერთიანობა, ანუ გზისა და შეხვედრის ქრონოტოპი, ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლების არაერთგვაროვნებიდან გამომდინარე, სხვადასხვა ტექსტში განსხვავებულ სტრუქტურულ-ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს. გამონაკლისს ამ თვალსაზრისით არც ილია ჭავჭავაძის პროზა წარმოადგენს: პრიციპულად მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია გზას ილია ჭავჭავაძის თხზულებებში „მგზავრის წერილები“, „გლახის ნაამბობი“, „კაცია-ადამიანი?!“, „სარჩობელაზედ“, „ოთარაანთ ქვრივი“, თითქმის ყველა მათგანში იგი პერსონაჟთა საბედისწერო შეხვედრებითაა აღსავსე და განსაზღვრავს ტექსტის ტრანსფორმაციულ შესაძლებლობებს“ (რატიანი 2010: 296-297).

გარეგანი ელემენტების მთლიანობა (არქიტექტონიკა)

მხატვრულ ტექსტს აქვს დასაწყისი: ხშირ შემთხვევაში — სათაური, ქვესათაური; ზოგჯერ — ეპიგრაფი, მიძღვნა, წინასიტყვაობა; ყოველთვის — პირველი სტრიქონი და პირველი აბზაცი. თავის მხრივ, ჩარჩო-კომპონენტები აქვს ტექსტის ნაწილებსაც. მაგალითად, ეპიკური ნაწარმოებები შეიძლება იყოფოდეს ტომეზად, ნაწილებად, წიგნებად, თავებად, ქვეთავებად და ა.შ.

დრამატული ნაწარმოები, როგორც წესი, იყოფა აქტებად (მოქმედებებად), სცენებად, გამოსვლებად (მაგრამ „გამოსვლა“ თანამედროვე პიესებში იშვიათია). დრამატულ ტექსტში გვხვდება პერსონაჟის და ავტორის ტექსტები. მათგან მთავარია პერსონაჟის ტექსტი, ავტორის ტექსტი კი სცენისთვის განკუთვნილ მითითებებს — ადგილის აღწერას, რემარკებს და სხვ. გულისხმობს.

ლირიკული ტექსტი იყოფა ტაეპებად, სტროფებად, სტროფიდებად. ტაეპში ჩარჩოს ფუნქციას ასრულებს ანაკრუზა (მუდმივი, ცვალებადი, ნულოვანი) და კლაუზულა (რომელიც ხშირ შემთხვევაში, გამდიდრებულია რითმით და გადატანის დროს განსაკუთრებით მკვეთრად აღიქმება, როგორც ლექსის საზღვარი).

პრაქტიკული ანალიზისთვის

ესთეტიკური აზრის ისტორიაში ხშირი იყო კამათი იმის შესახებ, თუ რისკენ უნდა ისწრაფვოდეს ხელოვანი, რაც მხატვრული ტექსტის კომპოზიციის საკითხს გულისხმობს.

სწორედ ამგვარ ესთეტიკურ შეხედულებათა სხვაობის ნიმუშია ტოლსტოის გახმაურებული კრიტიკული ნერილი „შექსპირისა და მისი დრამის გამო“. ტოლსტოი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ შექსპირი გარყვნილი და სუსტი მწერალია, მას არ აქვს საკუთარი ფილოსოფია და პოზიცია, არ აინტერესებს რელიგიური და საზოგადოებრივი პრობლემები, ვერ ხატავს სახასიათო პერსონაჟებს, მისი მსოფლხედვა ცინიკური და არაეთიკურია. მის პიესებს დამაჯერებლობის არარსებობას და უაზრო ფანტაზიებითა და დაუჯერებელი ამბებით გაჯერებას უწუნებს. ტოლსტოის თქმით, მისი გმირები არაბუნებრივი ენით მეტყველებენ. ასევე, ბრალად დებს, რომ მისი პიესები მითვისებული, აღებულია სხვა პიესებისგან, რომლებიც შექსპირისას გაცილებით ჯობია. „ომისა და სამყაროს“ ავტორის კრიტიკას იმსახურებს აგრეთვე ის, რომ შექსპირი სოციალურ უთანასწორობას სამართლიანად მიიჩნევს. მაგალითისთვის ტოლსტოი განიხილავს შექსპირის „მეფე ლირს“ და ზემოთ ჩამოთვლილი შენიშვნების მიხედვით განიხილავს მას. „ზომიერების გრძობის გარეშე არასდროს არ არსებობდა ხელოვანი და ვერც იარსებებს“-ო (ტოლსტოი 1955: 546-547), — წერს ის და შექსპირს ენას

ხელოვნურობაში, არაბუნებრიობაში ადანაშაულებს. არადა, ტოლსტოის ამ წერილში სრულიად აშკარად ვლინდება ესთეტიკური იდეალების სხვაობა, რაც ბაროკოს ხანის ხელოვნებისა და კრიტიკული რეალიზმის ხანის ხელოვნებისთვის იყო დამახასიათებელი. ბუნებრივია, მათი იდეალები სრულიად შეუთავსებელი იქნებოდა. ალბათ სწორედ ამ სხვაობას გულისხმობდა ვიქტორ შკლოვსკი, როდესაც წერდა: „შექსპირის პოეტიკის შეფასება არ შეიძლება ტოლსტოის პოეტიკის თვალსაზრისით. ოდესღაც ტოლსტოიმ თვითონვე თქვა, რომ „გამოთქმა პატიოსანი მრწამსი სრულიად მოკლებული უნდა იყოს აზრს: არსებობს *პატიოსანი თვისებები* და არა პატიოსანი მრწამსი“. არსებობს ესთეტიკური თვისებებიც. ტოლსტოის ესთეტიკური თვისებები შექსპირისგან განსხვავდება. თუკი ამ აზრს განვავრცობთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ზოგადისა“ და „დეტალების“ მარადიულ ჭიდილში შექსპირის დროს „დეტალები“ იმარჯვებდნენ, ტოლსტოის დროს კი — „ზოგადი“ (შკლოვსკი 1990: 321).

სხვადასხვა ეპოქაში ესთეტიკური და მსოფლმხედველობრივი პრიორიტეტებისა თუ კულტურის პარადიგმათა ცვლილება კომპოზიციის აგების თავისებურებებსაც განაპირობებდა. მაგალითად, იური ლოტმანი წერს: „ყველა მხატვრული ამბოხი ამოსავლის, წინამავალი პერიოდების შემავინრობელი და „ხელოვნური“ შეზღუდვების წინააღმდეგ „ბუნებრიობისა“ და „სიმარტივის“ სახელით მიმდინარეობდა“ (ი. ლოტმანი 1998:107). ამ თვალსაზრისით, ვთქვათ, მე-19 საუკუნის ხაზოვან თხრობას (მაგ., ილია ჭავჭავაძის „სარჩობელაზედ“) მე-20-21-ე საუკუნეებში არახაზოვანი, არალინეარული თხრობა ცვლის (მაგალითად, აკა მორჩილაძის „მისტერ დიქსლის მდუმარე ყუთი“). აქ საგულისხმოა, რომ მე-19 საუკუნეში ავტორის, როგორც უტყუარი ჭეშმარიტების მცოდნის ადგილს მე-20 საუკუნიდან, ანუ ავტორის სიკვდილის კონცეპტიდან დაწყებული, მკითხველის როლის გააქტიურება ენაცვლება, რაც საკმარისად ნათელია ილია ჭავჭავაძის და აკა მორჩილაძის პროზის შედარებისას.

პრაქტიკული ანალიზისთვის განვიხილოთ ილია ჭავჭავაძის მოთხრობა „სარჩობელაზედ“ და აკა მორჩილაძის რომანი „ავგისტოს პასიანსი“ ტრიადის — ავტორი-ტექსტი-მკითხველი — თვალსაზ-

რისით. ამ გზით შევეცდებით გამოვავლინოთ როგორც კომპოზიციისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების ცვლილებები მე-19 და 21-ე საუკუნის ტექსტებში, ისე — მკითხველის რეცეფციასთან დაკავშირებული საკითხები.

ილია ჭავჭავაძის მოთხრობისთვის დამახასიათებელია ხაზოვანი თხრობა, როდესაც ამბის თხრობა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მიმდინარეობს. მოთხრობელი ამ შემთხვევაში ე.წ. „ყოვლისმცოდნე“ ავტორია, რომელიც საკუთარი პერსონაჟების შინაგან სამყაროსაც წვდება და იმთავითვე იცის, როგორ დასრულდება ამბავი. ავტორი გარედან აკვირდება მოვლენებს. მისი პოზიცია რეტროსპექტულია, ვინაიდან ავტორმა იცის, როგორც დამთავრდება ამბავი და ამიტომაც „მომავლის პერსპექტივიდან“, ნაწარმოების, ამბის დასასრულიდან გვესაუბრება. ამგვარად, მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ სუბიექტური და ობიექტური პოზიციები ერთმანეთს ერწყმის — ავტორი გარეგანი დამკვირვებელია და, იმავდროულად, პეტრეს შინაგან განცდებსაც გადმოგვცემს. აქ ავტორი/მოთხრობელის და პერსონაჟის თვალსაზრისი დროით-სივრცობრივ ჭრილში ერთმანეთს ემთხვევა, ვინაიდან ავტორი გამუდმებით ადევნებს თვალს მთავარ პერსონაჟს – პეტრეს და მის გვერდითაა. მოთხრობელი წვდება პეტრეს შინაგან სამყაროს და მისი ნაზრევი სააშკარაოზე გამოაქვს. აქ საგულისხმოა კომპოზიციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტის — რიტმის ფუნქციაც, რომელიც ავტორისთვის სასურველ ემოციურ გარემოს ქმნის. დროით-სივრცობრივი პოზიციიდან, „ავტორისეული გაორება სივრცეში სრულ იზომორფულ დამოკიდებულებაშია ავტორისეულ დროსთან: ავტორისეული დრო, ერთი მხრივ, წარმოდგენილი რეალური ანმყოს ფორმით, მეოთხე თავში კონცენტრირდება, იმუხტება და რიტმის მეშვეობით შეგრძნებადი და მხატვრულად აღქმადი ხდება“ (რატიანი 2006:40). მაშასადამე, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მოთხრობელის და პერსონაჟის თვალსაზრისები ემთხვევა ფსიქოლოგიურ ჭრილში, მაგრამ არა იდეოლოგიურ ჭრილში. ეს ცხადდება მოთხრობის შუა ნაწილიდან — ილიას მიერ ე.წ. „გაუცნაურების“ ხერხის გამოყენებისას (ხარბედია 2007:57-72), როდესაც ავტორი აღწერს პეტრეს ირგვლივ მიმდინარე მოვლენებს (როდესაც პეტრე ქალაქის შუაგულში ადამიანის ჩამოხრჩობის მოწმე

ხდება და მთელი ეს სცენა მის გასაოცებლად დადგმული წარმოდგენა ჰგონია), გადმოგვცემს მის აზრებს და იმავდროულად, ემიჯნება მის პოზიციას. მაგალითად, იქ, სადაც პეტრეს აზრებია გადმოცემული, მისი შინაგანი მონოლოგია წარმოდგენილი, რაც მის ირგვლივ მიმდინარე მოვლენებს თვალთმაქცობად წარმოაჩენს. მაგრამ როდესაც ავტორის ხმა შემოდის, მის მიერ გამოყენებული პრედიკატები ნათელს ჰფენს, რომ ჩამოხრჩობის სცენა ნამდვილად ხდება: „უბედური სარჩობელაზედ ჩამოეკიდა, ქანაობა დაიწყო და ფართხალი. დიდხანს იქნია სანყალმა ფეხები“. ამგვარი დანიშნულებით გამოყენებული პრედიკატები მიჯნავს ავტორის პოზიციას პერსონაჟის თვალსაზრისისგან. ზოგადად, ე.წ. კრიტიკული რეალიზმის ესთეტიკური ნორმების შესაბამისად, ილიას მოთხრობაში „სარჩობელაზედ“ პრედიკატები ხაზს უსვამს ავტორის დამოკიდებულებას პერსონაჟის მიმართ და, იმავდროულად, მის მიმართ მკითხველის განწყობასაც მისთვის სასურველი მიმართულებით წარმართავს: „იკრა პეტრემ ჯიბეს ხელი და ორივე მოჭრილი ჰქონდა. კეთილმა ბერიკაცმა გულნაკლულად ჩაიციინა“. ამგვარად, თუნდაც პრედიკატების გამოყენების მაგალითზე ჩანს, რომ კრიტიკული რეალიზმის ხანაში ავტორი გვევლინება ერთგვარ რეცეფციის წარმმართველად, მენტორად, რომელიც თავადვე გვთავაზობს კიდევ ტექსტის მართებულად გაგების გასაღებს. როგორც ირმა რატიანი შენიშნავს თავის ნაშრომში „ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში: „რეალისტური ლიტერატურის წიაღში ავტორისეული ქრონოტოპი გვევლინება თხრობის დრო-სივრცული ორიენტაციის ბერკეტად და იმ უაღრესად მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ელემენტად, რომელიც განსაზღვრავს დრო-სივრცის მასშტაბური, გლობალური, ე.წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმას. ამ ფონზე მკითხველისეული ქრონოტოპის ფუნქცია — ინდივიდუალური რეცეფცია — რასაკვირველია, აქტუალურია, მაგრამ ის არის მაქსიმალურად მართული „ყოვლისშემძლე ავტორის“ მიერ“ (რატიანი 2006:148).

ახლა ვნახოთ, როგორი მდგომარეობაა ამ მხრივ აკა მორჩილადის რომანში „ავგისტოს პასიანსი“. პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის პრინციპების შესაბამისად, „ავგისტოს პასიანსი“ ერთგვარი პასტიშია, რომელიც სხვადასხვა ჟანრის — თრილერის, დეტექტი-

ვის, რეალისტური რომანის, მაგიური რეალიზმის თუ ფრანგული რომანტიკული კინოს ელემენტებს მოიცავს. რომანი გაჯერებულია ირონიით შეფერილი ინტერტექსტებით — იქნება ეს „კალმასობა“, კონან-დოილის დეტექტივები თუ „ათას ერთი ღამე“. აგებულია თვალსაზრისით, რომანს წინ უსწრებს — ავტორის თქმით — ორი „გამოსატოვებელი შესავალი“ და სრულდება ორი „გამოსატოვებელი ეპილოგი“. თხრობა არახაზოვანია. როგორც თანდათან ირკვევა, რომანში მოთხრობილ ამბებს, ძირითადად, პერსონაჟი-მოთხრობელი — გარდაცვლილი ბიჭის — კოკას და მეორე გარდაცვლილის — ტატოს სულები გვიამბობენ და ამდენად თხრობა აქ რეტროსპექცია, ანუ წარსულში მომხდარი მოვლენების აღდგენაა. არის ეპიზოდი, როდესაც თვით ამ რეტროსპექტულ თხრობაშიც აღრეულია მიმდევრობა — ეპიზოდი, როდესაც ირკვევა, რომ ზურამ მოჭრილი თავი მერაბის მანქანის საბარგულიდან ამოიღო და საზამთროთი შეანაცვლა. ამ ეპიზოდს კი წინ უსწრებს სცენა, როდესაც მანქანის საბარგულიდან ამოღებულ პარკს ხსნიან და მერაბის მოლოდინის ნაცვლად, იქ საზამთრო აღმოჩნდება.

პოსტმოდერნისტული თხზულების კვალად, აქაც მკითხველი თითქოს მოთხრობლის თანამონაწილე, თვითმხილველი ხდება და დეტექტივივით ცდილობს გამოარკვიოს დახლართული მკვლელობის ამბავი. და თან, ამ გზაზე, მკითხველი მოლოდინის ჰორიზონტის მუდმივ გაცრუებას განიცდის.

საგულისხმოა, რომ რომანში მოთხრობლის ორმაგი პერსპექტივაა. თითქმის მთელი რომანის მანძილზე, თხრობა ე.წ. *Icherzählung*-ის, ანუ პირველი პირით თხრობის ხერხის გამოყენებით მიმდინარეობს. დროდადრო ამას ენაცვლება ავტორის ნაამბობი — მთავარ ამბავთან ირიბად დაკავშირებული ამბების თხრობისას. ფსიქოლოგიურ ჭრილში, პერსონაჟის თხრობისას, ავტორის და მოთხრობლის თვალსაზრისი ერთმანეთს ემთხვევა. ამავე დროს, ავტორი ერთგვარად ახდენს კრიტიკული რეალიზმის პრინციპების პაროდირებას და დროდადრო „ყოვლისმცოდნე“ ავტორის, ხან კი გარეშე დამკვირვებლის როლში წარმოგვიდგება: „(აქ ეკამ თითქოს ენაზე იკბინა, მაგრამ დასიებულ ტუჩებს უკვე თავისი მოეხერხებინათ). და დაკიდა. და, ალბათ, გათიშა“. სიტყვა „ალბათ“ ავტორის/მოთხრობლის ვარაუდზე მიუთითებს. აკა მორჩილადის რომანის

შემთხვევაში, მთხრობლის მონოლოგი რეალისტური ნაწარმოების ილუზიას ქმნის, რომ მონათხრობმა უფრო დამაჯერებელი ელფერი შეიძინოს და გამოძიებაში მკითხველის თანამონაწილეობაც უზრუნველყოს. ამ შემთხვევაში, მონოლოგი, ერთი მხრივ, წარმოგვიდგება, როგორც რეალისტური პროზის პაროდია, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც მკითხველის მაქსიმალური ჩართულობისთვის განსაზღვრული პოსტმოდერნისტული ხერხი. ამის საპირისპიროდ, რეალისტურ რომანში მონოლოგი ავტორისეული პოზიციის გამოხატვის საშუალებად იქცევა (მაგ., ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილები“), რაც ცხადყოფს, რომ სხვადასხვა ესთეტიკური მიმართულება ერთსა და იმავე ხერხს განსხვავებული დანიშნულებით იყენებს. ამავე რიგის მოვლენაა ავტორის მიმართვა მკითხველისადმი, რაც გარკვეულწილად, ლუი ალთიუსერისეულ „ინტერპელაციის“* კონცეპტს მოგვაგონებს. აქაც, რეალიზმის ესთეტიკური პრინციპების მიხედვით, მკითხველისადმი მიმართვის ხერხი ავტორის მიერ დარწმუნების საშუალებად გამოიყენება, ხოლო პოსტმოდერნის ხანის ლიტერატურაში ამგვარი რამ ოდენ ირონიულ ელფერს ატარებს. ერთი სიტყვით, ის, რაც, რეალიზმის ესთეტიკური პრინციპების მიხედვით, დრამაა, პოსტმოდერნიზმში — ირონიად იქცევა.

როგორც ე.წ. პოლიფონიური რომანის შემთხვევაში, აკა მორჩილადის „ავგისტოს პასიანსში“ პერსონაჟებს თავიანთი პოზიცია აქვთ. ფრაზეოლოგიურ ჭრილში ავტორისა და პერსონაჟების თვალსაზრისები ერთმანეთს ემთხვევა, ოღონდ არა იდეოლოგიურ ჭრილში. მაგალითად, წყნეთელი ზახოდას მეტყველება: „გამოვედი, მე რე წავედი ღობე-ღობე, ძმაკაცი გამოვიდა, ბოიშვილი ვიყო, შვიდი წელი იჯდა და დავლიეთ. მე ცოტა დავლიე, მარა ხო უნდა დალოცო. გამოვედით ერთათ და ამანაც ახლა, ხო იცი, ამდენ ხანს იჯდა და აბშიაკი ებარა და ხო უნდა, რო აქაც პატივისცემა დაინახოს და იქ იჯდენ პატარები და, გამარჯობას რათ არ ამბობთ, ვერა მცნობთო? გამარჯობა, ცუგოო. ამას უკვე არ მოეწონა და წეკიდა სიტყვაზე და, იასნია, რო წამოიკიდა. ცუგოს ლაპარაკში ვერ

* ალთიუსერი ამ ცნებას იდეოლოგიისა და სუბიექტის მიმართების თვალსაზრისით იყენებდა, თუმცა, ავტორისა და მკითხველის მიმართება ქართულ რეალისტურ ლიტერატურაში, გარკვეულწილად, იდეოლოგიურ ხასიათს ატარებს.

მოუგეფ“. ანალოგიურად შეგვიძლია გავიხსენოთ, ასევე, ტატოს ბიძის, ვალოდიას მოგონება: „ვთამაშობთ ერთხელ ბოვშები და წამევიდა წვიმა. ერთი იქით გეიქცა, მეორე აქეთ გამეიქცა, ეს მუშებიც წაბუნძულდენ ქვეითკენ...“, სადაც ფრაზეოლოგიურ ქრილში მთხრობლისა და ავტორის თვალსაზრისები თანხვედება, მაგრამ დროით-სივრცობრივი თვალსაზრისით განსხვავდება, ვინაიდან ეს მოგონებაა და დროსა და სივრცეში აცდენილია.

პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის კვალად, „ავვისტოს პასიანსშიც“ ვხვდებით დროის აღრევას, სადაც შერლოკ ჰოლმსი და დოქტორი უოტსონი კოკას მკვლელობის ამბავს იძიებენ. ბოლოს კი, ჰოლმსის და უოტსონის დიალოგი, როდესაც ისინი სვამენ კითხვას — რა არის თხრობა, ამ რომანის მეტაფიქციურობას უსვამს ხაზს. ამ დროს ჰოლმსი რომანში განვითარებული ამბების შესახებ ამბობს:

„—ყურადღება მიაქციეთ, უოტსონ, რომ მთელს ამ ამბავში შემთხვევითობას არცთუ უკანასკნელი ადგილი უპყრია“. მასასადამე, მხატვრულ ტექსტში ამბავი, ისევე როგორც ცხოვრება, შემთხვევითობების ერთიანი ჯაჭვია. ანალოგიურ შემთხვევითობას იური ლოტმანი „წინასწარგანუჭვრეტელობას“ უწოდებდა, როდესაც, ერთი მხრივ, მხატვრულ გამონაგონში ონეგინის და ლენსკის დუელზე და, მეორე მხრივ, დანტესის და პუშკინის დუელზე საუბრობდა: „იმ დროს, როცა ონეგინი და ლენსკი ერთმანეთს პისტოლეტებშემართულები უახლოვდებიან, პუშკინი ლენსკის მომავლის შესაძლო ვარიანტებს, მოვლენათა შემდგომი განვითარების პოტენციურ ტრაექტორიათა მთელს ნაკრებს გვთავაზობს... პუშკინი ცდილობს დუელის ტრაგიკული შედეგი დაგვანახოს ისეთი შესაძლებლობების ფონზე, რომლებიც არ განხორციელებულა, მაგრამ შეიძლებოდა განხორციელებულიყო... რომანში ლენსკის სიკვდილი პოეტის ჩანაფიქრმა განსაზღვრა; ცხოვრებისეულ სინამდვილეში კი, სროლის მომენტში არსებობს არა წინასწარ განსაზღვრული მომავალი, არამედ თანაბრად მოსალოდნელ „მომავალთა“ ერთობლიობა. წინასწარ შეუძლებელია იმის განჭვრეტა, თუ რომელი მათგანი განხორციელდება. შემთხვევითობა არის მოვლენის შეჭრა რომელიმე სხვა სისტემიდან“ (ლოტმანი 2004: 162). მართალია, იური ლოტმანი ამ შემთხვევაში ერთმანეთისგან მიჯნავს განუ-

ხორციელებელ შესაძლებლობათა ერთობლიობას ცხოვრებასა და მხატვრულ ტექსტში, მაგრამ თუ ლიტერატურას რეალობის მეტაფორად, ან სხვა რეალობად დავსახავთ, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრულ გამონაგონზე მუშაობისას მწერალიც ამგვარი წინასწარგანუჭვრეტელი შესაძლებლობების, ან შემთხვევითობების წინაშე დგება. და მაშინ სრულიად ლოგიკური მოგვეჩვენება „ავგისტოს პასიანსის“ პერსონაჟის, გერმანიიდან ახალდაბრუნებული, ან უკვე მოჩვენებადქცეული კაკის სიტყვები post factum, ანუ გარდაცვალების შემდეგ: „იქნებ ჯობდა არ დავბრუნებულყავი“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბლუმი 1998:** Блум Х. Шекспир как центр канона. // «Западный канон». «Иностранная литература», 1998, №12.
- ლოტმანი 2005:** იური ლოტმანი. კულტურა და აფეთქება. „ენა და კულტურა“, თბ.: 2005.
- ლოტმანი 1998:** Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 1998.
- ორუელი 1968:** Tolstoy and Shakespeare. in: 'The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell'. 1968.
- რატიანი 2006:** რატიანი ი. ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში. თბ.: „უნივერსალი“, 2006.
- რატიანი 2010:** რატიანი ი. ტექსტი და ქრონოტოპი. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- ტოლსტოი 1955:** Толстой Л.Н. О литературе. М.: Художественная Литература, 1955.
- ტომაშევსკი 1999:** Томашевский Б. Теория литературы (Поэтика). М.: Аспект-Пресс, 1925.
- უსპენსკი 2000:** Успенский Б.А. «Поэтика композиции». М.: Азбука, 2000.
- შკლოვსკი 1982:** Шкловский В. Теория прозы. М.: Советский писатель, 1982.
- შკლოვსკი... 1990:** Шкловский В., Галушкин А., Чудаков А. Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе. Советский писатель, 1990.
- ხარბედია 2007:** ხარბედია მ. კენჭგადაყლაპული. // ილია ჭავჭავაძე – 170 (საიუბილეო კრებული). თბ.: 2007.

სტილი

სტილი, როგორც ცნება, სხვა მრავალი ლიტერატურათმცოდნეობითი ტერმინისგან განსხვავებით, მეცნიერების მხოლოდ ამ დარგს არ ეკუთვნის. მას იყენებენ: ლინგვისტიკა, ხელოვნებათმცოდნეობა, მუსიკათმცოდნეობა, ესთეტიკა.* მიღებული აზრით, ძნელია უფრო მრავალმნიშვნელოვანი ტერმინის მოძებნა, ვიდრე სტილია: ორმაგი დატვირთვა ანუ დუალიზმი, რასაც ეფუძნება სტილის ტრადიციული გაგება, მისი ზუსტი განსაზღვრის ერთ-ერთი დამაბრკოლებელი პირობაა. ლიტერატურათმცოდნეთა აზრით, სტილის კვლევას ისიც ართულებს, რომ იგი უშუალოდ უკავშირდება *მხატვრული მიმდინარეობებისა და შემოქმედებითი მეთოდის* ცნებებს. მოსაზრება, რომ სტილი „თითქმის ყოვლისმომცველი გახდა, ძნელი შეიქნა მისი ფარგლების განსაზღვრა, მისი საკუთრივი შინაარსის შემოფარგვლა, ე. ი. ძნელი აღმოჩნდა სტილის აყვანა მეცნიერული ცნების დონეზე“ (გრ. კიკნაძე), ისევე ძალაში რჩება. ამავე დროს მეცნიერული ინტერესი სტილის პრობლემის მიმართ კვლავ აქტუალურია, რაც, უპირველეს ყოვლისა, სტილის — როგორც ცნების და ტერმინის — დაზუსტებას ისახავს მიზნად.

ცნების დაზუსტებისათვის

სიტყვა *სტილი* (ბერძნ. *stylos*, ლათ. *stylus*) აღნიშნავს საწერ კალამს, რომელიც წარმოადგენს ჯოხს, რომლის ერთი ბოლო ნაწვეტებულია, მეორე კი ბლაგვი: *ნაწვეტებულით წერდნენ გასანთლულ დაფაზე, ბლაგვით კი შლიდნენ ნაწერს*. სტილის, ანუ კალამის ამ თავისებურებას უკავშირდება ჰორაციუსის (ძვ.წ. 65-8 წწ.) ფრთიანი ფრაზა: „გადააბრუნეთ სტილი!“ (კალამი), ე.ი. „ნაშაღეთ ბლაგვი ბოლოთი დაწერილი მისი შემდგომი სრულყოფის მიზნით!“

* სიტყვა *სტილი* სხვა სფეროებშიც დამკვიდრდა; მაგალითად, წელთაღრიცხვის სისტემაში — „ძველი“ (იულიუსის) და „ახალი“ (გრიგორიანული) სტილი; სპორტში — „ბრასის სტილით“ ცურვა, ჭადრაკის, ტენისის, ფეხბურთის თამაშის სტილი; ყოველდღიურ ცხოვრებაში: ქცევის, ჩაცმის სტილი და ა. შ.

(ჰორაციუსი, პოეტური ხელოვნებისთვის, 445). უკვე ანტიკურ ეპოქაშივე სტილმა გადატანითი მნიშვნელობა შეიძინა: იგი აღნიშნავდა ინდივიდუალურ ხელნერას, ხელნერის თავისებურებებს.

სტილის როგორც თეორიული პრობლემის შესახებ მსჯელობა ანტიკურ საბერძნეთში დაიწყო; ეს პრაქტიკული ინტერესებით იყო განპირობებული, რადგან საზოგადოებრივ ცხოვრებაში რიტორიკას, როგორც დარწმუნების საშუალებას, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ხოლო მჭევრმეტყველებისა და სტილის მჭიდრო ურთიერთკავშირი საკამათო საკითხს არ წარმოადგენდა.

თეორიულ პლანში სტილის რაობის შესწავლა, ამ პრობლემის სპეციალურ თეორიად ჩამოყალიბება და დამუშავება არისტოტელეს სახელს უკავშირდება: სტილის საკითხს იგი საგანგებოდ ეხება „რიტორიკის“ III ნიგნის პირველ ნაწილში და „პოეტიკის“ ცალკეულ ადგილებში.

არისტოტელეს „რიტორიკაში“ საკითხი შემდეგნაირადაა ჩამოყალიბებული: ორატორის საჯარო გამოსვლისას კომუნიკაციის აქტში მონაწილეობენ ორატორი (ე. ი. მოლაპარაკე) და მსმენელი. იმდენად, რამდენადაც არსებობდა შეხედულება იმის შესახებ, თუ რომელი ფაქტორები განსაზღვრავენ წარმოთქმული სიტყვის დამაჯერებლობას, მსმენელის დარწმუნების უნარს, ორატორი უნდა დაუფლებოდა სიტყვის აგების პრაქტიკას და ესწავლა პასუხი გაეცა სამ კითხვაზე: **რა** ვთქვა? **სად** ვთქვა? **როგორ** ვთქვა? სწორედ ამიტომ „რიტორიკაში“ გაშლილია მსჯელობა ისეთ საკითხებზე, როგორებიცაა ორატორის მიზანი ანუ ინტენცია, მსმენელთა რეაქცია ანუ პათოსი და მეტყველების აქტის ფუნქციური ტიპები. მეტყველებამ რომ საჭირო შთაბეჭდილება მოახდინოს, საკმარისი არ არის მხოლოდ იმის ცოდნა, თუ **სად** და **რა** უნდა თქვა, არამედ აუცილებელია იმის ცოდნაც, თუ **როგორ** უნდა თქვა: „არასაკმარისია იცოდე, რა თქვა, აუცილებელია თქვა ეს, როგორც საჭიროა. ეს ძალიან უწყობს ხელს, რომ სიტყვამ საჭირო შთაბეჭდილება მოახდინოს“ (რიტორიკა 1403ბ15). სიტყვამ საჭირო შთაბეჭდილება რომ მოახდინოს, პირველ რიგში, საჭიროა სტილის საკითხის გადაჭრა, რასაც არისტოტელე შემდეგნაირად განმარტავს: „პოეტები, რომლებიც ჩვეულებრივ საგანზე ლაპარაკობენ, როგორც ჩანს, სახელს თავისი **სტილის** მეშვეობით იხვეჭენ“ (რიტორიკა 1403ბ13).

სტილი ყოველდღიური, ჩვეულებრივი სიტყვათხმარებიდან გადახვევას, გადახრას (როგორც კომპასის ისარი გადახრება ფიქსირებული წერტილიდან) წარმოადგენს, რომლის წყალობითაც სიტყვა განსაკუთრებულ, ერთგვარად საზეიმო ხასიათს იძენს. შესაბამისად, ერთი მხრივ, არსებობს ნათელი, მაგრამ დაბალი მეტყველება, მეორე მხრივ კი — ხატოვანი, მაგრამ ნატიფი მეტყველება, რომელიც იყენებს გადახვევას, სიტყვათა შენაცვლებას, რაც მეტყველებას სძენს „უცხო ხასიათს, რადგან ადამიანებს ახასიათებს გაოცდნენ იმით, რაც შორიდანაა მოსული, ხოლო ის, რაც გაოცებას იწვევს, სასიამოვნოა“ (რიტორიკა, 1404 ბ12).

ამრიგად, უკვე არისტოტელეს დროიდან სტილს განიხილავდნენ, როგორც ფორმალურ სამკაულს, სიტყვის მოკაზმვას (შდრ. სიტყვაკაზმული მწერლობა), რაც სალაპარაკო ენის ნორმალური ანუ ჩვეულებრივი გამოყენებიდან გადახვევას წარმოადგენდა. *სტილი, ტრადიციული კლასიკური აზრით, გულისხმობს მეტყველების მოკაზმვას (ლათ. elocutio), მეტყველების გაფორმებას ლექსიკური და სინტაქსური ფორმების მეშვეობით, სადაც მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს ტროპი (გადატანითი მნიშვნელობით ნახშიარი სიტყვა ან გამოთქმა) და ფიგურა (სტილისტიკური ხერხი, რომელიც ნათქვამს ანიჭებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას).* ამგვარი სინონიმურობა და ენის ნორმებიდან გადახვევა ერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული, სტილის აქსიომა კი შემდეგნაირად ყალიბდება: „ერთი და იგივე შეიძლება გამოითქვას სხვადასხვა წესით, და ეს წესები განსხვავდება თავისი სტილით“.

სამი სტილის თეორია

სამი სტილის დოქტრინა პირველად გამოჩნდა ანონიმი რომაელი ავტორის ტრაქტატში „რიტორიკა გერენიუსისთვის“, შემდეგ კი — ციცერონის ტრაქტატში „ორატორი“. რიტორიკისადმი მიძღვნილ ტრაქტატებში ტრადიციულად განასხვავებდნენ სტილის სამ სახეობას: მაღალ სტილს (stilus gravis), საშუალო სტილს (stilus mediocris) და დაბალ სტილს (stilus humilis). ციცერონმა თავის ტრაქტატში ეს სამი სტილი მჭევრმეტყველების სამ მთავარ სკოლას შეუფარდა: ანტიკური სკოლისათვის (ძველი საბერძნეთის ცენტრა-

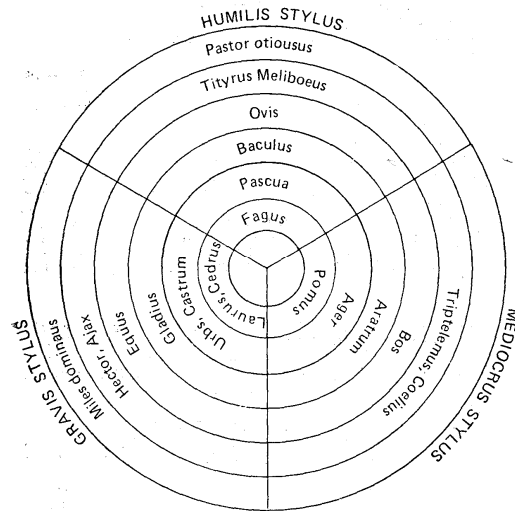
ლური ნაწილისთვის, უპირატესად ათენელთათვის, რომელთაც გამოარჩევს დახვეწილი მეტყველება) დამახასიათებელია სიზუსტე და გემოვნება, აზიურისთვის — მაღალფარდოვნება და სიტყვა-მრავლობა, ხოლო როდოსულ სტილს მათ შორის საშუალო ადგილი უკავია. ციცერონის თანახმად, სტილი ემსახურება სამ მიზანს, რომელსაც ორატორი ისახავს. ესენია: დასაბუთება (probare), მოხიზვლა (delectare) და აღელვება (flectare).

რიტორიკაში დამკვიდრებული სამი სტილის კონცეფციის მიხედვით მხატვრული ლიტერატურის ანალიზის მცდელობა ჯერ კიდევ II საუკუნეშია შენიშნული: რომაელი ავტორი ავლუს გელიოსი იმონებებს ვარონს და წერს, რომ სამი სტილი — მარტივი, ზომიერი და ზვიადი — ყველაზე ადრე ჰომეროსის „ილიადაში“ წარმოდგენილი: „ეს სამი სტილი უკვე ძველ დროს წარმოადგინა ჰომეროსმა სამი გმირის მეტყველების სახით: ბრწყინვალე და მდიდარი — ოდისევსის სიტყვაში, ნატიფი და თავშეკავებული — მენელაოსის სიტყვაში და ზომიერი — ნესტორის სიტყვაში“ (კუზნეცოვა 1976: 264). ანალიზის ამ ხერხის თანახმად, სტილი, როგორც ამა თუ იმ გამომსახველობით ხერხთა შერჩევა, შესაბამისობის ცნებას უკავშირდება; სტილი აღნიშნავდა სიტყვის მართებულობას იმ აზრით, რომ მიზანი და მისი გამოხატვა ურთიერთშესაბამისია.

შუა საუკუნეებში, მხატვრულ ლიტერატურასთან მიმართებაში, სამი სტილის გაგების მნიშვნელოვანი გადააზრება მოხდა. დიომედემ სამი სტილი სამ მთავარ ჟანრთან გააიგივა, IV საუკუნეში კი ვერგილიუსის კომენტატორმა დონატუსმა სამი სტილი მისი სამი თხზულების თემატიკას შეუფარდა: „ბუკოლიკებს“ ანუ პასტორალს, „გეორგიკებს“ ანუ დიდაქტიკურ პოემას და „ენეიდას“ ანუ ეპოსს. ასე შეიქმნა ცნობილი „ვერგილიუსის ბორბალი“ — „rota Virgilii“, რომელშიც თვალსაჩინოდ აისახა სამი სტილის ტიპოლოგია, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა ევროპული ლიტერატურის განვითარებაზე.

ამრიგად, სამი სტილის თეორია ჟანრის გაგების სანყისებთანაც დგას, რასაც ნორმატიული ხასიათი აქვს: დადგენილი იყო სავალდებულო, წინასწარ განსაზღვრული კავშირი ნაწარმოების საგნისა მის ენასა და ჟანრთან, რაც განაპირობებდა მკაცრ ურთიერთ-

მიმართებას სტილის ელემენტებს შორის. სამი სტილის ზოგადი იერარქია მოიცავდა თემასაც, გამოსახვასაც და კომპოზიციასაც.



„როგორც თვალსაჩინოდაა ნაჩვენები სქემაში, სტილი ხასიათდებოდა: 1) პერსონაჟის განსაზღვრული ტიპით (მაღალი სტილი — მეომრები; საშუალო — მინათმოქმედები; დაბალი — მწყემსები); 2) განსაზღვრული სახელებით (მაგ.: მაღალი სტილი — ჰექტორი); 3) განსაზღვრული ცხოველებით (მაგ.: მაღალი სტილი — რაში, საშუალო — ხარი, დაბალი — ცხვარი); 4) განსაზღვრული მცენარეებით (მაგ.: მაღალი სტილი — კედარი); 5) მოქმედების განსაზღვრული ადგილით (მაგ.: მაღალი სტილი — ქალაქი, სამხედრო ბანაკი)“ (მ. ჯგუფი 1986: 381-382). გარდა ამისა, სტილის ყოველ სახეობას აქვს თავისი მოდელი — პროტოტიპი ვერგილიუსის კონკრეტული თხზულების სახით: მაღალ სტილს „ენეიდა“ შეესაბამება, საშუალოს — „გეორგიკები“, დაბალს — „ბუკოლიკები“.

სამი სტილის თეორიის თვალსაჩინო ანალოგს ქართულ სინამდვილეში წარმოადგენს სამი სტილის თეორია, რომელიც კათოლიკოსმა ანტონ პირველმა (1720-1788) ლომონოსოვისგან გადმოიღო და კლასიციზმის კანონების გავლენის შედეგს წარმოადგენს. იგი

ძალიან ცდილობდა საქართველოში სამი სტილის თეორიის დანერგვას, რომლის მიხედვითაც ამაღლებულ თემებზე — მაგალითად, რელიგიაზე — მაღალი სტილით უნდა ეწერათ, ისტორიული თხრობა საშუალო სტილს მოითხოვდა, ხოლო ყოფით მოვლენათა აღწერა — დაბალ სტილს (კეკელიძე 1951: 255).

სტილის ცნება ჟანრის ცნების საწყისებთანაც დგას, რაც ნიშნავს, რომ ჟანრულ განსხვავებებს უძველესი დროიდან განმარტავდნენ სტილის ცნებით და სამი სტილის თეორიის მეშვეობით. მის თანახმად, ხდებოდა თხრობის ტიპებისა და ტექსტების კლასიფიკაცია. სამი სტილის თეორია უფრო დეტალურ სტილურ ანალიზსაც არ გამოორიცხავდა, რაც სხვადასხვა ავტორთა სტილის დამახასიათებელ ნიშნებსაც დააზუსტებდა, მაგრამ ამგვარი სტილური განსხვავებები მაინც არ მიიჩნეოდა სუბიექტური ინდივიდუალობის გამოხატულებად. იგი მხოლოდ იმდენად იყო ინდივიდუალიზებული, რამდენადაც მეტად თუ ნაკლებად, უკეთესად თუ უარესად შეეფერებოდა სათქმელის არსს (კომპანიონი 2001).

სტილის თეორიის მნიშვნელოვან ეტაპს წარმოადგენდა რენესანსის ეპოქა, რომელმაც ააღორძინა ანტიკური რიტორიკისა და პოეტიკის ტრადიციები და მიიპყრო ისეთი პოეტების ყურადღება, როგორებიც იყვნენ ფრანგული „პლედის“ პოეტები დიუ ბელე, რონსარი და სხვები. მაგრამ, სტილის გაგებამ, კერძოდ, სამი სტილის თეორიამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა კლასიციზმის ეპოქაში, როდესაც სამი სტილის მოძღვრება, პრიორიტეტულად, ლიტერატურულ ჟანრებთან მიმართებაში დაინერგა. ი. რატიანის მართებული შენიშვნით, კლასიციზმის თეორეტიკოსი, ნიკოლა ბუალო „დაუბრუნდა ჟანრთა დეტერმინაციის (დაყოფის) კლასიკურ კონცეფციას და პრინციპულად დასვა ჟანრთა კლასიკური იერარქიის აღორძინების საკითხი... კლასიციზმის ეპოქაში მაქსიმალურად შეიზღუდა ლიტერატურული ასახვის არეალიც: მიბაძეთ სასახლეს და შეისწავლეთ ქალაქი, აცხადებდა ნ. ბუალო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ინტერესის უმთავრეს ობიექტებად იქცნენ, ერთი მხრივ, მეფე თავისი სასახლითა და არისტოკრატიით, ხოლო, მეორე მხრივ, ქალაქი და ბურჟუაზია; პოეტიკური შეზღუდულობის კვალდაკვალ, განხორციელდა სალიტერატურო ენის დიფერენციაციაც: ენა დაიყო „მაღალი“ და

„დაბალი“ სტილის ენებად, სადაც თითოეულს თავისი ჟანრული შესაბამისობა („მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრები) ჰქონდა და თავისი მკითხველი (საზოგადოების „მაღალი“ და „დაბალი“ ფენები) გააჩნდა; დაბოლოს, „სამთა ერთიანობის“ პრინციპმა ქრონოტოპულ (დრო-სივრცულ) ჩარჩოში მოაქცია ლიტერატურა: ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა უკიდურესად ამცირებდა პოეტური ფანტაზიის განვრცობის მასშტაბს“ (რატიანი 2009 : 16).

სამი სტილის თეორიამ, რომელიც უშუალოდ იყო ნასესხები ანტიკური რიტორიკიდან, მრავალი საუკუნის განმავლობაში იარსება და ნორმატიული პოეტიკის ფარგლებში XIX საუკუნემდე — რომანტიზმის ეპოქამდე გაძლო.

სტილის გაგება რომანტიზმისა და რეალიზმის ეპოქებში

სტილი, როგორც დავრწმუნდით, გულისხმობს გარკვეული ენობრივი ნორმების, გამომსახველობითი საშუალებების შერჩევას, რომლებიც ნაწარმოებში რეალობის ავტორისეულ ხედვასა და აღქმას გამოხატავენ. მსგავსი ფორმალური და შინაარსობრივი თავისებურებების განზოგადება, რომლებიც გარკვეული პერიოდისა თუ ეპოქის ნაწარმოებებში იჩენს თავს, საშუალებას გვაძლევს „ეპოქის სტილზე“ ვილაპარაკოთ, მაგალითად ანტიკურობის, რენესანსის, ბაროკოს, კლასიციზმის, რომანტიზმის, მოდერნიზმის სტილზე.

ტრადიციულ რიტორიკაში სტილისადმი განასხვავებდნენ ორ მიდგომას: *სინგულარისტულს* და *პლურალისტურს*, რაც გულისხმობდა, რომ არსებობს ან მხოლოდ ერთი განსხვავებული სტილი „ჩვეულებრივი“ ენის ფონზე, ანაც — სხვადასხვა სტილთა დიდი სიმრავლე. როგორც ჩანს, უფრო ადრეული უნდა ყოფილიყო პლურალისტული კონცეფცია, რომელიც „ვერგილიუსის ბორბალშია“ ასახული სამი სტილის თეორიის მოდელში.

კლასიციზმის ეპოქის დასასრულს გაჩნდა სტილის ახალი კონცეფცია, რომელიც უპირისპირდებოდა ამ მიდგომას. XVIII საუკუნის ბოლოს სტილის კონცეფცია შეიმუშავა ფრანგმა ბუნებისმეტყველმა, მათემატიკოსმა და მწერალმა ჟ.-ლ. ბიუფონმა (1707 – 1788). ხშირად იმონებენ მის სიტყვებს: „სტილი — ეს თავად ადამიანია“. მისთვის სტილი შემეცნების იდეალურ ინსტრუმენტს

წარმოადგენდა, იგი არა მხოლოდ მეტყველების სამკაული, არამედ სათქმელის უკეთ გაგების საშუალებაც იყო. ბიუფონის აზრით, ბრწყინვალე სტილი აზრით დატვირთული, მკაფიო, გააზრებული სტილის ტოლფასია, ხოლო სტილის რაიმეგვარი დარღვევა ამხელს ამა თუ იმ ლოგიკურ ხარვეზს. ბიუფონი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა აზრის გამომხატვის ფორმას. მისი თქმით, მწერალს ყოველთვის აქვს საქმე ადრინდელ მასალასთან, ეყრდნობა ტრადიციას, მაგრამ ამ ტრადიციულ მასალას იგი თავისებურად აფორმებს. სწორედ აქ, ფორმის სფეროში ავლენს ის თავის თავს, თავის განუმეორებელ ინდივიდუალობას, თავის შინაგან „მე“-ს. ბიუფონი ასე განმარტავს სტილის რაობას: „ცოდნა, ფაქტები, აღმოჩენები, ადვილად გასხვისდება და გარდაიქმნება — ისინი ამის გამო სასარგებლოც კია, რადგან უფრო საიმედო ხელში ხვდება: ეს საგნები ადამიანს მიღმაა. სტილი — აი, რას იძლევა თავად პიროვნება. სტილის გასხვისება (სხვისთვის გადაცემა), ან შეცვლა შეუძლებელია“. ბიუფონის ლაკონური განსაზღვრება „სტილი — ეს თავად ადამიანია“ მაქსიმად იქცა და სტილის გაგების ფრანგულ ტრადიციას დაედო საფუძვლად. ბიუფონის ამ მაქსიმაში გარკვეული პლურალიზმი გამოსჭვივის: „რამდენი ადამიანიცაა, იმდენი სტილია“, თუმცა, ბიუფონი სხვა რამეს გულისხმობდა: მას სტილი სინგულარისტული მნიშვნელობით ესმოდა. ადამიანს შეუძლია ეზიაროს სტილს — ეს მისი დამსახურება იქნება და არა ორიგინალურობა: **სტილი ერთია, მხოლოდ მისადმი მიდგომები შეიძლება იყოს სხვადასხვაგვარი.** რომანტიკოსებმა, ინდივიდუალობის მიმართ მათი საგანგებო ინტერესის გამო, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭეს ბიუფონის აზრს.

XVIII-XIX სს. მიჯნაზე ესთეტიკამ სტილის ცნებას ფართო ხელოვნებათმცოდნეობითი მნიშვნელობა შესძინა: სტილს განიხილავდნენ არა მხოლოდ სიტყვიერი, არამედ ნებისმიერი ხელოვნების — ფერწერის, ქანდაკების, მუსიკის — კუთვნილებადაც. სტილისადმი ახლებური მიდგომა ჩანს ი. ვინკელმანის, გოეთეს და ჰეგელის ნაშრომებში, რომელთა თვალსაზრისითაც სტილში უმთავრესია ინდივიდუალური თავისებურება და ესთეტიკური სრულყოფილება. სტილი გააზრებულ იქნა, როგორც **მხატვრული ინდივიდუალობა**, რომელიც აზრობრივ ორიგინალობაზეა დაფუძნებული-

ლი. ამრიგად, რომანტიზმის ეპოქაში სტილი ესმოდათ, როგორც ნაწარმოების მხატვრული — ამასთანავე, შინაარსობრივი — ფორმის თვისება. XIX-XX სს. მიჯნაზე ხელოვნებამცოდნე გ. ველფლინმა განაგრძო სტილის ესთეტიკური გაგების ტრადიცია და გარკვეულწილად გააფართოვა კიდევ: ამჯერად სტილი აღნიშნავდა არა მხოლოდ ცალკეული მხატვრის ინდივიდუალურ თავისებურებას, არამედ ხელოვნებაში გარკვეულ მიმართულებათა და ეპოქათა ესთეტიკურ აზროვნებას.

XIX საუკუნის მანძილზე სტილს, როგორც ტერმინს, თანაზომიერად მიმართავდნენ ლიტერატურათმცოდნეები და ხელოვნებათმცოდნეები. ლიტერატურათმცოდნეები სტილს უკავშირებდნენ ლიტერატურული წერის ინდივიდუალურ მანერას. **წინა პლანზე გამოდის მწერლის სიტყვაზე მუშაობის მეთოდი. სტილი ახალ დროში არის მხატვრული ნაწარმოების კონკრეტული თვისება, რომელიც შეიგრძნობა და თავალსაჩინოა როგორც მთლიანობაში, ისე ცალკეულ ნაწილებში.** სტილის ამგვარი გაგება მკვიდრდება XIX საუკუნეში — რომანტიზმის, რეალიზმისა და, მოგვიანებით, მოდერნიზმის ეპოქებში.

ლიტერატურულ-მხატვრული სტილის ახალი გაგებისთვის არსებითია შემდეგი — **სტილი: ა) ორიგინალობის გამოსატყულება; ბ) მიმართულია ესთეტიკური სრულყოფილებისკენ; გ) შინაარსის მატარებელი ფორმაა; დ) ნაწარმოების მთელი მხატვრული ფორმის თავისებურებაა და არა მხოლოდ მეტყველებისა, რასაც ლიტერატურული სტილისთვის უმთავრესი მნიშვნელობა აქვს.**

თანამედროვე მეთოდოლოგიები

XX საუკუნეში სტილის საკითხზე სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ: რ. ბარტი, ჟ. ჟენეტი, მ. ჯგუფი, ა. კომპანიონი, ა. სოკოლოვი, ა. პოტებნია, პ. პალიევსკი, ი. ელსბერგი, ა. ჩიჩერინი, ი. ბორევი, ა.ესინი, საქართველოში — გრ. კიკნაძე.

საუკუნის დასაწყისში, სტილის კვლევის საქმეში განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს რუსული ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენლებმა. მათ შრომებში არსებობას განაგრძობდა სტილის სინგულარისტული კონცეფცია. მისი ხელახალი აღმავლობა და-

კავშირებულია ა. პოტებნიას სახელთან. მან შექმნა პოეტური ენის, როგორც *ხატოვანი* ენის კონცეფცია, რომელიც ააქტიურებდა სიტყვების შინაგან ფორმას, მის ეტიმოლოგიურ პოტენციალს. ამ კონცეფციის თანახმად, ჩვეულებრივ ენას, სადაც სიტყვა ნაშლილია და არ ამჟღავნებს თავის პოეტურ პოტენციალს, უპირისპირდება *ხატოვანი* ენა, სადაც ყველა სიტყვა „თამაშობს“. პოტებნიას პოეტური კონცეფცია კამათის საგანი გახდა, მაგრამ მისი მოსაზრებები განავითარეს რუსული ფორმალისტური სკოლის სხვა წარმომადგენლებმა (ზენკინი 2000).

მოგვიანებით, რუსი ლიტერატურათმცოდნის, ა. სოკოლოვის 1968 წელს გამოქვეყნებულ გამოკვლევაში „სტილის თეორია“, სადაც საფუძვლიანადაა მიმოხილული სტილის საკითხი მომიჯნავე დისციპლინებში — ხელოვნებათმცოდნეობაში, ესთეტიკაში, ლინგვისტიკაში — გამოთქმულია მოსაზრება, რომ სტილის ცნება გულისხმობს მხატვრული კანონზომიერების ანუ მხატვრული კანონის არსებობას. სტილურ ელემენტთა შერჩევასა და შეთანხმებაში, სადაც დაკარგულია მხატვრული კანონზომიერება, არც სტილი გვაქვს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; და — პირიქით, როდესაც მხატვრული მთლიანობის ელემენტების თანაფარდობა მთლიანობის, შესაბამისობის, შინაგანი აუცილებლობის ისეთ ხარისხს აღწევს, რომ შეიძლება ლაპარაკი ამ თანაფარდობის მხატვრული კანონის შესახებ, ჩვენს წინაშეა **სტილი**. სწორედ ეს გამოარჩევს სტილს როგორც თავისებურ სისტემას; სწორედ ამ მხატვრულ კანონზომიერებას ვუწოდებთ სტილს. **სტილი, როგორც ესთეტიკური მოვლენა, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობს მისი ყველა ელემენტის დაქვემდებარებას მხატვრული კანონისთვის, რომელიც ამთლიანებს ამ ელემენტებს.**

სტილის გააზრების პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება *ინდივიდუალურ ლიტერატურულ სტილს*. ამ მხრივ, როგორც ი. ელსბერგი აღნიშნავს, ინდივიდუალურ ლიტერატურულ სტილთა განვითარების ისტორიული პროცესი განუყოფელია ამა თუ იმ ინდივიდუალური მწერლის ინდივიდუალური შემოქმედებითი პროცესის ისტორიისგან.

რასაკვირველია, სტილის ცნება უფრო ფართო მნიშვნელობითაც გამოიყენება, თუნდაც მხედველობაში მხოლოდ ლიტერატურ-

რული სტილი გვექონდეს — ვთქვათ, რომელიმე ლიტერატურული მიმართულების/მიმდინარეობის სტილი. მაგრამ როდესაც ამა თუ იმ მიმართულების/მიმდინარეობის სტილის შესახებაა მსჯელობა, მაშინაც, არსებითად მისი ფუძემდებლის ან ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის შესახებ შექმნილი შთაბეჭდილებით მსჯელობენ. რაც უფრო მეტ ძალას, გავლენას, თვითმყოფადობას ფლობს ესა თუ ის სტილი, მით უფრო ნაკლებ აღიქმება ისეთ სტილად, რომელიც მთლიანადაა მოქცეული *მიმართულების/მიმდინარეობის სტილის* ცნებაში.

მაგრამ, როდესაც მსჯელობა ეხება **თანამედროვე ლიტერატურულ სტილს**, როგორც ტერმინის ყველზე ფართო მნიშვნელობით გამოყენებას, მაშინაც კი მისი საფუძველი ინდივიდუალური სტილის ცნებაა. ინდივიდუალური სტილის პრობლემის ანალიზის დროს შედარებით ფართო და ნაკლებად ინდივიდუალური ხასიათის მოვლენებს აღნიშნავენ როგორც სტილურ **ტენდენციებს**. ცხადია, ინდივიდუალურ სტილთა და ფართო სტილური ტენდენციების თანაფარდობა სრულიად სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს. აქ განმსაზღვრელია *ინდივიდუალურ სტილთა ინტენსიურობა*.

ა. ესინის აზრით, სტილის ყველაზე ზოგადი განსაზღვრება შემდეგია: **სტილი არის მხატვრული ფორმის ყველა მხარისა და ელემენტის ესთეტიკური მთლიანობა, რომელსაც აქვს გარკვეული ორიგინალობა და რაიმე შინაარსს გამოხატავს**. ამ გაგებით, სტილი უპირისპირდება, ერთი მხრივ, სტილის არქონას, უსტილობას, ანუ მხატვრული გამომხატველობის უქონლობას, მეორე მხრივ — ეპიგონურ სტილიზაციას ან ეკლექტიკას — ე.ი. როდესაც ავტორი ვერ პოულობს თავის სტილს და დაესესხება სხვებს.

ესინმა, სხვა მკვლევართა ნაშრომებებზე დაყრდნობით, ლიტერატურული სტილის მახასიათებლები და მათი ურთიერთმიმართებები გამოკვეთა. იგი მიუთითებს, რომ სტილის კატეგორია შინაარსობრივად განპირობებული მთლიანობაა: ფორმის ელემენტები ერთიან მხატვრულ კანონზომიერებას ემორჩილება და მას მათორგანიზებელი პრინციპი წარმართავს. იგი მსჭვალავს ფორმის სტრუქტურას და განსაზღვრავს ნებისმიერი ელემენტის ხასიათს და ფუნქციას.

ამრიგად, სტილი თხზულების ფორმის **თვისებაა**, თხზულების ნებისმიერ ფრაგმენტში ვლინდება, რისი წყალობითაც სტილის აღქმა შესაძლებელია ცალკეული ნაწყვეტითაც კი — გამოცდილი მკითხველისთვის საკმარისია მცირე ნაწყვეტის წაკითხვა, რომ სრულიად დარწმუნებულმა დაასახელოს ავტორი.

თხზულების მხატვრული სამყარო სხვადასხვაგვარად იქმნება: პირველ ყოვლისა, ეს შეეხება გამოსახვის **დინამიკას** და **სტატიკას**: თუ ავტორი მეტ ყურადღებას ყოფიერების სტატიკურ მომენტებს უთმობს, მაშინ სტილის ამ თავისებურებას შეიძლება **აღწერილობითი** ეწოდოს. იგი **სტატიკის** მომენტს შეიცავს; მისთვის დამახასიათებელია გარესამყაროს დაწვრილებითი ასახვა — პერსონაჟის გარეგნობის, პეიზაჟის, ქალაქის ხედების, ინტერიერის, საგნების და ა. შ. აღწერის შემთხვევაში ხდება დაწვრილებითი დეტალიზაცია; თუ ავტორი კონცენტრირებულია გარეშე **დინამიკის** აღწერაზე, მაშინ იგი **სიუჟეტურობის** სახელით მოიხსენიება. სიუჟეტურობა ჩვეულებრივ მჟღავნდება პერიპეტიათა დიდ რაოდენობაში, მოქმედების დაძაბულობაში, სტატიკურ მომენტებთან შედარებით დინამიკური მომენტების უპირატესობაში, და, რაც მთავარია, პერსონაჟთა ხასიათი და ავტორის პოზიცია, პირველ ყოვლისა, სიუჟეტის მეშვეობით არის გადმოცემული.

თუ ავტორის ყურადღება პერსონაჟის შინაგან სამყაროზეა კონცენტრირებული, მაშინ სტილისთვის დამახასიათებელია **ფსიქოლოგიზმი**. ნებისმიერი კონკრეტული თხზულებისთვის **სიუჟეტურობა**, **აღწერა** და **ფსიქოლოგიზმი** მისი არსებითი სტილური ნიშნებია. ამასთან, ეს კატეგორიები შეიძლება შეეხამებოდნენ ერთმანეთს, მაგალითად ასე: ფსიქოლოგიზმი და სიუჟეტურობა ან — აღწერილობა და ფსიქოლოგიზმი.

მხატვრული პირობითობის მიხედვით ორი საპირისპირო სტილური დომინანტა გამოყოფა: **ცხოვრებისეული** და **ფანტასტიკური**. ცხოვრებასთან მსგავსება გულისხმობს ჩვენთვის ცნობილ ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ, მიზეზ-შედეგობრივ და სხვა კანონზომიერებებათა გამოკვეთას; ფანტასტიკა, პირიქით, არღვევს ამ კანონზომიერებებს, მასში ასახული სამყარო შეგნებულად არის პირობითი. ფანტასტიკური სახეობრიობა არაერთგვაროვანია: იგი შეიძლება

განხორცილდეს ტროპებისა და ფიგურების — **ჰიპერბოლის, ლიტოტესის, გროტესკის, ალოგიზმის** ფორმებით.

მხატვრული მეტყველების სფეროში სტილურ დომინანტთა სამი წყვილი გამოიყოფა: **ლექსი** და **პროზა**; აგრეთვე, **ნომინატიურობა** და **რიტორიკულობა**; **მონოლოგიზმი** და **ნაირსიტყვაობა** (ნაირგვარი მეტყველება).

ლექსი და **პროზა**, როგორც სტილური დომინანტები, ავლენს მხატვრული ენის რიტმული მოწესრიგების ხარისხს და ტემპის ორგანიზაციას. ისინი მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ სტილის ემოციური შრის ფორმირებაში, რამდენადაც ესა თუ ის **ტემპო-რიტმი** ძველთაგანვე განწყობასთან არის დაკავშირებული. ლექსსა და პროზას შორის ასევე შესაძლებელია საშუალოდ ფორმები (რიტმული პროზა, ვერლიბრი), რაც, მაინც, ამ სტილურ დომინანტებს არ უკარგავს ხარისხობრივ თავისებურებას.

სტილის ტიპოლოგიური მახასიათებლების მეორე წყვილი — **ნომინატიურობა** და **რიტორიკულობა** — დაკავშირებულია ენობრივი გამომსახველობის და გამომხატველობის საშუალებათა, **ტროპების** და **ფიგურების** გამოყენებასთან. აქვე შემოდის პასიური და შეზღუდული სფეროს ლექსიკის გამოყენებაც (*არქაიზმი, ნეოლოგიზმი, ბარბარიზმი* და *სხვ.*). იმ ვითარებას, როდესაც სიტყვა პირდაპირი მნიშვნელობითაა გამოყენებული და ასახული სამყაროს დეტალებს ზუსტად გამოხატავს, **ნომინატიურობა** ეწოდება და გულისხმობს საკმაოდ მარტივ და ბუნებრივ სინტაქსს; სანინალმდეგო ტენდენციას, რომელიც საგნების არაპირდაპირ ან აღწერილობით აღნიშვნასთან არის დაკავშირებული — **რიტორიკულობა** ეწოდება. რიტორიკულობა რომანტიკოსთა ლირიკისთვისაა დამახასიათებელი. შესაძლებელია, ნომინატიურობასა და რიტორიკულობას შორის გარკვეული ნონასწორობა არსებობდეს.

სამეტყველო ენის თვალსაზრისით თხზულებაში შეიძლება გამოიყოს ისეთი დომინანტები, როგორებიცაა **მონოლოგიზმი** და **ნაირსიტყვაობა**. მონოლოგიზმი გულისხმობს ყველა პერსონაჟის სამეტყველო მანერის მთლიანობას, რომელიც, როგორც წესი, მთხრობელის სამეტყველო ენას ემთხვევა (ეპიკურ ნაწარმოებებში; ლირიკა, ჩვეულებრივ, მთლიანად მონოლოგურია). მაშინ, როდესაც ნაირსიტყვაობის შემთხვევაში: ა) სხვადასხვა პერსონაჟების

მეტყველების მანერები ურთიერთიზოლირებულია; ბ) პერსონაჟთა და მთხრობელის მეტყველების მანერები ურთიერთქმედებენ, ერთმანეთში „გადადიან“; ამ მეორე ტიპს მ. ბახტინი *პოლიფონიურს* უწოდებს.

სტილურ დომინანტად შეიძლება იქცეს მხატვრული *კომპოზიციის* ხასიათიც. აქ, ზოგადად, შეიძლება გამოიყოს ორი ტიპი: *მარტივი* და *რთული* კომპოზიცია. პირველ შემთხვევაში კომპოზიციის ფუნქციაა თხზულების ნაწილთა და ელემენტთა გაერთიანება ერთ მთლიანობად, რაც ყოველთვის ყველაზე მარტივი და ბუნებრივი საშუალებით ხდება: სიუჟეტის სფეროში ესაა პირდაპირი ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა, თხრობის სფეროში — ერთი თხრობითი ტიპი მთელი თხზულების მანძილზე, ქრონოტოპის მხრივ — ადგილისა და დროის ერთიანობა და სხვ. რთული კომპოზიციის შემთხვევაში თავად თხზულების აგებაში, მის ნაწილთა და ელემენტთა განლაგების წესში ჩადებულია განსაკუთრებული მხატვრული აზრი და ამ გზით ხდება ესთეტიკური ეფექტის მიღწევა. ასეთია, მაგალითად, მთხრობელთა მონაცვლეობა და ქრონოლოგიური თანამიმდევრობის დარღვევა.

დაბოლოს, სტილის არსებით თავისებურებას თხზულების *მოცულობა*, მისი ზომა წარმოადგენს, რასაც კარგად გრძნობს მწერალიც და მკითხველიც და რაც ხშირად სავსებით უშუალოდ აისახება თხზულების მთელ სტილზე. როგორც იური ტინიანოვი აღნიშნავს, თხზულების დიდი თუ მცირე ფორმა წინასწარ განსაზღვრავს თხზულების ყოველ დეტალს, ყოველ სტილისტურ ხერხს და კონსტრუქციის სიდიდე-სიმცირის თვალსაზრისით სხვადასხვა დატვირთვას იძენს. ამგვარად, თხზულების ზომა სტილის მნიშვნელოვანი მახასიათებელია.

მაგრამ, სტილის მთლიანობას მხოლოდ დომინანტთა არსებობა არ ქმნის. მართალია, ისინი წარმართავენ ფორმის აგებულებას, მაგრამ საბოლოო ჯამში ეს მთლიანობა, ისევე, როგორც ესა თუ ის სტილური დომინანტი, ნაკარნახევაა სტილის ფუნქციონალობის პრინციპით, რაც ნიშნავს, რომ მან ადეკვატურად უნდა გამოხატოს ესა თუ ის შინაარსი. ამრიგად, *სტილი — შინაარსობრივი ფორმაა*. აღნიშნული და არა სხვა სტილური დომინანტები და სტილური ტენდენციები თხზულებაში თავს, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ

იჩენენ, რომ მათ გამოყენებას კონკრეტული შინაარსობრივი ამოცანები მოითხოვს.

თანამედროვე ლიტერატურისმცოდნეობაში სტილის კატეგორიაზე საუბრობენ არა მხოლოდ ამა თუ იმ მწერალთან ან ნაწარმოებთან დაკავშირებით, არამედ უფრო ფართო კონტექსტით. მაგალითად, ლაპარაკობენ ლიტერატურულ მიმართულებათა და მიმდინარეობათა სტილზე, ეროვნულ და რეგიონალურ სტილზე, „ეპოქის სტილზე“ (ბაროკო, კლასიციზმი, რომანტიზმი და ა.შ). ტერმინის ასეთი გამოყენება არაა უსაფუძვლო, მაგრამ აქ ორი გარემოებაა გასათვალისწინებელი: პირველი — დროის განმავლობაში იზრდება სტილის მნიშვნელობა; მეორე — რაც უფრო ვრცელია სტილის მოცულობა, მით უფრო აბსტრაქტულია მისი დამახასიათებელი ნიშნები.

XX საუკუნეში სტილისა და რიტორიკის საკითხებისადმი ინტერესის გაღვიძება ფრანგი სტრუქტურალისტების — რ. ბარტის, ც.ტოდოროვის, ჟ. ჟენეტის, ა-ი. გრემასის, კ. ბრემონისა და რიგ სხვა მეცნიერთა კვლევებს უკავშირდება: ფრანგული სტრუქტურალიზმისთვის დამახასიათებელია მყარი ინტერესი პოეტური ენის შესწავლისა და ლიტერატურული ნაწარმოებების ლინგვისტურ-სტილისტური ანალიზისადმი.

საფრანგეთში 1870 წლიდან რიტორიკა აღარ წარმოადგენდა სასკოლო განათლების სავალდებულო დისციპლინას. სტილის ადგილი დაიკავა სტილისტიკამ, როგორც მისმა მემკვიდრემ: იგი ფრანგულ ენაში გერმანულის გავლენით გაჩნდა. სტილისტიკას, როგორც ტერმინს, აკლდა სიმყარე, მდგრადობა, თავად **სტილის**, როგორც პოლისემიური ტერმინის, სპეციფიური ხასიათის გამო: მას ჰქონდა ორი ასპექტი — კოლექტიური და ინდივიდუალური, ან, თავისი ერთი ასპექტით იგი დაკავშირებული იყო სოციოლექტთან (სოციალური ჯგუფის ენის თავისებურებათა ერთობლიობა), ხოლო მეორე ასპექტით — იდიოლექტთან (ენის თავისებურებათა ერთობლიობა, რომელიც დამახასიათებელია კონკრეტული ინდივიდისთვის დროის გარკვეულ პერიოდში). ძველი რიტორიკა ორივე ასპექტს აერთიანებდა. რიტორიკის უგულვებელყოფის შემდეგ დაიწყო კოლექტიური სტილის იგნორირება და ყურადღება მთლიანად ინდივიდუალურ სტილზე იქნა გადატანილი. სტილის, რო-

გორც კოლექტიური ფენომენის უგულვებელყოფამ საპასუხო რეაქცია გამოიწვია. — იგი ყურადღების ცენტრში უკვე სხვა სახელით მოექცა. როლან ბარტი, 1953 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „წერილობის ნულოვანი ხარისხი“*, შეეცადა, რომ ენასა (საყოველთაოდ სავალდებულო ნორმა) და სტილს (მწერლის ინდივიდუალური თავისებურება) შორის გამოეკლინა და აღწერა მხატვრული ფორმის მესამე „განზომილება“ — *წერილობა*. რ. ბარტის წყალობით XX საუკუნის ფრანგულ ლიტერატურისმცოდნეობაში წერილობა იქცა ტერმინად, სიტყვამ ტერმინის სტატუსი შეიძინა.

ნაშრომი შეიქმნა იმდროინდელ ლიტერატურულ პროცესზე და ჟურნალისტიკაზე ავტორის დაფიქრებისა და განსჯის შედეგად და ლიტერატურის სემიოტიკის სფეროში კლასიკურ ნარკვევად იქნა აღიარებული. მასში პირველადაა აღწერილი ის, რასაც ავტორი „მესამე განზომილებას“, წერილობას (*écriture*) უწოდებს და რაც ენასა და სტილთან ერთად არსებობს. აღსანიშნავის, რომ რ. ბარტს სტილი, ფრანგული ტრადიციის თანახმად, ესმის როგორც ადამიანის ინდივიდუალური თავისებურება (შდრ. ბუფონი: „სტილი თავად ადამიანია“).

მაშასადამე, რ. ბარტმა ენასა და სტილს შორის ჩართო წერილობა, რადგან მისი კონცეფციით, ენა და სტილი — ბრმა ძალებია; წერილობა — ისტორიული სოლიდარობის აქტია. რ. ბარტი აღნიშნავს, რომ წერილობის რამდენიმე სახეობა არსებობს: *დახვეწილი*, *„პოპულისტური“*, *ნეიტრალური* და *სასაუბრო*, მაგრამ რადგანაც

* ტერმინი „ნულოვანი ხარისხი“ მკვლევარმა ისესხა დანიელი გლოსემანტიკოსის (გლოსემანტიკა — ლინგვისტური თეორია, რომელიც სწავლობს ენაში შინაარსისა და გამოხატვის ფორმებს) ვიგო ბრიონდალისგან, რომელიც ამით აღნიშნავდა ნეიტრალურ წევრს რაიმე ოპოზიციაში. რ. ბარტი „წერილობის ნულოვანი ხარისხის“ გრამატიკული კატეგორიების მაგალითზე განმარტავს: ლინგვისტური შეპირისპირება, ალბათ, შესაძლებლობას მოგვცემს განვმარტოთ ამ ახალი მოვლენის არსი: როგორც ცნობილია, ზოგი ლინგვისტი მიუთითებს, რომ ორ პოლარულ ენობრივ კატეგორიას შორის (მხოლოდითი რიცხვი — მრავლობითი რიცხვი, ნამყო — ანმყო) არსებობს კიდევ ერთი — ნეიტრალური ანუ ნულოვანი. მაგალითად: თხრობით კილოს — კავშირებითთან და ბრძანებითთან შედარებით — უმოდალო ფორმად მიიჩნევენ. ამ აზრით — რა თქმა უნდა, სხვა მასშტაბით — შეიძლება ითქვას, რომ წერა, მიყვანილი ნულოვანი ხარისხამდე, არსებითად, სხვა არაფერია, თუ არა წერა ინდიკატივში, ანუ უმოდალო (არამოდალური წერა)... ახალი ნეიტრალური წერილობა მდგომარეობს ემოციურ ნამოძახილთა და მსჯელობათა შორის, მაგრამ მათგან სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს; მისი არსი სწორედ მათი არარსებობაა (ბარტი 1987: 343).

„პოპულისტური“ წერა დახვეწილი წერის ვარიანტს წარმოადგენს, წერილობის სახეობა სულ სამია.

ამრიგად, რ. ბარტის ნაშრომში წერის სამი სახეობა გამოიყოფა, რომელნიც კლასიკური რიტორიკის სამი სტილის თეორიის ანალიზს ქმნის: დახვეწილი წერა — მაღალი სტილი, ნეიტრალური — საშუალო სტილი, სალაპარაკო — დაბალი სტილი.

„წერილობის ნულოვანი ხარისხის“ საერთო მიზანდასახულების მიუხედავად რ. ბარტმა გააცოცხლა სტილის რიტორიკული გაგება.

ჟერარ ჟენეტს მიაჩნია, რომ სტილი გარკვეულწილად განსაზღვრავს ლიტერატურულობის **მინიმალურ** დონეს იმ თვალსაზრისით, რომ იგი ნაკლებადაა გამყარებული სხვა კრიტერიუმებით (ფიქციურობა, პოეტურობა) და მთლიანად არის დამოკიდებული მკითხველის შეფასებაზე. სტილი უდავოდ დეტალებშია, — თვლის ჟენეტი, — ამასთან, ყველა დეტალის ერთობლიობასა და ურთიერთკავშირში. მაშასადამე, „სტილის ფაქტი“ სხვა არაფერია, თუ არა დისკურსი (ჟენეტი 1998).

ანტუან კომპანიონმა ნიგში „თეორიის დემონი“, რომელიც 1998 წელს გამოქვეყნდა, სტილის საკითხს საგანგებო თავი მიუძღვნა. მისი დებულებები სტილის შესახებ მეტად მნიშვნელოვანია საკითხის ისტორიისათვის, როგორც სტილთან დაკავშირებული ვრცელი მასალის კრიტიკული გადააზრება და შეფასება. კომპანიონის თანახმად ყოველთვის, როდესაც სტილს ლიტერატურული პეიზაჟიდან გაქრობა ემუქრებოდა, იგი გარდაუვლად ისევ აღორძინდებოდა ხოლმე. ამის დასტურად მეცნიერს მოჰყავს სამი ძალიან მნიშვნელოვანი მაგალითი: რ. ბარტის „წერილობის ნულოვანი ხარისხი“ (1953), რომელზედაც ზემოთ იყო საუბარი, მ. რიფატერის „სტილის ანალიზის კრიტერიუმები“ (1960) და ნ. გუდმენის „სტილის სტატუსი“ (1975).

კომპანიონი მიუთითებს, რომ სტილი არაერთმნიშვნელოვანი ცნებაა; იმის ნაცვლად, რომ გზადაგზა თავისი ძველი მნიშვნელობები ჩამოეშორებინა და ახალი შეეძინა, ეს ცნება მათ კრებდა და დღეს მისთვის ყველა ერთნაირად არის მისაღები: **როდესაც სტილზე ვსაუბრობთ, მხედველობაში გვაქვს მისი ყველა მნიშვნელობა ერთად ან ცალ-ცალკე: ნორმა, მოკაზმვა, გადახრა, სახეობა/ტიპი, სიმპტომი და კულტურა.**

სტილის შესახებ სხვადასხვა მეცნიერთა მოსაზრებების განხილვის შედეგად, კომპანიონი ასკვნის, რომ პირველ პლანზე გამოდის სტილის სამი ასპექტი, რომლებმაც წარმატებით გაუძღეს მათზე განხორციელებულ თეორიულ „შეტევებს“. ეს ასპექტებია:

— სტილი წარმოადგენს მეტ-ნაკლებად მყარი შინაარსის ფორმალურ ვარიაციას;

— სტილი წარმოადგენს ნაწარმოების დამახასიათებელ თვისებებთან ერთობლიობას, რომელიც საშუალებას იძლევა დავადგინოთ და ამოვიცნოთ (უფრო ინტუიციით, ვიდრე ანალიტიკურად) მისი ავტორი;

— სტილი, არის არჩევანი „წერის“ რამდენიმე სახეობას შორის.

ამრიგად, ლიტერატურული სტილი, როგორც შინაარსისა და ფორმის მთლიანობა, ფორმის შინაარსობრიობა, უაღრესად ინდივიდუალური, მაგრამ, ამავე დროს, ისტორიული ცნებაა.

სტილი ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკური არსის — თავისებურების — გამოვლენის ისტორიული ფორმაა; სტილი არის მხატვრული ფორმის ყველა ელემენტის ესთეტიკური მთლიანობა, რომელსაც აქვს გარკვეული ორიგინალობა და გარკვეულ შინაარსსაც გამოხატავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

არივე 1969: Arrivé M. Postulats pour la description linguistique des texts littéraires. Langue française, № 3. 1969.

ბალი 1905: Bally Ch. Précis de stylistique, Genève, Eggimann: 1905.

ბალი 1951: Bally Ch. Traité de stylistique française. Paris: 1951.

ბარტი 1987: Барт Р. Нулевая степень письма. // “Семиотика“, М.: 1987.

ბენვენისტი 1958: Benveniste E. Catégories de pensée et catégories de langue. 1966.

ბენვენისტი 1966: Benveniste E. Problèmes de linguistique générale. Paris. Gallimard: 1966.

ბორევი 1982: Борев Ю. Б. Художественный стиль, метод, направление. // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М.: 1982.

გუდმენი 1990: Goodman N. Le statut du style. Esthétique et Connaissance. Ed de l' Eclat: 1990. gusuli Targmani: Гудмен Н. Статус стиля // Способы создания миров. М.: "Идея-пресс" - "Праксис": 2001.

- ელსბერგი 1982:** Я. Е. Эльсберг. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. «Наука», М.: 1982.
- ესინი 1999:** Есин А. Б. Стиль // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. “Высшая школа”. М.: 1999.
- ზენკინი 2000:** Зенкин, С. Н. Введение в литературоведение, теория литературы, М.: 2000.
- იაკობსონი 1962:** Jakobson R. et Lévi-Strauss C. “Les Chats” de Charles Baudelaire. 1962
- კეკელიძე 1951:** კეკელიძე კ. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. 1, თბ.: სტალინის სახ. თსუ გამომცემლობა, 1951.
- კიკნაძე 1957:** კიკნაძე გრ. მეტყველების სტილის საკითხები. თბ.: სტალინის სახ. თსუ გამომცემლობა. 1957.
- კომპანიონი 2001:** Компаньон, А., Демон теории. Литература и здравый смысл. М., 2001.
- კუზნეცოვა 1976:** Кузнецова, Т. И., Стрельникова, И. П., Ораторское искусство в Древнем Риме. М.: “Наука”, 1976.
- მ ჯგუფი:** Дюбуа и др. [Группа "мю"]. Общая риторика. пер. с французского. М.: Прогресс, 1986.
- პალიევსკი:** Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля. // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: «Наука», 1982.
- ჟენეტი 1991:** Genette G. Fiction et diction. Paris. Seuil: 1991. რუსული თარგმანი: Женетт Ж., "Вымысел и слог"// "Фигуры: Работы по поэтике". 1998.
- ჟენეტი 1998:** Женетт Ж, Стиль и значение: Stilis et Significatio. _ Фигуры. В 2-х томах. М.: Изд.-во им. Собашиных, 1998.
- რიფატერი 1959:** Riffatere M. Critères pour l’analyse du style. 1960. Criteria for Style Analysis // Word, 15, 1959.
- რიფატერი 1971:** Riffatere M. Essais de stylistique structural. Paris: Flammarion: 1971.
- სოკოლოვი 1970:** Соколов А. Н. Теория стиля. М.: 1970.
- სტარობინსკი 1964:** Staroinski J. Psychoanalyse et connaissance littéraire. 1964.
- სტარობინსკი 1970:** Staroinski J. La relation critique. Paris: Gallimard: 1970.
- შპიცერი 1940:** Spitzer L. Art du langage et stilistique. 1948.
- შპიცერი 1970:** Spitzer L. Etudes de style. Paris: Gallimard: 1970.
- ჩიჩერინი 1977:** Чичерин А. Очерки по истории русского литературного стиля. «Художественная литература». М.: 1977.

ლექსნყოფის სისტემები

ლექსის თეორიის უმთავრესი საკითხია ამა თუ იმ ერის ლექსის ბუნების თავისებურების გარკვევა, რაც აუცილებლად ითხოვს მის მიკუთვნებას ლექსნყოფის რომელიმე, ტრადიციულად ცნობილი, სისტემისადმი.

ლექსნყოფის ყოველი სისტემა ეყრდნობა ენის ფონოლოგიურ საშუალებებს, რომელთა საფუძველზეც, ლექსის წარმოთქმისას, გათვალისწინებულია ენის რეალური ხმოვანი საშუალებები: მარცვლები და მახვილები — ახალ ენებში, ხოლო ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე — ძველ ენებში. ლექსში სიტყვა რიტმს ემორჩილება, რომლის განხორციელებას ენის ფონეტიკური თვისებები განსაზღვრავს.

ტრადიციულად, სასკოლო მეტრიკის სახელმძღვანელოებში მითითებულია, რომ ლექსნყოფის სისტემები იყოფა: *კვანტიტატიურ* (ბერძნულ-ლათინურ-რომაულ) და *კვალიტატიურ* (ახალი ენების) სახეობებად.

კვანტიტატიური ლექსნყოფის საფუძველია გრძელი (—) და მოკლე (⊂) მარცვლების მონაცვლეობის კანონზომიერებაზე აგებული სისტემა, რის გამოც მას *მეტრული* („მეტრონ“ = ზომას, საზომს) ეწოდება. „კვანტიტატიური (რაოდენობრივი), ანუ მეტრული ლექსნყოფის სისტემებში შემავალი ლექსის რიტმს განსაზღვრავს ხმოვანთა სიგრძე-სიმოკლე, მათი რაოდენობა სალექსო ტაეპში“ (ჟირმუნსკი 1925: 22). ბერძნულსა და ლათინურ ენებში რიტმი მუსიკალური ბუნებისა იყო, ამიტომ ანტიკური ლექსნყოფის ბუნება განპირობებული იყო გრძელი და მოკლე მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობით, მათი ოდენობით (კვანტიტატიით).

კვალიტატიური (თვისებრივი) ლექსნყოფის სისტემების (სილაბური, სილაბურ-ტონური და ტონური) რიტმი ეყრდნობა ხმოვანთა, ანუ მარცვალთა თვისებრიობას (სილაბური), ან — მათ მახვილიანობასა და უმახვილობას (სილაბურ-ტონური, ტონური). კვალიტატიური ლექსნყოფის სისტემების რიტმი, კვანტიტატიურისაგან განსხვავებით, მუსიკალური კი არა, მეტყველებითი ხასიათისაა.

სილაბური ლექსწყობა მოითხოვს ყველა მარცვლის თანაბარი სიმკვეთრით წარმოთქმას, ხოლო ტონური — ყველა მარცვლის ერთნაირი ძალით გაჟღერებას; სილაბურ-ტონურ სისტემაში კი კანონზომიერად მეორდება მარცვლები და მახვილები. ეროვნული ლექსწყობის სისტემა შეიძლება იცვლებოდეს. ასე, მაგალითად: რუსული ხალხური ლექსი ტონური იყო, ადრეული რუსული ლიტერატურული ლექსი — სილაბური, შემდეგ — სილაბურ-ტონური, ძველ გერმანულში — გავრცელებული იყო ტონური, ხოლო ახალი დროის გერმანულ ლექსში — სილაბურ-ტონური.

სიტყვა „რიტმა“ ენათესავება „რიტმს“ (rhyme, rime, Reim, rym): შუა საუკუნეების ახალი სახის ლექსების ძირითადი ნიშნები იყო, როგორც მარცვალთა ოდენობა, ისე — დაბოლოების კეთილხმოვანება, ამიტომაც **მარცვალთა (ხმოვანთა) რაოდენობის დასახელება — რიტმი, ადვილად გადადიოდა ბოლოების შეწყობაზე — რიტმაზე.**

როგორც აღვნიშნეთ, ცნობილია ლექსწყობის ოთხი სისტემა: მეტრული, სილაბური, სილაბურ-ტონური და ტონური.*

მეტრული ლექსწყობა

მეტრული ლექსწყობა, ანუ ბერძნული და ლათინური კვანტიტატური მეტრიკა ჩამოყალიბდა მცირე აზიაში, ეგეოსის სანაპიროზე, სამხრეთ იონიაში, ჩვ. წ.აღ-მდე 1000-დან 750 წლებამდე; ლათინურ ენაში კი ჩვ.წ.აღ-მდე 240-დან 180 წ.წ. გადავიდა. ეს არის რომაული კულტურის სრული ელინიზაციის პერიოდი. ლათინურ ენაში ბერძნული მეტრიკა შეეჯახა და სრულიად გააძევა ადრეული ხალხური სალექსო ფორმა — ე.წ. სატურნული ლექსი (უძველესი „ოქროს საუკუნის“ ღმერთის სახელის მიხედვით უწოდებდნენ ამგვარად)**.

* მეცნიერები არ გამორიცხავენ თეორიულ შესაძლებლობას, რომ „რომელიმე კონკრეტული სისტემა არ თავსდება არცერთ ტიპოლოგიურ ჯგუფში, ან თავსდება იმდენად პირობითად, რომ ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი ნიშნები აპრიორულად მას არ შეიძლება მიეყენოს“ (სილაგაძე 2008: 90).

** მხოლოდ 120 სტრიქონია დღემდე შემორჩენილი ამ უძველესი სალექსო ფორმისა, რომელიც ძალიან ახლოს დგას კელტურ, ძველირლანდიურ ლექსთან. როგორც ფიქრობენ, ძველი სატურნული ლექსი, შესაძლოა, 2 ნახევარტაქტისაგან შედგებოდა: 7-მარცვლიანი და 6-მარცვლიანი (4+3; 3+3; (4+3); (3+3)).

ადრეულ რომში, სატურნული ლექსის გარდა, გამოიყენებოდა კიდევ ორი სახის ლექსი: არვალიური და სალიური ჰიმნების შედარებით მოკლე არქაული ლექსი. ცნობილია, აგრეთვე, საკმაოდ გრძელი „კვადრატული ლექსი“ (8+7), რომელიც, სავარაუდოდ, საერთოინდოევროპული 8-მარცვლედის გაორმაგებით არის მიღებული. ჟღერადობით იგი ემთხვეოდა ბერძნულ ტროქეულ ტეტრამეტრს.

ტერმინი „კვანტიტატური“ ლათინურია — *quantitas* („რაოდენობა“); იგულისხმება იმ დროის რაოდენობა, ხანგრძლივობა, რაც სჭირდებოდა გრძელი ან მოკლე მარცვლის წარმოთქმას (აქვე შემოიღეს პრინციპი: „გრძელი უდრის ორ მოკლეს“. ფრანგები მას უწოდებენ: „*mannaie de longue*“).

მეტრულ ლექსში რიტმის ერთეული, რომელიც უშუალოდ, სმენით იყო აღსაქმელი, იყო მთელი სტრიქონი, ტაეპი, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ნახევარტაეპი. მეტრულ ლექსწყობაში პირველად ჩნდება **ტერფი — ძლიერი და სუსტი ადგილების შეთანხმება, რომელიც მთელ ლექსში რეგულარულად მეორდება.** ტერფად მიიჩნეოდა გრძელი და მოკლე მარცვლების ყველა სახის შეთანხმება. ტერფის მოცულობა იზომებოდა ხანგრძლივობის ერთეულებით: როგორც ინდურ ლექსში ერთი მოკლე მარცვლის ჟღერადობას ეწოდება „მატრა“ (ზომა), ასევე, ანტიკურში მან მიიღო სახელწოდება „მორა“ (ლათინურად: „შეყოვნება“), ან „ქრონოს პროტოსი“ (ბერძნულად: „პირველადი დრო“). გრძელი ხმოვანი, ან მარცვალის უდრიდა ორ მოკლე ხმოვანს, ე. ი. შედგებოდა ორი ქრონოს პროტოსის, ანუ ორი მორასაგან. საზომების გრაფიკულ სქემებში გრძელი ხმოვანი გამოიხატებოდა ხაზით „—“, მოკლე ხმოვანი კი — ნახევარკალით „⏏“. მეტრულ ლექსში შესაძლებელი იყო გრძელი ხმოვნის შეცვლა ორი მოკლე ხმოვნით და — პირიქით: ⏏⏏ (ორი მოკლე ხმოვანი, ანუ ორი მორა) უდრის — (ერთ გრძელ ხმოვანს), ანუ — = ⏏⏏. ბერძნული ლექსის ზოგიერთ საზომში გრძელი ხმოვნები იშვიათად სამსა და ოთხ მორასაც შეიცავდნენ, მაშასადამე, მათი წარმოთქმისათვის უნდა დახარჯულიყო სამი ან ოთხი ხმოვნისათვის საჭირო ძალა.

გრძელი და მოკლე მარცვლების მონაცვლეობა ლექსს მუსიკალობას ანიჭებს: სიმღერისას, ჩვეულებრივ, ზოგ ხმოვანს ვრცლად

წარმოვთქვამთ, ზოგს — მოკლედ. ანტიკური ლექსი ადრე იმღერებოდა, მერე კი რეჩიტატივით წარმოითქმოდა. მისი მთავარი ერთეული იყო ტაეპი, ხოლო მეტრული ლექსწყობის საფუძველი — იზოქრონიზმი, გრძელი და მოკლე ხმოვნების დროის თანაბარ მონაკვეთებში გამოთქმა.

მეტრულ ლექსწყობაში, როგორც ვთქვით, რამდენიმე მორაქმნიდა ტერფს (ბერძნულად „პუს“, ლათინურად „პეს“), რომელიც მუსიკალური ტაქტის ანალოგიური ერთეული იყო. გრძელი და მოკლე ხმოვნების შეხამება, ანუ ტერფი კანონზომიერად მეორდება სალექსო სტრიქონში, ტაეპში („სტიხოს“), რომელიც რამდენიმე ტერფს შეიცავდა. ტერფი იყო იდეალური ელემენტი მეტრისა, საზომისა (განერელია 1981: 12).

მეტრულ ლექსწყობაში ტერფები ერთმანეთისაგან განსხვავდება გრძელი და მოკლე ხმოვნების რაოდენობისა და ტაეპში მათი ადგილმდებარეობის მიხედვით. ფიქსირდება კვანტიტატიური ანუ მეტრული (ბერძნული და ლათინური) ლექსწყობის, დაახლოებით, ოცდაათამდე ტერფი:

ორმარცვლიანი ტერფები: 1. პირიქი: სს; 2. ქორე ანუ ტროქე: — ს; 3. იამბი: ს — ; 4. სპონდე: — — .

სამმარცვლიანი ტერფები: 5. დაქტილი: — სს; 6. ამფიბრაქი: ს—ს; 7. ანაპესტი სს — ; 8. ტრიბრაქი სსს; 9. ამფიმაკრი (კრეტიკი) —ს—; 10. ბაქხი ს — — ; 11. ანტიბაქხი ნუ პალიმბაქხი — — ს; 12. მოლოსი (ტრიმაკრი) — — ;

ოთხმარცვლიანი ტერფები: 13. ქორიამბი — სს — ; 14. ანტისპასტი ს — — ს; 15. მცირე ანუ აღმავალი იონიკი სს — — ; 16. დიდი ანუ დაღმავალი იონიკი — — სს; 17. პირველი პეონი — სსს; 18. მეორე პეონი ს — სს; 19. მესამე პეონი სს — ს; 20. მეოთხე პეონი სსს — ; 21. ეპიტრიტი პირველი ს — — ს; 22. ეპიტრიტი მეორე — ს — — ; 23. ეპიტრიტი მესამე — — ს — ; 24. ეპიტრიტი მეოთხე — — — ს; 25. დიპირიქი (პროკელექსმატკი) სსსს; 26. დიქორე ანუ დიტროქე — ს — ს; 27. დისპონდე — — — — ; 28. დიამბი ს — ს — .

ხუთმარცვლიანი ტერფი: დოხმი ს — — ს — .

როგორც აღნიშნავენ, ტერფების ამგვარი კლასიფიკაცია მეტრული ლექსწყობის ბუნებას ზუსტად ვერ გამოხატავს. იგი უფრო თანამედროვე ლექსწყობას შეეფერება. საქმე ის არის, რომ მეტრულ ლექსწყობაში ერთმანეთის თანატოლია არა მარცვალთა, არამედ მორათა თანაბარი რაოდენობის შემცველი ტერფები, „ამიტომ უფრო ბუნებრივია ტერფების მორებად დაყოფა. მაგალითად, პირიქი, რომელიც ორ მოკლე მარცვალს შეიცავს, ზომით ორჯერ პატარაა სპონდეზე, რომელიც ორ გრძელ მარცვალს შეიცავს და, თავის მხრივ, შეიძლება შეიცვალოს სამმარცვლიანი ტერფით — დაქტილით, ანდა ანტიბაქსით“ (ხინთიბიძე 1995: 275).

აღსანიშნავია, რომ სიტყვა *იამბის* ეტიმოლოგია სადავოა: იამბიკური პოეზია თავიდან ლექსის ფორმით დაცინვას, გაკილვას, უნმანურობას, უზრდელობას გამოხატავდა. თანდათანობით იამბური ტრიმეტრის გამოყენებით შექმნილი ნაწარმოებების წრე ფართოვდება და იგი დრამის სადიალოგო პარტიების კანონიკურ სალექსო საზომადაც კი იქცევა. რ. გორდეზიანი აღნიშნავს, რომ ძვ. წ. ა. II საუკუნეში სპეციალური თხზულებაც კი შექმნილა: „იამბიკოს პოეტთა შესახებ“. ახალ ევროპულ ლიტერატურაში XIX ს. დასაწყისში ფრანგი ოგიუსტ ბარაბიე წერს სატირულ წიგნს: „იამბები“. ცნობილია ა. ბლოკის „იამბები“ — ფილოსოფიურ-პოლიტიკური ლირიკის ციკლი. იამბური საზომის იმიტაციის ტენდენცია ყველაზე მეტად თავს იჩენს ანტიკური პოეზიის თარგმნის პროცესში (გორდეზიანი 2002: 174); „ქორე“ ნიშნავს „საცეკვაოს“, „ტროქეული“ — სარბენს, „დაქტილი“ — „თითს“, ალბათ, იმის გამო, რომ ხელისგულიდან თითის პირველი სახსარი გრძელია, შემდეგი ორი კი — მოკლე; „ანაპესტი“ — „საწინააღმდეგოდ არეკლილს“ ნიშნავს, ანუ დაქტილის შებრუნებაა, „სპონდე“ — „ზედაშეს შეწირვისას გამოსაყენებელი“*.

ანტიკური ლექსის თეორეტიკოსთა შორის ბევრი საუბრობდა ნებისმიერი ხანგრძლივობის ტერფების ნებისმიერი სახით შესაძ-

* მოკლე ტერფები, ჩვეულებისამებრ, ითვლებოდა არა ტერფებად, არამედ ორტერფად — „დიპოდიით“; ამიტომაც, მაგალითად, „დაქტილური ჰექსამეტრი“ (6) — ეს არის ექვსი დაქტილური ტერფისაგან შემდგარი ლექსი, მაგრამ „ტროქეული ტეტრამეტრი“ (4) არის ოთხი ტროქეული დიპოდისაგან, ანუ 8 ტერფისაგან შედგენილი ლექსი. „იამბური ტრიმეტრიც“ (3) — შედგება სამი დიპოდისაგან, ანუ 6 ტერფისაგან, „იამბური დიმეტრი“ (2) — 2 დიპოდი, ესე იგი — 4 ტერფი.

ლო შეცვლის თაობაზე. ამ მოსაზრების მხარდამჭერებს უწოდებდნენ *რიტმისტებს* ანუ „მუზისტებს“, რადგან ისინი ლექსს წარმოადგენდნენ მუსიკალურ ნიმუშად, როგორც ნოტების მწკრივს. მათი ოპონენტები *მეტრისტები* იყვნენ, რომლებიც ლექსს უფრო ემპირიულად აღიქვამდნენ — მათი აზრით, ესა თუ ის ლექსი აუცილებლად შედგება ამა თუ იმ ტერფებისაგან, ამა თუ იმ თანმიმდევრობით; თუ რატომ მაინცდამაინც ასე, — ეს უცნობია და უმნიშვნელო. მიხეილ გასპაროვის აზრით, ამგვარი უთანხმოებისა და დაპირისპირების მიზეზი ის გახლდათ, რომ ანტიკურ პოეზიაში არსებობდა ლექსწყობის ორი სისტემა, ორი პრინციპი: სილაბურ-მეტრული და წმინდა-მეტრული. „მუზისტების“ („რიტმისტების“) თეორია უკეთ ხსნიდა წმინდა-მეტრულს, ხოლო „მეტრისტები“ ასაბუთებდნენ — სილაბურ-მეტრულს, ანუ ეოლიურს. მუზისტები, თანაბარხანგრძლივობის თეორიის მეშვეობით, კარგად ხსნიდნენ, რომ დაქტილურ ჰექსამეტრში 4-მორიანი დაქტილი, შესაძლო იყო, შეცვლილიყო 4-მორიანი სპონდეით, მაგრამ ჩიხში ექცეოდნენ, როდესაც იამბურ ტრიმეტრში 3-მორიანი იამბი იცვლებოდა 4-მორიანი სპონდეით (გასპაროვი 2003: 59).

ანტიკური ლექსის თანამედროვე მკვლევარები აგრძელებენ მეტრისტების გაკვალულ გზას, თუმცა არ აზვიადებენ მუსიკალური მომენტების თანაბარხანგრძლივობის როლს სალექსო ტაეპში. XIX ს. მკვლევარები კი, რომლებიც რომანტიკული წარმოსახვის უპირატესობის შეგრძნებით, ხელოვნების დარგთა შორის მუსიკას უმაღლეს საფეხურზე აყენებდნენ, უპირველეს ადგილს ანიჭებდნენ ხალხური პოეზიის მუსიკალურობას და ანტიკურ ლექსს „მუზისტების“ მსგავსად განიხილავდნენ: ანტიკურ ლექსს ნოტებით — მეოთხედებითა და მერვედებით — გამოსახავდნენ, იმეორებდნენ ზერთულ თეორიებს ირაციონალური სპონდეებისა და სხვა ტერფების თაობაზე. სხვათა შორის, ეს თეორიები დღესაც პოპულარულია სპეციალურ ლიტერატურაში. მ. გასპაროვის აზრით, არ უნდა დავივიწყოთ კრიტიკული მიდგომა — აშკარად უფრო ნაყოფიერია ლექსის არა მუსიკალური, არამედ ლინგვისტური თვალსაზრისით კვლევა.

მეტრულ ლექსწყობაში არსებობდა *მახეილი*, თუმცა იგი მთლიანად ექვემდებარებოდა ტაეპის საერთო რიტმულ-მელოდიურ

წყობას; მახვილი ეცემოდა ტერფის პირველ გრძელ მარცვალს (/ს, /სს და ა.შ.), ხოლო სადაც გრძელი მარცვალი არ იყო, იქ — მოკლესაც; **მახვილი მეტრულ ლექსწყობაში ტაეპის მაორგანიზებელ ფუნქციას ვერ ასრულებდა, რადგან იქ ძირითადი მუსიკალური აქცენტი მარცვალთა სიგრძე-სიმოკლეზე იყო გადატანილი.**

უნდა აღინიშნოს, რომ გრძელი და მოკლე ხმოვნების კანონზომიერ თანმიმდევრობას ემყარება, აგრეთვე, არაბული და სპარსული ლექსწყობა და, ნაწილობრივ, რუსული ხალხური ლექსი.

მეტრულ ლექსწყობაში ტაეპი დაყოფილი იყო **ცეზურებით**. ცეზურა მოდიოდა ტაეპში ერთხელ, ან ორჯერ ტერფთა გარკვეული რაოდენობის შემდეგ. ტაეპის შიგნით ზოგჯერ ტერფისა და სიტყვის საზღვრები არ ეთანხმებოდა ერთმანეთს და ტერფი ხლეჩდა სიტყვას. ტაეპის ბოლოს ასეთი შეუთანხმებლობა დაუშვებელი იყო: წინაცეზურული ნახევარტაეპის ბოლოში ძლიერი ადგილი უკანასკნელ მარცვალს მოუდის, ამიტომაც არასდროს დაემთხვევა ბოლო წინაცეზურული სიტყვის მახვილს. რომაელი პოეტები ამ კანონზომიერებას გრძნობდნენ და განგებ არჩევდნენ ლექსისათვის სიტყვათგამყოფების ისეთ განლაგებას, რათა ხაზი გაესვათ ენობრივი და ლექსის ბოლოს მეტრული მახვილების თანხვედრისათვის, ხოლო წინაცეზურული ნახევარტაეპის ბოლოში — აცდენისათვის. მეტრულ ლექსწყობაში ცეზურის გამოყენება სიფრთხილეს მოითხოვდა, რათა იგი სმენას შეცდომით არ მიეღო სტრიქონის დასასრულად. თვითონ **სიტყვა „ცეზურა“ (ლათ. „გაჭრა“) მიუთითებდა, რომ ის სიტყვაგამყოფია, ტერფის გამანაწილებელი**. ამაშია სწორედ სხვაობა ანტიკური, კვანტიტატური ლექსის ცეზურასა და იმ ცეზურას შორის, რასაც დღეს უწოდებენ მას.

ანტიკურ ხანში მკითხველები ლექსებს ისე კითხულობდნენ, რომ მახვილი, ენობრივი რიტმის მიხედვით, ბუნებრივად უნდა დასმულიყო, მაგრამ სმენით მას კი არ მისდევდნენ, არამედ ამ დროს რიტმით წარმოშობილ სიგრძე-სიმოკლეს; როცა ლათინურ ენაში სიგრძე-სიმოკლე სმენით აღარ აღიქმებოდა, მაშინ მახვილის რიტმმა გადაინაცვლა პირველ ადგილზე. შუასაუკუნეების, აღორძინების, კლასიციზმის პერიოდის მკითხველები აგრძელებდნენ კითხვას ენაში არსებული მახვილების მიხედვით, ხოლო სიგრძე-სიმოკლის რიტმს, საუკეთესო შემთხვევაში, წარმოსახვის მოშველი-

ებით ავსებდნენ. ლათინურ ლექსებს დღესაც ამგვარად კითხულობენ რომანულ ქვეყნებში. XVIII ს. გერმანიაში ფილოლოგებმა შეიმუშავეს ლათინური ლექსის დეკლამაციის სხვა მეთოდიკა – მეტრულად ძლიერი სიგრძის ადგილას სვამდნენ ხელოვნურ მახვილს, ხოლო ბუნებრივი ენობრივი მახვილი იჩრდილებოდა. გერმანიაში ხელოვნური კითხვის ასეთი პრაქტიკა გიმნაზიებში დამკვიდრდა დისციპლინად, ანტიკური მეტრიკის უკეთ ათვისებისათვის.

კლასიკურ ანტიკურ კვანტიტატურ მეტრიკაში ხუთი ძირითადი *სალექსო საზომი* იყო: სამი მთავარი და ორი მეორეხარისხოვანი. მთავარ საზომებად მოიაზრებოდა: *დაქტილური ჰექსამეტრი* (6-მარცვლიანი), *ტროქეული ტეტრამეტრი* (4-მარცვლიანი) და *იამბური ტრიმეტრიც* (3-საზომიანი); მეორეხარისხოვნად, დამხმარეებად — *დაქტილური პენტამეტრი* (5-მარცვლიანი), ჰექსამეტრის გამოყენებისას, და *იამბური დიმეტრი* (2-მარცვლელი) ტრიმეტრის გამოყენებისას.

დაქტილური ჰექსამეტრი. იონიური კვანტიტატური საზომებიდან, სავარაუდოდ, ის უძველესი იყო. ამ საზომითაა დაწერილი „ილიდა“ და „ოდისეა“. ეს პოემები, როგორც ცნობილია, შეიქმნა ჩვ. წ.აღ.-მდე IX-VIII ს.ს. და მათში ჰექსამეტრი სრულყოფილად არის ჩამოყალიბებული. ამის შემდეგ ჰექსამეტრი ანტიკურ ლექსწყობაში მკვიდრდება, როგორც ეპოსის საზომი, ხოლო შემდეგ გადადის შუალედურ ჟანრში — ბუკოლიკურში. დაქტილური ჰექსამეტრით არის დაწერილი ვერგილიუსის „ენეიდა“, ოვიდიუსის „მეტაფორფოზები“ და სხვ. ჰექსამეტრმა გავლენა მოახდინა ევროპული ლექსწყობის ჩამოყალიბებაზეც (მარტინ ოპიცის რეფორმა, გოეთეს „ჰერმან და დოროთეა“ და სხვ.).

ჰექსამეტრი ექვსი ტერფისაგან შედგენილი ტაეპია („ჰექსა“ ექვსს ნიშნავს), რომლის პირველი — ხუთი ტერფი წარმოადგენს დაქტილს, ხოლო უკანასკნელი — ქორეს, ამიტომ უწოდებენ მას დაქტილურ ჰექსამეტრს, რომლის სქემა ასეთია: — სს — სს — სს — სს — სს — ს. ჰექსამეტრში დაქტილები შეიძლება შეიცვალოს სპონდეებით. დაქტილების სპონდეებით შეცვლა შესაძლებელია ყველა ტერფში (მეხუთე ტერფში უფრო იშვიათად) და ყველა მათგანში — ერთდროულად. ამ დროს ჰექსამეტრის ტაეპში 17

მარცვალის შეიძლება შემცირდეს 13 მარცვლამდე; მეექვსე ტერფი — ქორე — შეიძლება სპონდედ გადაკეთდეს, რადგან ანტიკურ ლექსში ტაეპის უკანასკნელი მარცვალის შეიძლება გრძელიც იყოს და მოკლეც.

ცეზურას ჰექსამეტრში არ აქვს მიჩენილი ერთი მუდმივი ადგილი. იგი, ჩვეულებრივად, არის მესამე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ. ზოგჯერ ცეზურა შეიძლება იყოს მესამე ტერფის პირველი მოკლე მარცვლის შემდეგ. ჰექსამეტრში ცეზურა არ კვეთს სიტყვას. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როცა ტერფისა და სიტყვის საზღვრები ერთმანეთს არ ემთხვევა, ხდება ტერფის გაკვეთა სიტყვის დაუზიანებლად.

ცეზურის სახეობები:

პანთემიმერისი — იგი სტრიქონს ყოფდა ორი დაქტილისა და მესამე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ:

— სს — სს — / სს — სს — სს — ს

ჰეფთემიმერისი — სამი დაქტილისა და მეოთხე ტერფის გრძელი მარცვლის შემდეგ:

— სს — სს — სს — / სს — სს — ს

ტროქეული ცეზურა — მესამე ტერფის მოკლე მარცვლის შემდეგ:

— სს — სს — ს / ს — სს — სს — ს

დიერესისი — მეოთხე ტერფის შემდეგ:

— სს — სს — სს — სს / — სს — ს

როგორც ვხედავთ, მხოლოდ დიერესისი აცლის ტერფს დასრულებას, ცეზურათა დანარჩენი სახეები ტერფს ხლეჩენ.

ამკარაა, რომ ცეზურის ადგილი ტაეპის შუაშია, მაგრამ არა ზუსტად შუაგულში, მესამე ტერფის შემდეგ: ამ შემთხვევაში ტაეპი ორ სამტერფიან დაქტილად გაიყოფოდა. ცეზურა მესამე ტერფს ქრის — გრძელი, ანაც პირველი მოკლე მარცვლის შემდეგ. პირველს *ვაჟურ ცეზურას* უწოდებენ, ხოლო მეორეს — *ქალურ ცეზურას*. ვაჟური ცეზურა ორი ნახევარტაეპის შედარებით ძლიერ კონტრასტს იძლევა, ქალური ცეზურა კი — შედარებით სუსტს. ბერძენი პოეტები უპირატესობას რბილ, ქალურ ცეზურას ანიჭებდნენ,

ლათინურ პოეზიაში კი უფრო მკვეთრი, მამაკაცური ცეზურა ფასობდა.

დაქტილური პენტამეტრი. ეს საზომი დაქტილური ჰექსამეტრისგან სანყისი ნახევარტაეპის გაორმაგების გზით მიიღებოდა. ნახევარტაეპის მოცულობა, რომელიც პენტამეტრში მეორდება, ორნახევარი 4-მორიანი ტერფია; შესაბამისად, ორი ნახევარტაეპის მოცულობა იქნება ხუთი ტერფი: სახელიც აქედან გამომდინარეობს „პენტამეტრი“ — „ხუთზომიანი“, თუმცა აქ „ზომის“ ქვეშ მხოლოდ ტერფის კვანტიტატური ხანგრძლივობა იგულისხმება. დაქტილური ტერფის ორი მოკლე მარცვლის ერთი გრძელი მარცვლით შენაცვლება პენტამეტრის სტრიქონის მხოლოდ პირველ ნაწილშია დასაშვები.

ჰექსამეტრისა და პენტამეტრისაგან შედგენილი ორსტრიქონიანი „სტროფის“ სქემა ამგვარია:

— სს — სს — / სს — სს — სს — ს
— სს — სს — / — სს — სს — ს

ამ საზომს „**ელეგიურ დისტიქს**“ უწოდებდნენ და ანტიკურ პოეზიაში ისევე პოპულარული იყო, როგორც ჰექსამეტრი.

როგორც ვხედავთ, ელეგიური დისტიქი მიღებულია ორი საზომის მექანიკური შეერთებით, ის წარმოადგენს სტროფს და არა ტაეპს*. ელეგიური დისტიქით წერდნენ მოკლე ლექსებს — ეპიგრამებს, საშუალო სიგრძის ლექსებს — ელეგიებს, და დიდ პოემებსაც, მაგრამ პენტამეტრი ჰექსამეტრისაგან დამოუკიდებლად პრაქტიკულად არ იხმარებოდა. ელეგიური დისტიქით წერდნენ ტირტეოსი და ანტიკური ხანის სხვა ელეგიკოსი პოეტები. ამ საზომს მიმართავს ევრიპიდე თავისი ტრაგედიის „ანდრომაქეს“ ერთ-ერთ სიმღერაში. საგულისხმოა, რომ „რუსეთში მთელი ეპოქა შექმნა გნედირის მიერ „ილიადას“ თარგმანზე ოცნლიანი მუშაობის (1809-1829 წ.წ.) დასრულებამ. პუშკინი ამ მოვლენას ელეგიური დისტიქით გამოეხმაურა 1830 წელს“ (გორდეზიანი 2002: 131).

* სხვადასხვაგვარი ტერფებისაგან შედგენილ ტაეპთა ასეთი კომბინაციები საერთოდ იყო დამახასიათებელი ანტიკური ლექსისათვის. ეს ორტაეპეები „სტროფებად“ არც იწოდებოდა, არამედ — „ეპოდად“, „მისამლერად“: გრძელი ტაეპი სიმღერის წამოწყებასავით ჟღერდა, ხოლო მოკლე, თითქოს ბანს აძლევდა, მისამღერივით.

„ელეგიური დისტიქის“ გარდა, ყველაზე ხშირად მიმართავდნენ **იამბური ტრიმეტრისა და იამბური დიმეტრის** შეერთებას. IV ს. ამბროსი მილანელმა საეკლესიო ჰიმნები დაწერა დიმეტრით. კლასიკურ ხანაში კი იამბური დიმეტრი მეორეხარისხოვანი საზომი იყო. ელეგიური დისტიქით წერდნენ მოკლე ლექსებს — ეპიგრამებს, საშუალო სიგრძის ლექსებს — ელეგიებს და დიდ პოემებსაც, მაგრამ ანტიკურ პოეზიაში პენტამეტრი, ჰექსამეტრის გარეშე, თითქმის არ გვხვდება.

საგულისხმოა, რომ დაქტილური ჰექსამეტრი ერთ-ერთი უძველესი საზომია ქართული ლექსისათვისაც. ქართველმა მეცნიერმა პანტელეიმონ ბერაძემ გამოთქვა მოსაზრება დაქტილური ჰექსამეტრისა და ქართული თექვსმეტმარცვლიანი შაირის ნათესაობის თაობაზე*. მიუთითებენ ხევსურული და სვანური ხალხური სიმღერების ერთ ნაწილზე, რომელიც ექვსი დაქტილური ტერფისაგან არის შედგენილი. ნიმუშად მოიხმობენ ქართული ლექსის ისეთ გავრცელებულ საზომს, როგორცაა თექვსმეტმარცვლიანი დაბალი შაირი (53/53). ძველ ქართულ მწერლობაში ჰომეროსის პოემებს სწორედ ამ საზომით თარგმნიდნენ.

ძველი ქართული მწერლობის ძეგლებში („ახალი ალექსის წიგნებში“, „პროკოპის მარტვილობაში“, არეოპაგიტიკული ტრაქტატის სქოლიონის თარგმანსა და „ელინთა ზღაპრებში“) დღემდე მიგნებულია ანტიკური ეპოქის თხზულებებიდან მომდინარე ხუთი ჰექსამეტრული კარედის თარგმანი, რომლებიც აღმოაჩინეს: პ. ინგოროყვამ, ს. ყაუხჩიშვილმა და ა. ურუშაძემ. მიუთითებენ, რომ ქართულ თარგმნილ ლიტერატურაში უძველესი ნიმუში ჰომეროსის „ილიადადან“ დაცულია VII ს. ძეგლში: ევსევი კესარიელის „წამებაჲ წმიდისა პროკოპისა“:

* პ. ბერაძემ მთიბლურის (9 მარცვლიანი (5/4) ქართული ლექსის საზომი) რიტმი ერთ-ერთ საფუძვლად დაუდო თავის თეორიას ბერძნული დაქტილური ჰექსამეტრის ქართული სანყისის შესახებ (ბერაძე 1969: 51-68). ეს აზრი, მოგვიანებით, საექვოვოდ მიიჩნია ა. ხინთიბიძემ (ხინთიბიძე 2000: 38). პ. ბერაძის ნაშრომში „ძველი ბერძნული და ქართული ლექსნაწობის საკითხები“ შესწავლილია უძველესი ქართული ლექსის, ქართული ხალხური მუსიკისა და ცეკვის რიტმის საკითხები და ნაჩვენებია, რომ ქართული სიმღერის, ცეკვისა და ლექსის ძირითადი რიტმი დაქტილურია. ავტორის მტკიცებით, უძველეს ქართულ ლექსს ახასიათებდა ექვსტერფიანობა, რაც გამოიხატა ჩვენში შაირის სახით. დასკვნა პ. ბერაძის თეორიისა ასეთია: ჰექსამეტრი შეესატყვისება ქართულ შაირს.

არა კეთილ არს მრავალ-უფლებად, ერთ უფალ იყავნ და ერთ მეუფეჲ (ინგოროყვა 1938: 52).

თარგმანი შესრულებულია ფისტიკაურით (55/55). მეორე ნიმუშიც, ციტატა ჰომეროსის „ილიადადან“, ასევე, ფისტიკაურით არის გამართული:

ამის ვისიმე დგომად ცხენისად სასმენელ იქმნა ბაგათა ზედა (ინგოროყვა 1938: 52).

ეს ციტატა დაცულია ეფრემ მცირის თხზულებაში „თხრობანი დიდისა ბასილისა ეპიტაფიასა შინა შემოღებულნი“ (ინგოროყვა 1938: 52).*

ნათარგმნ კარედებზე დაკვირვება გვარწმუნებს, რომ ძველ ქართველ მთარგმნელებს კარგად ჰქონდათ შეგნებული ერთი ენის ლექსნყოფის პირდაპირი გადმოღების შეუძლებლობა სხვა სისტემის ენის ვერსიფიკაციული სისტემით. ისინი გრძნობდნენ, რომ ბერძნული საზომებით გამართული ლექსი ანტიკური მეტრით ვერ გადმოიცემოდა, ამიტომ შესაბამისი ქართული საზომების შერჩევა იყო საჭირო. „ახალი ალექმისა“ და „პროკოპის მარტვილობის“ მთარგმნელებმა ყველაზე ადრე და უთუოდ მარჯვედ შეარჩიეს დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოსაცემად ოცმარცვლიანი ქართული საზომი — ფისტიკაური.

XIX ს. მიწურულს „ილიადას“ ქართული პოეტური თარგმანის შესრულება სცადა მამია გურიელმა (მ. ფაზელმა). დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოსაცემად მან აიღო თექვსმეტმარცვლიანი დაბალი შაირი (53/53) და 1890 წელს გამოაქვეყნა პოემის I სიმღერა:

* საგულისხმოა, რომ „ეფრემ მცირე არის ლექსნყოფის პირველი თეორეტიკოსი საქართველოში... საკითხის შესანიშნავი ცოდნით განიხილავს ბერძნული და ქართული ლექსისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, მსჯელობს კლასიკური სალექსნყოფო ფორმების გამოყენების საკითხზე ვერსიფიკაციის კლასიკური თეორიების მიხედვით, რომელიც გავრცელებული იყო ბიზანტიაში... ეფრემს შემოაქვს რიტმული პუნქტუაცია, ცეზურა და მარცვალთაოდენობისათვის მოკვეცილი ტერფი“. ეფრემ მცირეს ეკუთვნის გრამატიკისა და პროსოდიის საკითხების თეორიული გააზრების დაწყებაც და ტერმინ „ლექსის“ განმარტებაც, როგორც „ღრმა წიგნური სიტყვის“, „სიტყუა მარცულედი“ — სალექსო სტრიქონის მნიშვნელობით, „ტაეპი“ ანუ „მუკლედი“ — პოეტური სტრიქონის აღსანიშნავად“ (ბეზარაშვილი 2004: 154-155).

მგოსანთა ღმერთო, შეამკე, აქილეს პელებიანი,
მწყრალი, ვინც აქაელებსა ათასი მისცა ზიანი...

ცხადია, ასეთი საზომითა და ინტონაციით შესრულებული თარგმანი სრულიად შეუფერებელი იყო „ილიადასათვის“.

ბერძნული ჰექსამეტრისა და ქართული შაირის, კერძოდ, „ვეფხისტყაოსნის“ ტაეპის მსგავსების თეორია ქართულ ვერსიფიკაციაში „არახალია“: იგი ჯერ კიდევ 1884 წელს ნამოჭრა ნ. გულაკმა („თვითეული ტაეპი ექვსტერფიანია ექვსი მახვილითურთ“), ხოლო შემდეგ, XX ს. 10-იან წლებში, ეს თეორია დაიცვა ქართული ლექსის თითქმის უცნობმა მკვლევარმა შიო დავითაშვილმა გაზ. „Закавказье“-ში გამოქვეყნებულ ვრცელ წერილში „Грузинское стихосложение“ (დავითაშვილი 1912: 2-3). შიო დავითაშვილის აზრით, პოემა დანერვილია „სუფთა ჰექსამეტრით“. ავტორი მიუთითებს, აგრეთვე, ქართულში „ორკეცი“, ანუ გრძელი ხმოვნების არსებობის თაობაზე (ბარბაქაძე 2011: 42).

ყურადღებას იპყრობს გობრონ აგარელის (გობრონ ციციქიშვილის) მიერ ჰექსამეტრის გადმოცემა თვრამეტმარცვლიანი საზომით (33/36/31):

3 3 3 6 3
ვით კვამლი / დაბურავს / ჯერ ქალაქს / და მიიმართება / ზეცისკენ...

პირველი, ვინც დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოსაცემად 14-მარცვლიანი ლექსი (5/4/5) გამოიყენა, პანტელეიმონ ბერაძე იყო. ამ საზომით პ. ბერაძემ მთელი „ოდისეა“ თარგმნა.

დაქტილური ჰექსამეტრის რიტმის შესატყვისი ქართული საზომი, პირობითად, შეიძლება 17-მარცვლიანი სტრიქონი აღმოჩნდეს, ეფრემ მცირეს ტერმინით რომ ვთქვათ: ჩვიდმეტმარცვლიანი „იროიკოდა“. ქართულ ლექსნობაში იშვიათია:

შეჰყარა / მხედრობას / სენი შემ / მუსერელი, / წყდებოდა / ხალხი...
3 3 3 3 3 2

ს. ყაუხჩიშვილის აზრით, ეფრემ მცირე „ორმუკლი იროიკოდას“ მოიმარჯვებს ბერძნული ელეგიური დისტიქის აღსანიშნავად; „იროიკოდა“ ბერძნულ მეტრიკაში გარკვეული პოეტიკური ტერმი-

ნია და აღნიშნავს „საგმირო ეპოსის საზომს“, ე. ი. დაქტილურ ჰექსამეტრს.

ს. ყაუხჩიშვილის დასკვნით, ეფრემის გამოთქმა „ორმუკლი იროიკოა“ ნიშნავს საგმირო საზომით გამართულ ორ სტროფს, ე. ი. ოთხ ტაქსს (ორ ჰექსამეტრსა და ორ პენტამეტრს“) (ყაუხჩიშვილი 1946: 75).

პირველი და საყურადღებო ცდა ჩვიდმეტმარცვლოვანი კარედით დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოცემისა სიმონ ყაუხჩიშვილს ეკუთვნის. ასეთი პირობითი საზომი გამოიყენა მან თავის „ბერძნული ლიტერატურის ისტორიაში“ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ შესაბამისი ადგილების დასამონმებლად:

მიმღერე, ღმერთქალო, რისხვა აქილევსის, პელევსის ძისა.
3 3 2 4 3 2

დაქტილური ჰექსამეტრისა და, საერთოდ, ანტიკური სალექსო საზომების გადმოცემის სრულყოფისა და ქართულ ენასთან მათი შეხამების საშუალებათა ძიება დღესაც გრძელდება: „ეტყობა, ქართულმა ლექსმა, რომლის საფუძველიც რეგულირებული სილაბიზმია, ვერა და ვერ შეიგუა მისთვის უცხო კლასიკური მეტრული საზომები“ (ურუშაძე 1980: 54). ა. ურუშაძის აზრით, მხატვრული პროზით თარგმნის გზა ყველაზე მართებული უნდა იყოს ამ მხრივ.

გარდა დაქტილური ჰექსამეტრისა, ძველ ქართულ მწერლობაში არსებობს ტრადიცია იამბური ტრიმეტრის გადმოცემისა. როგორც აკაკი ურუშაძე აღნიშნავს, ქართული ლექსის სილაბური ბუნების გამო, კვანტიტატური იამბური ტრიმეტრისა, ქოლიამბისა და თვით ბიზანტიური ხანის აქცენტური იამბების გადმოცემა ორიგინალის რიტმის დაცვით შეუძლებელია.

„ახალი აღთქმის“ ბერძნულ რედაქციებში, ჰექსამეტრული და პენტამეტრული კარედების გარდა, იამბური ტრიმეტრით გამართული სამი კარედიც გვხვდება:

I ტრიმეტრი იოანეს სახარებაშია, რომლის ქართული თარგმანი პროზაული ჩანს: „არა თქუნ იტყუთა ვითარმედ: ოთლა თთუე არიან და მოვალს მკაა?“

II ტრიმეტრი არის „წმინდა მოციქულის პავლეს პირველ ეპისტოლეში კორინთელთა მიმართ“: „არა უწყითა, რამეთუ მცირემან ცომმან ყოველივე შესუარული ალაფუნის?“

ა. ურუშაძე ამ თარგმანს, მცირედი პოეტური ლიცენციის მოშველიებით, თექვსმეტმარცვლიან მაღალ შაირად (44/44) წარმოგვიდგენს:

მცირე ცომმან / ყოველივე / შესუარული / ალაფუნის
4 4 4 4

III ტრიმეტრიც პავლეს პირველ ეპისტოლეშია: „გახრწნიან გონებანი ტკბილნი ზრახვათა ბოროტთა“. იამბური ტრიმეტრი ქართულ თარგმანში თოთხმეტმარცვლოვანი საზომით არის გადმოცემული მუხლთა განაწილებით (3+2+3+3+3):

გახრწნიან / წესთა / კეთილთა / ზრახვანი / ბოროტნი
3 2 3 3 3

საკითხი, რასაკვირველია, ძალიან მნიშვნელოვანი და საყურადღებოა.

სილაბური ლექსნყობა

ჩვენი წელთაღრიცხვის, დაახლოებით, III ს. ბერძნულმა და ლათინურმა ენებმა უმნიშვნელოვანესი ფონოლოგიური ცვლილებანი განიცადეს. დაიკარგა გრძელი და მოკლე მარცვლების განსხვავება და დაპირისპირება, ყველა მარცვალი სმენით ერთნაირად, კვანტიტატურად, აღიქმებოდა. ანტიკური საზომების რთული სისტემა, რომელიც სწორედ ამ სხვაობას ეყრდნობოდა, სმენისათვის ერთგვაროვანი მარცვლების ქაოსად გადაიქცა. საჭირო შეიქნა ამ ქაოსის რეორგანიზება რაიმე ახალი საფუძვლის მიხედვით; ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა **ხმოვანთა თვისებრიობა** ანუ **კვალიტატივი**. **კვალიტატურ ლექსნყობაში** რიტმის საფუძველს შეადგენს ხმოვანთა შედარებითი სიძლიერე (*რიტმის ქმნის სუსტი და ძლიერი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა*). სილაბურ ლექსნყობაში თითოეული მარცვალი ცალკე ტერფის როლს ასრულებს, ხოლო ლექსის მთავარ რიტმულ ერთეულს წარმოადგენს ტაეპი,

ლექსი სასაუბრო მეტყველებას უახლოვდება და, რეჩიტაციის ნაცვლად, თქმის პრინციპს ემყარება. **სილაბური ლექსწყობა ენის რეალური ერთეულების — ხმოვნების — ბუნებრივ წარმოთქმას ემყარება.**

შინაგანი სტრუქტურის მხრივ, სილაბური ლექსის ტაეპში აუცილებელია ერთი სავალდებულო ცეზურა (ტაეპის პაუზით გაყოფა ორ ნაწილად, როცა ტაეპი, ჩვეულებრივ, რვა მარცვალს აღემატება) და ორი მახვილი: ერთი მახვილი ცეზურის წინ, მეორე კი — ტაეპის ბოლოს. ეს მოვლენები, ნაწილობრივ, ახასიათებს უკვე III-IV ს.ს. ბიზანტიურ ლექსს (მაგ.: ტაეპის დაბოლოება ბოლოდან მეორე მარცვალზე მახვილის მქონე სიტყვით, ანუ **პაროქსიტონაცია**), ხოლო VII-X ს.ს. ბიზანტიურ პოეზიაში საბოლოოდ მკვიდრდება სილაბური ლექსი ორი აქცენტით — ცეზურის წინ და ტაეპის ბოლოს. ცეზურის წინ პირველ ან მესამე მარცვალზე მახვილს **ოქსიტონონი** ეწოდებოდა. თორმეტმარცვლიან ლექსში ცეზურა მეხუთე ან მეშვიდე მარცვლის შემდეგ არის და ტაეპი პაროქსიტონიანი სიტყვით ბოლოვდება (ყაუხჩიშვილი 1949: 300-301).

ასე რომ, ბერძნულ-ლათინური, ანტიკური კვანტიტატური მეტრიკის ნანგრევებზე აღმოცენდა შუა საუკუნეების ბერძნულ-ლათინური სილაბურობა: „როგორც ოდესღაც ანტიკური მეტრიკა კრისტალდებოდა ინდოევროპული სილაბურობიდან, აფიქსირებდა განსაზღვრული მარცვლების სიგრძე-სიმოკლის პოზიციას, ახლაც, დაკარგა რა მარცვალმა ხანგრძლივობა, მეტრიკა ისევ სილაბურობას დაუბრუნდა. დაიწყო სამხრეთევროპული ლექსის გრანდიოზული რესილაბიზაცია“ (გასპაროვი 2003: 77).*

მარცვალთა გრძლიობის გაუქმების შედეგად, კლასიკური მეტრიკა უმაღვე არ გამქრალა: იგი განაგრძობდა არსებობას, თუმცა ლექსი უკვე არა სმენით, არამედ ზეპირად, წარმოთქმით იმართებოდა. შუა საუკუნეებისა და აღორძინების პერიოდში ანტიკური მეტრიკის ზუსტი დაცვით დაინერა არაერთი მშვენიერი ლექსი. ეს ლექსები, რაოდენობრივად, უფრო მეტიცაა, ვიდრე ჩვენამდე შემორჩენილი ნამდვილი ანტიკური ლექსები. კვანტიტატური ლექს-

* მიხეილ გასპაროვის წიგნის „Очерк истории Европейского стиха“ (М.: 2003) ნაწილი ქართულად თარგმნა ქეთევან ენუქიძემ.

წყობა არსებობას ინერციით განაგრძობდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ კულტურული ტრადიციები და გავლენა ზოგჯერ უფრო ძლიერია, ვიდრე ენის მონაცემები. უკვე IX საუკუნეში გამოჩნდა პირველი ლათინური „მეტრული ლექსიკონი“ (მილონ სენტ-ამანდის), რომელიც სკოლის მოსწავლეებს ეხმარებოდა კვანტიტატური ლექსების წაკითხვასა და ორიგინალურის შეთხზვაში. XIX საუკუნეშიც კი ასეთი სასწავლო სახელმძღვანელოები სტანდარტული სათაურით „Gradus ad Parnassum“ დიდი ტირაჟით გამოდიოდა; XIX საუკუნის დასაწყისში ლათინური ლექსების შეთხზვა ჯერ კიდევ შედიოდა ევროპული ლიცეუმებისა და კოლეჯების აუცილებელ პროგრამაში.

საქმე ის არის, რომ ამგვარი პოეზია მხოლოდ მეცნიერთა უმცირესობის, ან დაინტერესებული პირებისათვის უნდა ყოფილიყო საინტერესო, საზოგადოებას კი მისი სმენით ალქმა აღარ შეეძლო; ხალხს ნამდვილი პოეზია სჭირდებოდა, რის შესაქმნელადაც განსაკუთრებით ზრუნავდა ახალდამკვიდრებული ქრისტიანული ეკლესია, ამიტომაც სწორედ გვიანი ანტიკურობისა და ახალი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ პოეზიაში, სადაც იქმნებოდა ჰიმნები მორწმუნეთათვის, დაიბადა სილაბური ლექსწყობა. ამის თაობაზე ცნობებს გვანდის პირველი ლათინური სილაბური ჰიმნის ავტორი ავგუსტინე. იგი რომაულ აფრიკაში ერეს დონატისტებს ებრძოდა, რომლებიც თავიანთ შეხედულებებს ლექსებითა და სიმღერებით იცავდნენ; სწორედ მათ წინააღმდეგ შეთხზა ავგუსტინემ „ფსალმუნი დონატისტების წინააღმდეგ“ (ჩვ. წ.ალ-ით 393 წ.); ამ „ფსალმუნში“ ავტორმა განგებ „არ დაიცვა ლექსწყობის არანაირი ფორმა, რათა არ დასჭირვებოდა მეტრის გამო ხალხისათვის უცხო სიტყვების გამოყენება“. ავტორმა აღნიშნა: „არ ვიცავ არანაირ სალექსო ფორმას“ და იგულისხმა: „მეტრულ ფორმას“ (გასპაროვი 2003: 83). თუმცა მის „ფსალმუნში“ სალექსო ფორმა არის და იგი სილაბურია.

ავგუსტინეს დროსვე გაჩნდა ამ ახალი სალექსო ფორმის აღმნიშვნელი სიტყვა: *რიტმული*. ძველ, ანტიკურ, კვანტიტატურ ლექსებს *მეტრულებს* უწოდებდნენ, ახლებს კი — *რიტმულებს*. მარია ვიქტორინას (დაახლ. 353 წ.), რომელსაც ავგუსტინე იცნობდა, სახელმძღვანელოში ასეა განსაზღვრული: „*მეტრი* — ეს არის „ლექსის მეცნიერება, რომელიც ტერფებში მარცვალთა ცნობილ

ურთიერთობასა და ხანგრძლივობას იცავს“, ხოლო რიტმი — „ლექსის ჰარმონიულად გამართვა მეტრული ურთიერთობის გარეშე, მხოლოდ სმენით აღსაქმელი სკანდირებით, ისევე, როგორც უბრალო ხალხის შეთხზულ სიმღერებში“.

ისინი, ვისაც ძალიან ეძნელებოდა ძველ, მკაცრ მეტრიკასთან გამომშვიდობება, არაფერს იშურებდნენ, რათა როგორმე შეენელებინათ გრძელი და მოკლე მარცვლების დანაკარგი; შემოიღეს საინტერესო შუალედური საზომი, ე. წ. Scheineprosodie („ხანგრძლივობა თვალისათვის“). ლათინური ლექსის მთხზველები ლექსის წერას ხანგრძლივობის წესებით ცდილობდნენ, ტერფული მეტრიკით; თუმცა გრძელ მარცვლებად მხოლოდ დახურული მარცვლები ითვლებოდა, ღია მარცვლები კი თავისუფალი იყო: სადაც საჭირო იყო, გრძელ მარცვალს მიმართავდნენ, სადაც არა — მოკლეს. ასეთი „მოჩვენებითი“ ჰექსამეტრის მაგალითად შეიძლება მოვიხმოდ კომოდიანას პოემა „დადგენილება“ (ჩვ. წ. აღ.-ით V ს.), თუმცა ლათინურ პოეზიაში ამ ნახევარზომამ ფეხი ვერ მოიკიდა, საკმაოდ ბევრი თავისუფალი მარცვალი აღმოჩნდა; შუა საუკუნეების ბერძნულ ლექსს კი კარგად მოერგო*.

ამრიგად, ბიზანტიაში, IV და V საუკუნეთა მიჯნაზე, პოეზიასა და პროზაში ერთმანეთს ებრძოდა ძველი და ახალი, ანტიკურ-წარმართული და ქრისტიანული. VI საუკუნის II ნახევარში უპირატესობა მოიპოვა ქრისტიანულმა მიმართულებამ და ამ გზით დაიწყო განვითარება ლექსმაც.

პოეზიაში გაბატონდა ქრისტიანულ სიუჟეტზე აგებული, აქცენტური ლექსი, თავისი სტროფული წყობით, *რეფრენითა* (მისამღერი) და *აკროსტიქით* (კიდურწერილობით). იგი ძირეულად განსხვავდებოდა ანტიკური პოეზიისაგან და, როგორც უკვე ვთქვით, ეწოდებოდა „რიტმული პოეზია“ (თანამედროვე ტერმინით: „ანტი-

* აქ, ფურცელზე, გრაფიკულად შეიძლება ღია მარცვალში ნაწილობრივ გაგერჩია გრძელი და მოკლე, რადგან გრძელი O და მოკლე O, გრძელი E და მოკლე E ბერძნულ ანბანში სხვადასხვა ასოები იყო, ასე რომ, თავისუფალ ასოებად რჩებოდნენ მხოლოდ A, I და Y. ამგვარად, ბიზანტიურ ლექსწყობაში კვანტიტატურ „მეტრულსა“ (ლექსები მეცნიერთათვის) და სილაბურ „რიტმულს“ (ლექსები არამეცნიერთათვის) შორის ჩნდება კიდევ ერთი, „მოჩვენებითი მეტრიკა“, ე. წ. Scheineprosodie (ლექსები ნახევრად სწავლულთათვის).

კური სილაბიზმი“): შინაარსით იგი წარმოადგენდა ხოტბა-შესხმას, ხოლო ფორმით — სტროფულ სისტემაზე აგებულ აქცენტთან და სილაბურ ლექსს, რომელსაც ყოველი სტროფის შემდეგ დართული ჰქონდა რეფრენი და რომლის სტრიქონების (სტროფების) დასაწყისი ასოები ქმნიდნენ აკროსტიქს.

IV-V საუკუნეები ბიზანტიური პოეზიის ისტორიისათვის გარდამავალ ხანად ითვლება. სწორედ ამ პერიოდში ლექსი ფორმალურად მისდევს ანტიკურ მეტრიკას (დაქტილური ჰექსამეტრი, იამბური ტრიმეტრი, ტეტრამეტრი, იონიკური დიმეტრი და სხვ.), მაგრამ არსებული რიტმულობისათვის ის შეიმუშავებს ენის ბუნებრივ განვითარებაზე დამყარებულ კრიტერიუმებს. ლექსის განვითარების ეს პროცესი დამთავრებული ჩანს VI ს. I ნახევრისათვის. კერძოდ, იგი გამოიყენა რომანოზ ტკბილმგალობელმა (მელოდოსმა) თავის ჰიმნებში, სადაც აღარ ჩანს ანტიკური მეტრიკის ნესები და რიტმულობა ემყარება ბიზანტიურ-ბერძნული ენის თვისებებს (ყაუხჩიშვილი 1956: 149).

კვანტიტატური ლექსნობიდან კვალიტატურზე გადასვლისას დაქტილურმა ჰექსამეტრმა ვერ შეძლო სილაბურობაზე გადაწყობა, დანარჩენი სამი საზომი (ტეტრამეტრი, ტრიმეტრი, დიმეტრი) კი შეეგუა სილაბურობას: ტროქეული ტეტრამეტრი, თავისი ჩვეულებრივი ცეზურებით, გახდა სილაბური 15-მარცვლადი (8+7); იამბური ტრიმეტრი — 12-მარცვლადი (5+7), იამბური დიმეტრი — 8-მარცვლადი (4+4). ბერძნულ პოეზიაში იამბური დიმეტრს არ იყენებდნენ, ამიტომაც იგი ბიზანტიურ პოეზიაშიც არ ასრულებდა მნიშვნელოვან როლს; მის მაგივრად მიმართავდნენ ანაკრეონტულ ლექსს (8-მარცვლადი (6+2), ქალური დაბოლოებით, ქორეული რიტმით). იოანე დამასკელმა ანაკრეონტული ლექსით დიდი ლოცვა დანერა. მანვე იამბური ტრიმეტრით გამართა თავისი „კანონები“ და ტაეპი თორმეტმარცვლიანი გახდა. იოანე დამასკელის იამბურმა ტრიმეტრმა შექმნა ბიზანტიური სილაბური 12-მარცვლიანი ლექსი, კანონზომიერი ცეზურით მე-5, ან მე-7 მარცვალზე. იოანე დამასკელი მხოლოდ გარეგნულად იცავდა იამბის შესაფერის ნესებს, შინაგანი რიტმულობა კი მარცვალთა თანაზომიერებას ემყარებოდა. ამრიგად, ანტიკური იამბური ტრიმეტრიდან (12 მარცვალი). აღმოცენდა *იამბიკო — თორმეტმარცვლიანი ურითმო ლექსი*,

რომელიც არის, ერთგვარად, გარდამავალი ეტაპი მეტრულიდან სილაბურ ლექსნყოფაზე.

შუა საუკუნეებშივე სილაბურად გარდაქმნილმა ანტიკურმა ტროქეულმა ტეტრამეტრმა მოგვცა 15-მარცვლიანი ლექსი (8+7). ამ საზომმა ბიზანტიაში მიიღო **პოლიტიკური ლექსის** სახელწოდება (ანუ „სამოქალაქო“, „ხელმისაწვდომი“). დაახლოებით 1000 წლისათვის ეს საზომი ფართოდ გამოიყენებოდა, პოპულარული გახდა მასობრივად, მისი მეშვეობით შეიქმნა დიგენისური ეპოსიცა და ბიზანტიური რაინდული რომანებიც, მოგვიანებით კი ის დარჩა ახალბერძნული ხალხური სიმღერების ძირითად საზომად*.

მეტრულ-კვანტიტატიური და რიტმულ-იზოსილაბური (თანაბარმარცვლიანი) ლექსნყოფის გარდა, შუა საუკუნეებში აღმოცენდა კიდევ ერთი, ლექსნყოფის მესამე ტიპი, რომელსაც გერმანიაში **სეკვენციას** („თანმიმდევრობას“), საფრანგეთში კი — **პროზას** უწოდებენ. ესეც სილაბური ლექსნყოფა იყო, მაგრამ არა იზოსილაბური, არა თანაბარმარცვლიანი: აქ ტექსტი სტროფული იყო, ხოლო სტროფები შედგებოდა სხვადასხვა სიგრძის სილაბური სტრიქონებისაგან, მაგრამ ერთი და იმავე თანმიმდევრობით. ვთქვათ: 8, 9, 9, 11, 13, 7 და ისევ: 8, 9, 9, 11, 13, 7 მარცვლებისაგან. ამასთანავე, ყოველი სტროფის ანალოგიურ სტრიქონებში მახვილი და სიტყვათგამყოფი ცდილობენ მსგავსი სახით განთავსებას. ეს მოგვაგონებდა ანტიკურ ქორეულ სტროფებსა და ანტისტროფებს, მხოლოდ არა კვანტიტატიურ, არამედ სილაბურ (სილაბურტონურობის ელემენტით) საფუძველზე. ამ რთული თანმიმდევრობის თვალ-ყურის დევნებას ხელს უწყობდა ჰანგი, ისევე, როგორც ანტიკურობაში: იზოსილაბური სილაბიკა, როგორც რეჩიტატიული ლექსი, ასევე, სასიმღეროც იყო; სტროფული სილაბიკა — მხოლოდ

* რითმა ადრეულ პოლიტიკურ ლექსში არ იყო, მოგვიანებით (XIII-XIV ს.ს.), როგორც ჩანს, დასავლური პოეზიის გავლენით, რითმაც გამოჩნდა. ლათინური 15-მარცვლიანით (8:7), რიტმული ლექსის ნიმუშად ხშირად ასახელებენ ვენანცია ფორტუნატას (VI ს. ბოლო) ჰიმნს, რომელიც ურითმოა: „Pange, lingua, gloriosi“; ხოლო იაკობონე და ტოდის (XIII ს.) ცნობილი ჰიმნი ორმარცვლიანი რითმით არის დანერგილი: *dolorosa - lacrimosa, filius - gladius*. ჰიმნის სტროფებს შორის ხშირად იმღერებოდა პროზაული რეფრენები, ერთ-ერთი ყველაზე უბრალო და ხშირი იყო „iserere, Domine, Miserere, Christe“ („უფალო, შეგვიწყალო, ქრისტე, შეგვიწყალო!“).

სასიმღერო. იგი საეკლესიო, ლიტურგიკულ ლირიკაში დამუშავდა (გასპაროვი 2003: 94).

სილაბური ლექსის რიტმში გარკვეულ როლს ასრულებს მახვილიც. ტაეპში, ჩვეულებრივად, ორი მახვილია: ერთი შუაში, ცეზურის წინ, ხოლო მეორე — ტაეპის ბოლოს. თორმეტმარცვლიანი ტაეპის ორსავე ნახევარში პირველი ხუთი მარცვალი უმახვილოა, ხოლო მეექვსე — მახვილიანი. მახვილიანი მარცვლის შემდეგ შეიძლება კიდევ იყოს ერთი ან ორი უმახვილო ხმოვანი, მაგრამ ისინი მარცვლებს ვერ ქმნიან და ლექსის ზომაზე გავლენას ვერ ახდენენ. სილაბური ლექსწყობა გავრცელებულია ისეთ ენებში, რომელთაც მახვილის უძრაობა ახასიათებთ: ფრანგულში, ესპანურში, პოლონურში. მაგრამ თითოეულ ენაში იგი, მოცემული ენის თავისებურების შესაბამისად, გარკვეული სახესხვაობით ვლინდება. მაგალითად, ფრანგულ ლექსში მახვილები, უშუალოდ, ცეზურის წინაა მოთავსებული (სსსსს//სსსსსს).

როგორც უკვე აღინიშნა, შუა საუკუნეების ლათინურ პოეზიაში ლექსის 3 ტიპი გამოიყენებოდა: ტრადიციული კვანტიტატური „მეტრიკა“, ახალგანვითარებული, თანაბარმარცვლიანი სილაბიკა — „რიტმიკა“ და სალოცავი წყვილსტრიქონიანი სილაბიკა — „სეკვენცია“. აქედან, ახალი რომანული ენებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო „რიტმიკის“ ზეგავლენა.

სილაბური ლექსწყობის ყველაზე ცნობილი ნიმუშია **ალექსანდრიული ლექსი**, რომელიც XII ს. წარმოიშვა და საბოლოოდ გაფორმდა კლასიციზმის ეპოქაში. ალექსანდრიული ლექსი თორმეტმარცვლიანი ტაეპებისაგან შედგება, რომელთაც ცეზურა შუაში აქვთ, ხოლო მახვილები — მე-6 და მე-12 მარცვლებზე. ალექსანდრიული ლექსის სქემა ასეთია: 3+3/3+3; საფრანგეთიდან ალექსანდრიული ლექსი, ზოგიერთი ცვლილებით, იტალიურსა და პოლონურ ლექსწყობაში გავრცელდა: პოლონურში მეტრული მახვილები გვხვდება მე-5 და მე-11 მარცვლებზე, რადგან ამ ენაში მახვილი სიტყვას ბოლოსწინა მარცვალზე მოუდის. ფრანგულმა ალექსანდრიულმა ლექსმა რომანტიკოსების პოეზიაში სახე შეიცვალა და იგი სამმუხლიან ლექსად იქცა (4+4+4).

სილაბური ლექსწყობის სხვა საზომებიდან აღსანიშნავია ათ-მარცვლიანი ლექსი ცეზურით ოთხი მარცვლის შემდეგ, აგრეთვე, რვა მარცვლიანი ლექსი.

პოლონური ლიტერატურიდან სილაბურმა ლექსწყობამ შეაღწია რუსულ ლექსში და კარგა ხანს მნიშვნელოვან როლსაც ასრულებდა. ამ სისტემით წერდნენ ტრედიაკოვსკი და კანტემირი, რომლებიც, ძირითადად, 12-მარცვლიანი ტაეპით სარგებლობდნენ (ცეზურა და მახვილი, ძირითადად, მე-7 მარცვალს მოუდიოდა). მაგრამ, სილაბური ლექსწყობა, რუსული მახვილის თავისუფალი, მოძრავი ბუნების გამო, შეუფერებელი იყო რუსული პოეზიისათვის და, რა თქმა უნდა, უარყვეს.

როგორც მიუთითებენ, ქართული ენა, მახვილის უძრაობის გამო, ხელსაყრელ პირობებს ქმნის სილაბური ლექსწყობისათვის. ძველქართული ლექსი სილაბური იყო (ხინთიბიძე 2000: 30).

ქართული სასულიერო პოეზია ბიზანტიური მწერლობის გავლენით წარმოიშვა და განვითარდა. იგი ემყარება მარცვალთა მხოლოდ რაოდენობის პრინციპს და მახვილთა კანონზომიერ განლაგებას სალექსო ტაეპში ანგარიშს არ უწევს. ქართულ საგალობელთა ფორმის კვლევა, ბიზანტიური სასულიერო ჰიმნების შესწავლის შედეგთა გაუთვალისწინებლად, შეუძლებელია. ბიზანტიური საგალობლების კვლევის ისტორია ჩვენში პირველად სიმონ ყაუხჩიშვილმა მიმოიხილა: „იყო დრო, როდესაც ბიზანტიურ ჰიმნებს პროზაულ ნაწარმოებებად თვლიდნენ და მათში შენიშნული არ იყო სალექსწყობო კანონები“ (ყაუხჩიშვილი 1949: 384).

„სალექსწყობო კანონები“ საგალობლებში, კერძოდ კი, მათი სტროფული აგებულება, აქცენტუანობა და სილაბურობა, პირველად პეტერბურგელ მკვლევარს **კონსტანტინე იკონომოსს** შეუნიშნავს. მიუხედავად ამისა, საგალობლებში სტროფული წყობის აღმოჩენა, მათში ირმოსისა და ტროპარის გამოყოფა, ოთხი ათეული წლის შემდეგ, 1867 წელს, რომში დასტამბული წიგნის ავტორის **ჟან-ბაპტისტ ფრანსუა პიტრას** სახელს დაუკავშირდა. ახალდაღმოჩენილი ლექსწყობა პიტრამ **რიტმულ პოეზიად** მონათლა და ამ სახელით დამკვიდრა სილაბური ლექსწყობის ეს სახეობა სამეცნიერო ლიტერატურაში.

ქართულ საგალობლებში „რიტმული პოეზიის“ კანონები პავლე ინგოროყვამ გამოავლინა და მას „სილაბური უკვეთელი ლექსი“ უწოდა (ინგოროყვა 1954: 557). მკვლევარს საგალობელთა სალექსო ფორმის ამოცნობაში ხელნაწერთა პუნქტუაცია დაეხმარა: „მეტრული პუნქტუაციით — ნერტილებით — გამოყოფილი აღმოჩნდა ყოველი ტაეპი (და აგრეთვე ნახევარტაეპები), როდესაც ტაეპი მუდმივი ცეზურით ორად განიკვეთება“ (ინგოროყვა 1954: 558). მეტრული პუნქტუაციის აღმოჩენამ იამბიკურ საგალობლებში მკვლევარს გასაღები მისცა დანარჩენი სალექსო ფორმების ამოსაცნობად. ჰიმნებში ჩვენ გვაქვს რიტმული მონაცვლეობა სტროფული ერთეულებისა, სტროფებისა და ანტისტროფების სახით. ყოველ ცალკეულ საგალობელში ძირითად სტროფულ ერთეულს, ანუ სტროფს, მოსდევს ანტისტროფები, რომლებიც დანერვილია იმავე წყობის ტაეპებით, რაც გვაქვს ძირითად სტროფში.

ვნახოთ მაგალითი მიქაელ მოდრეკილის კრებულიდან: იოანე მინჩხის საგალობელი პ. ინგოროყვამ, მეტრული პუნქტუაციის მიხედვით, სალექსო ტაეპებად დააღაგა:

რაჟამს მოხუედი	5
ზეცით ქუეყანად მჰსნელო ჩვენო	10
და ინებე შენ	5
შობად დედისაგან უბინოისა	11
ცხოვრებისათვის	5
ადამის ნათესავისა —	8
შეცთომილისა, მრავალ-მონყალე!	10
ჯვარს ეცუ ჳორცთა	5
ბუნებით უვნებელი ღმრთეება	10
შთაჳედ ქუესკნელად	5
და განქარვე მთავრობა ბნელისა	11
და აღადგინე	5
ბუნება კაცთა დანთქმული	8
ბუნება კაცთა და გადიდებდა	10

საგალობლის დანარჩენი 7 სტროფიც ტაეპთა ამგვარი თანმიმდევრობით არის დანერვილი. ასევე ხედავდა პრობლემას კარდინა-

ლი პიტრაც: მასაც ხელნაწერთა პუნქტუაცია დაეხმარა საგალობელთა საიდუმლოს ამოხსნაში. ვფიქრობთ, მიხეილ გასპაროვის მიერ აღნიშნული ლექსნოების მესამე ტიპი „სეკვენცია“, რომელიც სტროფულ სილაბიკას, მხოლოდ სასიმღეროს, საეკლესიო, ლიტურგიკული ლირიკის ფორმას გულისხმობდა, შეესაბამება პავლე ინგოროყვას მიერ აღმოჩენილ ქართულ „სილაბურ უკვეთელ ლექსს“ („საგალობელი მარცვლელი“).

პავლე ინგოროყვას თვალსაზრისი ზოგიერთმა ქართველმა მკვლევარმა უყოყმანოდ მიიღო (ს. ყაუხჩიშვილმა, მ. თარხნიშვილმა, ა. ბარამიძემ), მეცნიერთა მეორე ნაწილმა კი არ გაიზიარა პ. ინგოროყვას დასკვნები და საეჭვოდ მიიჩნია საგალობლებში მკაცრად ჩამოყალიბებული მეტრული სტრუქტურის არსებობა (კ. კეკელიძე, ა. განერელია, გ. იმედაშვილი)*.

კ. კეკელიძე შეცდომად თვლიდა ხელნაწერებში არსებული „განკვეთის ნიშნების“ (ორი წერტილი) მიხედვით საგალობლის ტექსტის ტაეპად დალაგებას. კ. კეკელიძის აზრით, „განკვეთის ნიშანთა“ შორის მოქცეული ტექსტი არ წარმოადგენს სალექსო ტაეპს, ამას ხსნიდა იამბიკოს მაგალითზე, სადაც „განკვეთის ნიშანი“ არ არის ტაეპის ბოლოს და არც ცეზურის ადგილას (7, 5); ასევეა ბერძნულშიც, რაც აჩვენა ვაჟა გვახარიამ (გვახარია 1987).

პ. ინგოროყვას აღნიშვნით, ბერძნულ-ბიზანტიური ჰიმნოგრაფიის 12-მარცვლელი, იამბიკური ლექსი, განსხვავებულია ანტიკური ხანის ბერძნული იამბიკური ტრიმეტრისაგან. პ. ინგოროყვა მიიჩნევს, რომ ქართული ლქსის 3 სახეობა უნდა არსებობდეს:

1. სილაბურ-მიუხლედოვანი ლექსი, ანუ ძველი ქართული ლექსი (დამონმებულია V-VIII საუკუნეებიდან). თავის სტრუქტურას იგი უცვლელად ინარჩუნებს XVIII საუკუნემდე და გადმოდის XIX ს.;

2. სილაბური უკვეთელი ლექსი („საგალობელი მარცვლელი“);

* პ. ინგოროყვას შეხედულების წინააღმდეგ, ისევე, როგორც თავის დროზე პიტრას თეორიის საპირისპიროდ, მყარი და საფუძვლიანი ოპოზიცია ჩამოყალიბდა. მიუხედავად ამისა, ქართველ მკვლევართა ნაწილს არ შერყევია რწმენა, რომ საგალობლები „რიტმული პოეზიის“, ე. ი. სილაბურ ოდენობებზე დამყარებული სალექსო ფორმების ნიმუშებია, თუმცა მათთვის დამახასიათებელი მარცვლედოვანება განსხვავებულია კლასიკური ქართული ლქსის მარცვალთა რაოდენობისაგან (კვირიკაშვილი 1982: 10).

3. ნყობილი სიტყვა რიცხუედი (თავისუფალი უმარცვლედო ლექსი).

პავლე ინგოროყვადან დანყებული, ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ჰიმნოგრაფიის მეტრულ სტრუქტურასთან დაკავშირებული მრავალი პრობლემა არის დასმული და განხილული. ბოლოდროინდელი გამოკვლევების ძირითადი დებულებები მოცემულია ნ. ნაკუდაშვილის შრომაში (ნაკუდაშვილი 1996).

პავლე ინგოროყვას ჰიპოთეზა, რომლის თანახმად, ქრისტიანული მწერლობის განვითარებამდე დიდი ხნით ადრე, ქართულ ენაზე არსებობდა ძლიერი ტრადიციების მქონე წარმართული საერო ლიტერატურა, დასაბუთებულია ა. სილაგაძის ნაშრომში: „ძველი ქართული ლექსი და ქართული პოეზიის უძველესი საფეხურის პრობლემა“ (სილაგაძე 1997), რომელიც პავლე ინგოროყვას ხსოვნას ეძღვნება.

ა. სილაგაძე ქართული ლექსის ბუნების დადგენისას განსაკუთრებულ ფუნქციას ანიჭებს სიტყვათა გასაყარს, რომელიც მახვილის როლს ასრულებს სილაბურ ლექსში. ქართული ლექსის განვითარების წინა საფეხურზე ამოსავალი სილაბური სტადია უნდა ყოფილიყო (სილაგაძე 2008: 98).

ა. სილაგაძეს ქართული ლექსწყობის სილაბურობის თეორიის დამცველად მიიჩნევს აკაკი ხინთიბიძე: „ავტორი ქართული ლექსწყობის სილაბურობის პოზიციაზე დგას, რადგან სალექსო მუხლებს ციფრებით გამოხატავს, არსად არ ახსენებს ტერფებს და ქართული მახვილის უძრაობას უჭერს მხარს“ (ხინთიბიძე 2009: 370).

თვითონ ა. ხინთიბიძის დასკვნა ქართული ლექსის ბუნებაზე ამგვარია. „მართებული არ იქნება განცხადება, რომ ყველა დროისა და ეპოქის ქართულ ლექსში, მის ყველა მონაკვეთში, სილაბურობა სუფთა სახით იყო შენარჩუნებული. დანამდვილებით მხოლოდ იმის თქმა შეიძლება, რომ ქართული ლექსწყობა სილაბურ-ტონური არ არის და ლექსწყობის სისტემებს შორის ყველაზე მეტ სიახლოვეს სილაბურ სისტემასთან ამჟღავნებს“ (ხინთიბიძე 2009: 418).

სილაბურ-ტონური ლექსნობა

სილაბურ-ტონურ ლექსნობაზე საუბარს, ჩვეულებრივ, გერმანული ლექსის ფორმირების ისტორიის გაცნობითა და XVII საუკუნეში იქ მომხდარი სალექსო რეფორმის მნიშვნელობის ახსნით იწყებენ. კერძოდ, 1624 წელს **მარტინ ოპიცის** (1597-1639), ცნობილი გერმანელი პოეტის, მიერ გამოქვეყნებულმა ნაშრომმა „ნიგნი გერმანული პოეზიის თაობაზე“ ძირეულად შეცვალა გერმანული ლექსის განვითარების გზა.

გერმანული ლექსი შედარებით-ისტორიული ლექსმცოდნეობისათვის დღემდე პრობლემად რჩება, რადგან მისი ევოლუციის პროცესი სათავეს იღებს ინდოევროპული ჰიპოთეტური სილაბური ლექსიდან. როგორც ჩანს, მისი ევოლუცია თანდათანობით მიმდინარეობდა მახვილის გადაადგილებითა და უმახვილო ბგერების რედუქციით. სტრიქონთა თანაბარმარცვლიანობა იკარგებოდა და ლექსი სილაბურიდან ტონურობისაკენ იხრებოდა, მაგრამ როგორ მიმდინარეობდა ეს პროცესი დეტალურად, ანუ როგორ ხდებოდა ყოველი ინდოევროპული სილაბური საზომის იერის შეცვლა, ამისი სრულყოფილი ახსნა მეცნიერებს ჯერჯერობით შეუძლებლად მიაჩნიათ.

IX საუკუნეში გერმანული ლექსი უკვე ტონურია. მისი ფორმა დაახლოებით ერთგვაროვანია გერმანული სიტყვიერების სამივე არეალზე: სკანდინავიასა და ისლანდიაში — ძველ სკანდინავიურ და ისლანდიურ ენებში; ბრიტანეთში — ძველინგლისურ (ანგლოსაქსურ ენაზე); მატერიკზე — ქვემოგერმანულსა და ზემოგერმანულ ენებში. სკანდინავიაში მის ნიმუშებს წარმოადგენს ედური პოეზია, ბრიტანეთში — „ბეოვულფი“ და სხვ. გერმანიაში — ნანყვეტი სიმღერიდან ჰილდებრანდტზე, „მუსფილი“ (ზემოგერმანული პოემა საშინელ სამსჯავროზე), „ჰელიანდი“ (ქვემოგერმანული პოემა ქრისტეზე). უკვე IX საუკუნიდანვე ტონური ლექსი ნყვეტს არსებობას ჯერ გერმანიაში, შემდეგ ბრიტანეთში — XI ს., დაბოლოს, ნორმანების მიერ მისი დაპყრობის შემდეგ კი სკანდინავიაშიც — XIV საუკუნეში.

როგორც ცნობილია, უძველესი გერმანული ლექსი ალიტერაციული იყო. ერთმანეთისაგან მკვეთრად არის გამიჯნული *ალიტე-*

რაცია (ზოგიერთი სიტყვის საწყისი ბგერების ერთფეროვნება) ძველგერმანულ ლექსში და **რიტმა** (ბოლოკიდური ბგერების თანა-ჟღერადობა) — თანამედროვე ლექსში. გერმანულ ენებში ძლიერი იყო მახვილი საწყის მარცვალზე, ფუძეზე.

ალიტერაციულმა, ტონურმა ძველგერმანულმა ლექსმა უბრძოლველად დაუთმო ადგილი რითმიან ლექსს, რომელიც აღმოცენდა ლათინური და რომანული პოეზიის გავლენით.

უნდა ითქვას, რომ ინგლისსა და გერმანიაში ალიტერაციულ ლექსს ჰქონდა ექსპერიმენტული აღორძინების პერიოდები: ინგლისში — XIV საუკუნეში, ხოლო გერმანიაში XIX საუკუნეში. კომპოზიტორი რიჰარდ ვაგნერი, რომელიც გატაცებული იყო გერმანული სულის აღორძინების რომანტიკული იდეით, ლიბრეტოს თავისი ოპერებისათვის ძველგერმანულ სიუჟეტებზე წერდა — ალიტერაციული ტონური ლექსითა და გამოკვეთილი ორმახვილიანი ორტაეპედებით, მაგრამ მას მიმბაძველი არ გამოსჩენია.

XX საუკუნეში ინგლისელი პოეტი უ. ჰ. ოდენი ალიტერაციულ ლექსს მიმართავს თავის პოემაში მსოფლიო ომის თემაზე — „The age of anxiety“, მაგრამ ეს მხოლოდ მოდერნისტული ექსპერიმენტი იყო.

რომანულმა სილაბურმა ლექსმა დიდი გავლენა მოახდინა გერმანულსა და ინგლისურ ლექსზე. გერმანულ პოეზიაში რომანული სილაბიზმის გავლენის შედეგად შეიქმნა თანაბარმარცვლიანი **კნიტელვერსი** (Knittelvers). „გრიმის ლექსიკონის“ მიხედვით, ეს სიტყვა (Knittelvers) გამოიყენებოდა ლეონინური (შიდარიტმიანი ჰექსამეტრი) ჰექსამეტრისათვის“ (კავთიაშვილი 2008: 151).

მეორე მხრივ, XVII საუკუნეში, გერმანული ლექსი იწყებს ბრძოლას რომანული ლექსწყობის გავლენის წინააღმდეგ: პოეტ ვერეკლინს, „გერმანულ კანტემირს“, რომელიც გერმანულ ალექსანდრიულ ლექსებს თხზავდა ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის რიტმის ყაიდაზე, დაუპირისპირდა პოეტი ოპიცი, „გერმანელი ლომონოსოვი“. მარტინ ოპიციის მომცრო წიგნაკი გერმანული პოეზიის თაობაზე (1624) განმარტავდა: „ყოველი ლექსი უნდა იყოს ისე აგებული, რომ მახვილის მეშვეობით განვსაზღვროთ, რომელი მარცვალი იყოს მაღალი“. მის მიერ შემოთავაზებული **სილაბურ-ტო-**

ნური სისტემა (ტონი=მახვილი) გულისხმობდა მარცვალთა და მახვილთა კანონზომიერ გამეორებას ტაეპში.

ინგლისურმა პოეზიამ გადალახა სწორედ ის სიძნელე, რაც გერმანულმა ლექსმა, ვიდრე იგი თავისი ენის შესაფერის, ბუნებრივ ლექსწყობის სისტემას მოირგებდა, თუმცა ინგლისურ ლექსს არ დასჭირდა ბრძოლა წმინდა სილაბურ ლექსწყობასთან.

XIV საუკუნეში, ჩოსერის დროს, ინგლისში გაბატონდა სილაბურ-ტონური ლექსი. ჩოსერის რეფორმით, ინგლისურ ლექსში დამკვიდრა ახალი საზომი — 5-ტერფიანი იამბი სილაბურ-ტონური რიტმით. იგი ჩამოყალიბდა ფრანგული ათმარცვლედის (4+6) და იტალიური 11-მარცვლედის საფუძველზე, თუმცა ჩოსერმა უარყო ცეზურა. ჩოსერის „კენტერბერიული მოთხრობები“ დაწერილია 5-ტერფიანი იამბებით (ათმარცვლედით). ინგლისურმა პოეზიამ მიიღო ახალი საზომი, რომელიც არ იყო შეზღუდული ჟანრობრივი და სტილისტური ტრადიციებით. ინგლისური 5-ტერფიანი იამბი, სილაბურ-ტონური ათმარცვლედი, შესაფერისი საზომი აღმოჩნდა წინარენესანსული პოეზიისათვის, ისევე, როგორც ალექსანდრიული, 12-მარცვლიანი, სილაბური ლექსი იყო მომგებიანი ფრანგული რენესანსისათვის.

როგორც გერმანული სარაინდო ლირიკის ავტორები, ისე ინგლისელი პოეტები თავიანთ სილაბურ-ტონურ ლექსებს ქმნიდნენ საკუთარი ენების ფონოლოგიური მონაცემების საფუძველზე და არა თეორიული, ნორმატიული პოეტიკის სახელმძღვანელოებზე დაყრდნობით. მაგ.: პოეტი ფ. სიდნი თავის ცნობილ წიგნში „პოეზიის აპოლოგია“ (1595) აღნიშნავს, რომ საჭიროა, პოეტებმა ყურადღება მიაქციონ მახვილს, მაგრამ თუ რომელი ტერფის მახვილი უნდა ყოფილიყო რიტმის ჩამოყალიბებისას განმსაზღვრელი — ქორე თუ იამბი, ეს აღარ იყო დაზუსტებული XVI ს.-მდე.

ანტიკური ლექსწყობისადმი მიბაძვაც ევროპულ ლიტერატურაში სილაბურ-ტონური პრინციპით ხორციელდებოდა, რადგან ახალ ენებში ხმოვანთა კვალიტატურობას შეენაცვლა კვანტიტატურობა: გრძელ ხმოვანს მახვილიანი მარცვალი შეესაბამებოდა, ხოლო მოკლეს — უმახვილო; ამის საფუძველზე, მეტრული ლექსწყობის საყრდენი — გრძელი და მოკლე ხმოვნების ურთიერთმიმართება

— შეცვალა მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების (მარცვლების) კანონზომიერმა თანმიმდევრობამ.

მეტრული, კვანტიტატური ლექსნყობის მსგავსად, სილაბურ-ტონური ლექსნყობის სისტემაშიც ტაეპი ტერფებად არის დაყოფილი; ტერფი აუცილებლად უნდა აერთიანებდეს მახვილიანსა და უმახვილო მარცვლებს (ერთ მახვილიან და ერთ, ან რამდენიმე უმახვილო მარცვალს).

ანტიკური ლექსნყობისათვის დამახასიათებელი, თითქმის 30 ტერფიდან სილაბურ-ტონურ ლექსნყობაში მხოლოდ რამდენიმე ტერფი შემორჩა. მაგალითად, გერმანულ ლექსში, მარტინ ოპიცის რეფორმის შედეგად, ორმარცვლიანი ტერფობრივი სისტემა გამეფდა (ქორე და იამბი). „ორმარცვლიანი საზომები გერმანულ ლექსში სამმარცვლიანზე უფრო გავრცელებულია. რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის ტაეპშიც ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი ტერფები გვხვდება, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ დაქტილის გარდა, სამმარცვლიანი ტერფებიდან ხმარებაშია: ამფიბრაქი და ანაპესტი“ (ხინთიბიძე 1995: 279).

საერთოდაც, სილაბურ-ტონურ ლექსნყობაში ტაეპების ტერფებად დაყოფა პირობითია. იგი ყოველთვის ზუსტად ვერ გამოხატავს რიტმს. სიტყვისა და ტერფის ფარგლები ხშირად არ ემთხვევა ერთმანეთს. ზოგი სიტყვა მოკლეა და ვერ სწვდება ტერფის სიგრძეს, საჭირო ხდება მისი შევსება სხვა სიტყვით, ანდა მისი ნაწილით; ზოგი კი, პირიქით, გრძელია და რამდენიმე ტერფს მოიცავს, ამიტომ ტაეპის მეტრული სქემის დასაცავად, ზოგჯერ მიმართავენ სიტყვათა მექანიკურ გაყოფა-შეერთებას, რაც არღვევს რეალურ რიტმს, შედეგად — სქემა რეალური რიტმის აბსტრაქტული გამოხატულებაა; იგი სილაბურ-ტონური ლექსნყობის სისტემაში ნორმის გრაფიკულად გამოხატვას გულისხმობს. სილაბურ-ტონური სისტემაში ლექსის რიტმისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს ტაეპის სიგრძეს, რაც დამოკიდებულია ტერფების რაოდენობაზე. მაგალითად, რუსული ოთხტერფიანი, ხუთტერფიანი და ექვსტერფიანი იამბი, მათი ხასიათის მსგავსება-ერთნაირობის მიუხედავად, ტერფთა რაოდენობის სხვადასხვაობის გამო, სხვადასხვაგვარ რიტმს ქმნის; შესაბამისად, სილაბურ-ტონურ ლექსნყობაში მხო-

ლოდ ტერფებზე დაყრდნობა არ შეიძლება: ტერფი ყოველთვის ვერ ქმნის სწორ წარმოდგენას ლექსის რიტმზე.

როგორც მიუთითებენ, სილაბურ-ტონურ ლექსნობაში ტერფის ცნება პირობითია და ნასესხებია ბერძნული მეტრიკის ტერმინოლოგიიდან. საზომის სქემაში ძლიერი და სუსტი ხმოვნების თანმიმდევრობის აღსანიშნავად, სილაბურ-ტონურ ლექსნობაში გავრცელებულია მხოლოდ შემდეგი ტერფები: 1. იამბი: |σ; 2. ქორე: |σ; 3. დაქტილი: |σσ; 4. ამფიბრაქი: σ|σ; ; 5. ანაპესტი: σσ|; (ვერტიკალური ხაზი გამოხატავს მახვილიან ხმოვანს, ნახევარკალი კი — უმახვილო ხმოვანს) (განერელია 1981: 16).

სილაბურ-ტონურ ლექსში ტერფი რეალური რიტმის ამსახველი კი არ არის, არამედ მეტრული სქემის ელემენტი. ტერფის არსებობა მიჩნეულია პირობითად იმისთვის, ვინც ტაეპის **სკანდირებას** (მახვილიანი და უმახვილო მარცვლის განზრახ მკაფიოდ გამოთქმა) მიმართავს და ტაეპს განიხილავს ლექსის მეტრული სქემის თვალსაზრისით.

„ტერფი და მეტრული სქემა, რომლის ელემენტს ტერფი შეადგენს, აბსტრაქტული სახეებია რიტმის ზოგადი, არარეალური ფორმისა და აუცილებელია მარტოოდენ საზომების აღწერისა და კლასიფიკაციისათვის“, — იმონებს ფ. ზარანის განმარტებას ა. განერელია (განერელია 1981: 16).

ა. განერელია ჩამოთვლის სილაბურ-ტონური ლექსნობისათვის რიტმის განმსაზღვრელ ფაქტორებს: 1. **საზომს ანუ მეტრს** — ძირითადად ანუ იდეალურ ნორმას მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების თანმიმდევრობას; 2. **საზომის ანუ მეტრის ურთიერთობას სიტყვასთან**, რეალურ მეტყველების ფორმას; 3. **ანჟამბემანს** (გადატანას) — რიტმული ელემენტებისა და სინტაქსის ურთიერთობას; 4. **რიტმას**, როგორც ტაეპის დასასრულის სიგნალს; 5. **ტემპს** (ტაეპსა და სტროფში) და 6. **ინტონაციას**, როგორც ინდივიდუალურ სახეს ლექსის საერთო რიტმული დენისა.

რუსული ლექსის რეფორმა XVIII საუკუნის 30-იან წლებში განხორციელდა ტრედიაკოვსკისა და ლომონოსოვის მიერ. სიმეონ პოლოცკისა და კანტემირის მიერ დამკვიდრებული სილაბური ლექსი, რომელიც არაბუნებრივი იყო რუსული პოეზიისათვის და პოლონური მნიგნობრული პოეზიის სილაბური ბუნებით იყო ნაკარნა-

ხევი, დავინყებას მიეცა. რუსული სილაბურ-ტონური ლექსი, რომელიც მ. ლომონოსოვმა და ვ. ტრედიაკოვსკიმ დაამკვიდრეს, კლასიკური გახდა რუსული პოეზიისათვის. მათ შემოიტანეს პრინციპი მახვილთა შორის მარცვალთა განაწილების აღრიცხვისა, ერთი მხრივ, გერმანული ლექსის მაგალითზე, სადაც, როგორც ვიცით უკვე XVII ს. უკვე მომხდარი იყო რეფორმა მ. ოპიცის მიერ, მეორე მხრივ კი, ანტიკური სასკოლო მეტრიკის გათვალისწინებით. ფორმალური მეტრიკის საზღვრების გადალახვით, რუსული ლექსის რეფორმატორებმა შეძლეს თავიანთი ენის ფონოლოგიური საშუალებები მაქსიმალურად მიესადაგებინათ რუსული ლექსისათვის და იგი ბევრად უფრო თავისუფალი გახადეს (ჭირმუნსკი 1996: 212).

რუსული სილაბურ-ტონური ლექსის გავლენა ქართულ ლექსზე, რა თქმა უნდა, საგრძნობი არ იყო XVII-XIX საუკუნეებში, თუმცა რუს ლექსმცოდნეთა ნაშრომებში გამოთქმული თეორიული შეხედულებანი მეტ-ნაკლებად გავლენას ახდენდა ქართული ლექსის თეორეტიკოსთა გამოკვლევებზე; ამიტომაც XIX-XX საუკუნეებში ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიებში ხშირად გათვალისწინებულია რუსული ლექსის თაობაზე არსებული თვალსაზრისი, ან რუსი ავტორების (მაგალითად, ე. ბოლხოვიტინოვის) მიერ ქართული ლექსის ბუნებაზე გამოთქმული შეხედულებანი. ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურ-ტონურობის თეორიები დღემდე თანაბარი არგუმენტებით ინარჩუნებენ არსებობის უფლებას, ამიტომ საგანგებოდ ვიმსჯელებთ ამ საკითხზე.

ტონური ლექსნყობა

კვალიტატიური ლექსნყობის მესამე სახე, მესამე სისტემა არის საკუთრივ **ტონური, ანუ აქცენტური ლექსნყობა**, რომელიც ჩამოყალიბდა სილაბურ-ტონური სისტემის განვითარების გვიანდელ ხანაში. მაგალითად, რუსულ ლექსში ტონური სისტემა ფეხს იკიდებს XIX ს. დამდეგიდან, გერმანული და ინგლისური ლექსის თარგმანების შედეგად. ტონური ლექსით თარგმნა ვ. ჟუკოვსკიმ ი.ვ.გოეთეს „მწყემსის ჩივილი“, რომელიც გერმანული ხალხური ლექსის კილოს მიჰყვებოდა (ჭირმუნსკი 1996: 272).

ტონური ლექსნობის რიტმი ეფუძნება ტაეპებში თანაბარი რაოდენობის მახვილიან ხმოვანთა კანონზომიერ განმეორებას (ზოგჯერ ეს პრინციპი ირღვევა), უმახვილო მარცვლების რაოდენობის თანაბრობას ამგვარი ლექსის ავტორები არ ითვალისწინებენ. მახვილიან მარცვალთა თანაბრობის პირობებში უმახვილო ხმოვანთა არათანაბრობა რიტმულ კანონზომიერებას არ არღვევს.

ტონური ლექსნობის სისტემა დამახასიათებელია გერმანული აქცენტური ლექსის ზოგიერთი ფორმისათვის. ტონური, აქცენტური ლექსნობა შეიძლება მოვიძიოთ: თ. ტიუტჩევის, ა. ფეტის, ა.ტოლსტოის, ვ. ბრიუსოვის, ა. ბლოკის პოეზიაში. გადამწყვეტი რეფორმა ტონური ლექსის სისტემისა ეკუთვნის XX საუკუნეში **ვლადიმერ მაიაკოვსკის**, რომელმაც შექმნა საკუთრივ ტონური ლექსი, სადაც უმახვილო მარცვალთა რაოდენობა მახვილიან ხმოვანთა შორის ძლიერ განსხვავებულია. ამგვარი ლექსი ითხოვს ხმაღალ დეკლამაციას, მახვილების მკვეთრად წარმოთქმის ფონზე. ძლიერი მახვილი განსაზღვრავს აქცენტური ლექსის მეტრს. მაგალითად მოვიყვანთ სტროფს ვ. მაიაკოვსკის პოემიდან „შარვლიანი ღრუბელი“:

Вы думаете, / это бредит / малярия?
Это было, / было / в Одессе.
"Приду в четыре" / - сказала / Мария.
Восемь. / Девять. / Десять.

მაიაკოვსკის ლექსებში სამმახვილიანი ტაეპები ხშირად ენაცვლება ოთხმახვილიანს. ზემოთმოყვანილი სტროფის უკანასკნელ სტრიქონში სამი სიტყვა შეესაბამება სამ მახვილს:

Восемь.
Девять.
Десять.

ვ. მაიაკოვსკის სხვა ლექსებში, შეიძლება, შეგვხვდეს, უფრო მსხვილი ჯგუფები, რომლებიც ერთი მახვილით იქნება გაერთიანებული; მაგალითად, „это было“, ან "приду в четыре" (ყირმუნსკი 1975: 539). არათანაბარმარცვლიანი ტაეპები, მახვილთა რაოდენობის მიხედვით, თანაბარია, თუმცა ტონურ ლექსში ხშირად ერთი ან ორი ძლიერი მახვილი აწონასწორებს მრავალმახვილიან ტაეპებს:

Поэзия – та же добыча радия (12)
В грамм добыча, в год труды, (7)
Изводишь единого слова ради, (11)
Тысячи тони словесной руды. (9)

მოხმობილი სტროფის თითოეულ ტაეპში ოთხ-ოთხ მახვილიანი მარცვალა, მაგრამ, ზოგჯერ, არც მახვილების თანაბრობა არ არის ხოლმე დაცული, — სტროფის შემადგენელი ტაეპები შეიძლება სხვადასხვამახვილიანი იყოს. ამგვარი ტონური სტროფის სამაგალითოდ სპეციალურ ლიტერატურაში ასახელებენ ა. ბლოკის ერთ სტროფს ლქსიდან: „Белые встали сугробы“, რომელიც შედგება სამ, ორ და ერთმარცვლიანი ტაეპებისაგან. ამ დროს მახვილთა არათანაბრობას ტაეპებში ათანაბრებს უმახვილო მარცვლების გრძელი პერიოდი, რომელიც მახვილიანი მარცვლების მაგივრობას სწევს (ტომაშვესკი 1930: 125).

როგორც ვხედავთ, ერთმანეთისგან გამიჯნულია ტონური ლექსის ორი სახეობა: **თანაბარმარცვლიანი** და **არათანაბარმარცვლიანი**.

მ. გასპაროვი, როდესაც ძველგერმანული ტონური ლექსის თავისებურებებზე საუბრობს, საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ტონურ ლექსში:

1) ტექსტის ათვლა ხდება მახვილების მიხედვით, უმახვილო მარცვლები არ ითვლება. გერმანულ ენაში, როგორც წესი, მახვილი ეცემოდა თავკიდურ გრძელ მარცვალს;

2) ლექსის ძირითად ერთეულად გვევლინება ორსიტყვიანი, ორმახვილიანი ნახევარტაეპედი; გერმანული ტონური ლექსი ამკვიდრებს დამოკლებულ ლექსს, რომელიც შედგება უცეზურო, სამმარცვლიანი ტაეპებისაგან. გერმანული ტერმინოლოგიით, ორმახვილიან ნახევარტაეპედს ეწოდება Halbvers, ოთხმახვილიანს — Langvers, სამმახვილიანს — Volvers.

3. ლექსები დაყოფილია სტროფებად, რომელთა უმეტესობა ოთხტაეპიანია. ამასთან, ტრადიციები განსხვავებულია ხოლმე: სკანდინავიური ლექსი იცავს სტროფულ დანაწევრებას, ხოლო ბრიტანული და გერმანული — ხშირად ასტროფულია; როგორი იყო ლექსი ზოგადგერმანულ წყაროებში, სადავოა. სავარაუდოდ, ლირიკა სტროფულად მონესრიგებული იყო, ეპოსი კი — ასტრო-

ფული. სამხრეთულმა ვრცელმა პოემებმა პირველი ტრადიცია აღიარეს, ჩრდილოურმა მოკლე სიმღერებმა კი — მეორე.

4. ნახევარტაეპედები ყოველ ტაეპში ერთმანეთს უკავშირდება **ალიტერაციით — ზოგიერთი სიტყვის სანყისი ბგერების ერთფეროვნებით**. ეს იმდენად აშკარა ნიშანია, რომ მის გამო ძველგერმანულ ტონურ ლექსს „ალიტერაციულ ლექსს“ უწოდებდნენ (გერმანული Stabreimvers, ალიტერაცია — Stabreim, „საყრდენი რითმა“, „საბჯენთანხმოვნის რითმა“, ერთგვარი საფუძველია, რომელზეც აგებულია ლექსი).

რატომ არის ასე განვითარებული ალიტერაცია სწორედ ტონურ ლექსში? იმიტომ, რომ **ალიტერაცია ხელს უწყობს ლექსის პროზისაგან გამოყოფას და ადასტურებს, რომ ალიტერიებული სიტყვები არიან არა ჩვეულებრივი ლექსიკური ფორმები, არამედ წარმოადგენენ გაფორმების განსაკუთრებულ ხერხს**, ე. ი. ხაზგასმულია მათი მნიშვნელობა ტაეპში. ტონურ ლექსში მსმენელი აღიქვამდა სიტყვათა ჯგუფს, სადაც ზოგან ერთით მეტი, ზოგან — ერთით ნაკლები მარცვალი იყო. სამეტყველო ტექსტის საშუალო მოცულობა, პაუზიდან პაუზამდე, მოიცავდა 3-4 სიტყვას. ასე რომ, ოთხსიტყვედების თანმიმდევრობა შეიძლება სრულიად შემთხვევითი იყო. შემთხვევითობის ასოციაციისაგან რომ დაეღწიათ თავი, ოთხსიტყვედების შეკვრა დაინყეს ალიტერაციით. ამის შემდეგ აშკარა ხდებოდა, რომ ეს იყო ლექსი.

ერთმანეთისაგან უნდა გაიმიჯნოს **ალიტერაცია** ძველგერმანულ ლექსში და **რიტმა** — თანამედროვე ლექსში. ორივეს დამაკავშირებელი თანაჟღერადობაა, მაგრამ რითმა ამ ფუნქციას ასრულებს სტროფში, ხოლო ალიტერაცია — ნახევარტაეპედში. რატომ განვითარდა გერმანულ ტონურ ლექსში ალიტერაცია — სიტყვათა სანყისი ბგერების თანაჟღერადობა და არა რითმა — ბოლოკიდური ბგერების თანაჟღერადობა? ალბათ, იმიტომ, რომ გერმანულ ენაში ძლიერი იყო მახვილი სანყის მარცვალზე, ფუძეზე. ლექსის ოთხსიტყვედში აზრობრივად ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვა (როგორც ჩანს, გერმანული ენის ბუნებრივი ინტონაციით) იყო მესამე (მეორე ნახევარტაეპედის სანყისი სიტყვა). ის განსაზღვრავდა ლექსის ალიტერაციას და მას ერგებოდნენ სხვებიც.

ტონური ლექსწყობის სისტემასთან ხშირად აკავშირებენ **თავისუფალი ლექსის** — **ვერლიბრის** მეტრული იმპულსის არსებობას: ლექსწყობის სხვა სისტემებს შორის ტონური ლექსი ყველაზე თავისუფალია, ამიტომ არც მახვილთა განაწილებით მიხედვით იზღუდება ტაეპებში. ვერლიბრის სიახლოვე სასაუბრო მეტყველებასთან და მახვილთა თავსუფლება ტონურ ლექსში ერთმანეთთან არის დაკავშირებული.

ვერლიბრში ტონური ლექსწყობის სისტემა მკაფიოდ აღიქმება მსმენელის მიერ, რადგან მის ტაეპებში მარცვალთა რაოდენობა არ არის განსაზღვრული, ცეზურაც მოძრავია და სტროფული დანაწევრება — არაკანონზომიერი, მეტყველება პროზაულს უახლოვდება. მაგალითად, გალაკტიონ ტაბიძის ვერლიბრი „ჯონ რიდი“ ქართულ ტონური ლექსის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ:

„თორმეტი“ — ალექსანდრ ბლოკის
„რამდენიმე დღე პეტროგრადში“ — ჩემი.
დაიწყო ასე.
ღრუბლისებური ღმერთი
ნგრევათა,
სასტიკი ღმერთი“ .

ტონური ლექსის მახვილთა სიმკვეთრე პოეტს საშუალებს აძლევს, ცალკეული სიტყვები ცალკე ტაეპებად გამოჰყოს, ხაზი გაუსვას მათ აზრობრივ-ემოციურ მნიშვნელობას. „ამავე მიზნით, არცთუ იშვიათად ვერლიბრში ინვერსიულ ნწყობასაც მიმართავენ და მას მახვილთა მოწესრიგების ფუნქციას აკისრებენ ტაეპში; ტონურ ლექსში განსაკუთრებით მრავლად არის გრამატიკული და მეტრული პაუზები, ლოგიკურ პაუზებთან ერთად, სიტყვათა და გამოთქმათა აქცენტირების მიზნით“ (ხინთიბიძე 1995: 280).

ტონური ლექსის მეორე სახელწოდება — **აქცენტური ლექსი** განპირობებულია სწორედ ამგვარი ლექსის რიტმისათვის დამახასიათებელი აქცენტის (მახვილის) სიმკვეთრით.

თანამედროვე ქართული ლექსი, თავისი ბუნების საწინააღმდეგოდ, ჯერ რუსული, მერე კი ინგლისური ენის ხელოვნური ძა-

ლადობის გამო, ვერლიბრთა უმრავლესობას ტონური ლექსნყობის სისტემას უმორჩილებს.

ქართული ლექსის ბუნება

ქართული ლექსის სამეცნიერო კვლევის გზაზე დღემდე უმთავრეს საკითხად რჩება ეროვნული ვერსიფიკაციის (ლექსნყობის) ბუნების დადგენა. არ ყოფილა ჩვენში ცოტად თუ ბევრად ცნობილი პოეტიკის მკვლევარი, თუ ქართული ლექსის პრობლემებზე მოფიქრალი პოეტი, რომ თავისი შეხედულება არ გამოეთქვას ამ კუთხით — ლექსნყობის რომელ სისტემას ექვემდებარება ეროვნული ლექსნყობა?

ადრინდელი მკვლევარები ამ კითხვას პირდაპირ არ სვამდნენ, მაგრამ მათი პოზიციები ნათელი ხდებოდა ლექსის რიტმზე, მეტრზე, პროსოდიაზე საუბრის დროს, XIX ს. ბოლო ათწლეულიდან კი დაიწყო ლექსნყობის სისტემათა სახელდება. იმთავითვე ორი აზრი დაუპირისპირდა ერთმანეთს: ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის თეორიები.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის განვითარების ქრონოლოგიური ქარგა ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ XVIII ს. ნახევრიდან: მამუკა ბარათაშვილი, ანონიმი ავტორი, დავით რექტორი, თეიმურაზ ბაგრატიონი, მარი ბროსე, პლატონ იოსელიანი, დავით ჩუბინაშვილი, იონა მეუნარგია, ლუკა ისარლიშვილი, გრიგოლ ყიფშიძე, ნიკო მარი, მოსე ჯანაშვილი, ჰანს ფოგტი, ანდრეი ფედოროვი, სილოვან ხუნდაძე, გრიგოლ რობაქიძე, პავლე ინგოროყვა, გივი გაჩეჩილაძე, გიორგი წერეთელი, აკაკი ხინთიბიძე, ტოგო გუდავა, დავით წერეთელი, მიხეილ გასპაროვი, აპოლონ სილაგაძე, ქეთრინ ვივიანი.

ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თეორია კი სათავეს იღებს ევგენი ბოლხოვიტინოვის წიგნიდან „Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ая состоянии“ (1802). XIX ს. დამდეგიდან დღემდე: ლავრენტი არდაზიანი, ნიკოლოზ გულაკი, კოტე დოდაშვილი, მელიტონ კელენჯერიძე, შიო დავითაშვილი, იოსებ ყიფშიძე, სერგი გორგაძე, აკაკი განერელია, პანტელეიმონ ბერაძე, როლანდ ბერიძე.

განსაკუთრებით გამწვავდა დაპირისპიება ქართული ლექსის სილაბურობისა და სილაბურტონურობის დამცველთა შორის XX ს. 70-იანი წლებიდან, როდესაც გიორგი წერეთლის წიგნი „მეტრი და რითმა ვეფხისტყაოსანში“ (1973) გამოქვეყნდა. ამ ნაშრომმა კატეგორიულად უკუაგდო ქართული ლექსის ტერფოვანების თეორია და უარყო მახვილის როლი ჩვენი ლექსის სეგმენტების (მუხლების) და რითმის შექმნაში. გიორგი წერეთლის აზრით, ენაში მახვილი არა მარტო სუსტია და უძრავი, არამედ მინიმალურია მისი ფუნქცია სალექსო რიტმის და რითმის ორგანიზებისას: რითმა არ იწყება მახვილიანი ხმოვნით; ქართული ლექსის ტაეპი იყოფა ნახევარტაეპებად (ნახევარკარედებად), რომლებიც კიდევ იყოფა სეგმენტებად (მუხლებად), ამიტომ გ. წერეთელი „ვეფხისტყაოსნის“ ლექსწყობას „სილაბურ რეგულირებულ ლექსს“ უწოდებს.

გ. წერეთლის ამ თვალსაზრისის მძაფრი კრიტიკა არის ძირითადი ამოცანა აკაკი განწერელიას წიგნისა: „ვეფხისტყაოსნის“ პოეტიკის ზოგიერთი საკითხი“ (1974). აკაკი განწერელია მყარად იცავს მოსაზრებას ქართული ლექსის სილაბურტონურობის თაობაზე. მისი მტკიცებით, ქართული სასულიერო პოეზია (იამბიკოები) სილაბური ბუნებისა იყო, მაგრამ შემდეგ ქართული ლექსი (არსენ იყალთოელი, ჩახრუხაძე, რუსთაველი და შემდეგდროინდელი პოეზია) სილაბურ-ტონური გახდა. ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონურად მიიჩნევს აკაკი განწერელია „ლიტერატურის თეორიის საფუძვლებში“ შეტანილ ნაშრომშიც, სადაც იგი კატეგორიულად აცხადებს: „ქართული ლექსწყობა ანუ ვერსიფიკაცია სილაბურ-ტონურია. მისი რიტმის საფუძველია ტაეპებში (სტრიქონებში) ძლიერი და სუსტი მარცვლების კანონზომიერი თანმიმდევრობა და მარცვლების რაოდენობრივი თანაბრობა... ქართულ ლექსწყობაში სიტყვები მახვილს კი არ კარგავს, არამედ იძენს მეტ სიმკვეთრესა და სიძლიერეს“ (განწერელია 1995: 282).

ამა თუ იმ ერის ლექსწყობის ბუნების გარკვევა შეუძლებელია ენის თავისებურების გათვალისწინების გარეშე. ლექსი და ენა განუყრელად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან და ლექსწყობის სისტემათა მონაცვლეობაც ენის ბუნების ცვალებადობით არის განპირობებული: მეტრული ლექსწყობა, როგორც ვიცით, სწორედ იმიტომ გაუქმდა, რომ ბერძნულმა ენამ მარცვალთა სიგრძე-

სიმოკლის თვისება დაკარგა. სილაბურიდან სილაბურ-ტონურზე და შემდეგ ტონურზე გადასვლა იმ ენებში მოხდა, სადაც მახვილი თავისუფალი და მოძრავი იყო (გერმანული, ინგლისური, რუსული), ხოლო უძრავი, ფიქსირებული მახვილის მქონე ენებში (ფრანგული, პოლონური) ისევ სილაბური ლექსნყობა დარჩა. თუმცა, არსებობს კულტუროლოგიაში ისეთი თეორიაც, რომლის მიხედვითაც ლექსნყობის სისტემათა მონაცვლეობა კაცობრიობის კულტურის განვითარების ამსახველი უნდა იყოს: მუსიკალური (მეტრული) ლექსნყობა სილაბურმა შეცვალა, ხოლო მერე სილაბურ-ტონური გაბატონდა.

ქართული ლექსის სილაბურობის თეორიის დამცველი აკაკი ხინთიბიძე იზიარებს ტრადიციული ქართული ენათმეცნიერების (გიორგი ახვლედიანი, არნოლდ ჩიქობავა) აზრს ქართული ენის სუსტდინამიკური სიტყვათმახვილის თაობაზე და აღნიშნავს: „ამ სუსტდინამიკურ მახვილს, რომელიც სიტყვას მკვეთრად არ ანაწევრებს მახვილიან და უმახვილო მარცვლებად, სალექსო ტერფის შექმნა არ ძალუძს“ (ხინთიბიძე 2009: 407).

თუმცა, თანამედროვე ქართველი ენათმეცნიერები თამამად აცხადებენ, რომ „ქართული ლექსი განსხვავდება როგორც სილაბურ-ტონური (მაგალითად, რუსული ან ინგლისური) ლექსისგან, ასევე სილაბური (მაგალითად, ფრანგული) ლექსისგან, სადაც სარიტმო მონაკვეთი მახვილიანი ხმოვნით არის შემოსაზღვრული. ამ მხრივ ქართული ლექსნყობის მსგავსი ლექსი იმ ენებშია საძებარი, რომლებშიც სიტყვის მახვილი სუსტად არის გამოხატული. ინგლისური, რუსული და ფრანგული ლექსი კი ერთ ჯგუფში მოექცევა სწორედ იმ ნიშნით, რომ ამ ენებში სიტყვათმახვილს (ან რიტმიკული ჯგუფის მახვილს) უნარი აქვს, რომ სარიტმო მონაკვეთი შექმნას“ (კობაიძე 2010: 136).

აპოლონ სილაგაძეს მიაჩნია, რომ ქართული ლექსის კვალიფიკაციის განსაზღვრისას, უნდა გვახსოვდეს, რომ არ არის აუცილებელი, ქართული ლექსი რომელიმე ცნობილ სისტემას განეკუთვნებოდეს. აპოლონ სილაგაძის აზრით, ქართული ლექსი შეიძლება არც სილაბური იყოს, არც სილაბურ-აქცენტური (აგრეთვე. არც მეტრიკული, არც ტონური) — იგი შეიძლება ორიგინალური ბუნებისა იყოს და ემყარებოდეს ენის ფონოლოგიური სისტემის ისეთ

ზესეგმენტურ ელემენტს, რომელსაც არ ემყარება ოთხი სისტემიდან არცერთი (სილაგაძე 2008).

ქართული ლექსის სილაბურობას XX ს. 70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაბეჯითებით იცავს აკაკი ხინთიბიძე, რომელიც არგუმენტირებულად, დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ ქართული ლექსი არ არის სილაბურ-ტონური. მეცნიერის აზრით, „IX-XIII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში აშკარად იკვეთება ფრანგული ალექსანდრიული ლექსის მოდელი, რომელიც წარმოდგენილია არა მხოლოდ ცალკეული სტრიქონების, არამედ მთლიანად ლექსის სახით“ (ხინთიბიძე 2009: 415). აკ. ხინთიბიძე ასახელებს ფრანგული რომანტიკული ლექსის სქემით 4+4+4 (XVII ს.) დანერილ ეფრემ მცირეს ოთხ იამბიკოს, პეტრე გელათელის იამბიკოს ანალიზისას მკვლევარი, უმთავრესად ეყრდნობა იმ არგუმენტს, რომ იამბიკოს სილაბური ლექსია, ფრანგული სილაბური ლექსი კი თორმეტმარცვლიანია, კერძოდ, XVII ს.-დან ზემოხსენებული სქემით დამკვიდრებული. ქართული ლექსის სილაბურობის თაობაზე ა. ხინთიბიძის თვალსაზრისი ძალიან საყურადღებოა: სილაბურობა ქართული ლექსის საყრდენია და ტრადიციული, ეროვნული ვერსიფიკაცია, თანამედროვე ლექსთან ერთად, ამ პრინციპს იცავს. მარცვალთა რაოდენობის თანაბრობა ან კანონზომიერი მონაცვლეობა, რეგულირებული მუხლედოვანება და აშკარად გამოკვეთილი ცეზურა, რომელიც მახვილის ფუნქციას ასრულებს სილაბურ ლექსში. ვერლიბრი (თავისუფალი ლექსი) კი სწორედ იმიტომ არის თავისუფალი, რომ ანგარიშს არ უწევს ქართული ლექსისათვის აუცილებელ სილაბურ წესრიგს. თუმცა, ა. ხინთიბიძე, რა თქმა უნდა, უყურადღებოდ არ ტოვებს იმ ფაქტსაც, რომ აქცენტური ენების მოძალეების გამო, ქართულ ლექსს სილაბურ-ტონური ლექსწყობის გავლენაც ეტყობა. XVIII საუკუნეში ეს ზემოქმედება, უპირველესად, დავით გურამიშვილის ლექსის რიტმსა და საზომებში აისახა, ხოლო XX ს. ქართული ლექსი ზოგჯერ აშკარად ამჟღავნებს მახვილთა მონესრიგების ტენდენციას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- არისტოტელე 1979:** არისტოტელე. პოეტიკა. თბ.: „განათლება“, 1979.
- ბარბაქაძე 2011:** ბარბაქაძე თ. ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორია. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2011.
- ბეზარაშვილი 2004:** ბეზარაშვილი ქ. რიტორიკისა და თარგმანის თეორია და პრაქტიკა. გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა ქართული თარგმანების მიხედვით. თბ.: „მეცნიერება“, 2004.
- ბერაძე 1969:** ბერაძე პ. ძველბერძნული და ქართული ლექსწყობის საკითხები. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1969.
- გასპაროვი 2003:** Гаспаров М. Л. Очерк историй Европейского стиха. М.: „Формула Лимитед“, 2003.
- განერელია 1981:** განერელია ა. რჩეული ნაწარები. ტ. III(1). ვერსიფიკაცია. თბ.: „მერანი“, 1981.
- განერელია 1995:** განერელია ა. ქართული ლექსწყობა. // ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1995.
- გვახარია 1987:** გვახარია ვ. მიქაელ მოდრეკილის ჰიმნები, ტექსტი გადმონერა ვ. გვახარიამ. თბ.: „მეცნიერება“, 1987.
- გორდეზიანი 2002:** გორდეზიანი რ. ბერძნული ლიტერატურა. ელინური ეპოქის ეპოსი, ლირიკა, დრამა. თბ.: „ლოგოსი“, 2002.
- დავითაშვილი 1912:** Давидов Шио. Грузинское стихосложение. газ.: "Закавказье", № 140-143, 1912.
- ინგოროყვა 1938:** ინგოროყვა პ. რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მემკვიდრეობა. რუსთაველის კრებული. 1938.
- ინგოროყვა 1954:** ინგოროყვა პ. გიორგი მერჩულე. თბ.: 1954.
- კავთიაშვილი 2008:** კავთიაშვილი ვ. გერმანული კნიტელვერსი და ჰეგ-ზამეტრი. // ლექსმცოდნეობა, I. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
- კვირიკაშვილი 1982:** კვირიკაშვილი ლ. ჰიმნოგრაფიული კანონის კომპოზიცია. თბ.: „მეცნიერება“, 1982.
- კობაიძე 2010:** კობაიძე მ. რითმა და მახვილი ქართულ დიალექტებში (შენიშვნები ქართული ლექსწყობის ბუნების შესახებ). ნახნაგი: ფილოლოგიურ კვლევათა წელიწადეული, 2. თბ.: „მემკვიდრეობა“, 2010.
- მაიაკოვსკი 1955:** Маяковский В.В. Полн. собр. соч. в 13 т. Т.1, М.: 1955.
- ნაკუდაშვილი 1996:** ნაკუდაშვილი ნ. ჰიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა. თბ.: „მეცნიერება“, 1996.

- ჟირმუნსკი 1925:** Жирмунский В. Введение в метрику. Л.: "ACADEMIA", 1925.
- ჟირმუნსკი 1975:** Жирмунский В. М. Стихосложение Маяковского // Жирмунский В. М. Теория стиха. Л.: 1975.
- სილაგაძე 2008:** სილაგაძე ა. ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი. // ლექსმცოდნეობა, I. თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
- სილაგაძე 2008:** სილაგაძე ა. ქართული ლექსის კვალიფიკაციის საკითხი. // „ლექსმცოდნეობა“, I, თბ.: ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2008.
- ტაბიძე 1970:** ტაბიძე გ. თხზულებანი თორმეტ ტომად. ტ. VIII. თბ.: „საბჭოთა საქართველო“, 1970.
- ტომაშევსკი 1930:** Томашевски Б. Теория литературы. 1930.
- ურუშაძე 1980:** ურუშაძე ა. ბერძნულ-რომაული და ქართული მეტრიკის საკითხები. თბ.: თსუ გამომცემლობა, 1980.
- ხინთიბიძე 2009:** ხინთიბიძე ა. ქართული ლექსის ისტორია და თეორია. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2009.

ლიტერატურული გვარები და ჟანრები

ლიტერატურული გვარები და ჟანრები მხატვრული ლიტერატურის საკლასიფიკაციო კატეგორიებია.

ლიტერატურული გვარი არის ლიტერატურის უმსხვილესი საკლასიფიკაციო კატეგორია, რომელიც ეფუძნება ტექსტის ფორმალურ, შინაარსობრივ და სტილისტურ მახასიათებლებს. გამოყოფენ სამ ძირითად ლიტერატურულ გვარს: *ეპოსი, ლირიკა, დრამა*.

ამასთან, დაშვებულია ე.წ. *შერეული ლიტერატურული გვარების* არსებობა. შერეული ლიტერატურული გვარი აერთიანებს რომელიმე ორი ძირითადი ლიტერატურული გვარის ნიშან-თვისებებს. შერეული გვარებია: *ლირო-ეპიკა (ლირიკა და ეპოსი), ლირო-დრამატურგია (ლირიკა და დრამა) და ეპიკური დრამა (ეპოსი და დრამა)*.

ლიტერატურული სისტემის კლასიფიცირება გვარებად სათავეს იღებს არისტოტელეს „პოეტიკაში“ და მყარდება მე-17, მე-18 საუკუნეებში, თუმცა, თანამედროვეობის ერთ-ერთი ნამყვანი თეორეტიკოსი, ჟერარ ჟენეტი მას „რეტროსპექტიულ ილუზიას“ უწოდებს და არისტოტელეს ავტორიტეტის გაუმართლებელ გამოყენებად მიიჩნევს*. მიუხედავად ამისა, კლასიფიკაციის ტრადიციული სისტემა დღესაც ინარჩუნებს თავის ზეგავლენას.

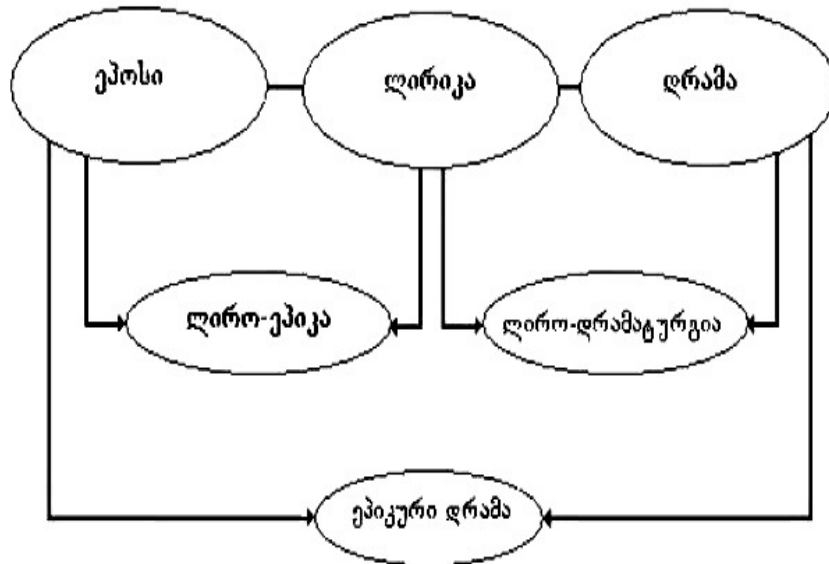
მიღებული აზრის თანახმად, ძირითადი ლიტერატურული გვარები დიფერენცირდება ცალკეულ ჟანრებად**. **ლიტერატურული ჟანრი** არის ლიტერატურული გვარის საკლასიფიკაციო კატეგორია, რომელიც ეფუძნება კონკრეტული ლიტერატურული გვარის ნიაღში არსებულ ფორმალურ, შინაარსობრივ და სტილისტურ განსხვავებებს. შესაბამისად, ყოველ ძირითად ლიტერატურულ გვარს მისთვის ნიშანდობლივი ჟანრები მოეძებნება.

* იხ. ჟ. ჟენეტის ნაშრომი „შესავალი არქეტექსტში“.

** თუ არ ჩავთვლით ბენედეტო კროჩეს მოსაზრებას, რომელმაც უნდობლობა გამოუცხადა ჟანრებს და სერიოზულ ეჭვქვეშ დააყენა ჟანრთა აუცილებლობის საკითხი.

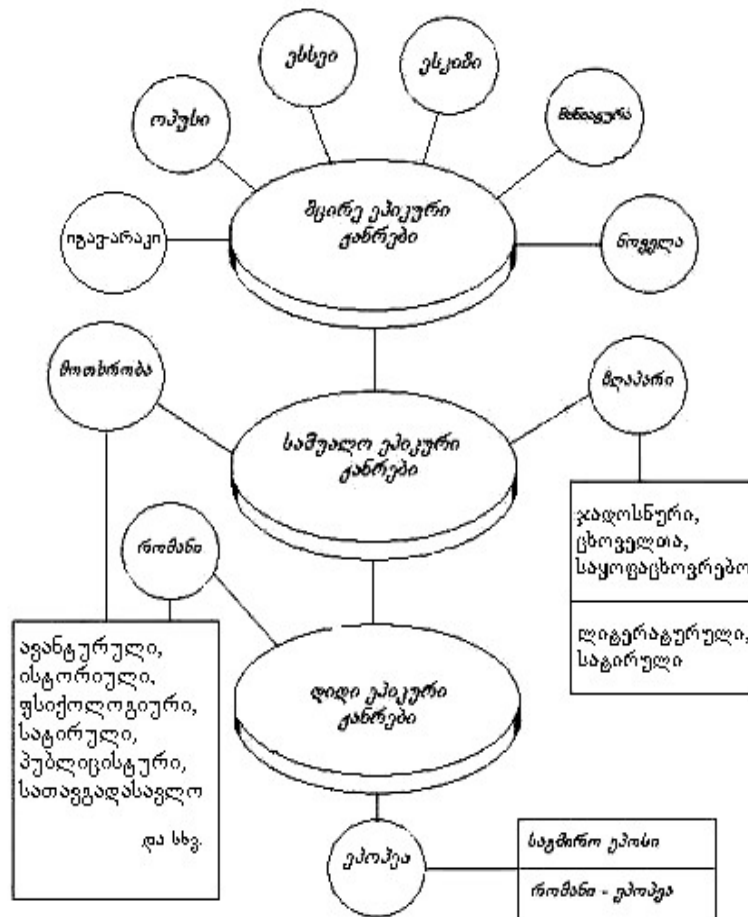
სქემატურად ეს ასე გამოიყურება*:

სქემა — 1
სალიტერატურო გვარები

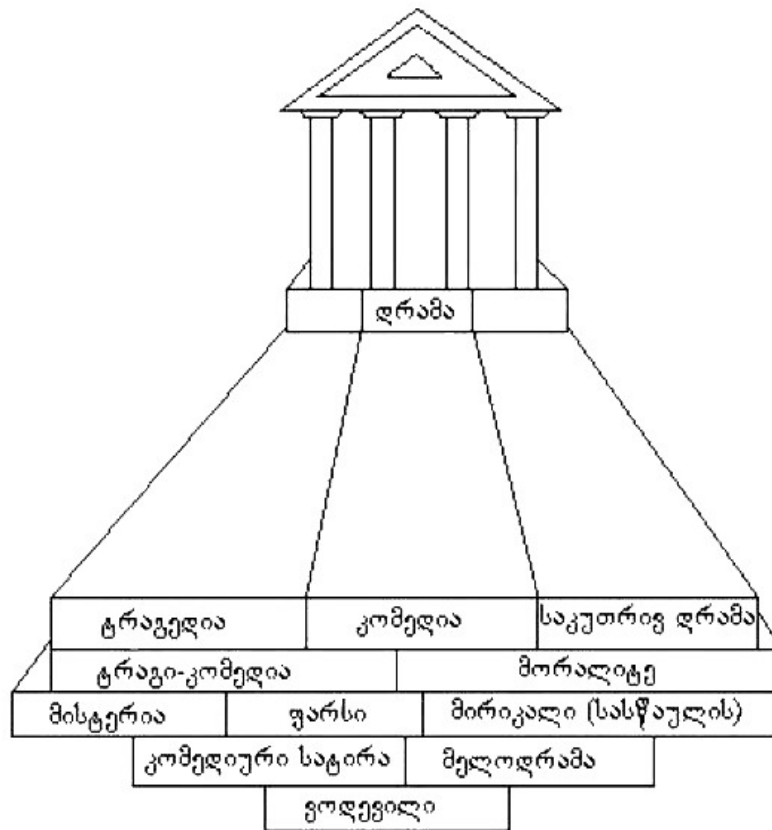


* ძირითადად ვსარგებლობთ ო. ი. ფედოტოვის სქემით.

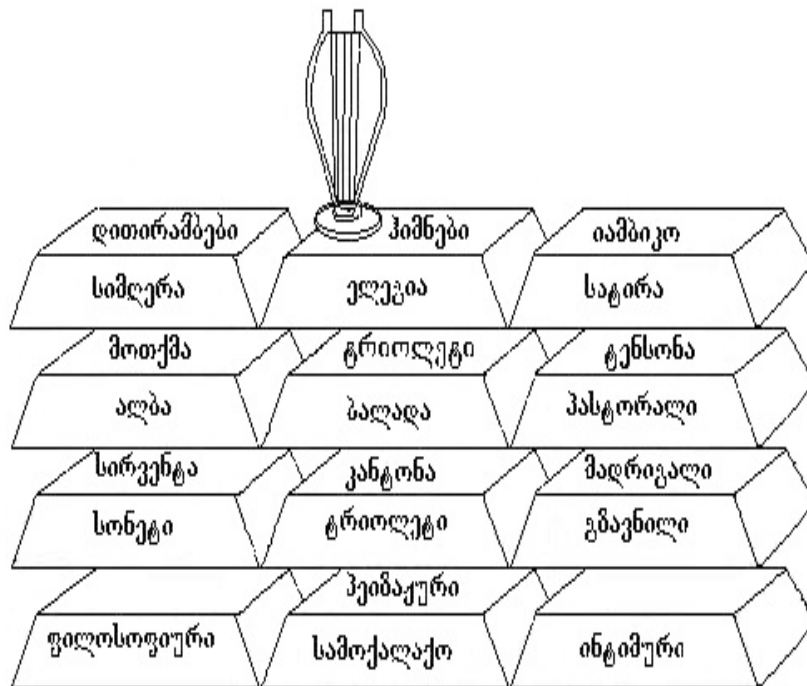
სქემა — 2
 ეპიკური ჟანრები



სქემა — 3
 დრამის ჟანრები



სქემა — 4
ლირიკის ჟანრები



ლიტერატურული გვარების თანამედროვე განმარტებანი:

ეპოსი — ლიტერატურული გვარი, რომელიც ეფუძნება ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობის ობიექტურ ასახვას გარეხედვის პოზიციიდან და მიმართულია ისტორიულ და საზოგადოებრივ-ყოფით სფეროზე. ეპოსი სარგებლობს ფორმატული და ქრონოტოპული (დრო-სივრცული) თავისუფლებით, სიუჟეტური და თემატური მრავალფეროვნებით, გამომსახველობითი საშუალებებისა და თხრობის ფორმების ფართო არჩევნით.

*ლირიკა** — ლიტერატურული გვარი, რომელიც ეფუძნება ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთობის სუბიექტურ ასახვას შიგახედვის პოზიციიდან და მიმართულია სულიერ-ცნობიერებით და მგრძნობელობით სფეროზე. ლირიკა გამოირჩევა გრძნობებისა და ემოციების გამოხატვის მრავალფეროვნებით, ინტონაციური კომპოზიციითა და ასოციაციური სახეებით. ის შეიძლება იყოს *ალწერილი* და *მედიტაციური*. თუ პირველ შემთხვევაში ლირიკული ტექსტი ფოკუსირებულია ლირიკული გმირის გარემოსთან მიმართებაზე, მეორე შემთხვევაში — სუფთა ლირიზმის გამოხატულებაა.

დრამა — ლიტერატურული გვარი, რომელსაც სცენაზე (ეკრანზე), *მოქმედებაში მოჰყავს* ადამიანი და სამყარო და აერთიანებს სიტყვის ხელოვნებას ხელოვნების ვიზუალურ ფორმებთან (თეატრი, კინო). დრამა ახდენს შემოქმედების ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების სინთეზირებას და ეფუძნება თხრობის დიალოგურობა-მონოლოგურობის პრინციპს. დრამაში, სიტყვის პარალელურად, დიდი დატვირთვა ენიჭება მოქმედი პირების თამაშს — მიმიკას, ჟესტებს, არტიკულაციას; შემოქმედებითი ჯგუფის — რეჟისორის, მხატვრების, სცენოგრაფებისა და სხვათა მუშაობას. დრამა შინაგანი და გარეგანი კომპონენტების მთლიანობაა, მიმართული რეალობის მაქსიმალურად ზუსტი იმიტაციისაკენ.

* სახელწოდება მომდინარეობს მუსიკალური ინსტრუმენტის დასახელებიდან — „ლირა“.

მაგრამ, ძირითადი ლიტერატურული გვარებისა და ჟანრების თანამედროვე განმარტებებს წინ უძღვის ცნებათა ფორმირების ხანგრძლივი ისტორია, რომელიც დასაბამს ანტიკურ ეპოქაში, კერძოდ, არისტოტელეს „პოეტიკაში“ იღებს*.

არისტოტელეს მიმართება ლიტერატურული გვარებისა და ჟანრებისადმი, ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, ისეთივე მეტაფორული და ენიგმატურია, როგორც ნებისმიერი სხვა პრობლემისადმი, თუმცა, მეთოდოლოგიური პოზიცია მკვეთრად გამოხატული და შეესაბამება არისტოტელეს პოეტიკის საყრდენ კონცეფციას: ხელოვნება არის რეალობის *ბაძვა*, ანუ *მიმესისი*. მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელე არ ახდენს ცალკეული ლიტერატურული გვარებისა და ჟანრების სახელდებას, ის მძლავრ საფუძველს ქმნის ამ პროცესისათვის. ბაძვის მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით, არისტოტელე ახდენს ხელოვნების დარგების, აგრეთვე, ლიტერატურული გვარებისა და ჟანრების კლასიფიკაციას. იგი გამოყოფს კლასიფიკაციისათვის აუცილებელ სამ არსებით პოზიციას: ა) *ბაძვის საშუალებას*; ბ) *ბაძვის ობიექტს*; გ) *ბაძვის სტილს*.

არისტოტელეს აზრით, ბაძვა ხორციელდება *რიტმის*, *სიტყვის* და *ჰარმონიის* საშუალებით, „განცალკევებით ან ერთად“, შესაბამისად, განსხვავებულია *ბაძვის შედეგები* (ეპიკური, ლირიკული, დრამატული); რაკილა პოეზია მუდმივად ბაძავს „მოქმედ ადამიანს“, *ბაძვის ობიექტი* შეიძლება იყოს „კარგი ან ცუდი“, უფრო ზუსტად, „ძალიან კარგი“, „ნორმალური“ და „უვარგისი“, როგორც ეს შეჭფერის ადამიანის ხასიათს. პოეზიის *ყოველი ჟანრი მიბაძვის საკუთარ ობიექტს არჩევს და, შესაბამისად, განსხვავებულ შედეგებს აღწევს შექმნილი ხასიათების მიმართულებით* (ამ ნიშნით ეპოპეა განსხვავდება ტრაგედიისგან, ტრაგედია — კომედიისგან და ა.შ.). ასევე სერიოზულ განსხვავებებს, არისტოტელეს აზრით, ადგენს *ბაძვის სტილი*. იგი შეიძლება იყოს სამგვარი: პირველ შემთხვევაში, ავტორი საუბრობს მოვლენებზე როგორც სრულიად განყენებულ ქმედებებზე (ეპიკური სტილი), მეორე შემთხვევაში ავტორი თავად არის აღწერილი ქმედებების მონაწილე (ლირიკის სტილი) და მესამე შემთხვევაში იგი კონცენტრირებულია არა

* დანვრილებით ამის შესახებ იხ. ი. რატიანი, ჟანრის თეორია. თბ. 2009.

მხოლოდ „რეალურ“, არამედ „მოქმედ“ ადამიანებზე (დრამის სტილი). ბაძვის სამივე პოზიციის დეტალური ანალიზის საფუძველზე არისტოტელე ადგენს გვარეობრივი ტრიადის: ეპოსის, ლირიკისა და დრამისათვის დამახასიათებელ მყარ და მონესრიგებულ კანონზომიერებებს, რომლებიც არსობრივად შიდალიტერატურულია. განმსაზღვრელ კრიტერიუმებად არისტოტელე, ერთი მხრივ, ჟანრთა სტრუქტურულ აგებულებას მიიჩნევს, მეორე მხრივ კი — მკითხველზე/მაყურებელზე მათი ზემოქმედების უნარს.

მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურულ გვარებსა და ჟანრებზე ფიქრი გრძელდება შუა სუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქებში, აგრეთვე ნეოკლასიციზმის ეპოქაში, როდესაც არამარტო აღორძინდა ანტიკური ნორმატიული პოეტიკის პრინციპები, არამედ, პოეტიკური შეზღუდულობის კვალდაკვალ, განხორციელდა ჟანრების დაყოფა „მაღალ“ და „დაბალ“ ჟანრებად, **მეთოდოლოგიური სიახლე** მხოლოდ მე-18 საუკუნის მიწურულს დაინერგა, გერმანელი ფილოსოფოსის, ჰეგელის მიერ. ჰეგელმა, რომლის თხზულებებმაც უდიდესი ზეგავლენა იქონია მსოფლიო ფილოსოფიურ და ესთეტიკურ აზროვნებაზე, სპეციალური გამოკვლევა მიუძღვნა ტრიადის — ეპოსის, ლირიკისა და დრამის პრობლემას. ჰეგელმა: ა) განსაზღვრა ამ ძირითადი ლიტერატურული ფორმების **მიმართება ყოფისა და აზროვნების ობიექტურ და სუბიექტურ მოდელებთან** (სადაც ეპოსი მჭიდროდ დაუკავშირა ობიექტურ გარეპირობებს, ლირიკა კი — შინაგან, სუბიექტურ განწყობილებას); ბ) გაამყარა თავისი თეორია **დიალექტიკური მეთოდით**. ჰეგელის დიალექტიკური პრინციპის თანახმად, სამი ძირითადი ლიტერატურული მოდელის ურთიერთობა გარდაუვალად ეფუძნება **განვითარების დიალექტიკურ კანონს**, ეპოსის, ქრონოლოგიურად უძველესი გვარის ობიექტურობა და ლირიკის, მეორე საფეხურზე ფორმირებული გვარის სუბიექტურობა ლოგიკურად სინთეზირდება ყველაზე გვიანდელ გვარში — დრამაში.

მოგვიანებით, განიცდიდა რა ჰეგელის დიალექტიკური თეორიის ზეგავლენას, ბელინსკი პრიორიტეტს ანიჭებდა გვარებისა და ჟანრების არა სუბიექტური, არამედ **ობიექტური წარმოშობის იდეას**: „ეპოპეა, — წერდა ბ. ბელინსკი, — წინ უსწრებდა მათთან (ძველ ბერძნებთან — ი.რ.) ლირას, ისევე როგოც ლირა უსწრებდა წინ

დრამას. ხელოვნების ამგვარი განვითარება თავად ცნობიერებით არის გამართლებული: ჩვილის ასაკში მყოფი ხალხისათვის ობიექტური შემეცნება ბუნებისა და ცხოვრებისა, როგორც თავისთავად არსებული საგნებისა, და აზრი, როგორც წარსულის გადმონაშთი, წინ უნდა უსწრებდნენ თვით შემეცნებასა და აზროვნებას, როგორც დამოუკიდებელ ცნობიერებას“ (ბელინსკი 1948: 11).

რომანტიკოსებმა (გოეთე, შილერი, შელი) ფილოსოფიური და სულიერ-ფსიქოლოგიური სიღრმე შესძინეს ლიტერატურული გვარებისა და ჟანრების გააზრებას. მორიგი მეთოდოლოგიური სიახლის ქეშმარიტ ტრუბადურად კი ვიქტორ ჰიუგო იქცა. მისი რეაქცია ტრადიციულ ლიტერატურულ პრინციპებზე რადიკალურობითა და უკომპრომისობით გამოირჩა. „ლიტერატურული ნაწარმოების მიმართ, — შეშფოთებით წერს იგი, — გამუდმებით გაისმის ფრაზები: ჟანრის „ღირსება“, ჟანრთან „შესაბამისობა“... ტრაგედია „კრძალავს“ იმას, რის „უფლებასაც იძლევა“ რომანი ... ამ წიგნის ავტორს, სამწუხაროდ, არ ესმის მსგავსი ფრაზების შინაარსი“ (ჰიუგო 1961: 7). შემოქმედის ინტერესის ერთადერთ საგნად ჰიუგო ბუნებას მიიჩნევს, ხოლო ერთადერთ მეგზურად — სიმართლეს. მწერალმა უნდა წეროს არა „ისე, როგორც წერდნენ ადრე, არამედ ისე, როგორც სული და გული კარნახობს“ (ჰიუგო 1961: 8). ჰიუგოსეული მეთოდის ნოვატორულობა მდგომარეობდა **ლიტერატურული ფორმების ონტოლოგიურ (ყოფიერებით) შეფარდებაში არსებობის ისტორიულ და ინდივიდუალურ ფორმებთან**. ჟანრის ტრადიციული, მონესრიგებული, შიდალიტერატურული პრინციპებით განპირობებული წესრიგის ფონზე ჰიუგოს მეთოდი გამოირჩეოდა გარეპრიზმული ხედვით, ანუ ჟანრული მოდელების კავშირის ძიებით გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურულ კონტექსტთან.

მე-19 საუკუნის მიწურულს, შთამბეჭდავი ზეგავლენა ლიტერატურული გვარებისა და ჟანრების გააზრებაზე მოახდინა ჩარლზ დარვინის **„ევოლუციურმა თეორიამ“**, რაც გამოიხატა დარვინისეული ევოლუციური პრინციპების გადატანაში ლიტერატურულ ტექსტებზე. ჯონ ედინგტონ საიმონდის ნაშრომი „ევოლუციური პრინციპების გამოყენების საკითხისათვის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში“ ამის ნათელი დადასტურებაა. მისი აზრით, გვარებისა და ჟანრების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი არსობ-

რივად შეესაბამება კაცობრიობის ჩამოყალიბება-განვითარების სამ ძირითად საფეხურს: სიყრმეს, სიმწიფესა და სიბერეს, ანუ დაბადებას, ზრდასა და დაცემას. დარვინიზმის ლიტერატურულ პრაქტიკაში დანერგვის საყურადღებო მცდელობას წარმოადგენს ფერდინანდ ბრუნეტიერის ნაშრომიც „L' evolution des geres dans l'histoire de la Litterature“. ბრუნეტიერი მჭიდროდ აკავშირებს ცვალებად ლიტერატურულ პროცესებს სოციალური ცვალებადობის პროცესებთან და ამ თვალსაზრისით განიხილავს უძველესი ჟანრების გენეზისსა და ევოლუციის საკითხს. „ჟანრების დიფერენციაცია, — წერს იგი, — ისეთივე პროგრესულობით მიმდინარეობს ისტორიის წიაღში, როგორც ბუნების წიაღში გვართა გადარჩევა. აღინიშნება გადანაცვლება ერთიდან მრავლისკენ, მარტივიდან — რთულისაკენ, ჰომოგენურიდან — ჰეტეროგენულისკენ“ (დიუბროუ 1982: 79).

მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიამ უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანა ლიტერატურული გვარებისა და, განსაკუთრებით, ჟანრების განსაზღვრების საქმეში (რუსული ფორმალიაზმი, მიხაილ ბახტინის კრიტიკა, სტრუქტურალიზმი, ამერიკული „ახალი კრიტიკა“, მითლოგიური კრიტიკა, პოსტსტრუქტურალიზმი, რეცეფციული ესთეტიკა და სხვ.). თუმცადა, წინამდებარე წიგნში თავს შევიკავებთ ლიტერატურული ჟანრების ამ განმარტებების დეტალური ინტერპრეტაციისგან. მიზეზი მეთოდოლოგიური ხასიათისაა:

ლიტერატურული ჟანრები, ანტიკური ეპოქიდან ვიდრე დღემდე, ორ განსხვავებულ რაკურსში მოიაზრება — *სინქრონულ* და *დიაქრონულ* რაკურსებში. სინქრონიზმი ჟანრული ფორმების სიმყარესა და მუდმივობას ასახავს, დიაქრონიზმი კი — მათ პერიოდულ ტრანსფორმაციას ისტორიული და კულტურული ცვალებადობების კონტექსტში. შესაბამისად, ჟანრის განსაზღვრება სინქრონულ ჭრილში ეფუძნება ე.წ. ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციების დაშვებას, დიაქრონულ ჭრილში კი — არაფორმულირებულ ლიტერატურული კონვენციებისას. თ. კენტი მიუთითებს: „ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენცია თავისი არსით განსაზღვრული და დაკანონებულია... იგი შეესაბამება ტექსტის სტატიკურ ანუ სინქრონულ ელემენტებს, რომლებიც ვლინ-

დება ტექსტის დონეზე. ამ თვალსაზრისით, სინქრონული, ანუ ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციები ასოცირდება იმ ლოგიკურ მოლოდინთან, რომელიც წარმოიქმნება ტექსტთან უშუალო კონტაქტის შედეგად... განსხვავებით ფორმულირებული ლიტერატურული კონვენციებისაგან, არაფორმულირებული კონვენციები თავისი არსით განუსაზღვრელნი არიან და დიაქრონულ ხასიათს ატარებენ. ისინი ასოცირდება ცვალებადობასთან, რომელიც ყოველთვის ფასეულია“ (კენტი 1986: 37-38). ამრიგად, სინქრონულ ჭრილში ჟანრი აღიქმება, როგორც დადგენილი, ფორმულირებული და გამყარებული სტრუქტურა, განპირობებული შიდა-ლიტერატურული კანონებით, დიაქრონულ პერსპექტივაში კი — როგორც მუდმივად ქმნადი სისტემა, დამოკიდებული კონკრეტული ეპოქისათვის ნიშანდობლივ ისტორიულ და კულტურულ ღირებულებებზე. შეიძლება დავასკვნათ: ჟანრის სინქრონული განსაზღვრება ამკვიდრებს ჟანრის სტრუქტურულ თავისებურებასა და მიზნებს, რომლებთან მიმართებაშიც გააზრება ნებისმიერი ჟანრის წიაღში მიმდინარე ცვალებადობა, რეგრესი თუ განვითარება; განსხვავებით სინქრონულისაგან, დიაქრონული განსაზღვრება რეალური, ისტორიულ-კულტურული მოცემულობების ფონზე განიხილავს ჟანრს, ის ადგენს ნებისმიერი ჟანრის წიაღში მიმდინარე ცვალებადობის, რეგრესისა თუ განვითარების მიზეზებს და, ამ თვალსაზრისით, დასაბამს აძლევს მრავალ საინტერესო კონცეფციას. ჟანრის თეორიის გააზრების სინქრონული და დიაქრონული რაკურსები არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისგან — პირველი კონცენტრირებულია დადგენილ სტანდარტზე, მეორე კი — მუდმივად ცვალებად სისტემებზე. მე-20 საუკუნის ლიტერატურათმცოდნობამ ნათლად გამოავლინა ამ ორი თვალსაზრისის ჭიდილი*, თუმცა, ყველაზე სწორ გადაწყვეტილებად მიგვაჩნია ჟანრის გააზრების ამ ორი პოზიციის შეჯერების მცდელობა, რასაც ჟანრის გააზრების *ჰოლისტიკური მეთოდი* ეწოდა. ჰოლისტიკური მეთოდი მოიცავს და ამთლიანებს ჟანრის განსაზღვრების ორივე მოდელს — სინქრონულსა და დიაქრონულს: თუ სინქრონული მოდელი საფუძვლად ედება ჟანრის ეტიმოლოგიურ, ტიპოლო-

* იხ. ი. რატიანი, ჟანრის თეორია. თბ. 2009. გვ. 33-60.

გიურ და სემიოტიკურ კლასიფიკაციას, ანუ ჟანრის განსაზღვრებას შიდალიტერატურულ კანონზომიერებებზე დაყრდნობით, დი-აქრონული მოდელი ახდენს ჟანრის სინთეზირებას კონკრეტულ გარემო პირობებთან, ადგენს ჟანრის ადაპტაციის ხარისხს გარკვეულ ისტორიულ-კულტურულ კონტექსტში, ანუ ახორციელებს ჟანრის განსაზღვრებას გარე, ე.წ. ექსტრალიტერატურული კანონზომიერებების გათვალისწინებით.

ამ მოსაზრებიდან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ ლიტერატურული ჟანრების განმარტებისა და გააზრების სწორი და მეტ-ნაკლებად სრულყოფილი სურათი წარმოდგენილი უნდა იქნას უფრო ფართო პერსპექტივაში, რომელიც ლიტერატურულ ჟანრებს განიხილავს ესთეტიკურ მოდელთან, ლიტერატურულ მიმდინარეობებთან და თეორიულ პრინციპებთან ორგანულ მთლიანობაში. ამ მიზანს მოემსახურება „ლიტერატურის თეორიის“ სახელმძღვანელო, რომელსაც უახლოეს ხანებში მიიღებს მკითხველი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

რატიანი 2009: რატიანი ი. ჟანრის თეორია. თბ.: 2009.

ბელინსკი 1948: Белинский Б. Собр. соч. в 3тт. т.2. -М.: Гослитиздат, 1948.

ჰიუგო 1961: Hugo, V. Odes and Ballads // V. Hugo, Studies in Poetics, London: 1961.

დიუბროუ 1982: Dubrow, H. Genre. -Methuen, London and New York: 1982.

კენტი 1986: Kent, T. Interpretation and Genre. -Lewisburg: 1986.