

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature

# სჯანი

ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული  
სამეცნიერო ჟურნალი

# Sjani

Annual scientific journal on Literary Theory

7

თბილისი  
Tbilisi  
2006

რედაქტორი  
ირმა რატიანი

Editor  
Irma Ratiani

სარედაქციო კოლეგია

Editorial Board

თამარ ბარბაქაძე  
ლევან ბრეგაძე  
თეიმურაზ დოიაშვილი  
გაგა ლომიძე  
თამარ ლომიძე  
რევაზ სირაძე  
მერაბ ღალანაძე  
ზაზა შათირიშვილი  
ბელა წიფურია  
მალხაზ ხარბედია  
აკაკი ხინთიბიძე

Tamar Barbakadze  
Levan Bregadze  
Teimuraz Doiashvili  
Gaga Lomidze  
Tamar Lomidze  
Revaz Siradze  
Merab Ghaghanidze  
Zaza Shatirishvili  
Bela Tsipuria  
Malkhaz Kharbedia  
Akaki Khintibidze

სარედაქციო კოლეგიის საპატიო წევრი  
სადარო ცუკუი (იაპონია)

Honorary member of editorial board  
Sadao Tsukui (Japan)

პასუხისმგებელი მდივანი  
სოსო ტაბუცაძე

Responsible Editor  
Soso Tabutsadze

სჟანი 7, 2006.

Sjani 7, 2006

რედაქციის მისამართი: 0108, თბილისი,  
მერაბ კოსტავას ქ. № 5.  
ტელეფონი: 99-63-84  
ფაქსი: 99-53-00  
E-mail: litinst@litinstitutu.ge

Address: 0108, Tbilisi  
M. Kostava str. 5  
Tel.: 99-63-84  
Fax: 99-53-00  
E-mail: litinst@litinstitutu.ge

<b>შინაარსი</b>	<b>Contents</b>
<b>პოზიცია</b>	<b>Position</b>
<p><b>ირმა რატიანი</b> ქართული ლიტერატურა ტექსტის კვლევის თანამედროვე მეთოდების კონტექსტში</p> <p><b>ლიტერატურის თეორიის პრობლემები</b></p>	<p><b>6 Irma Ratiani</b> <i>Georgian Literature in the Context of Contemporary Methods of Analyzing Literary Text</i></p> <p><b>Problems of Literary Theory</b></p>
<p><b>თამარ ლომიძე</b> მეტონიმია ჟენეტთან</p> <p><b>ივანე ამირხანაშვილი</b> ავიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია</p>	<p><b>10 Tamar Lomidze</b> <i>Genett's Metonymy</i></p> <p><b>13 Ivane Amirkhanashvili</b> <i>Hagiography and composition of History</i></p>
<p><b>მალხაზ ხარბედია</b> გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი. გათანაბრების პოეტიკა</p>	<p><b>17 Malkhaz Kharbedia</b> <i>Urban text of Galaktion. The poetry of Even</i></p>
<p><b>ლევან ცაგარელი</b> რა არის ფანტასტიკური ლიტერატურა?</p> <p><b>პოეტიკური პრაქტიკები</b></p>	<p><b>22 Levan Tsagareli</b> <i>What is "Fantastic Literature"?</i></p> <p><b>Poetical practices</b></p>
<p><b>მაკა ელბაქიძე</b> რუსთველური სიყვარულის კონცეფციის ძირები (ოვიდიუსიდან ტროუბადურებამდე)</p> <p><b>თემურ კობახიძე</b> DANCE MACABRE: ტომას ელიოტის „სუინი აგონისტები, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“</p>	<p><b>32 Maka Elbakidze</b> <i>The Backgrounds of Rustaveli's Concept of Love (From Ovid to Troubadours)</i></p> <p><b>37 Temur Kobakhidze</b> <i>Dance Macabre: T. S. Eliot's Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama</i></p>
<p><b>ინგა ადამია</b> ბაირონის შემოქმედების ერთი ასპექტი</p> <p><b>ლიტერატურათმცოდნეობის ქრესტომათია</b></p>	<p><b>50 Inga Adamia</b> <i>One aspect of Byron's creative work</i></p> <p><b>Chrestomathy of Literary Theory</b></p>
<p><b>ჰანს გეორგ გადამერი</b> შემოქმედების ისტორია და გამოყენება (თარგმ. ლევან ბრეგაძისა)</p> <p><b>ლექსმცოდნეობა</b></p>	<p><b>57 Hans Georg Gadamer</b> <i>History and use of Influence (translation by Levan Bregadze)</i></p> <p><b>Theory of Poetry</b></p>
<p><b>აკაკი ხინთიბიძე</b> ჰიატუსი ქართულ ენასა და ლექსში</p> <p><b>თამარ ბარბაკაძე</b> „ციხფერყანწელთა“ მეტრიკა (პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვალ. გაფრინდაშვილი)</p>	<p><b>66 Akaki Khintibidze</b> <i>Hiatus in Georgian Language and Poem</i></p> <p><b>70 Tamar Barbakadze</b> <i>Metric System of Tsispherkantselebi (P. Iashvili, T. Tabidze, V. Gaprindashvili)</i></p>

კახა დავითური  
მწერალთა სასახლეში გამართული ერთი  
დისკუსიის შესახებ

84

**Kakha Davituri**  
*One discussion held in the Writers’  
Union*

**ფილოლოგიური ძიებანი**

**Philological Works**

მარიამ ნინიძე  
მხატვრული ნარატივი პუბლიცისტიკაში

91

**Mariam Ninidze**  
*Creative narrative in  
Social and Political works*

**ინტერპრეტაცია**

**Interpretation**

რევაზ სირაძე  
„იღვნენ და ელოდნენ“, „ღვანან და ელიან“

99

**Revaz Siradze**  
*Sources of Vazha-Pshavela’s “High  
Mountains”*

**კრიტიკული დისკურსი**

**Critical Discourse**

შოთა ბოსტანაშვილი  
ურიდლოდ და უღერიდლოდ

103

**Shota Bostanashvili**  
*Sans Reverence and sans Derrida*

**თარგმანის თეორია**

**History of Translation**

მანანა მათიაშვილი  
კონტექსტით განპირობებული „შემატება-  
კლება“ ტ. ს. ელიოტის „ოთხი  
კვარტეტის“ ქართულ თარგმანში

110

**Manana Matiashvili**  
*Additions and Losses Implicit by Context  
in Georgian Translation of T. S. Eliot’s  
“The Four Quartets*

ნანა მრევლიშვილი  
ტერმინი ჯერჩინება არსენ იყალთოელთან  
და ეკლესიასტეს განმარტებათა გელათურ  
თარგმანებში

115

**Nana Mrevlishvili**  
*The term ჯოაჟი in translations of Arsen  
Ikaltoeli and Gelati translations of  
Ecclesiast’s Interpretation*

**ფოლკლორისტიკა – თანამედროვე  
კვლევები**

**Folkloristic –  
the Modern Researches**

ზურაბ კიკნაძე  
ცხოველთა ეპოსი

121

**Zurab Kiknadze**  
*Animal epic*

**კულტურის პარადიგმები**

**Paradigms of Culture**

დავით ანდრიაძე  
რიცხვის სიცოცხლე და ნების ისტორია  
(ვოლუნტარისტული თემა  
დეკონსტრუქტივისტული ვარიაციებით)

127

**David Andriadze**  
*Life of Numbers and History of Will  
(Voluntaristical theme with  
deconstructivistic variations)*

ნუგზარ ბარდაველიძე  
პოსტმოდერნისტული დისკურსი PR-ზე და  
რეკლამაზე

136

**Nugzar Bardavelidze**  
*Postmodernist discourse on PR and  
Advertising*

---

**Memoria**

გივი ლომიძე

*კვალი ნათელი*

როლანდ ბერიძე

*საცნაური ხმები ჰიმნოგრაფიისა (გარდასულ  
ხმათა საცნაური ხმები)*

**გამოხმაურება, რეცენზია**

გაგა შურღაია

*საქართველოს ანექსია რუსეთის მიერ:*

*ახლებური შეფასებები და მიდგომები.*

*ისტორიის გაკვეთილები*

**ახალი წიგნები**

მოამზადა გაგა ლომიძემ

შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის  
ინსტიტუტის სამეცნიერო პუბლიკაციების  
სტილი

**Memoria**

144

**Givi Lomidze**

*Bright trace*

145

**Roland Beridze**

*Familiar sounds of Hymnography*

*Familiar sounds of Passed Sounds)*

**Reviews, comments**

157

**Gaga Shurgaia**

*Georgia's annexation by Russia:*

*Modern evaluation and approaches.*

*History lessons*

166

**New Books**

Prepared by

**Gaga Lomidze**

171

**Style of academic publications in Shota  
Rustaveli Institute of Georgian  
Literature**

**ქართული ლიტერატურა ტექსტის კვლევის თანამედროვე მეთოდების კონტექსტში**

ტექსტის ანალიზმა, რაც ქმნიდა და ქმნის ლიტერატურის თეორიული კვლევის განსხვავებულ მოდელებს, დასაბამიდან ვიდრე მე-20 საუკუნის თეორიულ სკოლებამდე, განვითარების არაერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი განვლო. ამ თვალსაზრისით, ათვლის წერტილს, ცხადია, წარმოადგენს კლასიკური პერიოდის ნორმატიული და რიტორიკული ხასიათის კრიტიკა. კლასიკური აზროვნების წიაღში შექმნილი ინტერპრეტაციული პოზიციამ მოწვევრიებული თეორიული სისტემის სახე მიიღო: არისტოტელემ პორაციუსმა, კვინტილიანემ, ციცერონმა და სხვებმა შექმნეს ტექსტის ანალიზის თვალსაზრისით საეტაპო მნიშვნელობის მქონე ნაშრომები, რომლებშიც გამოიკვეთა კლასიკური ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი მახასიათებლები:

1. ხელოვნება, შესამისად, ლიტერატურა, არის რეალობის ბაძვა;
2. ბაძვის მანერა განსხვავებს ერთმანეთისაგან ლიტერატურულ ჟანრებს;
3. ჟანრის დეფინიციის განმსაზღვრელ კრიტერიუმს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ჟანრის სტრუქტურული აგებულება, მეორე მხრივ კი – მყურებელზე ზემოქმედების უნარი;
4. ყოველ საგანს თავისი შესატყვისი იდეალური ფორმა და სტილი მოეძებნება;
5. ხელოვანის მიზანია სწრაფვა იდეალური ნორმისაკენ.

კლასიკური ხანის კრიტიკის კანონიკურ ტონს შუა საუკუნეებში ალეგორიული ეგზეგეტიკის მეთოდი ჩაენაცვლა. ქრისტიანული აზროვნების წიაღში ჩამოყალიბებული „სხვაგვარად თქმის“ ინტერპრეტაციული თეორია წინააღმდეგობაში აღმოჩნდა კლასიკური პოეტიკის ძირითად დებულებებთან: მიმესისის თეორიასთან, ორატორულ ტექნიკასთან და ფაბულის ე.წ. ფალსიფიცირებულ სტრუქტურასთან. მისი ინტერპრეტაციული სტრატეგია ტექსტის (ძირითადად, ბიბლიური ტექსტის) ინვარიანტული წაკითხვის მეთოდოლოგიურ ნოვაციაში გამოვლინდა. ტექსტის ინვარიანტული წაკითხვის დანერგვამ (პორფირი, პროკლე, ნეტარი ავგუსტინე, ნაწილობრივ – დანტე) გამოიწვია ინტერპრეტაციული მრავალფეროვნების კულტურის ჩამოყალიბება. თუმცა, შუა საუკუნეების აზროვნებამ საჭიროდ არ მიიჩნია ამ სტრატეგიის გარდაქმნა კრიტიკულ თეორიად, გამოდინარე, ვფიქრობთ, იმ გარემოებიდან, რომ ახალმა ინტერპრეტაციულმა სტრატეგიამ უმისოდაც მიაღწია თავის მიზანს, იგი იქცა ზნეობრივი და რელიგიური ღირებულებების მქადაგებლად, ანუ შეკრა ქრისტიანული თეოლოგიის კონცეპტუალური მოდელი.

მიუხედავად მეთოდოლოგიური ინოვაციებისა, კლასიკური და შუა საუკუნეების პერიოდის ლიტერატურულ-თეორიული აზროვნება ნებისმიერ ლიტერატურულ კატეგორიას და, განსაკუთრებით ლიტერატურულ ჟანრს, მოიაზრებდა შიდა, ანუ ინტერლიტერატურული სისტემის ფარგლებში. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კრიტიკული აზრი ეფუძნებოდა ფორმულირებულ კატეგორიებს და მყარად იდგა სინქრონიზმის პოზიციაზე.

რენესანსული ეპოქის ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში, თუმცაღა დიდი იყო არისტოტელეს „პოეტიკის“ ზეგავლენა, მაინც იგრძნობოდა ლტოლვა თეორიული აზროვნებისა და პრაქტიკული შემოქმედების მჭიდრო, ინტერმედიული ურთიერთობისკენ, რისი დასტურიცაა კრიტიკის ე.წ. „იტალიური სკოლის“ წარმომადგენელთა მოღვაწეობა. გვიანი რენესანსის ეპოქამ, რომელმაც ვერ დააღწია თავი გააქტიურებული საზოგადოებრივ-სოციალური პროცესების ტრანსპლანტაციას ლიტერატურულ სისტემაში, ცხადყო გარე, ანუ ექსტრალიტერატურული ფაქტორების მნიშვნელობა შიდა, ანუ ინტერლიტერატურული პროცესების რეგულირების საქმეში. მაგრამ რენესანსის ეპოქის ლიტერატურული აზროვნების ნოვატორული მიმართულება კონსერვატორულ კალაპოტში დააბრუნა ნეოკლასიკური ეპოქის ლიტერატურის თეორიამ, რომლის უმთავრესი მახასიათებელიც იყო მიბაძვა კლასიკური პერიოდის ლიტერატურული კანონებისადმი. თომას ელიოტისეული განმარტება რომ მოვიშველიოთ, ნეოკლასიკისა და სენტემენტალიზმის

ეპოქებში აღინიშნა ლიტერატურისათვის მანამდე დამახასიათებელი „უმაღლესი სინთეზის“, ანუ „მსოფლშეგრძნებითი მთლიანობის“ რღვევა, რაციონალურისა და ემოციურის წონასწორობის დისბალანსი, რაც ჯერ „სტერილური პრაგმატიზმის“, ხოლო მოგვიანებით „ირონიული მელანქოლიზმის“ ფორმით გამოიხატა.

რომანტიზმის ეპოქის კრიტიკული აზრი (ჰერდერი, ჰეგელი, გოეთე, შილერი, შელი, ჰიუგო), ისევე როგორც თავად რომანტიკული ლიტერატურა, თითქმის რევოლუციურ სიახლეებს ნერგავს ლიტერატურულ-თეორიულ აზროვნებაში. მაკორდინებელ როლს ასრულებს, ერთი მხრივ, ლიტერატურული კატეგორიების სტრუქტურულ-ფიზიოლოგიური ინტერპრეტაციის გაღრმავება სულიერ-ფსიქოლოგიური ინტერპრეტაციით, მეორე მხრივ, ექსტრალიტერატურული ინტერპრეტაციული მეთოდის შემუშავება. რომანტიზმის ეპოქის ლიტერატურულ-თეორიულმა აზროვნებამ გამოავლინა ლიტერატურული კატეგორიების გააზრების არა მარტო სინქრონული, არამედ დიაქრონული შესაძლებლობები, რაც, თავის მხრივ, ზედმიწევნით კარგად შეითვისეს პოსტრომანტიკული პერიოდის კრიტიკოსებმა. ამ პერიოდის კრიტიკამ ლიტერატურული კატეგორიებისა და პროცესების დეფინიციის პრობლემა მჭიდროდ დაუკავშირა ისტორიულ-სოციალური და კულტურული დეფინიციის საკითხს.

ლიტერატურულ-თეორიული აზრის განვითარების ხანგრძლივი ისტორიის ეს მოკლე მიმოხილვაც კი ცხადყოფს ერთ ჭეშმარიტებას: ლიტერატურის თეორია იყო და არის მუდამ ცვალებადი და განვითარებადი ფენომენი. ლიტერატურის თეორია არასოდეს და ვერასოდეს ჩერდება მიღწეულზე იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ საგანი მისი კვლევისა – ლიტერატურა – განუწყვეტლივ იცვლის ხედვის პერსპექტივას და, როგორც მუდმივად ცვალებადი ინფორმაციული ნაკადი, განუწყვეტლივ ითხოვს ახალ თეორიულ ხედვებს. სწორედ, ლიტერატურული ხედვის პერსპექტივაში მომხდარ ძირეულ ცვლილებას – ე.წ. გარეხედვის პოზიციის ჩანაცვლებას შიგახედვის პოზიციით – დაუკავშირდა მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიული აზრის მოჭარბებული სიჭრელე, სიუხვე და მრავალფეროვნება. ერთმანეთის გვერდით აღმოცენდა თეორიული სკოლები, რომლებიც განსხვავებულ კონცეპტუალურ საფუძველს ეყრდნობოდნენ: რუსული ფორმალური სკოლა, მ. ბახტინის დიალოგიური კრიტიკა, სტრუქტურალიზმი, ფსიქოანალიზი, ფენომენოლოგია, სემიოლოგია, ჰერმენევტიკა, ამერიკული „ახალი კრიტიკა“, პოსტსტრუქტურალიზმი, დეკონსტრუქტივიზმი, რეცეფციული ესთეტიკა, ნარატოლოგია, მითოლოგიური კრიტიკა, მარქსისტული კრიტიკა, ფემინისტური კრიტიკა, პოსტმოდერნიზმი, ახალი ისტორიზმი და სხვა. გამომდინარე აქედან, შეიქმნა ერთგვარი მულტიინტერპრეტაციული სივრცე, რომელსაც, ერთი შეხედვით, განსხვავებები უფრო მეტი ჰქონდა, ვიდრე მსგავსებანი. მაგრამ, ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. ტერმინი, რომელიც უდავოდ აერთიანებს მე-20 საუკუნის ლიტერატურულ-თეორიულ სკოლებსა და მიმდინარეობებს და, ასე ვთქვათ, ერთი ქუდის ქვეშ განათავსებს მათ, არის ინტერდისციპლინური კვლევები. მართალია, ყველა თეორიულ სკოლას თავისი მონათესავე დისციპლინა მოეპოვებოდა, ზოგს – ფილოსოფია, ზოგს – ესთეტიკა, ზოგს – ლინგვისტიკა, ეთიკა ან მათემატიკა, ზოგსაც კი – რამდენიმე ერთდროულად, მაგრამ პრინციპი იყო საერთო: ლიტერატურის თეორია სრულიად ცხადად დაადგა ინტერდისციპლინური კვლევების გზას. ინტერდისციპლინური კვლევების უმნიშვნელოვანეს მონაპოვარს წარმოადგენდა კვლევა მომიჯნავე დისციპლინებთან აქტიურ კავშირში, რაც ლიტერატურის თეორიის შემთხვევაში ნიშნავდა ანალიზს კონცეპტუალურ პარალელებზე დაყრდნობით, ანუ ზოგადჰუმანიტარული კვლევითი არეალის შექმნას.

ევროპულ და ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში შემუშავებული მულტიინტერპრეტაციული და ინტერდისციპლინური მეთოდები სწრაფად გავრცელდა სხვადასხვა ნაციონალური ლიტერატურების დონეზე. ამ პროცესმა ევროპული და მსოფლიო მასშტაბის მნიშვნელობის შედეგი მოიტანა: აღმოცენდა კომპარატივისტული კვლევები. იგი გულისხმობს არა ცალკეული ნაციონალური ლიტერატურების შეპირისპირებით ანალიზს, არამედ იმ უნივერსალური მეთოდის რეალიზებას, რომელიც ზოგად პერსპექტივაში გააიზრებს კონკრეტულ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, ანუ სცდება ნაციონალური მახასიათებლების საზღვრებს და ადგენს განსხვავებული ნაციონალური კულტურებისა და ლიტერატურების ინტეგრაციის ხარისხს მათი კულტურული იდენტობის შენარჩუნების პირობით. ამ პროცესის ესთეტიკური პერსპექტივა შეიძლება განისაზღვროს როგორც ერთმანეთთან დაახლოება. ანალოგიები კონტაქტის გარეშე

უზრუნველყოფენ კონკრეტული ტექსტების სინთეზირებას სპეციალურ შემოქმედებით მოდელში. ასეთ შემთხვევაში ლიტერატურულ-თეორიული ანალიტიკური აზრის გლობალურ მიმართულებას წარმოადგენს შემოქმედების ლიტერატურული საფუძვლების გამოვლენა.

ლიტერატურათაშორისი დიალოგი ლოგიკურად ტრანსფორმირდება კულტურათაშორის დიალოგში. შესაბამისად, ლიტერატურის თეორიული კვლევისათვის უკვე დაძლეულ ეტაპს წარმოადგენს:

1. განსხვავებული პოეტიკური პრობლემების ანალიზი ერთი ტექსტის დონეზე;
2. განსხვავებული ტექსტების ანალიზი ერთი მეთოდოლოგიის დონეზე;
3. განსხვავებული მეთოდოლოგიების ანალიზი ერთი ლიტერატურული სისტემის დონეზე.

დღეს, თეორიული აზრისათვის აქტუალური თემაა ლიტერატურული სისტემის გააზრება კულტურულ პერსპექტივაში, ანუ:

1. ლიტერატურული სისტემის ანალიზი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი ზოგადკულტურული კანონზომიერებების დონეზე;
2. სხვადასხვა ლიტერატურული სისტემის ანალიზი ერთი რომელიმე კულტურული მოდელის დონეზე;
3. ლიტერატურული სისტემის ანალიზი სხვადასხვა კულტურულ სისტემათა კვეთის დონეზე.

ამ მეთოდოლოგიური ამოცანის გადასაჭრელად საჭიროა ქართული ლიტერატურის კვლევა მსოფლიო ლიტერატურის პერიოდიზაციის, ჟანრის თეორიის ევოლუციის, ნარატოლოგიის, თემატოლოგიის, რეცეფციული სპეციფიკის, ინტერტექსტუალობის, ინტერმედიალობისა და ინტერკულტურული კომუნიკაციების თვალსაზრისით.

ვფიქრობთ, ქართული ლიტერატურის კვლევა სწორედ ტექსტის ანალიზის ამ თანამედროვე მეთოდების კონტექსტში უნდა წარიმართოს. არგუმენტი ამისა გახლავთ შემდეგი:

ქართული ლიტერატურა არა მარტო აკმაყოფილებდა (თითქმის მუდმივად) ევროპული ლიტერატურული მოთხოვნების სტანდარტებს, არამედ, ხშირად, მეწინავეც იყო ახალი ლიტერატურული გემოვნებისა და მიმართულებების დამკვიდრებაში. საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებშიც კი, ე.წ. პროლეტარული და სოციალისტური დისკურსის ფონზე, ქართული ლიტერატურა ცდილობდა გასწორებოდა მსოფლიო ლიტერატურულ სტანდარტებს. ეს იყო რთული პროცესი არა მარტო შემოქმედთათვის, არამედ ლიტერატურის თეორეტიკოსებისთვისაც. საბჭოთა რეჟიმის პირობებში, ქართული ლიტერატურული საზოგადოება მოკლებული იყო აქტიური თანამშრომლობის საშუალებას დასავლურ ლიტერატურულ წრეებთან: აკრძალული „ბურჟუაზიული ლიტერატურული აზროვნების ნიმუშების“ არა თუ ციტირებას, არამედ ხელისუფლებისათვის არასასურველ კონტექსტში მოხსენიებასაც კი შეიძლებოდა უსიამო შედეგები მოჰყოლოდა. ცალკეული მეცნიერები და კრიტიკოსები მართალია ახერხებდნენ მცირეოდენ ლავირებას, მაგრამ ეს საკმარისი არ იყო კომპარატივისტული, ან, მით უმეტეს, ინტერკულტურული კვლევების გაშლისათვის. პოსტსაბჭოური ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ჩაება ე.წ. „საზღვრების რღვევის“ პროცესში და შეეცადა, არა მარტო გაეცნო, არამედ, შეძლებისდაგვარად, აეთვისებინა მე-20 საუკუნის ევროპული და მსოფლიო ლიტერატურათმცოდნეობის გამოცდილება. ეს ეტაპი დღესდღეობით თითქმის დაძლეულია და ახლა უმთავრეს სამიზნედ ქართული ლიტერატურის უფრო გლობალური – ინტერკულტურული კვლევები და ე.წ. „კოსკულტურული“, ანუ კულტურათაშორისი კვეთის ძიებები უნდა იქცეს. თანამედროვე ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით სივრცეში ამ მიმართულებით გადადგმულია მნიშვნელოვანი ნაბიჯები, მაგრამ გარდაუვალ საჭიროებას წარმოადგენს კვლევის თემატიკისა და დიაპაზონის გაფართოება, მასშტაბის გაზრდა. კვლევამ უნდა მოიცავს ქართული ლიტერატურული აზრის განვითარების არა ერთი რომელიმე, არამედ არაერთი, ანუ მრავალი ეტაპი. ამ თვალსაზრისით შედარებით ღრმად ათვისებულ ავტორებს – ქართველ ჰიმნოგრაფებს, აგიოგრაფებს, რუსთაველს – გვერდით უნდა დაუყენოთ შედარებით გვიანი პერიოდის ქართველი მწერლები და პოეტები; აგრეთვე, რაც არსებითად აქტუალურია, თანამედროვე ქართული ლიტერატურა. ეს საშუალებას მოგვცემს არა მხოლოდ გავაფართოოთ ქართული ლიტერატურის კვლევის მასშტაბები, არამედ მოვაქციოთ იგი მსოფლიო



ლიტერატურული კვლევების ეპიცენტრში; როგორც იტყვიან, თუ მუჰამედი ვერ მივა მთასთან, მთა მივა მუჰამედთან.

ქართული ლიტერატურის კვლევა ინტერკულტურულ და კულტურათაშორისი კვების კონტექსტში არ წარმოადგენს თითიდან გამოწვილ პრობლემას. ქართული ლიტერატურა ტრადიციულად იდგა დასავლური და აღმოსავლური ლიტერატურული სისტემების გზაგასაყარზე და აირეკლავდა კულტურული განსხვავებების არა მხოლოდ დისპოზიციის, არამედ ჰარმონიზების პროცესს. ამ ჭრილში თამამად შეიძლება ქართული ლიტერატურის როგორც ცალკეული ეტაპების, ისე განვითარების მთელი პროექციის გააზრება. ამგვარი მეთოდოლოგია იძლევა ქართული ლიტერატურის ევროპულ და მსოფლიო ლიტერატურასთან ღირებული ინტეგრაციის შესაძლებლობას, ანუ ქართული ლიტერატურის განთავსების საშუალებას მსოფლიო ლიტერატურული პროცესების ორბიტაზე.

**Irma Ratiani**

## **Georgian Literature in the Context of Contemporary**

### **Methods of Analyzing Literary Text**

#### **Summary**

The differences between the interpretation techniques of literary text cause the appearance of different theoretical models. From its very beginning until 20-th century literary theory has passed numerous, completely different stages of development: from the rhetorical criticism of early Antiques period to the social theories of 19-th century;

In the beginning of 20-th century, because of the general changes in the visual perspective of fiction, literary theory pointed up some new interpretation strategies: from Russian Formalism to New Historicism. The main innovations of these strategic changes were: a) the existence of multi-interpretative system; b) the development of interdisciplinary studies;

The implantation of multi-interpretative and interdisciplinary methods on the level of different national literatures caused the development of comparative studies. Comprehension of literary discourse, in the sense of multi-interpretative and interdisciplinary approaches, became the main communicative bridge between the different literary systems;

But nowadays, in the light of new cultural, political and social changes, which already influenced the world of fiction, literary theory is again looking for new development strategy. It can be described as:

a) analyzes of different literary systems in the context of one cultural model; b) analyzes of different literary systems in the context of different cultural models;

Cross-cultural and intercultural studies are attained via communication - dialog between cultures and, though, literatures;

Georgian literature seems to be the best choice for cross-cultural and intercultural studies. The arguments for this suggestion are:

a) during its long development history Georgian literature always managed to fit the frame of basic cultural and conceptual direction of the concrete epoch; b) standing on the cross-road of east and west civilizations, Georgian literature was looking for the harmonization of cultural differences;

The future research of Georgian literature has to be connected with those contemporary methods of analyzing literary text.

მეტონიმია ჟენეტთან

რომან იაკობსონის პოეტიკური კონცეფცია საფუძვლად დაედო მრავალ ფილოლოგიურ ნაშრომს, ძირითადად თეორიული პოეტიკის სფეროში. ამიტომ, საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს ის გამოკვლევები, რომლებშიც იაკობსონის დებულებები გამოყენებულია კონკრეტულ ლიტერატურულ ტექსტთა ანალიზის მიზნით. მათგან განსაკუთრებით საინტერესოა ცნობილი ფრანგი ლიტერატურათმცოდნის, ჟერარ ჟენეტის ვრცელი სტატია „მეტონიმია პრუსტთან“.

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმია შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიათა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოამკარავდეს მეტონიმის როლი მეტაფორაში“ (ჟენეტი 1998: 37).

რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

ჟენეტის ნაშრომის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს იაკობსონის ორ სტატიაში („ენის ორი პოლუსი და აფაზიურ დარღვევათა ორი ტიპი“ და „შენიშვნები პოეტ პასტერნაკის პროზის შესახებ“) ჩამოყალიბებული დებულებები, ხოლო ძირითად პათოსს – „მეტონიმის უპირატესობის დამტკიცება მეტაფორასთან შედარებით“ (ჟენეტი 1998: 30).

იაკობსონის კვალბაზე, ჟენეტი საუბრობს მეტაფორული და მეტონიმური მიმართებების (იაკობსონთან – „პოლუსების“, „ღერძების“) შესახებ და აქ გულისხმობს არა მარტო ტროპებს, არამედ, საზოგადოდ, ყოველგვარ სემანტიკურ მიმართებებს, რომლებიც აგებულია, შესაბამისად, ანალოგიისა და მომიჯნავეობის პრინციპების მიხედვით.

როგორ ესმის ჟენეტს ტერმინ „თანაარსებობის“ მნიშვნელობა? ამ საკითხის გასარკვევად დავაკვირდეთ ჟენეტის მიერ პრუსტის ტექსტებიდან მოყვანილ ნიმუშებს და, აგრეთვე, იმას, თუ როგორ აანალიზებს მათ ფრანგი მეცნიერი.

ნაშრომის დასაწყისში ჟენეტი იმოწმებს სტივენ ულმანის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ პრუსტთან გვხვდება იმგვარი მეტონიმური მიმართებები, რომლებიც ემყარება ორი შეგრძნების მომიჯნავეობას, მათ თანაარსებობას ერთსა და იმავე მენტალურ კონტექსტში. ასეთია, მაგალითად, კომბრეს ცის ქვეშ გამეფებული სიჩუმის „ლაჟვარდოვანი ზედაპირი“ ან ბალის კუტიკარზე მიმაგრებული ზანზალაკის „ოვალური“ და „მოოქროვილი“ ჟღარუნი. აქ სმენით შეგრძნებებს მიეწერება მხედველობითი აღქმის თვისებები (მიზეზის მეტონიმური შენაცვლება შედეგით) და, ამგვარად, ჟენეტის თვალსაზრისით, ესაა მეტონიმები, რომლებიც შენიღბულია მეტაფორული პრედიკაციით.

ამასთან, თვით იაკობსონის დებულებებიდან გამომდინარე, „ლაჟვარდოვანს“, ისევე, როგორც „ოვალურსა“ და „მოოქროვილს“, მეტაფორული პრედიკატები შეიძლება ვუწოდოთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ტექსტში წინასწარ არ იქნება მოხსენიებული კომბრეს ლაჟვარდოვანი ცა, ან ის, რომ ზანზალაკი ოვალური ფორმისაა და მოოქროვილი. მაგრამ პრუსტთან ეს პირობა დაცული არაა და მკითხველი უშუალოდ უკავშირებს ამ ეპითეტებს ტექსტის წინამორბედ ნაწილებს. შესაბამისად, მისთვის არ არსებობს ამ ეპითეტთა ალტერნატიული ვარიანტები, მათი გარკვეული პარადიგმა (ე. ი. მკითხველს არ ეძლევა სელექციის მენტალური ოპერაციის განხორციელების საშუალება). რიტორიკული ფიგურა – ჰიპალაგა – აქ აგებულია წრფივ მიმართებებზე ტექსტის ნაწილებს შორის. ამიტომაც გამოთქმებში: „სიჩუმის ლაჟვარდოვანი ზედაპირი“, აგრეთვე –

„ზანზალაკის ოვალური და მოოქროვილი ჟღარუნი“ შეინიშნება მარტოოდენ მეტონიმიური და არა მეტაფორული პრედიკაცია.

ამასთან, ჟენეტი უგულებელყოფს სინტაგმატიკისა და პარადოგმატიკის ტექსტუალურ გამოხატულებებს და ყურადღებას ამახვილებს, ძირითადად, ობიექტთა რეალურ მომიჯნავეობაზე. ეს ტენდენცია სტატიაში ბოლომდეა გატარებული.

მაგალითად, მკვლევარი საგანგებოდ განიხილავს ორ პასაჟს პრუსტის ქმნილებებიდან. პირველ მათგანში (რომანიდან „სვანის მხარეს“) მთხრობელი გასცქერის მეზეგლიზის ველს, სადაც, პურის ყანებს მიღმა, მოჩანს ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ტაძარი ორი მოჩუქურთმებული სამრეკლოთი: „სამრეკლოებს ჰქონდა წაწვეტებული, ქერცლოვანი, უჯრედოვანი, გილიოშირებული, მოყვითალო, მარცვლოვანი სახურავები, რომლებიც ორ თავთავს წააგავდა“;

მეორე ნაწევებში („სოლომი და გომორი“) გადმოცემულია მარსელის ფიქრები სენ-მარსის ეკლესიის შესახებ, რომელსაც ის მეორე დღეს უნდა ესტუმროს: „სენ-მარსის ორი მრავალსაუკუნოვანი მოვარდისფრო სამრეკლო, მათი რომბისებრი ფორმის, ოდნავ ამოხნილი და თითქოს მთრთოლვარე კრამიტის ფილებით, დღის ყველაზე ცხელ საათებში, როდესაც, ბანაობის გარდა ვერაფერზე ფიქრობ, მაგონებდა აწ გადაშენებულ, ქერცლით დაფარულ, თავწაწვეტებულ თევზებს, უძრავად რომ აღმართულიყვნენ წყლის გამჭვირვალე ლაჟვარდში“.

ამ ციტატებში ერთნაირ სამრეკლოთა ორი წყვილი შედარებულია ურთიერთგანსხვავებულ საგნებთან, ერთ შემთხვევაში – თავთავებთან, მეორეში კი თევზებთან. ჟენეტის აზრით, სამრეკლოთა შედარება თავთავებთან მოტივირებულია გარემოცვით (პურის ყანებით, რომლებიც გარს ერტყმის ანდრია პირველწოდებულის სახელობის ტაძარს), თევზებთან შედარება კი – ბანაობის მოლოდინითა და ზღვის სიახლოვით. მეცნიერის შეხედულებით, გარემოცვა კი არ წარმოქმნის ამ მსგავსებას, არამედ – განაპირობებს მის შერჩევასა და აქტუალიზებას მრავალ ანალოგიურ შესაძლებლობას შორის. „აქ, – შენიშნავს ჟენეტი, – მომიჯნავეობა განსაზღვრავს და წარმოშობს მსგავსებას, და ყველა ამ შემთხვევაში მეტაფორის საყრდენსა და მოტივაციას წარმოადგენს მეტონიმია“ (ჟენეტი 1998: 40).

როგორც ვხედავთ, აქაც მომიჯნავეობის მიმართებებში იგულისხმებოდა საგანთა და მოვლენათა რეალური მომიჯნავეობა სივრცეში, მაშინ, როდესაც იაკობსონის კონცეფციაში, ისევე, როგორც მის ამოსავალ თეორიაში – ფერდინანდ დე სოსიურის ლინგვისტურ მოძღვრებაში, მომიჯნავეობა გაგებულია როგორც წრფივი მიმართებები ტექსტის ელემენტებს შორის.

ისმის კითხვა: რატომ არ შეიძლება, მომიჯნავეობის ცნება დაუკავშირდეს არა ტექსტის სინტაგმატიკას, არამედ – ობიექტთა რეალურ მეზობლობას სივრცეში? იქნებ, ჟენეტის პოზიცია უფრო მართებული და პერსპექტიულია პოეტიკისა და რიტორიკის პრობლემათა გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ვიდრე იაკობსონისა?

აქ გასათვალისწინებელია, რომ იაკობსონის თეორიის ჟენეტისეული ინტერპრეტაცია საშუალებას არ იძლევა ადეკვატურად განიმარტოს ტროპებისა და ფიგურების სემანტიკური სტრუქტურა; მეტიც, როდესაც საგნებისა და მოვლენების რეალური მსგავსებისა ან მომიჯნავეობის საფუძველზე მეცნიერი ცდილობს ისეთი რიტორიკული ფიგურის დახასიათებას, როგორიცაა სინეკლოქე, მისი მსჯელობა არადამაჯერებელია.

მაგალითად, სტატიაში „შეკვეცილი რიტორიკა“ ჟენეტი წერს: „ანძასა და ხომალდს არ აკავშირებს მომიჯნავეობა, სამაგიეროდ, მომიჯნავეობა არსებობს ანძასა და აფრას, ან ანძასა და ქანდარას და, საერთოდ, ანძასა და მთელ დანარჩენ ხომალდს, ანუ ყოველივე იმას შორის, რაც არის ხომალდი და არ არის ანძა“ (ჟენეტი 1998: 22).

ამგვარად, ჟენეტის აზრით, სინეკლოქეს პრინციპს მომიჯნავეობა არ წარმოადგენს. მაგრამ, ჟენეტი არ განმარტავს, სახელდობრ, როგორ აიგება სინეკლოქე, რომელ სემანტიკურ მიმართებებს ასახავს ის, თუ არა მომიჯნავეობას. ეს გაუგებრობა გამოწვეულია იმით, რომ მეცნიერი უგულებელყოფს სინტაგმატიკისა (მომიჯნავეობის) და პარადიგმატიკის (მსგავსების) ლინგვისტურ ინტერპრეტაციას, რომელიც გულისხმობს პირველი მათგანის მიკუთვნებას მეტყველების, მეორის კი – ენის პლანებისადმი.

ამკარაა, რომ მომიჯნავეობის მიმართება აკავშირებს სწორედ რომ ანძასა და ხომალდს როგორც ცნებებს, და არა ანძასა და ხომალდის სხვა ნაწილს, მაგალითად, აფრას. მართლაც, ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში ანძა ყოველთვის უკავშირდება (სინეკლოქურად) ხომალდს, ე.

ი. მათი კავშირი სინტაგმატურია, წრფივი. ამასთან, ესაა უზუალური მიმართება და, ამიტომ, არ საჭიროებს სინეკლოქსს ორივე წევრის მოხსენიებას ტექსტში.

როგორ გაიაზრებს ჟენეტი მსგავსების მიმართების არსს? „წაწვეტებულ, მოყვითალო და გილიომირებულ სახურავს ძალუმს, – აღნიშნავს მკვლევარი, – ჩვენს წარმოსახვაში ერთნაირად ადვილად და ad libitum ამოატივტივოს დამწიფებული თავთავის (ან ზვინის), ან კიდევ – ოქროსფერი თევზის ხატი. ამ ორი ვირტუალური „მსგავსებიდან“ პრუსტი თითოეულ ჯერზე ირჩევს იმას, რაც უკეთ მიესადაგება სიტუაციას ან (რაც იგივეა) კონტექსტს“ (ჟენეტი 1998: 39).

„პრუსტი ირჩევს...“ – ეს ფრაზა მიგვანიშნებს, რომ მხატვრული სახის სპეციფიკის განსაზღვრისას ჟენეტი ითვალისწინებს იაკობსონის იმ დებულებას, რომლის თანახმად, მეტაფორის საფუძველია *სელექცია* (თუმცა სტატიაში ეს ტერმინი მოხსენიებული არაა და, როგორც წესი, საუბარია მეტაფორის (ან მეტონიმის) წვერთა სუბსტიტუციურობის შესახებ).

ის ფაქტი, რომ შემოქმედი (ამ შემთხვევაში – პრუსტი) სიტუაციის ან კონტექსტის მიხედვით ირჩევს, რას შეადაროს სამრეკლოები, არ ნიშნავს, რომ შესაბამისი მხატვრული სახე მეტაფორაა, ან მეტაფორულ მიმართებებზეა აგებული. ამა თუ იმ ტროპისა ან ფიგურის შექმნისას ყველა მწერალი მიმართავს სელექციის ოპერაციას, იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ის ირჩევს კლიშირებულ, მზა ტროპს (რადგან მას შეუძლია, არ გამოიყენოს ეს ტროპი და აღნიშნოს დენოტატი მისი ჩვეული, ყოფითი სახელწოდებით). შემოქმედების პროცესში სელექციის განხორციელებისას საქმე გვაქვს ერთადერთ – ენობრივ პლანთან, რადგან ჯერ არ არსებობს ტექსტი, როგორც სინტაგმატური, წრფივი მოცემულობა. შესაბამისად, არ არსებობს არც ენისა და მეტყველების ოპოზიციური მიმართება, ამ უკანასკნელის გარეშე კი ვერ გამოვყოფთ მეტაფორულსა და მეტონიმიურ ტექსტუალურ პლანებს.

რაც შეეხება სუბსტიტუციურობას, ის ახასიათებს ყველა ტროპსა და ფიგურას, ე. ი. მათი კომპონენტები, გარკვეული გაგებით, ურთიერთშენაცვლებადია (ზემოყვანილ ციტატებში ურთიერთშენაცვლებადია, ერთი მხრივ, სამრეკლოთა სახურავები, მეორე მხრივ კი – თავთავები და თევზები), თუ არ ჩავთვლით მეტაფორას, რომლის იმპლიციტური კომპონენტი ხშირად იმდენად „მღვრიე“ სემანტიკურ გარემოშია განზავებული, რომ მისი მკაფიო სემანტიკური განსაზღვრა ძნელდება. ამდენად, ტროპებისა და ფიგურების სუბსტიტუციურობა არაა კრიტერიუმი, რომელიც შეიძლება გამოვიყენოთ მათი კლასიფიკაციის მიზნით.

სელექციისა და კომბინაციის ოპერაციები, რომლებიც განეკუთვნება ორ ენობრივ პოლუსს და შესაბამისად, მეტაფორულსა და მეტონიმიურ პლანებს, აუცილებლად გულისხმობს ამ ორივე ოპერაციის ტექსტუალურ ხორცშესხმას და, შემდგომ, მის აღქმას რეციპიენტის მიერ. იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს უკანასკნელი ტექსტის აღქმისას ახორციელებს სელექციის ოპერაციას, შესაბამისი ტექსტუალური ელემენტი უნდა მივაკუთვნოთ ენის (მეტაფორულ) პლანს, ხოლო როდესაც მას ამ ოპერაციის ჩატარება არ სჭირდება და ენობრივი ერთეულები წარმოქმნის მყარ (ტექსტუალურად განმტკიცებულ, ან ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში არსებულ) სინტაგმებს, შეიძლება ვიმსჯელოთ ტექსტში მეტყველების (მეტონიმიური) პლანის მონაწილეობის შესახებ.

აქედან გამომდინარე, პრუსტთან ორივე შემთხვევაში გამოყენებულია შედარება, და არა მეტონიმიზე პროცირებული მეტაფორა: „...თავთავს წააგავდა...“, „...მაგონებდა... თევზებს“. შედარების წვერთა მსგავსება სულაც არ ნიშნავს, რომ ის მეტაფორული პლანის გამოხატულებაა. ფიგურა, რომლის ორივე წევრი ექსპლიციტურადაა მოცემული ტექსტში, სწორედ ამ ნიშნით განეკუთვნება სინტაგმატურ (მეტონიმიურ, მეტყველების) პლანს. პრუსტის მხატვრული მანერის ის თავისებურება, რომ შედარებათა კომპონენტებად შერჩეულია რეალურად მომიჯნავე ობიექტები, არ ნიშნავს, რომ ეს „მომიჯნავეობა“ ემთხვევა ამ ტერმინის მნიშვნელობას იაკობსონის თეორიაში. ჟენეტისეული ანალიზი კორექტული იქნებოდა, იმ შემთხვევაში, თუ ავტორი მიზნად დაისახავდა რუსი მეცნიერის დებულებათა ილუსტრირებას და იმსჯელებდა პრუსტის მიერ გამოყენებული ორიგინალური (საგანთა და მოვლენათა რეალურ მომიჯნავეობაზე აგებული) შედარებების შესახებ.

#### დამოწმებანი:

- ზენკინი 1998:** Зенкин С. *Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и судьба структурализма*. Вступ. статья к: Женетт Ж. *Работы по поэтике (Фигуры)*. т.1, М.:1998.
- ჟენეტი 1998:** Женетт, Ж. *Работы по поэтике (Фигуры)*. т.2, М.: 1998.

## Genett's Metonymy

### Summary

The article analyses the work of famous French philologist Gérard Genett „Proust's metonymy“. The methodological base of Genett's work is Roman Jakobson's linguopoetical conception.

Following Jakobson, Genett reasons about metaphorical and metonymical relations and implies not only tropes, but generally all semantical relations, which are based on principles of analogy and neighbourhood (or selection and combination).

It should be mentioned that Genett attaches no importance to textual expressions of metaphorical and metonymical relations. He takes into consideration mainly factual likeness and neighbourhood of real objects, which are reflected in texts. Genett declines linguistic interpretation that implies putting the former to the plan of speech and the latter to the plan of language.

Besides that, while analyzing Proust's artistic style, Genett attempts to imagine the operations of selection and combination (proceeding in author's consciousness), which give birth to metaphor, in first case, and to metonymy, in second case. However it is easy to observe that the results of such analysis are not thoroughly convincing, especially that Genett takes into consideration mostly the author and much less the recipient. But while creative working there is no text as syntagmatical object. Accordingly, there are no oppositional relations of speech and language and it's impossible to distinguish metaphorical and metonymical plans of text.

Only when the recipient, while perceiving the text, realizes the operation of selection, the corresponding element should be attributed to metaphorical plan, and when it is not necessary to realize this operation and the linguistic units make hard (textually strengthened or being usual for consciousness of linguistic body) syntagms, it is possible to reason about metaphorical or metonymical plans, presented in text.

In fact, Genett rejects Jakobson's conception and also its base – the linguistic doctrine of F. de Saussure, which gives hard, reliable foundation for the analysis of the style of literary texts, including Proust's texts. Hence, Genett's conclusions about „metaphors, projected on metonymies“, which are typical for Proust (according to Genett), require certain corrections.

## ივანე ამირხანაშვილი

### აგიოგრაფია და ისტორიის კომპოზიცია

რა არის აგიოგრაფია – ისტორია თუ ლიტერატურა?

ძველი შეკითხვა, რომელიც იმდენად პასუხს არ მოითხოვს, რამდენადაც აქცენტის მარტივ შებრუნებას შემდეგი პოზიციით: რა არის ისტორია?

ივანე ჯავახიშვილი წმინდანთა ცხოვრებებსა და მარტვილობებს საისტორიო მწერლობის ორგანულ ნაწილად მიიჩნევდა, რითაც აგიოგრაფიის წყაროთმცოდნეობით სანდოობას აღიარებდა; იგი იმასაც დასძენდა, რომ ქართული სამოქალაქო საისტორიო დარგი საეკლესიო მწერლობისგან განვითარდა (ჯავახიშვილი 1945: 13). თუმცა, თუ აგიოგრაფია ისტორიოგრაფიის ნაწილია, მაშინ როგორ ხდება, რომ ისტორიოგრაფია ვითარდება აგიოგრაფიის წიაღში, ანუ, როგორ იტევს ნაწილი მთელს? დამაფიქრებელი კითხვაა, რომელიც თავისთავად მოითხოვს ზემოთ დასმული შეკითხვის გამეორებას: რა არის ისტორია?

ისტორია არსებობს იმდენად, რამდენადაც არსებობს წერილობითი ძეგლი, დაწერილი სიტყვა, იგივე – ტექსტი, თუმცა შეიძლება ყველაფერი იმის აღნიშვნით დავიწყოთ, რომ ადამიანი ისტორიული არსებაა, ადამიანის სული კი არის ის ადგილი, სადაც ისტორია ახორციელებს თავის თავს.

ადამიანი თავისი დროის, თავისი „სიცოცხლის ისტორიის“ განმავლობაში ჩართულია იმ პროცესებში, რომლებიც ქმნიან მის თანამედროვე ისტორიას, მაგრამ ყოველივე ეს ისტორიად იქცევა მაშინ, როცა იგი ტოვებს თავის დრო-სივრცეს და მის ნაცვლად მოდის სხვა თაობა და

სხვა დრო-სივრცე, რომელსაც, თავისი შესაძლებლობების მიხედვით, მეტაფიზიკურ პლანში გადააქვს წინამორბედი თაობის პრაქტიკული ყოფიერება და მისი გათვალისწინებით ფასეულობათა ახალ წყებას აყალიბებს.

ფასეულობა, როგორც ტრადიცია, ტექსტის სახით ფორმდება, ოღონდ ისე, რომ ტექსტის შინაარსი არ ემთხვევა ყოფიერების შინაარსს – არც მოცულობით და არც სტრუქტურით. ყოფიერება არასოდეს არ არის ისეთი, როგორსაც წიგნში ვხედავთ. ბასილი ზარზმელი იტყვის: წიგნი არის „სიტყვისმიერი გამოხატვა ვრცელისა ცხოვრებისა“-ო. ცხოვრება სხვაგვარად განსაზღვრავს თავისი ლიტერატურული თვითდადგენის წესს, ტრანსფორმირებულად, სხვაგვარი მოდიფიკაციით გადადის წიგნში.

ცხოვრება წიგნში უარყოფს თავის თავს იმისათვის, რომ გადარჩეს, რომ იყოს ისეთი, როგორც მისთვის არის მისაღები (დერიდა 2000: 122). თვითუარყოფის მომენტში ყოფიერება თავის პირობებს უყენებს ავტორს, ავტორი კი, პირიქით, ცხოვრების წინაშე აყენებს მოთხოვნებს. ამ წინააღმდეგობას არეგულირებს სიტყვა როგორც გამოსახვის საშუალება. ჩნდება სტილი – ცხოვრების ლიტერატურული მიზანსცენა. თხრობის წერილობითი ფორმა მეისტორიეს საშუალებას აძლევს დააკანონოს თავისი შემოქმედებითი პრეტენზიები.

ხატოვანება თხრობის შინაგანი თვისებაა. არ არსებობს ისტორია ტროპოლოგიისა და რიტორიკული ფორმების გარეშე. „ეფექტების თეორიის“ მიხედვით, საისტორიო თხრობის ძალა მხატვრული საშუალებების გამოყენებაში ვლინდება (რიკიორი 2004: 329).

ისტორიის ინტერტექსტუალური ფაქტურა, ანუ ენობრივ-ლიტერატურული ნაკადი უდავო ფაქტია, მაგრამ გასათვალისწინებელია, რომ აქ ლაპარაკია ზედაპირზე და არა სიღრმეებზე, სადაც განსხვავება ლიტერატურასთან მიმართებაში წესია, მსგავსება კი – გამონაკლისი. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მხატვრული ტექსტი ქმნალობის შედეგია, როგორც ენობრივი, ისე სახეობრივი თვალსაზრისით. იგი ქმნის სამყაროს, რომელშიც ჩადებულია „არაპროგნოზირებადი თვითგანვითარების მექანიზმები“ (ლოტმანი 2000: 354). ისტორია კი, ვალდებულია აღწეროს ზუსტად ის, ან მიუახლოვდეს იმას, რაც სინამდვილეში იყო და შეძლებისდაგვარად თავიდან აიცილოს ჟანრისთვის შეუთავსებელი „თვითგანვითარების მექანიზმები“, ანუ მხატვრული გამონაკონი.

ლიტერატურული აზროვნება იწყება მოვლენის ფენომენოლოგიურ სიღრმეში, სადაც მწერალი თვითონ ირჩევს, საით წავიდეს – მომხდარი ამბის ობიექტური მთლიანობისკენ, თუ სუბიექტური ნაწილისკენ. მემატრიანისთვის ფაქტი არის დასრულებული დრო, სრული ნამყო, მწერლისთვის კი – დაუსრულებელი აწმყო.

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.

აგიოგრაფიასა და ისტორიას შორის არსებობს მსგავსება, ორივე ასახავს წარსულს და ორივე განკუთვნილია შემდგომი დროისთვის, რომელშიც აწმყო და მომავალი ერთ კულტურულ სივრცედ მოიაზრება.

ისტორიოგრაფიის მიზანია მოვლენების თანმიმდევრობით შეცნობა, ფაქტების დიალექტიკური ანალიზი; აგიოგრაფია ინტერესდება მოვლენათა ურთიერთქმედების შედეგით. ფერწერის ენაზე რომ ვთქვათ, მეისტორიეს აინტერესებს პერსპექტივა, აგიოგრაფოსს – ფონი; ისტორიკოსი გვიხსნის, აგიოგრაფოსი მოგვითხრობს; სხვა არის ისტორიის ფაქტი, სხვა – აგიოგრაფიის ფაქტი. შესაბამისად, ისტორიკოსის მზერა სისტემურია, იგი მთლიანობაში, მოვლენათა ურთიერთკავშირში აღიქვამს ფაქტებს, აგიოგრაფოსი მთლიანობიდან იღებს ცალკეულს და აქედან ქმნის თავის ნარატივს, თავის თხრობას.

მეისტორიე თვითონ შედის მოვლენებში, დამოუკიდებლად აკვირდება და სწავლობს ფაქტებს, აგიოგრაფოსი კი, თავისი გმირის მეშვეობით ეცნობა ფაქტებს, მოვლენათა სიღრმეებში გმირს მიჰყვება, როგორც დანტე ვერგილიუსს.

მისაღებია პოლ ვენის მარტივი და ზუსტი ფორმულირება – „ისტორია მოგვითხრობს იმას, რაც მოხდა, უბრალოდ, მოგვითხრობს იმიტომ, რომ მოხდა... ისტორია არ არის აგიოგრაფიული, დამოდვრითი“ (პოლ ვენი 2003: 67). ისტორია აგიოგრაფიის ანტითეზაა

თუნდაც იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ისტორიის ფუნქცია არის აღნუსხვა, აგიოგრაფიისა კი – პანეგირიკი, ხოლბა; აგიოგრაფიის მიზანი არ არის ისტორიული მოვლენის ინტერპრეტაცია. მართალია, აქ, გარკვეულ ეპიზოდებში, შეიძლება მოვლენა ახდენდეს თვითინტერპრეტაციას, მაგრამ ეს არ ცვლის საგნის არსს, მკითხველში არ იცვლება აღქმის ტიპი.

აგიოგრაფიული თხზულების ავტორი დიანაც ხედავს მოვლენას, როგორც ისტორიული პროცესის ნაწილს, მაგრამ საკითხავია, რა არის მისთვის ისტორიული პროცესი? – საზოგადოება, პოლიტიკა, კულტურა თუ იდეოლოგია? როგორ გარდაისახება მოვლენა მწერლის წარმოსახვაში, უდრის თუ არა მოვლენა თავის თავს იქ, სადაც წარმოსახვა იწყებს მოქმედებას?

აგიოგრაფიული მოვლენა არ იბადება იქ, იმ მომენტში, როცა იწერება, როცა ტექსტად გარდაიქმნება, როცა შედის სიუჟეტურ მოქმედებაში. მას წარმოშობის ხანგრძლივი გზა აქვს და წარმოშობამდეც არსებობს, როგორც იდეოლოგიური ყოფიერება. მისთვის დრო და სივრცე წინასწარვეა გამზადებული ჟანრის კანონებში. ყოველი კერძო მოვლენა კანონის პირველსაწყისში ერთიანდება.

პირველსაწყისი ანუ არქეტიპი არის ის „ჯიუტი“ საძირე, რომელზედაც რა ისტორიული ფაქტიც უნდა დაამყნო, მაინც ერთგვაროვან ნაყოფს მიიღებ. ამის თვალსაჩინო მაგალითია XVIII საუკუნის მოღვაწის, დავით გარეჯის კულტურული კერის ცნობილი წარმომადგენლის ბესარიონ ორბელიშვილის „არჩილ მეფის მარტვილობა“, რომელიც ლეონტი მროველისა და ჯუანშერის თხზულებათა კომპილაციას წარმოადგენს. ბესარიონ ორბელიშვილი ყველანაირად ცდილობს, ისტორიული მასალა აგიოგრაფიული ლიტერატურის კუთვნილებად აქციოს. იგი მეტაფრასტიკის ხერხებით ავრცობს წინამორბედ ტექსტებს, ემოციურად მუხტავს სიტყვას და ფრაზას, ერთი სიტყვით, აგიოგრაფიული ფაქტურით აფორმებს თხრობას. მას არ სურს, იყოს ნოვატორი, მისი მიზანია შეუერთდეს ისტორიულ-კულტურულ ტრადიციას, რომელიც, როგორც პროცესი, ოთხასი წლით ადრე, XIII საუკუნეში შეჩერდა.

ორბელიშვილი კი არ აწესრიგებს აგიოგრაფიულ კანონს, არამედ აგიოგრაფიული კანონი იწესრიგებს თავს ორბელიშვილის ხელით. დავარქვათ ორბელიშვილის მცდელობას ლიტერატურული ნოსტალგია, სულერთია, მასში მაინც საუკეთესოდ არის გამოხატული არქეტიპის ძალა. აქ ხდება არა განახლება, არა რეკონსტრუირება, არამედ ძველთან დაბრუნება, სტერეოტიპის აღდგენა. რაც უფრო დინამიკურია ძველი, მით უფრო სტატიკურია ახალი. მიუხედავად ამისა, მათ აქვს საერთო მიზეზობრივი კავშირი. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში მთავარ როლს ასრულებს სოციალური დაკვეთა. ქრისტიანული საზოგადოება ორბელიშვილის დროსაც იმ პრობლემის წინაშე დგას, რა პრობლემის წინაშეც იდგა, ვთქვათ, იაკობ ზუცესის ან იოანე საბანისძის დროს. ორივე შემთხვევაში საზოგადოებრივი იდეალი, საზოგადოებრივი მოთხოვნილება დიალექტიკურ კავშირშია ჟანრის არსებობასთან.

გვიანი ფეოდალური ხანის აგიოგრაფიამ მარტო რიტორიკული ხერხების არსენალი კი არ გადაიღო, არამედ გადაიღო იდეაც – ზუსტად გააზრებული ეროვნული იდეა. აი, რა არის მთავარი. აგიოგრაფიაში ობიექტურ ისტორიაზე მეტად იდეის ისტორიაა საძიებელი, ვინაიდან აქ ფაქტი სულიერი დოკუმენტის სტატუსს ატარებს.

იდეა როგორც ისტორიული კლიშე!

ეს არის ლიტერატურული მსოფლმხედველობის საკმაოდ მყარი თეორია. რაც შეეხება პრაქტიკას, ანგარიშგასაწევია ის, რომ კონკრეტული ადამიანები ავალბენ კონკრეტულ ადამიანს, დაწეროს კონკრეტულ ადამიანზე, რომელიც კონკრეტული ძაფებით არის დაკავშირებული სინამდვილესთან, საზოგადოებასთან, ისტორიასთან.

როგორც ზემოთ ითქვა, ადამიანი ისტორიული არსებაა, იგი იმყოფება ისტორიაში და ისტორია იმყოფება ადამიანში. ადამიანს ვერ გამოაცალკევენ ისტორიიდან და ვერც ისტორიას გამოაცალკევენ ადამიანისგან (ბერდიაევი 2002: 21).

პიროვნულ-კონკრეტულისა და ზოგადისტორიულის შეერთებამ შექმნა ათონის ლიტერატურული სკოლა, ქართული კულტურის უდიდესი ქრონოტოპოსი, სადაც ყველაზე თვალსაჩინოდ არის გამოვლენილი ქართული ისტორიული იდეის შინაარსი.

ათონელები თავისებურად ხედავენ ისტორიას, თავისებურად გაიაზრებენ ისტორიულ მოვლენებსა და იმ გარემოს, სადაც უწევთ ცხოვრება და მოღვაწეობა. მათ აქვთ კონკრეტული მიზანი – ათონის სულიერ-კულტურული ტრადიციის დაცვა-შენარჩუნება – და ყოველგვარ

მოვლენას ამ თვალთახედვით უყურებენ. ამიტომ მათ შემოქმედებაში ბიზანტიური რეალიები წარმოგვიდგება გარკვეული ლოკალის სახით, რომლის არეში ექცევა ბევრი ისეთი მოვლენა, რომელიც იმპერიის ისტორიის ქრესტომათიულ ნაწილს წარმოადგენს, ისინი თავს უფლებას აძლევენ გამოტოვონ ისეთი ფაქტები, როგორ ფაქტებსაც ისტორიკოსი არ გამოტოვებდა.

ისტორიზმი, როგორც მოვლენათა დიალექტიკური თანმიმდევრობის გააზრება, ათონელებთან იდეის სახით არის მოცემული. ფაქტებს არ აძლევენ დიდ მნიშვნელობას, მთავარი აქცენტი იდეაზე გადააქვთ. ექსპრესიულ-ემოციური ტენდენციების ნაკადში თავს იჩენს ზნეობრივი, ეროვნული და ფსიქოლოგიური კატეგორიები – ერთგვარი წყალგამყოფი რეალობასა და იდეას შორის. ისტორიული სინამდვილე გადმოცემის ობიექტი კი არ არის, არამედ ფონი იდეის განვითარებისთვის.

როგორც კი დაისმის შეკითხვა, არის თუ არა აგიოგრაფია საისტორიო ჟანრი, მაშინვე პასუხის მოძებნის „რეჟიმზე“ გადავერთვებით ხოლმე. მაგრამ ხომ არ ჯობია, სანამ პასუხს მოვძებნიდეთ, მანამ დაფიქრებულიყავით იმაზე, თუ რა ბაღებს ამ შეკითხვას. იქნებ დაეჭვება?! ამიტომ ლოგიკური ხომ არ იქნებოდა, თვით შეკითხვაში მოგვეჩხრიკა პასუხი, უფრო სწორად, შეკითხვა მიგვეჩინა პასუხად?

„არის თუ არა აგიოგრაფია საისტორიო ჟანრი?“ – შეკითხვის ქვეცნობიერი იმპულსი არის იმის დაშვება, რომ შეიძლება აგიოგრაფია არ იყოს საისტორიო ჟანრი. ქვეცნობიერი აღიარებს, რომ მსგავსების მიუხედავად, განსხვავება არსებითია: აგიოგრაფიული და საისტორიო ჟანრები თავიანთი კანონებით ცხოვრობენ, თავიანთი ჰაერით სუნთქავენ.

რატომ არის, რომ აგიოგრაფიაში ყველაზე აქტიური როლი ენას ენიჭება? რატომ არის სწრაფვა ენობრივი მრავალმნიშვნელობისკენ, სტილური ავტონომიურობისკენ? რა არის ტექსტის მიზანი და „განზრახვა“? სამივე შეკითხვას ერთი პასუხი აქვს – ენის საკითხი არის მთავარი, ყველაფერი აქედან გამომდინარეობს და ყველაფერი აქეთ მიედინება. ენის მხატვრულობა აგიოგრაფიის ბელეტრისტული კანონია.

მხატვრულ კომპონენტებს სხვა ხასიათი აქვს აგიოგრაფიაში და სხვა – ისტორიაში. პირველ შემთხვევაში ის საერთო-სისტემური მოვლენაა, მეორეში კი – ინდივიდუალურ-ფორმალური. სხვადასხვა ცნებებია მხატვრულობის ისტორიზმი და ისტორიზმის მხატვრულობა. მხატვრულ წარმოსახვაში ხდება ისტორიის, ენის, ტრადიციის, იდეოლოგიის, კონკრეტული თემისა და თვით ავტორის კონსტრუირება (ეკო 2004: 19), ისტორია კი ყველა ამ ცნების ეპისტემოლოგიური ჯამია. სწორედ ეპისტემოლოგიური თვალსაზრისით, მხატვრული ნაწარმოები არის მეტაფორა (ეკო 2004: 177), ისტორია კი – დოკუმენტი.

ისტორიის თხრობა ქრონოლოგიურ ძაფს მიჰყვება, აგიოგრაფიისა – სიუჟეტს. თხრობის კონსტრუქციას თუ პირობათად ასე დაგყოფთ: მოვლენა – იდეა, ისტორიისთვის მთავარი იქნება მოვლენა, აგიოგრაფიისთვის – იდეა.

აგიოგრაფიაში გარეგნულად მართლაც შეინიშნება „ისტორიზმის დიქტატურა“, მაგრამ ეს ვერ ზღუდავს ნაწარმოების შინაგან თავისუფლებას, იდეური ხაზი უცვლელია. რატომ? შეკითხვის დასმა სრულიად ზედმეტია, ვინაიდან ყველაფერი ისედაც ცხადია. ბოლოსდაბოლოს, აგიოგრაფია არის წმინდანთა ცხოვრების აღწერა, თხრობა რელიგიური იდეის შესახებ, ისტორიოგრაფია კი – ისტორიის აღწერა, თხრობა მოვლენათა შესახებ.

#### დამოწმებანი

- ბერდიაევი 2002:** Бердяев Н. *Смысл истории, новое средневековье*. М.: Канон+, 2002.  
**დერიდა 2000:** Деррида Ж. *Письмо и различие*. М.: Академический проект, 2000.  
**ეკო 2004:** Эко У. *Открытое произведение*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004.  
**ვენი 2003:** Вен П. *Как пишут историю. Опыт эпистемологии*. М.: Научный мир, 2003.  
**ლოტმანი 2000:** Лотман Ю. *Семiosфера*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2000.  
**რიკიორი 2004:** Рикёр П. *Память, история, забвение*. М.: изд. гуманитарной литературы, 2004.  
**ჯავახიშვილი 1945:** ჯავახიშვილი ი. *ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა*. თბ.: 1945.



## Hagiography and Composition of History

### Summary

Is hagiography the historical genre or not? In order to answer to this question we need to define what is history and what is hagiography and how do they correlate with the fiction.

The artificial components have various characters in hagiography and in history. In the first case it's the general, system phenomenon, in the other case it's individual and formal. Historical story follows the chronological line, hagiographical one follows the plot. We conventionally divide the story into phenomenon and idea, while the idea will be most important in hagiography.

Outwardly we can really see the "dictatorship of history" in hagiography, but it doesn't infringe internal freedom of the literary working, ideological line is the same. Why? Finally, hagiography is the description of saints life, story about the religion idea and historiography is the description of history, narration about occurrences.

## მალხაზ ხარბელია

### გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი. გათანაბრების პოეტიკა

გალაკტიონის პირველი ქალაქური ტექსტი 1914 წელსაა შექმნილი. ესაა „ელეგია“, რომლის პირველივე სტრიქონში ავტორი ხედვის წერტილს მონიშნავს და იქვე ჩნდება მეტაფორა, რომელიც შემდგომში განმსაზღვრელი აღმოჩნდება არამხოლოდ გალაკტიონის ქალაქური ტექსტებისთვის, არამედ, ზოგადად, მისი პოეტური ხელოვნებისთვისაც. ესაა „თოვლის“ სახე.

სარკმიდან ვუცქერ, თუ თეთრი თოვლი  
მთა-ბარს როგორ რთავს და ათანაბრებს...\*

აქ, „თოვლის“ მოჭყვება გარკვეული ტექსტუალური ქმედებები, რომლებიც მყარი რეფერენტის, ანუ რეალური საფუძვლის მიუხედავად (ცხადია, რომ თოვლი ერთდროულად რთავს კიდევაც გარემოს და თანაბარი ფერიტაც მოსავს მას), წინააღმდეგობას შეიცავს, რადგან იგი ორ განსხვავებულ მნიშვნელობას გულისხმობს. ერთი ესაა კაზმვა-რთვა, რომელიც პირობითად დემიურგის ქმედებასთან შეგვიძლია დავაახლოვოთ (ამიტომ, მეტაფორულად პოეტურ შემოქმედებასაც შეიძლება აღნიშნავდეს) და გარკვეულ რთულ (რთავს) ოპერაციას გულისხმობს. მეორე კი, „გათანაბრება“, არსებითად სხვაობის წაშლას, გაქრობასა და ერთყოფას, შესაბამისად კი ესქატოლოგიურ (ასევე პირობითად) ქმედებას გულისხმობს.

ამ ფარულ წინააღმდეგობას პაუზასავით მოჭყვება ორი სტრიქონი:

სული ეშვება მოგონებაში,  
სიყმაწვილისას ვიგონებ ზღაპარს,

და შეძლევ:

ზღაპრებს, რომელთა უხმო აჩრდილში  
ჭჭრება ყოველი... გრძნობა ღუნდება,  
რაც კვლავ არასდროს არ განახლდება,  
რაც კვლავ არასდროს არ დაბრუნდება.

ანუ პოეტის „სული“ დაახლოებით ისეთივე მოძრაობას გადის, როგორსაც თოვლი („ეშვება“) და მიიქცევა სადღაც, ნისლიან და აჩრდილოვან „მხარეში“, სადაც „ჭჭრება ყოველი“, თანაბრდება. ამას მოსდევს ორჯერ გამეორებული უარყოფა (ინტონაციურად ედგარ პოსეურის) და

\* გ. ტაბიძის ტექსტები დამოწმებულია პოეტის თორმეტტომეულიდან.

ლექსში კიდევ ერთხელ ზუსტდება ზემოხსენებული წინააღმდეგობა, ისევ ჩნდება ე.წ. „მორთვა-გათანაბრების“ („შემოვიხვიე“ - „მსურს შევერთო“) წყვილი:

*შემოვიხვიე ტანზე ნაბადი  
გაველ ქუჩაში, მსულს ბრბოს შევერთო\*.*

მასთან ერთად კი იკვეთება ქალაქური ტექსტის კონტურებიც, რომელიც, როგორც ადრეც გვქონდა აღნიშნული, მარტოობის ტერმინებში აღიწერება. თუმცა აშკარაა, რომ მარტოობის გამომხატველ ზმნას („შემოვიხვიე“, შდრ. „მოვირთე“, „რთავს“) მოსდევს განსხვავებული სემანტიკის მქონე ქმედება (არსებითად „გათანაბრების“ რიგისა), რომელიც ჟღერადობით თავის საპირისპიროს უახლოვდება („რთავს“ - კვეთს, სახეს აძლევს და „ვერთები“ – ვერთიანდები, ვქრები). ანუ, ერთი მხრივ, მნიშვნელობათა განსხვავებას – მეორეს მხრივ კი ერთიან ფუძეს („რთ“), ზღვრამდე მიჰყავს ეს წინააღმდეგობა, რის შემდეგაც პოეტი უკაცრიელობის, უხმობისა და სხვა ნეგატიური ნიშნებით აღწერს თავის მდგომარეობას:

*რა უდაბნოა, ოჰ, ჩემო ზეცავ.  
რა სიჩუმეა, ოჰ, ჩემო ღმერთო!  
ახალი წელიც ვერაფერს მეტყვის,  
ახალი წელიც ვერ მომცემს პასუხს,  
ისევ უდაბნო... ისევ დუმილი...  
ისევ თოვს და თოვს... გული წუხს და წუხს...*

ლექსში კიდევ ერთი წყვილის გამოყოფა შეიძლება, ორი განსხვავებული დროის გარემოებისა, „კვლავ“ და „ისევ“. აქედან პირველი წარსულს, მოგონებას, „სიყმაწვილის ზღაპარს მიემართება, და რაღაც პირველადს, განუმეორებელს გულისხმობს („კვლავ არასდროს არ განახლდება,, „...არ დაბრუნდება“), მეორე კი განმეორებად ქმედებას აღწერს და აწმყოს, ახლანდელ ვითარებას წარმოგვიდგენს.

ბრბოსთან შერთვისა და გაქრობის, დაკარგვის ქალაქური მოდელია წარმოდგენილი გალაკტიონის იმავე წელს დაწერილ ერთ ლექსში, რომელიც იწყება სიტყვებით:

*როდესაც ხალხთა ჟრიამულში დავიკარგები,  
რომ მოვიპოვო კაცთა შორის თავშესაფარი,  
მაშინ ქნარი სდუმს, სდუმს, სიჩუმეს გარემოუცავს,  
მწარე ნალველით ავსებული სდუმს ჩემი ქნარი.*

როგორც ხედავთ, აქაც იგივე „დუმილი“, ისევ გამეორებები ანიჭებს ლექსს ინტენსიურობას, მაგრამ წინა შემთხვევისგან განსხვავებით, უკვე „ხალხთა ჟრიამული“ და „ქნარის ჟღერადობა“ ქმნის დაპირისპირებულ წყვილს („განვილილს ივონებს ჩემი ქნარი აზვირთებული, / აზვირთებული, აღტყენილი ჟღერს ჩემი ქნარი“). ბოლო სტროფში კი, ისევ ვითარება აღიწერება აწმყო დროში:

*როცა ხალხში ვარ - მეკარგება რწმენა, ხალისი,  
როცა მარტო ვარ - მაქვს სამგოსნო წმინდა ტაძარი:  
ტყე, მინდორ-ველი, მთის წიაღი, კლდის ნანგრევები  
და ჩემი ქნარი, მარტოობით შექმნილი ქნარი!*

ამ სტროფში ჯვარედინადაა განლაგებული საგანთა და მოქმედებათა ორი წყება - რეალური და მეტაფორული: 1)ხალისისა და რწმენის დაკარგვა, ტყე, მინდორ-ველი, მთის წიაღი... 2)სამგოსნო წმინდა ტაძარი და მარტოობით შექმნილი ქნარი და ამ წყებათა ურთიერთობას კიდევ უფრო მეტ დრამატულობას ანიჭებს ბარათაშვილისეული „ვპოვე ტაძარი, შესაფარი, უდაბნოდ მდგარი“-ის ინტონაციები.

\* გალაკტიონის ადრეული ლექსი (1909): „ხალხი ირევა, ხალხი ფუსფუსებს. / დაღონებული მივდივარ ბრბოში“ (1, 78).

ამასთან დაკავშირებით გავიხსენოთ გალაკტიონის კიდევ ერთი ლექსი, რომელიც ასევე 1914 წლით თარიღდება („ის მიდიოდა ქუჩაში ერთი, / მას მიჰყვებოდა წვიმა და ქარი...“) და რომელიც ჩვენს წინა წერილში გავაანალიზეთ. ბოლოში ასეთი სიტყვებია:

როგორ, საიდან... არ იცის თვითონ.  
ის უცნობ ხიდზე დგას. სხვაა ხიდი.  
მძიმეა ტვირთი? მაშ სხვებმა ზიდონ,  
ის ეხლა გახდა წყნარი და მშვიდი.

რას ნიშნავს „წყნარი და მშვიდი“, ან „მძიმე ტვირთი“, ანდა „მარტოობით შექმნილი ქნარი“-სა და იმავდროულად, ძველი პოეტის ინტონაციური მყოფობა ჰფენს თუ არა რაიმეს ნათელს? იქნებ ეს „ტვირთი“ სწორედ წარსულის პოეტებია? ამ კითხვებთან ერთად ჩნდება კიდევ ერთი პრობლემა: თუკი პოეზიაში ხმიანობასთან, ბგერასთან და სმენასთან დაკავშირებული მეტაფორები ქაოსის ჰარმონიზირებას გულისხმობს (პოლ დე მანი 1999: 44), რას უნდა გულისხმობდეს გალაკტიონის პირველი ქალაქური ტექსტების დუმილი, სიწყნარე, სიმშვიდე, უდაბნო, პასუხის გაცემის შეუძლებლობა და ა.შ.

ამკარაა, რომ გალაკტიონის ადრეულ ლექსებში, ბევრი სხვა პოეტისგან განსხვავებით, არ ჩანს ე.წ. „ყოფის პოეტიზაცია“, რაც ასეთი დამახასიათებელია ხოლმე დამწყები პოეტისთვის. იგი უფრო წინამორბედი პოეტების გამოცდილებას ეყრდნობა და თავისი შემოქმედებით – ერთი ცნობილი ფილოლოგის მახვილგონივრულ შენიშვნას თუ მოვიხმობთ – „სტილისტური ესპერანტოს“ შთაბეჭდილებას გვიტოვებს. თუმცა, იმ პერიოდში, როცა გალაკტიონი თავის პირველ ქალაქურ ტექსტებს ქმნიდა, ეს ე.წ. „ესპერანტო“ იცვლება და უკვე თავად ავტორის ძიებები ჩნდება, შემოდის განმეორებებისა და დაზუსტებების რთული ტექნიკა, სარკისებურ ეფექტებზე დამყარებული ფრაზები, სინტაქსური ანარეკლები, (ხარბედია 2002: 165), რომლებიც ყველა ერთ მიზანს ემსახურება – სხვა, წინამორბედი პოეტების ნაცვლად თავად გასცეს პასუხი „ძნელად გამოსაცნობ ფიქრებს“, გამოთქვას ის, რაც დაარღვევს დუმილს, გაიყვანს შემოქმედებითი უდაბნოდან. ამ პერიოდის, ისევე როგორც ზემოთ გაანალიზებულ ლექსებში, ეს პროცესი აშკარად ჩანს. ხშირია ანალოგიები, გამეორებები, მრავალწერტილები, რითაც გალაკტიონი თითქოს იმის დემონსტრირებას ახდენს, რომ ამგვარი გამეორებები შეუძლია უსასრულოდ გააგრძელოს და რომ იგი ამით თავის მდგომარეობას აღწერს...

ჩვენი აზრით, ეს მდგომარეობა გალაკტიონის პოეტიკის ჩასახვის პროცესს გულისხმობს. მომდევნო ქალაქურ ტექსტებში უკვე ჩნდება ის სახეები, რომლებიც ახალი პოეტური ენის შექმნასთან დაკავშირებულ სირთულეებზე მეტყველებენ.

გალაკტიონთან ეს პროცესი ჯერ კიდევ ათიან წლებში დაიწყო და იგი სპეციფიური მეტაფორიკით ხასიათდებოდა. ერთი მხრივ ეს იყო ძილის, ზმანების, ერთგვარი გაურკვევლობის სიტუაცია, მეორე მხრივ კი ნათლის, სინათლის ფიგურა, რომელსაც წესით ნათელი უნდა მოეფინა ამ გაურკვევლობისთვის. თუმცა, როგორც დავინახავთ, სინათლე, აქ არანაირად არ გულისხმობს ცხადყოფას (შემეცნებითი თვალსაზრისით), არამედ სულ სხვა რამეს აღნიშნავს და ეს სხვა განმეორებასთანაა კავშირში\* და არა გაცნობიერებასთან, რადგან გალაკტიონთან პოეტური თვალსაზრისით ღირებული, არსებითად გამოუთქმელის სფეროში ძვეს და თემის თუ

\* ლექსში „ყველა შანდალში ჩაქრა სანთელი“ სიბნელისა და სინათლის დაპირისპირება ჩვენთვის უკვე ნაცნობი „ქალაქის ხმათა“ (იგივე „ხალხის ჟრიაჟული“) და „ქნარის ჟღერადობის“ დაპირისპირებულ წყვილზე მიგვანიშნებს:

ყველა შანდალში ჩაქრა სანთელი  
და სიბნელეა გადარუხილი;  
გავარდა მეხი, ხარობს ქუხილი  
და დემონების კორიანტელი.

ქალაქი ხმათა, კვეთა-ცელვათა,  
ის დღევანდელი და წინანდელი...  
და როს დაწყნარდა ქარი ღელვათა,  
უცებ აენთო ყველა შანდალი. (1, 362)

ანუ „ღელვათა ქარის დაწყნარება“ მეტონიმიურად „ქნარის აღტყინებულ ჟღერას მოსწავებს“.

სათქმელის დასუსტება ტროპოლოგიური ხერხებით, ერთი მხრივ პოეტური ობიექტურობის აღდგენას ისახავს მიზნად, მეორე მხრივ კი ამ გამოუთქმელის ბგერით ვარიანტს წარმოგვიდგენს.

მაგალითად ლექსში „ტყემ წამიყვანა!“ (1913) გალაკტიონი ასეთ ვითარებას აღწერს:

მუხის ჩრდილქვეშ მიმეძინა და ფოთლები პეპლებივით  
მეცემოდენ მთელ სახეზე, ალგზნებულზე, სიზმრის სხივით...

რასაც მოსდევს ჩვენთვის კარგად ნაცნობი სიტუაცია, თუმცა საზრისის დაზუსტების გზაზე ამჯერად უკვე კეთილხმოვანების სინათლე „ცხადყოფს“ პოეტის ჩუმ და ილუმალ ნაფიქრს:

ვიყავ ჩუმი, ვიყავ ჩუმი და ვხედავდი ცის ლურჯ ტატნობს  
და ვფიქრობდი ნათელ ფიქრით ფიქრებს ძნელად გამოსაცნობს,  
და ფიქრობდა ნათელ ფიქრს ტყე, და ილუმალ ნაფიქრ-ნაგრძნობს  
ჩემს ფიქრებში მოგონება ეხლა აფრქვევს, ეხლა აღნობს, ნაფიქრ-ნაგრძნობს...

ლექსი კი მთავრდება მრავლისმეტყველი სტრიქონით:

და სიჩუმემ ნიავეით გამოძახა: მჯერა, მჯერა ეგ სიმღერა.

ლექსში „სანთელი“ (1915), ხსოვნის, წარსულის ხატი ჩნდება:

ღამის ნათელში, მტვერში, მთვარეში,  
მიყვარდა სულის შეხება შენი,  
თბილისის დაღლილ ქარის თარეში,  
კოშკები ძველად ნაგებ-ნაშენი...  
...მე მახსოვს შენი ძველი დიდება  
და განშორება აწ მეძნელება.

რომელიც მთავრდება შემდეგი სიტყვებით:

ყოველდღე მოდის ახალი ტალღა  
მყვირალა, სუსტი და დღევანდელი,  
და დროშასავით მე მიმაქვს მაღლა  
სანთელი... შენი სული, სანთელი.

იმავე პერიოდის კიდევ ერთ ქალაქურ ტექსტში კი ვკითხულობთ:

სად დასასრული იყო  
ვიწრო, უცნობი ქუჩის,  
იდგა სანთლების ჯილა  
და ქანდაკება თუჯის.  
ყრიდნენ სანთლები ზოლებს,  
ჰქროდა სიცივე ბინდის  
და იგონებდნენ მოლებს,  
როგორც დაწვევილ სინდისს.  
იდგა გაშიშის სევდა,  
მწარე, ნისლივით ვრცელი,  
მას ბურუსებზე ხვევდა  
თეთრი ობობას ქსელი.

ანუ აქაც ჩნდება სინათლის მეტაფორები და ნისლოვანება, ნიშნები, რომელიც გალაკტიონის ახალი პოეტიკის ჩამოყალიბებას გვაუწყებს.

მაგალითად ლექსში „ყვავილები და ღვინო“ პოეტის პირით კინტო გვესაუბრება. იგი თავისი არსებობის ვერბალურ სივრცეს მონიშნავს და სახეების მთელ წყებას წარმოგვიდგენს:

შენში არი მზე და ღვინო,  
ყოფნის არე - მზე და ღვინო,

ყვავილებიც, ეშმაკებაც  
და სამარეც, მზე და ღვინო.

მანამდე კი ამბობს:

უცხოელი არ გეგონო,  
მე ვარ კინტო - მზე და ღვინო.  
მე არ მინდა  
წყალი წმინდა,  
მე ვარ კინტო, მზე და ღვინო.

როგორც ხედავთ, პოეტი უარს ამბობს წმინდა წყალზე, რაც პოეტიკის ენაზე საზრისის სიაშკარავეს უნდა ნიშნავდეს და მღვრიე ღვინისა და მზის უცნაურ წყვილს ირჩევს, ანუ პირობითად რომ ვთქვათ, დიონისურისა და აპოლონურის იდუმალ ნაზავს.

ამგვარი ორობითობა, როგორც უკვე ვნახეთ, საკმაოდ დამახასიათებელი ნიშანია გალაკტიონის ქალაქური ტექსტებისთვის. მისი ქრესტომათიული ლექსი „შემოდგომის დილა“ (1916) სწორედ ასეთი ცვალებადობითა და ორერთობითი განსაზღვრებით იწყება:

*ღამით* ძლიერი წვიმა მოვიდა,  
*დილით* სიცივე იყო ფარული,  
ჰბერავდა ქარი მადათოვიდან,  
როგორც *სიკვდილი* და *სიყვარული*.

ღამისა და დღის, სიკვდილისა და სიყვარულის ამ წყვილებს\* მოსდევს მკრთალი სინათლის ფიგურა და შემდეგ, არსებითად გალაკტიონის ახალი პოეტიკის საფუძვლებიც განისაზღვრება:

მაგრამ მზეც იყო რბილი და მკრთალი.  
სიყვითლე, ნება ხეთა კვდომისა,\*\*  
მე პოეზიით ვიყავი მთვრალი,  
დღე იყო ისევ შემოდგომისა.

საზგასმული სტრიქონი პირდაპირი მინიშნებაა გალაკტიონის არტისტული (ანუ მკვდარი, ხელოვნური) ყვავილების პოეტიკაზე, იმ „ხელოვნურ ხეებზე“, რომლებსაც „ქუჩა და ქარვასლა“ უნდა მიეფინოს. აქ ერთმანეთს უპირისპირდება პოეზია და ბუნება, პოეზიით თრობა და ხეთა კვდომა, ყველაფერ ამას კი შემოდგომის მკრთალი და რბილი მზე დაჰნათის.

#### დამოწმებანი:

**პოლ დე მანი 1999:** Поль де Ман. *Аллегии чтения. Фигуральный язык Русс., Ницше, Рильке и Пруста.* Екатеринбург: 1999.

**ხარბედია 2002:** ხარბედია მ. *გალაკტიონის ქალაქური ტექსტი (ნაწილი პირველი).* გალაკტიონოლოგია. I. თბ.: 2002.

**Malkhaz Kharbedia**

#### Urban text of Galaktion. The poetry of Even

#### Summary

The publication represents one chapter of the earliest version of “Urban Text of Galaktion“. In the early Urban Texts some poetic forms are introduced which the author later uses not only in consequent Urban Texts

\* შდრ. დემნა შენგელაიას რომანში „ტფილისი“: ტფილისის სიყვარულით ახურდა ოქროს ქურქიანი სპარსული სამეფო ვეფხვი, გადმოველო თრიალეთის მთებს და სიკვდილი და სიყვარული იხილა ერთბასად. შაშხანის ტყვიით განგმირული ჩამოატარეს ის ქართველმა გლეხებმა სათიბე ურმით და ურემი მოდიოდა ისე, თითქოს ციდან ჩამოღებულ იქნა ოქროს ჯავარიანი მზე მოჰქონდათ“. („მნათობი“ 1927, 1-2, 43გვ.).

\*\* შდრ. „შემოდგომის დღე მისცემოდა უსაზღვრო ღუმელს, / მთაწმინდა – მშვიდი და მოყვითალო“ (1, 333).

but also through his poetry. Obviously the early poetry of Galaktion is free from “Poetization of Existence”, so usual among other young poets. Galaktion prefers to rely on the experience of predecessor authors. To use the apt remark of a renowned philologist, Galaktion’s poetry leaves the impression of „Stylistic Esperanto“. It is true however that closer to the period when Galaktion starts to create his Urban Texts, this Esperanto changes to disclose the author’s own search; the later involves different techniques of repetitions and clarifications, as well as phrases based on mirror effects, and „reflections“ of syntax. The use of analogy, repetition and ellipsis is common, as if to demonstrate the author’s aptitude for repetitions, the technique that Galaktion uses to describe his own state of mind. We believe that this condition describes the conception process of Galaktion’s poetic style; also, later Urban Texts show lying ahead hints of difficulties that are connected with creation of a new poetic language.

## ლევან ცაგარელი

### რა არის ფანტასტიკური ლიტერატურა?

#### 1. ექსკურსი ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიაში

ლიტერატურული ენა კონვენციური ენაა, რომელშიც სიმართლის დამტკიცება შეუძლებელია: სიმართლე მიმართება სიტყვებსა და იმ საგნებს შორის, რომლებსაც სიტყვები აღნიშნავენ, ლიტერატურაში კი ეს საგნები არ არსებობს.

ცვეტან ტოლოროვი

ტერმინი ფანტასტიკა (ბერძნ. phantastikos) წარმოსახვასთან დაკავშირებულს ნიშნავს. ფანტასტიკის, როგორც ლიტერატურული ჟანრის, განსაზღვრა ერთობ რთული აღმოჩნდა. ლიტერატურათმცოდნეობაში დღემდე ვერ იქნა მიღწეული შეთანხმება იმის შესახებ, თუ რას წარმოადგენს ლიტერატურული ფანტასტიკა. საქმეს კიდევ უფრო ართულებს ის გარემოება, რომ XX ს-ში ცნება გაფართოვდა და ის ავტომატურად დაუკავშირდა უტოპიას, ფენტეზისა (Fantasy) და ე.წ. მეცნიერულ ფანტასტიკას (Science Fiction) როგორც მონათესავე ჟანრებს. ამასთან, სიტყვა ფანტასტიკა დასავლეთ ევროპაში სხვაგვარად ესმით, აღმოსავლეთ ევროპაში კი ამ ცნებაში მხოლოდ მეცნიერული ფანტასტიკა მოიაზრება. უნდა ითქვას ისიც, რომ XX ს-ის 70-იან წლებამდე ფანტასტიკურ ლიტერატურას მხოლოდ საფრანგეთში ექცეოდა სათანადო ყურადღება, გერმანიასა და ინგლისში კი ფანტასტიკა, როგორც ჩანს, ლიტერატურის მარგინალურ მოვლენად ითვლებოდა და შესწავლის ობიექტად ქცევას არ იმსახურებდა. ერთი შეხედვით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ცნობილი ბულგარელი ლიტერატურათმცოდნის, ცვეტან ტოლოროვის თეორიის გავრცელების შემდეგ ვითარება შეიცვალა: იმართება საერთაშორისო კონგრესები, იქმნება ბიბლიოგრაფიები და მეცნიერული კრებულები, არსებობს სპეციალური ბიბლიოთეკები და ეს ყველაფერი თითქოს ფანტასტიკური ლიტერატურის კვლევის არსებობაზე მეტყველებს, თუმცა სინამდვილეში ამ დარგში არსებული ტერმინოლოგიური ანარქია გამორიცხავს ყოველგვარ მეცნიერულ სიზუსტეს. არსებობს მეცნიერთა ისეთი ჯგუფიც, რომელიც საერთოდ უარყოფს ფანტასტიკის არსებობას; მაგალითად, ჰ. ჰოლენდერი მას ისეთსავე ესთეტიკურ კატეგორიად მიიჩნევს, როგორცაა მშვენიერი, მახინჯი, ამაღლებული, შესაბამისად, მკვლევარს დასაშვებად მიაჩნია ამ ცნების გამოყენება ეპიკური ლიტერატურის ფარგლებს გარეთაც (ლირიკაში, დრამაში, მუსიკაში, სახვით ხელოვნებაში). ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ფანტასტიკის ცნების განსაზღვრა საერთოდ შეუძლებელია, ანდა სულაც არ არის საჭირო იმდენად, რამდენადაც ის საყოველთაოდ გასაგებია. შეიმჩნევა, აგრეთვე, აბსურდული ტენდენცია, ფანტასტიკურად იქნეს მიჩნეული ყველა ის ნაწარმოები, რომლის ქვესათაურშიც შესაბამისი მითითება მოიპოვება ან რომელსაც თვითონ ავტორი აცხადებს ასეთად. ამ ქაოსის მიუხედავად, ფანტასტიკური

ლიტერატურის თეორიის განვითარების მოცემულ ეტაპზე შეიძლება გამოვყოთ დეფინიციათა ორი ჯგუფი – მაქსიმალისტური და მინიმალისტური.\*

მაქსიმალისტი თეორეტიკოსების შეხედულებით, ფანტასტიკური ლიტერატურა მოიცავს ყველა იმ ტექსტს, რომლის მხატვრულ სამყაროშიც ირღვევა ბუნებრივი (ფიზიკური) კანონები. ასეთ შემთხვევაში ფანტასტიკის ჟანრში ექცევა მხატვრული ლიტერატურის ძალიან დიდი ნაწილი – ბიბლიიდან და ანტიკური მითებიდან ვიდრე მეცნიერულ ფანტასტიკამდე და ზღაპრებამდე. ფანტასტიკური ნაწარმოებების საერთო ნიშანი მაქსიმალისტურ თეორიებში გახლავთ ის, რომ აქ აღწერილი მოვლენები ბიოლოგიის, ფიზიკისა და ქიმიის კანონებთან დაპირისპირების გამო სრულიად გამორიცხვულია ჩვენს ნაცნობ სამყაროში (ფრიკე 1981). ანალოგიურად მსჯელობს თეოდორ ფ. ადორნოც: „ფანტასტიკური ხელოვნება, რომლის ნიშნებიც რომანტიზმში, მანიერიზმსა და ბაროკოში გვაქვს, არარსებულს არსებულად წარმოადგენს“ (ადორნო 1995: 28).

მაქსიმალისტები ხშირად გარეელიტერატურულ, ექსტრაფიქტიურ კრიტიკიუმებს მიმართავენ მონათესავე ჟანრებისგან ფანტასტიკის გასამიჯნად (ლემი, დიორინგი, ფიშერი, სუვინი, ვილპერტი). მაგალითად, ლოკკრაფტი და პენზოლდტი შიმს, რომელიც ფანტასტიკური ტექსტის კითხვის დროს აღემკრის მკითხველს, ჟანრის ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებლად თვლიან. ტოდოროვი მართებულად დასცინის ამგვარ ვარაუდს. მისი აზრით, ამ შემთხვევაში ლიტერატურული ნაწარმოების ჟანრი მკითხველის ნერვების გამძლეობაზე იქნებოდა დამოკიდებული. მაქსიმალისტებისთვის კიდევ ერთ დამხმარე კრიტიკიუმს წარმოადგენს ავტორი; ლუი ვას (Vax) შეხედულებით, ფანტასტიკურია ყველა ის ნაწარმოები, რომელთა ავტორებსაც თავიანთი მონათხრობისა არ სჯერათ. ცხადია, ავტორის ფაქტორი არ გამოდგება ჟანრის განსაზღვრისათვის, რადგან ის არ წარმოადგენს ტექსტის სტრუქტურულ ელემენტს.

ზოგი მკვლევარი მაქსიმალისტური დეფინიციების ფარგლებში დამატებით კლასიფიკაციას მიმართავს და ერთმანეთისგან გამოყოფს განსაზღვრებებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, გარეელიტერატურულ ფაქტორებზეა ორიენტირებული, და, მეორე მხრივ, განსაზღვრებებს, რომლებშიც შიდალიტერატურული კრიტიკიუმებით ცდილობს ჟანრის დადგენას. თუ გარეელიტერატურულ თეორიებში ფანტასტიკას შიმის ფაქტორს უკავშირებენ და ბნელი იმპულსების გამოხატულებად განიხილავენ (რ.ა.ცონდერგელდი), საზოგადოებრივი შეხედულებების მიმართ ოპოზიციური დამოკიდებულებით ახასიათებენ (ვ. ფროინდი), ან კიდევ – ესთეტიკურ კატეგორიად, სტილად (ჰ. ჰოლენდერი) და ანტირაციონალურ ადამიანურ დისკურსად (ჰაასი) მიიჩნევენ, შიდალიტერატურულ დეფინიციებში ხშირ შემთხვევაში საუბარია დუალისტურ სტრუქტურაზე, რომელსაც სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებული სახელით ვხვდებით: რ.კელოას (Caillois) აზრით, ფანტასტიკა ყოველდღიურ სამყაროში გაჩენილი ნაპრაღია (Riß); ლ. ვა მას – რეალურსა და შესაძლებელს შორის კონფლიქტად (Konflikt) მიიჩნევს, ჟ.ჟაკემენის (Jacquemin) შეხედულებით, ფანტასტიკა სხვა არაფერია, თუ არა უწესრიგობის შეჭრა (Einbruch) ყოველდღიური სამყაროს მოჩვენებით წესრიგში, ვ.ფროინდი მას ირეალურთან ყოველდღიური სინამდვილის შეჯახებას (Konfrontation) უწოდებს, ჟ.ფინი – ზებუნებრივთან თამაშს (Spiel mit dem Übernatürlichen), ა. ზგოჟელსკი კი – ფიქტიური სამყაროს შიდა კანონების რღვევას (Bruch der inneren Gesetze).

მაქსიმალისტური თეორიებისგან საგრძნობლად გამოირჩევა სწორედ ზგოჟელსკის განსაზღვრება. მისი აზრით, ფანტასტიკური ელემენტის გამოჩენა მთლიანად დამოკიდებულია ამა თუ იმ ლიტერატურული ჟანრის კონვენციურ თავისებურებებზე. ფანტასტიკის ფუნქცია ამ კონვენციებთან დაპირისპირებაა. ის ჩნდება მაშინ, „როცა ირღვევა ფიქტიური სამყაროს შინაგანი კანონები. [ ] ფანტასტიკა აღქმულ უნდა იქნას, როგორც შიდა ლიტერატურული კანონების რღვევის შედეგი და არა – როგორც ობიექტური რეალობის კანონების რღვევისა“ (ზგოჟელსკი 1975: 35).

ზგოჟელსკის თეორიის ღირსება ის გახლავთ, რომ მასში მკაფიოდაა გამოიჯნული ფიქცია და სინამდვილე, რის გამოც ექსტრალიტერატურული კრიტიკიუმების მოშველიება ფანტასტიკური ლიტერატურის განსაზღვრისათვის ზედმეტი ხდება.

\* მოცემული ექსკურსი ძირითადად მისდევს უვე დურსტის მონოგრაფიის ხაზს (დურსტი 2001).

მაქსიმალისტური დეფინიციებისგან განსხვავებით, მინიმალისტურ დეფინიციებში, განსაზღვრული როლი ეკისრება დაეჭვებას ზებუნებრივი მოვლენების შიდაფიქტიურ არსებობაში. მინიმალისტური თეორია ეფუძნება გარკვეულ ტრადიციას, რომელიც სათავეს გი დე მოპასანთან, ვლადიმირ სოლოვიოვთან, ბორის ტომაშევსკისა და მ.რ.ჯეიმსთან იღებს. ამ ავტორებთან უკვე იკვეთება აზრი, რომ ფანტასტიკურ ლიტერატურაში შესაძლებელია მომხდარის ორგვარი ახსნა, სახელდობრ – საბუნებისმეტყველო კანონების მიხედვით ან მათი გამორიცხვით. ამდენად, ფანტასტიკური ლიტერატურა ემყარება გადაულახავ დაპირისპირებას ორ შეუთავსებელ ახსნას შორის. ცვეტან ტოდოროვის „ფანტასტიკური ლიტერატურის თეორიის შესავალი“ (1970 წ.) პირველი მეცნიერული გამოკვლევაა, რომელსაც მოცემული შეხედულება უდევს საფუძვლად.

ტოდოროვი განსაზღვრავს ფანტასტიკას, როგორც ორი ურთიერთგამომრიცხავი სინამდვილის თანარსებობას, რომელთაგან ერთი ბუნებრივი, მეორე კი – ზებუნებრივი ხასიათისაა. როგორც კი ტექსტში კეთდება არჩევანი რომელიმე სინამდვილის სასარგებლოდ, იგი ჟანრის ფარგლებიდან გადის და მონათესავე ჟანრში გადადის. ფანტასტიკის საფუძველია მხატვრული სამყაროს კანონებში დაეჭვება, ე. ი. ფანტასტიკა ერთგვარი მერყეობაა (ფრ. hesitation, გერმ. Unschlüssigkeit). ტოდოროვი გვთავაზობს შემდეგ დიაგრამას:

წმინდა საშინელი	ფანტასტიკური საშინელი	ფანტასტიკური საოცარი	წმინდა საოცარი
--------------------	--------------------------	-------------------------	-------------------

წმინდა საოცარის (le merveilleux pur; unvermischt Wunderbares) ჟანრში სამყაროს ბუნებრივი წყობა დარღვეულია (როგორც, მაგალითად, ზღაპარში). წმინდა საშინელში (l'étrange pur; unvermischt Unheimliches) ეს წყობა შენარჩუნებულია, მოვლენები რაციონალურ ახსნას ექვემდებარება, თუმცა გარკვეული ნიშნით მაინც დაუჯერებელი, უცნაური, შემამფოთებელი, გაუგონარი ან აღმაშფოთებელია. ფანტასტიკურ საშინელში (le fantastique-étrange; hantastisch-Unheimliches) ერთი შეხედვით ზებუნებრივ მოვლენას საბოლოოდ ბუნებრივი ახსნა მოეებნება; იგი ან მოტყუების შედეგია, ან თრობისა თუ სიგიჟის, ანდა შემთხვევითობა და უბრალო ზმანებაა, ფანტასტიკურ საოცარშიც (le fantastique-merveilleux; Phantastisch-Wunderbares) თავიდან გაურკვეველია, ძალაშია ფიზიკის კანონები თუ არა, ფინალში კი ზებუნებრივის არსებობა უდავოა. ამ ორ უკანასკნელ ჟანრს შორის ტოდოროვი ათავსებს წმინდა ფანტასტიკის ჟანრს (le fantastique pur; unvermischt Phantastisches): „ფანტასტიკა არის გაურკვეველობა, რომელსაც ფიზიკის კანონების მცოდნე ადამიანი განიცდის ისეთ მოვლენასთან შეხვედრისას, რომელიც ზებუნებრივად გამოიყურება“ (ტოდოროვი 1992: 25).

ფანტასტიკას ყოველ ფეხის ნაბიჯზე გაქრობა ემუქრება, რის შემდეგაც მონათხრობი ან საოცარი გახდება, ან – საშინელი. ამდენად, წმინდა ფანტასტიკა არის ჟანრი, რომელშიც მერყეობა, გაურკვეველობა ტექსტში ბოლომდე შენარჩუნდება.

ტოდოროვის დეფინიცია პარადიგმატული გამოდგა ფანტასტიკის თეორიაში, თუმცა ზოგიერთი თეორეტიკოსის სასტიკი გულისწყრომაც დაიმსახურა. განსაკუთრებით ცნობილია სტანისლავ ლემის პოლემიკა. იგი ტოდოროვს უზურპატორსა და დოგმატიკოსს უწოდებს და უამრავი ნაწარმოების „უსამშობლოდ“ დატოვებას სდებს ბრალად. ანტიმინიმალისტური კონცეფციაა გატარებული აგრეთვე მთელ რიგ ჟურნალებში, რომლებიც 70-იანი წლებიდან იბეჭდება გერმანიაში და ვას, კელუასა და პენცოლდტის კლასიკად ქცეული ნაშრომების თარგმანებს აცნობს გერმანულ მკითხველს. ეს გახლავთ რ. ცონდერგელდის ალმანახი ფაიკონი (1974-1982 წწ.) და ფრანც როტენშტაინერის რედაქციით გამოცემული სტატიების ორი კრებული (Quarber Merkur და Die dunkle Seite der Wirklichkeit). იგივე ითქმის ქ. თომსენისა და ი. მ. ფიშერის მიერ გამოცემულ მეცნიერულ ანთოლოგიაზეც (Phantastik in Literatur und Kunst). მასში თავმოყრილი კონცეფციები იმდენად განსხვავდება ერთმანეთისგან, რომ რაიმე ერთიან პოზიციაზე ლაპარაკი ზედმეტია. აღნიშნული ტენდენცია უკიდურესობას აღწევს ვ. ფროინდის წიგნში; აქ შემუშავებულია ფანტასტიკური ლიტერატურის განვითარების ახალი მოდელი, რომელიც გოეთესთან იღებს სათავეს და თომას ბერნჰარდთან მთავრდება.



შტეფან ბერგი ტოდოროვს დაცინვით სტრუქტურულ რაინდს უწოდებს და ფანტასტიკურ ლიტერატურას ახალი ეპოქის კრიზისული აზროვნების გამოხატულებად მიიჩნევს. ბრიტანური de facto იზიარებს ტოდოროვის მოდელს, თუმცა ფანტასტიკის ესთეტიკურ ღირებულებად მაინც შემზარავი ეფექტის (Horror) მოხდენის უნარს აცხადებს, რითაც საკითხისადმი მაქსიმალისტურ მიდგომას ამჟღავნებს. ცერზოვსკი ტოდოროვისეულ მერყეობის ცნებას უნივერსალურ გაურკვევლობამდე აფართოებს. ანალოგიურად, ლუთიც ფანტასტიკის ჟანრს მიაკუთვნებს ყველა იმ ნაწარმოებს, რომლებშიც თავს იჩენს ამბივალენტობა, ორაზროვნება. ამასთან, მნიშვნელობა არ აქვს, ამ ამბივალენტობას ბუნებრივისა და ზებუნებრივის დაპირისპირება იწვევს, თუ არა. ჟაკ ფინი მერყეობას ფანტასტიკური მოქმედების განვითარების მხოლოდ ერთ ფაზად მიიჩნევს, რომლის შემდეგაც ტექსტი აუცილებლად გადაიქცევა ან ზებუნებრივი ან ბუნებრივი ამბის ამსახველ ტექსტად. დიორინგისა და შრიოდერის აზრით, ფანტასტიკური ლიტერატურა ერთდროულად მოიცავს ფანტასტიკური და საოცარი (ტოდოროვის ტერმინოლოგიით) ჟანრის ნაწარმოებებს. საპირისპირო მიმართულებით აფართოებს ტოდოროვის დეფინიციას მარიანე ვიუნში; იგი ფანტასტიკის ჟანრს მიაკუთვნებს იმ ნაწარმოებებსაც, რომელიც რაციონალური ახსნის საშუალებას იძლევა (ე.წ. წმინდა სამინელი). ბრუკ-როუზი ფანტასტიკას მხოლოდ ელემენტად მიიჩნევს და მას შუასაუკუნეობრივი ალეგორიის მომდევნო ეტაპად განიხილავს. ვიორთხეს თვალსაზრისით, ფანტასტიკა გულისხმობს ყოველგვარ მერყეობას ნაწარმოებში მონათხრობი ამბის მიმართ იმის განურჩევლად, აქვს იქ ზებუნებრივ მოვლენას ადგილი, თუ არა.

მინიმალისტური თეორიების ასეთი განსხვავებულობის გამო ტოდოროვის კონცეფციის დამკვიდრებაზე მსჯელობა ერთობ გადაჭარბებული იქნება. თუმცა, მინიმალისტების შეხედულებებს აშკარა უპირატესობა უნდა მიენიჭოს, რადგან ისინი (მაქსიმალისტურ თეორიებში არსებული სრული ქაოსისგან განსხვავებით) მხოლოდ იმ ტექსტებს მიაკუთვნებენ ფანტასტიკის ჟანრს, რომლებშიც საოცრების არსებობა ეჭვქვეშაა. მონათესავე ჟანრის ტექსტებისგან ფანტასტიკური ტექსტების გამიჯვნა მხოლოდ ამ გზით ხდება შესაძლებელი.

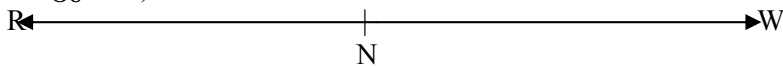
## 2. მხატვრული სინამდვილე და ემპირიული რეალობა

სწორედ ტოდოროვის მინიმალისტური თეორიის ხაზს განაგრძობს უვე დურსტი, რომლის გამოკვლევაც, ჩვენი აზრით, ფანტასტიკური ლიტერატურის განსაზღვრისა და სათანადო ტერმინოლოგიის ჩამოყალიბების პირველი წარმატებული ცდაა. თავის ვრცელ მონოგრაფიაში დურსტი ეყრდნობა რუსული ფორმალიზმის (იაკობსონი, შკლოვსკი, ტინიანოვი, ტომაშევსკი), აგრეთვე – ფრანგული სტრუქტურალიზმის (რ. ბარტი) თეორიულ მონაპოვარს და ლიტერატურის – როგორც სისტემის – თვითმყოფადობის დებულებაზე აგებს თავის კონცეფციას. ნაშრომის დასაწყისში დურსტს მოყავს ევროპასა და ამერიკაში ჩატარებული გამოკითხვების შედეგები, საიდანაც ირკვევა, რომ კაცობრიობის საკმაოდ დიდ ნაწილს სწამს სხვადასხვა ზებუნებრივი მოვლენებისა და ფანტასტიკურ ლიტერატურაში აღწერილ მოვლენებს სრულიად არ მიაკუთვნებს ზებუნებრივთა წყებას. აქედან გამომდინარე, დურსტის აზრით, ასურდულია ჟანრის განმსაზღვრელ კრიტერიუმად ემპირიული სინამდვილის მიჩნევა, მით უფრო, რომ ამგვარი სინამდვილე სრულიად სხვადასხვაგვარად აღიქმება სხვადასხვა ადამიანის მიერ. ემპირიულ შესაძლებლობათა ერთიანი სპექტრი კაცობრიობის ცნობიერებაში არ არსებობს.

დურსტი მკვეთრად მიჯნავს ერთმანეთისგან მხატვრულ რეალობასა და ემპირიულ სინამდვილეს, რადგან ემპირიის პერსპექტივიდან ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოდგენილი სამყარო საოცარია. ფიქციაში მოქმედებს მთელი რიგი ისეთი კანონებისა, რომლებიც ეწინააღმდეგება ფიზიკის კანონებს. ისეთი ნარატიული ელემენტები, როგორცაა ლიტერატურული დრო (თავისი აქრონიული მოვლენებით: პროლეფსისი, ანალეფსისი, პაუზა, სუმარული თხრობა და სხვ.), ყოვლისმცოდნე მთხრობელი (რომლის უნარიც, ჩასწვდეს სხვა ადამიანების ფიქრებს, ემპირიულ სინამდვილეში ტელეპათიად ჩაითვლებოდა), ცალკეული მხატვრული ელემენტების ფუნქციური ურთიერთკავშირი (მხატვრულ სამყაროში თითოეულ ფერს, საგანსა თუ ბუნების მოვლენას გარკვეული ფუნქცია ეკისრება და პირდაპირ ან ირიბად უკავშირდება პროტაგონისტის პიროვნებას, მის განწყობას, ანდა მთელი ნაწარმოების ესთეტიკურ შეტყობინებას; ემპირიულ სამყაროში ასეთი ყოვლისმომცველი დეტერმინიზმი შეუძლებელი

იქნებოდა) ლიტერატურაში ფართო გავრცელების გამო კონვენციურ ელემენტებად იქცა და აღარ ტოვებს ზებუნებრივის შთაბეჭდილებას. მკითხველმა იცის, რომ ამგვარი ტელეპატია, მოგზაურობა დროში და ყოველივე არსებულის მაგიური ურთიერთკავშირი ლიტერატურული ფიქციის იმანენტური ატრიბუტებია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ზოგადად მხატვრული ლიტერატურა საოცარი და ზებუნებრივი ხასიათისაა, ჟანრის მიხედვით განსხვავებულია მხოლოდ ამ ზებუნებრიობის გაშიშვლების ხარისხი (დურსტი 2001: 81).

დურსტს შემოაქვს რეალობის სისტემის (Realitätssystem) ცნება, ესაა იმ კანონების ორგანიზაცია, რომლებიც ფიქტიურ სამყაროში მოქმედებს. ერთნაირი რეალობის სისტემის მქონე ტექსტები ქმნიან ლიტერატურულ ტრადიციას. ეს ტრადიცია დროადადრო ევოლუციურ ცვლილებებს განიცდის, თუმცა ლიტერატურული ნორმის სტატუსს ნებისმიერ შემთხვევაში ინარჩუნებს. ამავე დროს, ყოველთვის არსებობს ტექსტები, რომლებშიც ირღვევა დამკვიდრებული ლიტერატურული ნორმის კონვენციები. ზღაპრები და ფენტეზის ჟანრის ნაწარმოებები ლიტერატურული ნორმიდან გადახვევის სწორედ ასეთ შემთხვევებს წარმოადგენს. ამ ანტინომიაზე დაყრდნობით აგებს დურსტი რეალობის სისტემათა ნარატიული სპექტრის მოდელს, რომლის ერთ პოლუსზე ნორმატიული რეალობა (ე.წ. რეგულარული სისტემა R) თავსდება, მეორეზე – დევიაციური რეალობა (საოცარი სისტემა W), სპექტრის შუაში კი დგას ფანტასტიკა (ე.წ. არასისტემა N):



დურსტის აზრით, რეალისტურია ყველა ის ტექსტი, რომელშიც დაფარულია, მიჩქმალულია მხატვრული ხერხების იმანენტური ზებუნებრიობა; საოცრების ჟანრში კი ხორციელდება ამ მხატვრული ხერხების პარადიული გაშიშვლება (Bloßlegung). სპექტრის პოლუსების ნორმირება ხდება მათი ერთმანეთისგან განსხვავების (დევიაციის) საფუძველზე: საოცრება იმდენადვეა რეალიზმისაგან გადახვევა, რამდენადაც რეალიზმი – საოცრებისგან. ამდენად, საოცრების ჟანრი არსებობს მხოლოდ რეგულარული სისტემის ფონზე, რომელიც ლიტერატურის საერთო კონვენციურობის გამო არასაოცრად გვეჩვენება, სინამდვილეში კი ისიც სავსებით საოცარია.

ნარატიული სპექტრი, დურსტის მიხედვით, XVIII ს-ში რეალიზმის ნორმირების შემდეგ ჩამოყალიბდა. რეალისტური სისტემის წარმოქმნამ, რომლის წიაღიდანაც საოცრება განდევნილ იქნა, განაპირობა საოცრებისა და ფანტასტიკის ჟანრების განვითარება. ამ განვითარების პირველი შედეგი გახლდათ გოთური რომანი, პირველ ფანტასტიკურ ნაწარმოებად კი მიჩნეულია ჟაკ კაზოტის (Jacques Cazotte) *Le diable amoureux* (1776 წ.).

### 3. ფანტასტიკა როგორც არასისტემა

რეალიზმისა და საოცრების ჟანრებისგან, რომლებიც სისტემური ხასიათისაა (ანუ გარკვეული შინაგანი კოჰერენტულობით, ბმულობით, ურთიერთშეკავშირებულობით ხასიათდება), ფანტასტიკა თავისი არაკოჰერენტულობით გამოირჩევა, რის გამოც არასისტემადაც (Nichtsystem) შეიძლება იწოდებოდეს. ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ორი (რეგულარული და საოცარი) რეალობის სისტემის კანონები ებრძვის და გამორიცხავს ერთმანეთს, რის შედეგადაც ორივე მათგანი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება და, ამგვარად, გაურკვევლობის, ამბივალენტობის მიზეზად იქცევა. საოცრების ჟანრისგან განსხვავებით, ფანტასტიკა არ ფლობს არავითარ (ერთიან) რეალობის სისტემას; შესაბამისად, ამ ორი ჟანრის ურთიერთაღრევა მაქსიმალისტური თეორიების უხეშ შეცდომად უნდა ჩაითვალოს.

დურსტი იზიარებს ტოდოროვის მიერ დასახელებულ ფაქტორებს, რომლებიც ნაწარმოების ფანტასტიკურობას ცხადყოფს:

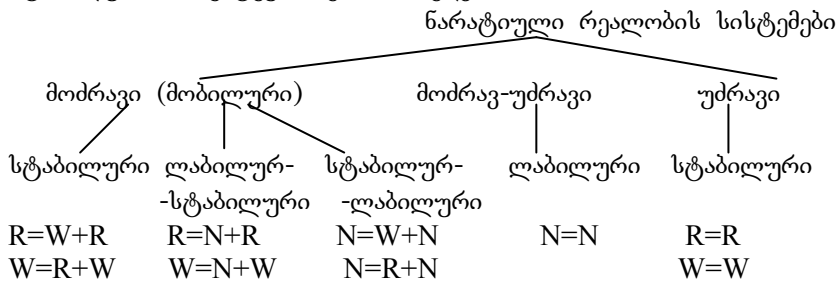
1. იმპლიციტური მკითხველის გაურკვევლობა, დაბნეულობა მოთხრობილი სამყაროს კანონებთან მიმართებაში;
2. ამ გაურკვევლობის განცდა და წარმოდგენა რომელიმე მოქმედი პირის მიერ;
3. ალეგორიული და პოეტური ინტერპრეტაციის უგულებელყოფა.

ფანტასტიკური ჟანრის ტექსტში უნდა არსებობდეს ე.წ. „რეალობასთან შეუთავსებლობის კლასიფიკატორი“ (Klassifikator der Realitätsinkompatibilität). ეს კლასიფიკატორი გახლავთ

ერთგვარი მარკირება, რომლითაც ესა თუ ის მოვლენა რეალობის სისტემური წესრიგის დარღვევად ცხადდება. ამგვარი მარკირება შეიძლება განხორციელდეს ექსპლიციტურად – მთხრობლის ან რომელიმე მოქმედი პირის გამონათქვამში, ან იმპლიციტურად – რეალობის სისტემის აქტუალიზებული ტრადიციის საფუძვლიანი დარღვევის შემთხვევაში.

ვიორთხემ სამართლიანად შენიშნა, რომ ტოდოროვის თეორიაში უგულებელყოფილია მთხრობლის ინსტანცია, და თვითონ შეეცადა ამ ხარვეზის შევსებას. მისი აზრით, მთხრობლის დესტაბილიზაცია ფანტასტიკური ლიტერატურის საფუძველს წარმოადგენს იმდენად, რამდენადაც სწორედ მთხრობლის ავტორიტეტი უზრუნველყოფს რეალობის სისტემურ კოჰერენტულობას. ამდენად, მთხრობლის ინსტანციის დესტაბილიზაცია ფანტასტიკის აუცილებელი პირობაა. ეს დესტაბილიზაცია შეიძლება ხდებოდეს მიკროსტრუქტურულ დონეზე მოდალიზაციისა (თხრობაში ისეთი გამოთქმების ჭარბი გამოყენებით, როგორცაა „თითქოს“, „ვითომ“ და ა.შ.) და გრამატიკულად დარღვეული სტილის მეშვეობით (ქაოტური, ურთიერთდაუკავშირებელი ფრაზების, ანაკოლუთის ჭარბი გამოყენებით), მაკროსტრუქტურულ დონეზე კი ურთიერთგამომრიცხავი პერსპექტივების სიმრავლითა და ავტორიტეტული მთხრობლის ინსტანციის არარსებობით. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ურთიერთსაპირისპირო პერსპექტივების გადაკვეთა (რომელთაგან ერთი ზებუნებრივ მოვლენას უარყოფს, მეორე კი ამტკიცებს) შეუძლებელს ხდის სისტემურ სიტუაციაში გარკვევას.

დურსტი ახდენს ნარატიული რეალობის სისტემების კლასიფიკაციას მობილურობისა და სტაბილურობის კატეგორიების მიხედვით:



მოდრაჳია ნარატიული რეალობის ყველა ის სისტემა, რომლებშიც თხრობის დროს რეალობის სისტემის ცვლა ხდება (ე.წ. ნახტომი), შესაბამისად, უძრაჳია სისტემა, რომელშიც ნახტომი საერთოდ არ გვხვდება. სტაბილურია ის სისტემა, რომელშიც კანონების ერთიანი სისტემა მოქმედებს, ან ერთ სისტემას ბუნებრივად ენაცვლება მეორე მათგანი (მაგალითად, „აღისა საოცრებათა ქვეყანაში“:  $R=W+R$ ; „ლორიან გრეის პორტრეტი“  $W=R+W$ ). ლაბილური კი ყველა ის სისტემაა, რომლებიც მოქმედების განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ორივე სისტემას უპირისპირებს ერთმანეთს, რის გამოც გაურკვეველი ხდება, თუ შესაძლებლობათა რომელი სისტემა მოქმედებს მოცემულ სამყაროში (სწორედ ასეთია, მაგალითად, დეტექტიური რომანის ტიპური სტრუქტურა:  $R=N+R$ ), ამ გაურკვევლობის ბოლომდე შენარჩუნების შემთხვევაში საქმე გვაქვს ფანტასტიკურ ნაწარმოებთან ( $N=W+N$ ;  $N=R+N$ ;  $N=N$ ). ამდენად, ფანტასტიკური ნაწარმოები ორი ძირითადი თვისებით ხასიათდება – ლაბილურობითა და მობილურობით.

#### 4. ფანტასტიკური ელემენტის ცნება

თავის მონოგრაფიაში დურსტი ეთანხმება ტოდოროვის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ფანტასტიკისა და საოცრების ჟანრების თემატური მასალა ერთმანეთისგან არ განსხვავდება. ამ უკანასკნელისგან ფანტასტიკურ ნაწარმოებს განასხვავებს, ერთი მხრივ, აღქმის თემატიზება მთხრობელი ინსტანციის დესტაბილიზაციის გზით, მეორე მხრივ კი – ლიტერატურული კანონების გაშიშვლების ხარისხი. დურსტი ავითარებს საოცრების თემატური მასალის „გრამატიკას“; ის ცდილობს რ. ბარტის ნარატოლოგიურ თეორიაზე დაყრდნობით ახსნას ფანტასტიკური ელემენტის ბუნება.

რ. ბარტი თავის „მოთხრობათა სტრუქტურული ანალიზის შესავალში“ განარჩევს თხრობის სამ დონეს (შრეს): თხრობა, მოქმედება და ფუნქციები. ეს უკანასკნელი თხრობის უმცირეს ერთეულებს წარმოადგენს, მათში ბარტი განასხვავებს ინდექსებს და ფუნქციებს ვიწრო გაგებით. ფუნქციები ვიწრო გაგებით დამატებით იყოფა კარდინალურ ფუნქციებად (ანუ ბირთვებად) და

კატალიზებად. კარდინალური ფუნქცია თხრობის ის მომენტია, რომლიდანაც მოქმედება შეიძლება რამდენიმე ალტერნატიული მიმართულებით განვითარდეს. ორ კარდინალურ ფუნქციას შორის კატალიზები თავსდება; კატალიზები მხოლოდ ქრონოლოგიური ერთეულებია, კარდინალური ფუნქციები კი ერთსა და იმავე დროს ქრონოლოგიურიცაა და ლოგიკურიც. ბირთვების ლოგიკურ თანმიმდევრობას, რომელიც სოლიდარობის პრინციპს ემყარება, ბარტი მწკრივს უწოდებს. მაგალითად, სივარეტის შეთავაზება, გამორთმევა, ანთება, მოწევა არის ერთი მწკრივის შემადგენელი კარდინალური ფუნქციები, რომელთაგან თითოეული – მოვლენების ალტერნატიულ განვითარებას გვთავაზობს. ყოველი მწკრივი დაკავშირებულია ლიტერატურულ ტრადიციასთან, ყოველი მწკრივი, რომელიც ტექსტში შეიძლება შეგვხვდეს, ინტერტექსტობრივად უკავშირდება მწკრივებს, რომლებშიც ლიტერატურულ კოსმოსში (სხვა მოთხრობებში) არსებობს, და ააქტიურებს შესაბამისი მწკრივის ტრადიციას. მაგალითად, ფუნქცია *მოტაცება* ჩვენს ცნობიერებაში ააქტიურებს მოტაცების მთელ იმ პროცესს, რომელსაც სხვა მოთხრობებიდან ვიცნობთ (ბარტი 1988: 119).

დურსტი ეთანხმება ციმერმანის დაკვირვებას: „როცა ფუნქციათა მწკრივში ერთი წევრია გამოტოვებული, მაშინ საოცრებასთან გვაქვს საქმე, რადგან რეალისტურად თხრობაში მხოლოდ სრული რიგი შეიძლება ჩაითვალოს“ (ციმერმანი 1982: 108; 206).

მაგალითად, მეტამორფოზა სხვა არაფერია, თუ არა გაცვლის დაზიანებული, ნაკლოვანი მწკრივი: ამ მწკრივის შემადგენელი ფუნქციები (*ობიექტი A-ს მოშორება და ობიექტი B-ს მოტანა A-ს ძველად*) მოკლებულია პირველ წევრს. ანალოგიურად: *გაქრობა* ადგილის შეცვლის ნაკლოვანი მწკრივია, ვამბირი კი შეზღუდული სასიცოცხლო ციკლის მწკრივის პერსონიფიკაციაა და ა.შ. ფანტასტიკური ელემენტი შეიძლება წარმოიქმნას აგრეთვე ორი ისეთი მწკრივის კომბინაციის გზით, რომლებიც კაუზალურად ერთმანეთს არ უკავშირდება. მაგალითად, სანთლების ანთება ოთახში ჯადოქრის შესვლისთანავე წარმოადგენს ფუნქციათა ორი (კაუზალურად ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელი) მწკრივის – *ადგილის შეცვლისა და ცეცხლის ანთების* – შერწყმას.

საოცრების ჟანრში ნაკლულ ფუნქციურ მწკრივს ნორმატიული სტატუსი ენიჭება, რეალიზმში კი მხოლოდ სრული მწკრივი ითვლება ნორმატიულად. სინამდვილეში, რეალისტურ თხრობაშიც უამრავ მწკრივისმიერ ხვრელს (ელიფსისი, ე.წ. მინუს-ხერხი) ვაწყდებით. სხვანაირად თხრობა შეუძლებელიც იქნებოდა, რადგან ყველაფრის მოყოლა არასდროს ხერხდება, მაგრამ რეალისტური კონვენცია ცდილობს ამ ნაკლულობათა მიჩქმალვას, ფანტასტიკური და საოცარი ჟანრის ლიტერატურას კი წინა პლანზე გამოაქვს ისინი. ამდენად, ფანტასტიკური (საოცარი) მოვლენა გამიშვლებული, თემად ქცეული მწკრივისმიერი ხარვეზი ყოფილა.

## 5. ფანტასტიკის დაბადება და აღსასრული

ფანტასტიკური ლიტერატურის წინამორბედად მკვლევარები ზღაპარსა და ბიურგერულ რომანს მიიჩნევენ. უფრო მართებული ჩანს დურსტისა და შრიოდერის მოსაზრება, რომლის მიხედვით, საოცრების სტრუქტურული გარდაქმნა ფანტასტიკად თქმულების (Sage) ჟანრში მომზადდა, რადგან პირველად სწორედ აქ ხდება გაუგონარი, საოცარი მოვლენის ჩართვა ისტორიულ სინამდვილეში. მონათესავე ჟანრებთან (მეცნიერული ფანტასტიკა, უტოპია, ფენტეზი, ზღაპარი (W=W)) ფანტასტიკას მხოლოდ თემატური მასალა აკავშირებს, სტრუქტურულად კი არაფერი აქვს მათთან საერთო ( $N=R+N$ ;  $N=W+N$ ;  $N=N$ ), თუმცა, დურსტს მოყავს რამდენიმე მაგალითი, სადაც ამ ჟანრების შერწყმა ხდება (მაგალითად, ლ.ტიკის „ქერა ეკებრტი“).

ტოდოროვი ფიქრობდა, რომ ფანტასტიკამ როგორც ჟანრმა XX ს-ში არსებობა შეწყვიტა, რადგან ადამიანის არაცნობიერის გამოვლენის მისია ახლა ფსიქონალიზმა იკისრა. დურსტი ამ აზრს არ იზიარებს და მსჯელობს ჟანრის გაფართოების შესახებ: XIX ს-ის რეალიზმის ნაცვლად XX ს-ში ჩნდება თანამედროვე რეალიზმის ახალი ფორმები, რომლებმაც ცნეს მიმეზისის შეუძლებლობა და სინამდვილის რეპროდუცირებას აღარ ცდილობენ. სიმპტომატურია ამ მხრივ ნარატიული ხერხების გართულება, ყოვლისმცოდნე მთხრობლის გაუქმება და სხვ., მაგრამ რეალიზმის განვითარება განაპირობებს ფანტასტიკის ევოლუციას და არა მის „სიკვდილს“. ტოდოროვი ფანტასტიკის სიკვდილს უკავშირებდა ისეთი ტექსტების არსებობას, როგორიცაა კაფკას „მეტამორფოზა“. დურსტი დეტალურ რეფერატს უთმობს ამ საკითხს და ასკვნის, რომ

კაფკას ნაწარმოები ახალი ჟანრის ჩამოყალიბებაზე მეტყველებს, თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ფანტასტიკის ჟანრი წყვეტს არსებობას. „მეტამორფოზის“ შემთხვევაში ღურსტი საუბრობს გაუფორმებელი, უძრავი სისტემის შესახებ ( $W=W$ ). სიტყვა გაუფორმებელი (unausformuliert) გულისხმობს, რომ საოცარის ელემენტები აქ მოკლებულია ერთმნიშვნელოვან მოტივაციასა და ლოგიკურ კავშირს. ასეთ მხატვრულ სამყაროში შეუძლებელია მოქმედი კანონების ერთიანი სისტემის დადგენა, რადგან ეს კანონები ტექსტში ან მხოლოდ მინიშნების სახით, ან სულაც თავისთავად გასაგებ მოვლენად არის წარმოდგენილი.

ჟანრები, რომლებიც ფანტასტიკის არსებობას გამორიცხავენ, განლაგეთ პოეზია და იგავი. პოეზია მიზნად არ ისახავს წარმოსახული სამყაროს (დიეგეზისის) გადმოცემა-ასახვას და, ამდენად, საერთოდ მოკლებულია რეალობის სისტემას. პოეზიაში ფანტასტიკის განხორციელება მისი სტრუქტურული თავისებურებების გამო პრაქტიკულად გამორიცხებულია, რადგან ის მჭიდროდ არის დაკავშირებული ნარატიულობასთან (თხრობითობასთან): ფანტასტიკა შეიძლება მხოლოდ ზებუნებრივი პერსონაჟის გამოჩენითა თუ მოვლენით გამოვლინდეს, მოვლენას (Ereignis) – ანუ ტექსტში გაცხადებული „წესრიგის“ დარღვევას (ლოტმანი) კი – მხოლოდ ნარატიულ სტრუქტურაში შეიძლება ჰქონდეს ადგილი, ხოლო ალევორიულ დისკურსში ყველაფერს გადატანითი მნიშვნელობა ენიჭება. ეს დაუშვებელია ფანტასტიკის ჟანრისთვის, სადაც ყველაფერი სიტყვა-სიტყვით უნდა იქნას გაგებული. ტოდოროვის კვლობაზე, ღურსტი ამ ფაქტს იმით ხსნის, რომ ფანტასტიკა ტროპების მოქმედებად გარდასახვის გზით წარმოიქმნება; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფანტასტიკურ და საოცარის ლიტერატურაში ხდება ენის გარდაქმნა დაკარგული გამომსახველობითი პოტენციალის მოვლენებად; გადატანითი მნიშვნელობის მქონე ნათქვამის ნამდვილი არსი ფანტასტიკაში რეალობად იქცევა (მაგ. სკამის ფეხი ფანტასტიკაში სკამის ნამდვილ ფეხად იქცევა). მაგრამ „თუ საოცარის სისტემაში მხოლოდ ტროპი შედის ძალაში, არასისტემა პირდაპირ მიუთითებს საზღვარზე ტროპის ნამდვილობასა ( $W$ ) და არანამდვილობას ( $R$ ) შორის, რითაც მისი გამოყენების ავტომატურობას ცხადყოფს. მეტაფორულად რომ ითქვას, აქ [ფანტასტიკაში – ლ.ც.] პოეტური ენა ცოცხლდება, პრაქტიკული ენა კი კვდება“ (ღურსტი 2001: 305).

ფანტასტიკა შეუთავსებელია კომიზმთანაც, რადგან კომიკური დისკურსი ემყარება ერთაზროვნებას, რომელიც მთელს ფანტასტიკურ ეფექტს აუქმებს: დაუშვებელი (მხატვრული სამყაროს სისტემიდან გამომდინარე) მოვლენა კომიზმის გავლენით მისაღები ხდება. ამიტომ კომიკური ტექსტები, რომლებშიც ფანტასტიკური ელემენტები გვხვდება, ზღაპრის უძრავი რეალობის სისტემას ემსგავსება, სადაც საოცრება მოთხრობილი სამყაროს შემადგენელი ნაწილია.

თუ რეალისტურ სისტემაში ლიტერატურული სტრუქტურის ელემენტების იმანენტური ზებუნებრიობა კონვენციურ ნორმად ქცევის გამო გახდა შეუმჩნეველი, საოცარის სისტემაში კი ამ ნორმების დარღვევა იქცა ნორმატიულ მოვლენად, ფანტასტიკა ზოგადად კოჰერენტული სამყაროს უარყოფის გზით ამ ორივე სისტემურ ტრადიციას უპირისპირდება და ყურადღება გადააქვს მოთხრობილი სამყაროს აგებულებაზე. ამდენად, ფანტასტიკა უკიდურესად ავტორეფლექსიური და ინტროსპექტული მოვლენაა, ის ლიტერატურის ხელოვნურობას ცხადყოფს. ამიტომ უნდა დავეთანხმოთ ღურსტის ფუნდამენტური ნაშრომის დასკვნას, რომ ფანტასტიკური ლიტერატურის მთავარი თემა თვით ლიტერატურაა.

## 6. ფსევდოფანტასტიკა და ნეოფანტასტიკა

ჯერ კიდევ ტოდოროვი მიუთითებს თავის ნაშრომში ისეთი ჟანრის არსებობაზე, რომელიც საოცრების მოჩვენებით შთაბეჭდილებას აღძრავს. ამ ჟანრს იგი ფანტასტიკურ-საშინელს (fantastique-étrange, Phantastisch-Unheimliches) უწოდებს. ამ ჟანრის ნაწარმოებებში ერთი შეხედვით ზებუნებრივ მოვლენას ბოლოს ბუნებრივი ახსნა ეძებნება: მოჩვენებითი საოცრება მხატვრულ სინამდვილეში შეცდომის, ტყუილის, სივარდის, თრობის, სიზმრისა თუ შემთხვევითობის ნაყოფი აღმოჩნდება ხოლმე.

ამ ფენომენს სათანადო ყურადღებას უთმობს როჟერ კელუაც. იგი ტექსტში ფანტასტიკის გაუქმების შესაძლებლობებს ასახელებს: თუ მოჩვენებითი არარეალური მოვლენა ამბის ბოლოს ადამიანის ნამოქმედარი აღმოჩნდება; თუ ნაწარმოების უკანასკნელი სტრიქონები ცხადყოფს, რომ

მოთხრობილი ამბავი სინამდვილეში ზმანება, ჰალუცინაცია ან წარმოსახვის ნაყოფი ყოფილა; ანდა თუ ნაწარმოებში აღწერილი საშინელი მოვლენები რომელიმე „ჯადოსნურ მეცნიერებას“ – პარაფსიქოლოგიას, ტელეპათიასა და სპირიტიზმს ემყარება. ყველა ამ შემთხვევაში კელუა ფსევდოფანტასტიკის შესახებ საუბრობს (კელუა 1874: 44-83).

თითქმის ასეთივე კლასიფიკაციას ვხვდებით ჟაკ ფინთანაც, რომელიც ღია (N) და პოტენციურული ფანტასტიკისგან (W) გამოარჩევს ე.წ. „რედუცირებულ“ ფანტასტიკას, სადაც წარმოდგენილი ფანტასტიკური ფენომენი კულტურულად სანქცირებულ, ნორმალურ, „რეალურ“ სინამდვილეზე დაიყვანება (ფინი 1980: 175).

ანალოგიურად მსჯელობს ფლორიან მარცინიც. მას ფანტასტიკა ორი წრის – რაციონალურ-ლოგიკური სინამდვილისა და ირაციონალურ-ალოგიკური სინამდვილის წრეების ურთიერთქმედების შედეგად მიაჩნია. ხოლო სიზმარი, ხილვა, შიზოფრენია და სხვ. მხოლოდ ერთი შეხედვით განეკუთვნება ამ მეორე წრეს, სინამდვილეში კი პირველ წრეში შედის. ასეთი ტიპის ტექსტებს მარცინი ფსევდოფანტასტიკას მიაკუთვნებს (მარცინი 1982: 140; 142-149; 163-167).

ცხადია, ჩამოთვლილ დეფინიციებს აშკარა მაქსიმალისტური ხასიათი აქვს. ამასთან, ვფიქრობთ, თუ „ბუნებრივი“, „ნორმალური“, „სანქცირებული“, „რაციონალურ-ლოგიკური“ სინამდვილის ცნებას შიდატექსტობრივ დონეზე გადავიტანთ და მხატვრულ სისტემასთან ან რეალობის სისტემასთან გავაიგივებთ, სიტყვა „ფსევდოფანტასტიკა“ უფრო გამოსადეგი აღმოჩნდება. ამ ფენომენს, ღურსტის ფორმულირებით, შეძევი სახე მიეცემა:  $R=W+R$ , ან  $R=N+R$ . ღურსტი ასახელებს რამდენიმე ფაქტორს, რომელმაც მოთხრობელის სტაბილიზაცია შეიძლება გამოიწვიოს:

1. ყოვლისმცოდნე მოთხრობელის ჩარევა;
2. რომელიმე რეალობის სისტემის უნარი, ათთვისოს (ასხნას) მოვლენის ყველა დეტალი მაშინ, როცა საპირისპირო სისტემა ამ უნარს მოკლებულია;
3. საწინააღმდეგო სისტემის გაქრობა ახალ მტკიცებულებათა საფუძველზე ან მისი რეალობის სისტემური ორიენტაციის შეცვლა, რაც ინსტანციების გათანაბრებას იწვევს.

სწორედ ამ ფაქტორების მოქმედების შედეგად წარმოიქმნება ფსევდოფანტასტიკა.

თანამედროვე ესპანისტიკაში დამკვიდრდა ტერმინი „ნეოფანტასტიკა“, რომლითაც აღინიშნება ხ.ლ.ბორხესის, ხ.კორტასარისა და ფ. კაფკას მოთხრობებში წარმოდგენილი მხატვრული სინამდვილე. ეს მხატვრული სინამდვილე, მართალია, ჰეტეროგენულია (ანუ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ლიტერატურული ტრადიციის სისტემების ნაერთს წარმოადგენს), მაგრამ სტაბილურია, უძრავია (ანუ სისტემური ნორმა შენარჩუნებულია ნაწარმოების ბოლომდე). თუმცა, ის ფაქტი, რომ კაფკას ცნობილ მოთხრობაში პროტაგონისტის გადაქცევა ხოჭოდ მხოლოდ აღშფოთებას იწვევს, ისე კი – სავსებით შესაძლებელ მოვლენად აღიქმება გრეგორ ზამზას ახლობლების მიერ, გვაფიქრებინებს, რომ კაფკა ქმნის ხარისხობრივად ახალი ტიპის რეალობის სისტემას. „მეტამორფოზაში“ დახატული სამყარო ორი შეუთავსებელი ლიტერატურული კონვენციის ნაერთია, მაგრამ, ამავე დროს, ეს სინთეზი სისტემურ ნორმად არის ქცეული ( $R=W$ ).

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ფანტასტიკურად არ შეიძლება იწოდებოდეს ყველა ის ნაწარმოები, სადაც ზებუნებრივი (ემპირიულ რეალობასთან მიმართებაში) მოვლენები აისახება. ფანტასტიკა, მეცნიერული ფანტასტიკა და ფენტეზი მონათესავე ჟანრებია და ზშირად ერთსა და იმავე თემატურ მასალას იყენებს, თუმცა, ეს სრულიად არ ნიშნავს მათ იდენტურობას. ამავე დროს, აუცილებელია ფანტასტიკისგან გავარჩიოთ ფსევდოფანტასტიკა და ნეოფანტასტიკა, როგორც ჟანრის მოდიფიკაციის შედეგად ჩამოყალიბებული ახალი ლიტერატურული წარმონაქმნები.

#### დამოწმებანი

**ადორნო 1995:** Adorno, Theodor von. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: 1995.

**ბარტი 1988:** Barthes, Roland. *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen*. In: Ders., *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: 1988.

**ბერგი 1991:** Berg, Stephan. *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: 1991.

**ღურსტი 2001:** Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen u. Basel. Francke: 2001.

- ზგორჯელსკი 1975: Zgorzelski, Andrzej. *Zum Verständnis der phantastischer Literatu*. In: Rein A.Zondergeld.
- კეილუა 1874: Caillouis, Roger. *Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fictio.*, In: R.A.Zondergeld (Hg.). Phaicon I. Frankfurt a. M.: 1874.
- მარცინი 1982: Marzin, Florian F. *Die phantastische Literatur: Eine Gattungsstudie*. [Diss.] Frankfurt a. M. Bern: 1982.
- ტოდოროვი 1992: Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt a.M.: 1992. (Hg.): Phaicon: *Almanach der phantastischen Literatur*. II. Frankfurt a.M.: 1975.
- ფინი 1980: Finne, Jacque: *La literature fantastique:Essai sur l'organisation surnaturelle*. Brüssel: 1980.
- ფიშერი 1978: Fischer, Jens Malte. *Deutschsprachige Phantastik zwischen Decadence und Faschismu.*, In: Phaicon 3. (1978).
- ციმერმანი 1982: Zimmermann, Hans Dieter. *Trivilliteratur? Schema-Literatur!: Entstehung, Formen, Bewertung*. 2. Aufl. Stuttgart u.a. 1982.

Levan Tsagareli

### What is fantastic literature?

#### Summary

According to Todorov a reader's hesitation concerning what is true in a given work of fiction has to be seen as the only criterion for regarding it as a fantastic fiction or not. Durst's observations of the phenomenon result in the suggestion to regard the purely fantastic diegesis as a non-system, i.e. a system, which negates both the „regular” and the „wonderful” (deriving) systems. There are several narrative skills (such as modalizations, or narrator's instability), which make the ambiguity remain throughout a particular work. Furthermore Durst delivers a definition of the fantastic element identifying it as a sequence gap (in the sense of Barthes' structural analysis) modified to a character or an event. The fantastic fiction shares its elements with the closest genres of fantasy, science fiction and fairy tale, and differs from them due to its non-systematic diegetic status.

Our thesis is, that a fictional work can lose its non-systematic status as soon as the diegesis appears at the end of a story definitely being either wonderful or regular, which means that all the fantastic events and figures of the story will be recoded into another diegetic system. We may call these elements pseudofantastic.

რუსთველური სიყვარულის კონცეფციის ძირები  
(ოვიდიუსიდან ტრუბადურებამდე)

ვეფხისტყაოსნის პროლოგსა და სიუჟეტის განვითარებაზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ რუსთველის მიერ ჩამოყალიბებული სიყვარულის კონცეფცია (სიყვარული კი მთავარი მოტივია მისი ნაწარმოებისა) არის ძალზე სპეციფიკური და, იმავდროულად, სრულიად ახლებური გააზრება მიჯნურობისა, რომელსაც არ იცნობს წინარე პერიოდის ქართული მწერლობა. სამეცნიერო ლიტერატურაში მართებულია შენიშნული, რომ რუსთველის (ისევე როგორც მისი თანამედროვე ევროპელი პოეტების) მიერ აღწერილი სიყვარული არ არის მხოლოდ გრძნობა, არამედ არის მკაფიოდ ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი ინსტიტუტი, გარკვეულ წრეებში მიღებული ურთიერთობის ფორმა, რომელსაც გააჩნია თავისი საზოგადოებრივად დადგენილი წესები და გამოხატვის მეტ-ნაკლებად პირობითი ფორმები (ნათამე 1966: 3). ეს ყველაფერი ქმნის საზოგადოებრივ და ლიტერატურულ ფონს, რომელზედაც ცალკეული ავტორებისა და თვით რუსთველის ინდივიდუალური შემოქმედება იშლება. ამგვარი ახლებური აზროვნების საფუძველი კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ გეოგრაფიულ არეალშია საგულგებელი, კერძოდ, XI-XII საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში, სადაც რაინდული იდეოლოგიის წიაღში, ე.წ. კურტუაზულ საზოგადოებაში, აღმოცენდა ტრუბადურთა და მინეზინგერთა კულტურა. ის ფაქტი, რომ სიყვარულის რუსთველურ კონცეფციას ბევრი აქვს საერთო იმ პერიოდის ევროპული ცივილიზაციისთვის დამახასიათებელ ტენდენციებთან, ორი ძირითადი მიზეზით შეიძლება აიხსნას – პირველ ყოვლისა, ესაა საერთო რელიგია, ქრისტიანობა, რომელმაც, უდავოდ, განსაზღვრა ჩვენი ეროვნული კულტურის ძირითადი მიმართულებები და ტენდენციები და, მეორე მხრივ, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობა, კერძოდ, ფეოდალური სამყაროს წიაღში ჩამოყალიბებული იდეოლოგიური ფონი, რომელიც ძალზე მსუყე ნიადაგი აღმოჩნდა ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობების გასაშლელად, რომელიც როგორც თავისი შინაარსით, ისე ფორმით ვასალიტეტის ინსტიტუტის ერთგვარ ანალოგიას წარმოადგენდა. ამგვარ ტენდენციას, რასაკვირველია, ჰქონდა მყარი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური საფუძველიც – თუკი შუასაუკუნეების მოაზროვნენი ფეოდალური სამყაროს უზენაეს სენიორად ქრისტეს მიიჩნევდნენ, მარიამ ღვთისმშობელს მოიაზრებდნენ, ვითარცა ქალბატონს *par excellence*, ადამიანის დამოკიდებულება უფლისადმი კი გაგებელი იყო, როგორც ვასალის სამსახური სენიორისადმი, სრულიად ბუნებრივია, რომ ისეთი იდეალიზებული ურთიერთობა, როგორცაა მამაკაცის ქალისადმი სიყვარული, მიიღებდა ვასალური სამსახურის ფორმას. ქალბატონი, რაინდის გულთამაჰყრობელი, იქცა მის სენიორად, ანუ პატრონად, რომლის ნება-სურვილის უსიტყვოდ შესრულება მეტრფის ძირითად ვალდებულებად იყო მიჩნეული (შიშმარიოვი 1965: 192).

ვინაიდან ურთიერთობის ვასალური ფორმა პირობითობათა წყებას შეიცავდა (საუბარია ვასალსა და სენიორს შორის არსებულ უფლება-მოვალეობებზე), ცხადია, იგივე პირობითობებმა იჩინა თავი სასიყვარულო ურთიერთობებშიც. ჩამოვთვლით მხოლოდ რამდენიმე მათგანს, რომლებიც ნიშანდობლივია სიყვარულის როგორც რუსთველური, ისე კურტუაზული დოქტრინისთვის:

1. სიყვარულის წოდებრივი ხასიათი – მიჯნურობა მხოლოდ რაინდთა წრის კუთვნილებასა და ის სავალდებულო თვისებათა მკაცრად ჩამოყალიბებული კოდექსით არის განსაზღვრული; თანაც მიჯნურობა სრულყოფილი, ყოველმხრივ შემკული ადამიანების ზვედრია;
2. სამსახური, რომელიც სამიჯნურო ურთიერთობის საფუძველია, გულისხმობს არა მარტო სამხედრო სიქველის გამოჩენას, არამედ სატროფოს შექებას, მის პოეტურ განდიდებას (აქედან გამომდინარე, მიჯნურობა პოეზიას უკავშირდება);



3. სიყვარული გამაკეთილშობილებელი, ადამიანისათვის აღმაფრენის მიმნიჭებელი გრძნობაა, რომელიც მიჯნურის სრულყოფილ პიროვნებად ჩამოყალიბების საწინდარია;
4. მიჯნურს, პირველ ყოვლისა, მართებს თავმდაბლობა, ღუმილი და მოთმინება, ერთგულება სატრფოსადმი, რაც ყოველგვარ მერყეობას გამორიცხავს;
5. ჭეშმარიტი სიყვარული შეზღუდულიც არის, რადგან მხოლოდ ერთი ქალის (ევროპულ კულტურაში მხოლოდ მაღალი წოდების გათხოვილი მანდილოსნის) მიმართ უნდა აღიდრას.

სიყვარულის ამგვარი ახლებური იდეალის აღმოსაცენებლად და გასაფურჩქნად მეტად ნაყოფიერ ნიადაგს წარმოადგენდა სამხრეთ საფრანგეთის ერთ ნაწილში, პროვანსში, ჩასახული საკარო ცხოვრება თავისი სპეციფიკური იერარქიულობითა და ეტიკეტით. ცნობილი მედიევისტის ქლაივ სთიფლზ ლუისის თვალსაზრისით, შუასაუკუნეების პროვანსული საკარო ცხოვრების სურათი დაახლოებით ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ფეოდალური ციხე-დარბაზი, რომელიც აუღებელ სიმაგრესთან ერთად არის სიფაქიზის, სრულყოფილებისა და ფუფუნების ერთგვარი კუნძული, სადაც ბევრი მამაკაცია, მაგრამ ძალზე ცოტა ქალი, ძირითადად, გათხოვილი მანდილოსნები და მათი ქალიშვილები. მათ გარშემო თავი მოუყრია სხვადასხვა სოციალური ფენისა თუ მატერიალური სტატუსის მქონე მამაკაცთა მთელ კოჰორტას. ესენია: დიდებულები, მდიდარი მემამულეები, პაჟები და, რაც მთავარია, უმიწაწყო რაინდები. ეს უკანასკნელნი ცალკე კასტას შეადგენენ, ვინაიდან არ გააჩნიათ არავითარი ადგილი ფეოდალიზმის ტერიტორიულ იერარქიაში, სამაგიეროდ, შემკულნი არიან იმ ღირსებებით, რომელიც ესოდენ ფასობს პროვანსულ მაღალ საზოგადოებაში. ესენია: მამაცობა, რაინდული ღირსება და თავაზიანობა, ანუ კურტუაზულობა, რაც ოდენ თავაზიან ქცევასა და კარგ მანერებს როდი გულისხმობს, არამედ არის მწყობრი და ჩამოყალიბებული ინსტიტუტი, რომლის არსის გადმოცემაც, ერთი შეხედვით, ძალზე რთულია, ვინაიდან მოიცავს პიროვნულ ღირსებათა მთელ ნაკრებს, ადამიანის გარეგნული და შინაგანი თვისებების ერთობლიობას, რაც კურტუაზულ ადამიანს ჩვეულებრივი მოკვდავისგან განასხვავებს. სწორედ ამ კასტას ეკუთვნიან ე.წ. „ადრეული ტრუბადურები“, კერძოდ, ერთი ჩვეულებრივი მშვილდოსნისა და პურის მცხობლის ვაჟი, ბერნარდ ვენტადორნელი (მოგვიანებით ელეონორა აქვიტანელის კარის პოეტი), ღარიბი ოჯახიდან გამოსული არნალდ დე მარიუელი თუ ტულუზელი მკერავი პეტრე ვიდალი, რომელთა პოეზიაში ჩამოყალიბებულმა მოტივებმა, ფაქტიურად, განსაზღვრა ჯერ მომდევნო თაობის ტრუბადურთა და მინეზინგერთა, შემდგომ კი პიკარდიის უალრესად ნაყოფიერ ნიადაგზე აღმოცენებული რაინდული რომანების იდეოლოგიურ-კონცეპტუალური საფუძველი.

სიყვარულის კურტუაზული კონცეფციის თანახმად, რაინდის უპირველეს მოვალეობად თავმდაბლობაა მიჩნეული (ამასვე მოითხოვს რაინდული კეთილშობილების კოდექსიც). შეყვარებული რაინდი ვალდებულია დაემორჩილოს თავისი ქალბატონის ნებისმიერ სურვილს, რაოდენ ახირებული და აბსურდულიც უნდა ეჩვენოს იგი, უსიტყვოდ აიტანოს სატრფოს უსამართლო საყვედურებიც კი და ამ თავგანწირვის საფასურად მხოლოდ მისი კეთილგანწყობა მოითხოვოს. შეყვარებული მამაკაცისთვის ყველაზე დიდ ჯილდოდ მიჩნეულია თავად ეს გრძნობა და მასთან დაკავშირებული ხალისიანი განწყობა (შიშმარიოვი 1965: 198). მიჯნური, პოეტი, უდიდეს ბედნიერებას განიცდის იმითაც კი, თუკი სატრფო მასზე ფიქრის უფლებას მისცემს (თუმცა ადრეულ ტრუბადურთა შემოქმედებაში servir, ანუ სამსახური, გარკვეული „საფასურის“, ჯილდოს მოთხოვნასაც უკავშირდება. ზოგჯერ ეს შეიძლება იყოს ბეჭედი, მაშინდელი წარმოდგენით კავშირისა და ერთობის სიმბოლო, კეთილგანწყობილი ღიმილი, ქალბატონის მოსასხამზე დაცემული თმის ღერი, ხელთათმანი, კაბის ბაფთა და ამბორიც კი). როგორც ვხედავთ, სატრფოსადმი გაწეული სამსახური ძალზე ჰგავს იმ ვალდებულებას, რომელსაც თავის თავზე იღებს ვასალი სიუზერენის წინაშე (შდრ. ვეფხისტყაოსანი, სადაც სატრფო რეალური პატრონიცაა თავისი მიჯნურისა – „პირველ, ყმა ხარ, ხორციელი არვინა გყავს შენად სწორად, / მერმე, ჩემი მიჯნური ხარ, დასტურია, არ ნაჭორად“... (რუსთაველი 1966: სტრ. 129). ასე რომ, სატრფო არის არა მარტო ქალბატონი თავისი მიჯნურისა, არამედ მბრძანებელიც, *midons*. სხვათა შორის, ეს ტერმინი ეტიმოლოგიურად აღნიშნავს არა *my lady*-ს, ანუ ქალბატონს, არამედ *my lord*-ს, ანუ ბატონს. ამგვარი ურთიერთდამოკიდებულება, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სიყვარულის ფეოდალიზაცია“, მიჩნეული იყო სასახლის კარის უცილობელ ატრიბუტად (ლუისი 1973: 2).

თავმდაბლობასთან ერთად რაინდული კოდექსის ერთ-ერთ უძირითადეს პირობად და სატრფოს კეთილგანწყობის მოპოვების საშუალებად მიჩნეულია ღუმილი და მოთმინება. შეყვარებული რაინდი ვალდებულია მოწიწებითა და მოკრძალებით მოეპყრას თავის ქალბატონს და ნებისმიერ სიტუაციაშიც კი შეძლოს საკუთარ თავში სიამაყის გრძნობის ჩახშობა. გარდა ამისა, ღუმილი არის სიყვარულის შენარჩუნების ერთ-ერთი პირობაც, ვინაიდან სიყვარული განეკუთვნება ისეთ საიდუმლოთა რიცხვს, რომელიც დაფარული და დაცული უნდა იყოს ბოროტი თვალისაგან (შდრ. ვეფხისტყაოსნის პროლოგი – „ხამს, თავისსა ზვაშიადსა არვისთანა ამჟღავნებდეს...“). რაინდის ამგვარ მოკრძალებულ დამოკიდებულებას სატრფოსადმი ყველაზე ნათლად გამოხატავს ტერმინები *domnei-donnei*, რაც ნიშნავს მანდილოსნისადმი გაწეულ სამსახურს ამ სიტყვის ფეოდალური გაგებით. იმავე (ფეოდალური) მნიშვნელობის მატარებელია ტერმინი *cortesie*, ქართულად თავაზიანობა, რომელიც თავმდაბლობასთან და მოთმინებასთან ერთად სიყვარულის კურტუაზული კონცეფციის ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს წარმოადგენს. უფრო მეტიც – ტერმინი აერთიანებს ყველა მუხლი, რაინდული კეთილშობილების კოდექსისა, რომლის თანახმად, ჭეშმარიტი რაინდი უნდა იყოს არა მარტო მამაცი, ერთგული და უხვი, არამედ თავაზიანი, მოხდენილი, მგრძნობიარე და დახვეწილი მანერების მქონე (შდრ. ვეფხისტყაოსნის პროლოგში, კერძოდ, 23-ე სტროფში წარმოდგენილი იდეალური მიჯნურისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებათა ნუსხა, რომელიც ასრულებს ერთგვარი სქემის, ერთგვარი მოდელის ფუნქციას პერსონაჟთა მხატვრული სახეების შესაქმნელად). კურტუაზული რაინდის აღზრდის პროგრამაში შედის არა მარტო საბრძოლო ხელოვნება და ნადირობა, არამედ სხვადასხვა სახის გართობა-თამაშობანი, მუსიკალური ინსტრუმენტების ფლობის ხელოვნება, სიმღერა, ქალთა თავყანისცემა. როგორც ვხედავთ, ჰეროიკულ იდეალს უახლოვდება და ერწყმის ესთეტიკური იდეალი, რაც ერთგვარი წინაპირობა იყო მოგვიანებით წარმოქმნილი სალონური კულტურისა (სმირნოვი 1934: 13).

ამგვარ მოთხოვნებს უყენებდნენ „სიყვარულის ქურუმთ“ ქალის კულტის აღმოცენების გარიჟრაჟზე. ბერნარდ ვენტადორნელი სიყვარულს სიცოცხლის აუცილებელ ელემენტად მიიჩნევს, ვინაიდან, მისი თვალსაზრისით, ვისაც არ უყვარს, ის არც ცოცხალი ადამიანია. „შეუძლებელია იყო პოეტი და არ გიყვარდეს, მაგრამ წარმოუდგენელია, წრფელად გიყვარდეს და ამ გრძნობამ შენს გულში სიყვარულის სიმღერა არ დაჰბადოს“ (შიშმარიოვი 1965: 196). ადრეულ ტრუბადურთა პოეზიაში ფორმულირებული ეს თვალსაზრისი პოეტთა შემდგომ თაობებსაც გადაეცა – სიყვარულისა და პოეზიის სინთეზი, მათი ურთიერთქმედება და ურთიერთგანპირობებულობა იმ საზოგადოების უცილობელი პრინციპი გახდა, რომელშიც სიყვარულის ახლებური იდეალი იშვა, სადაც სიყვარულმა იმგვარი ფენომენის მნიშვნელობა შეიძინა, რომელიც ადამიანს აკეთილშობილებს და სულიერად აღამაღლებს. ანუ სიყვარული იქცა პიროვნების სულიერი სამყაროს ფორმირების უმთავრეს პირობად. თავად ეს პროცესი შემდგენიარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: გამიჯნურებული პოეტი სალექსო სტრიქონებში აქსოვს თავის გრძნობებს და განცდებს, ამკობს თავისი ტრფობის საგანს, თავის იდეალს. ამ დროს ზორციელდება მისი, როგორც პიროვნების, სულიერი კათარზისი, ვინაიდან შესხმისას, შექებისას წინა პლანზე წამოიწევს ყოველივე საუკეთესო, რაც კი ადამიანს, როგორც პიროვნებას გააჩნია. თუკი ქების ობიექტი – ქალბატონი – მოწყალედ შეხედავს პოეტს, ამ უკანასკნელისთვის სიცოცხლე დღესასწაულად იქცევა, მის გულს სიხარული და ბედნიერება აავსებს, სული კი იმდენად გარდაიქმნება, რომ ზნეობრივ იდეალსაც კი უახლოვდება (შდრ. „ვეფხისტყაოსნის“ მე-18 სტროფი: „ხამს მელექსე ნაჭირვებსა მისსა ცუდად არ აბრკობდეს, / ერთი უჩნდეს სამიჯნურო, ერთსა ვისმეს აშიკობდეს, / ყოვლსა მისთვის ხელოვნობდეს, მას აქებდეს, მას ამკობდეს, – / მისგან კიდე ნურა უნდა, მისთვის ენა მუსიკობდეს“ (რუსთაველი: სტრ.: 18).

როდესაც შუასაუკუნეების ლიტერატურის მკვლევარნი კურტუაზული სიყვარულის წარმომშობ მიზეზებსა და წყაროებზე საუბრობენ, ყველა ერთხმად მიდის იმ დასკვნამდე, რომ გვიანდელი შუასაუკუნეების პროვანსში აღმოცენებული სიყვარულის ახლებური იდეალის ჩამოყალიბებაზე, შესაბამისად კი, ამ პერიოდის პოეტ-ტრუბადურთა შემოქმედებაზე უდიდესი გავლენა მოახდინა ცნობილი რომაელი პოეტის, ოვიდიუსის (ძვ.წ.43–ახ.წ.17) ნააზრევმა, კერძოდ კი მისმა *სატრფიალო ელეგიებმა (Amores)* და *სიყვარულის ხელოვნებამ (Ars amatoria)*. თანამემამულეთაგან ჯეროვნად დაფასებული შემოქმედის სახელი ოდნავადაც ვერ შებღალა ვერც

მისმა განდევნამ და ვერც იმ ბრძოლამ, რომელიც მისი ნაწერების წინააღმდეგ წამოიწიეს. მიუხედავად იმისა, რომ ბიბლიოთეკებიდან გაქრა ოვიდიუსის ყველა წიგნი, მას მაინც კითხულობდნენ და ბაძავდნენ. შუასაუკუნეებში იგი მიჩნეული იყო მეორე პოეტად ვირგილიუსის შემდეგ, თუმცა როცა სასიყვარულო პოეზიაზე მიდგებოდა საქმე, ოვიდიუსს მართლაც არ ჰყავდა კონკურენტი. შუასაუკუნეების საზოგადოებას ისევე კარგად ესმოდა მისი ირონიულ-დიდაქტიკური პოემების არსი, როგორც რომაელ მკითხველს; მისი სიყვარულის, ანუ „ცდუნების ხელოვნება“ კი იმგვარივე ნაყოფიერი ნიადაგი ჰყოვა XI საუკუნის მიწურულის ლანგელოკში, როგორც ერთ დროს ძვ.წ.-ის I საუკუნის რომში.

ამჯერად მოვიტანთ *სიყვარულის ხელოვნების* მხოლოდ იმ პასაჟებს, რომელთაც გარკვეული პარალელი შეიძლება მოეძებნოს სიყვარულის კურტუაზულ დოქტრინათან, შესაბამისად კი რუსთველური მიჯნურობის კონცეფციასთან.

თავისი თხზულების I და II წიგნში ოვიდიუსი არაერთ სასარგებლო რჩევას აძლევს შეყვარებულ მამაკაცებს და არწმუნებს, რომ თუკი ისინი ზედმიწევნით დაიცავენ სასიყვარულო კოდექსის ყველა მუხლს, ამურის ისარი უთუოდ მისწვდება მშვენიერი მანდილოსნის გულს, სადაც არ უნდა იმყოფებოდეს იგი: პომპეუსის პორტიკთან თუ იზიდას ტაძართან, ფორუმთან თუ პალატინის ბორცვთან. მთავარია სითამამე, გამჭრიახობა, „სიყვარულის კანონთა“ ცოდნა და წარმატებაც გარანტირებულია. „Чтобы любовь госпожи сохранить и её не лишиться, / Ты приложи к красоте малую долю ума. / Ведь красота ненадёжная вещь, убывает с годами: Чем протяженней она, тем её сила слабей. / Вечно цвести не дано цветам длиннолепестных лилий; / Роза осыпав красу, сохнет, шипами торча. / Так и в твоих волосах забелеют, красавец, седины, / Так и тебе на лицо борозды лягут морщин. / Дух один долговечен, - да будет тебе он опорой! Он – достоянье твоё до погребальных костров“ (ოვიდიუსი 2000: 111-120).\*

სასიყვარულო ურთიერთობებში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს პოეტი მჭევრმეტყველებას აკუთვნებს, რადგან, მისი თვალსაზრისით, მამაკაცს უნდა შესწევდეს უნარი, ქებით შეამკოს თავისი გულთამყრობლის თმები, ნატიფი თითები, მოხდენილი ტანი. ამ დროს შეყვარებულს ღირსეულ სამსახურს ცრემლებიც გაუწევს – მათი მეშვეობით ზომ აღმასის დარბილებაც შეიძლება. ამიტომ ოვიდიუსი ურჩევს მეტრფეს, მის ქალბატონს ცრემლებით დასველებული ღაწვები დაანახოს „Польза есть и в слезах: слеза и алмазы растопит. / Только сумей показать, как увлажнилась щека! Если же сухи глаза (не приходит слеза по заказу) - / Маслом пальцы полей и по ресницам пройди“ (ოვიდიუსი 2000: 659-662). სიყვარულის ხელოვნების მიშენლოვანი პასაჟები სასიყვარულო სამსახურს ეძღვნება. ოვიდიუსის აზრით, შეყვარებული მამაკაცი ვალდებულია, სატრფოს სურვილი და ბრძანება უსიტყვოდ შეასრულოს. „Я говорю: Будь уступчив! Уступки приносят победу. / Всё, что придет ей на ум, выполни, словно актер! / Скажет «нет» - скажешь «нет»; Скажет «да» - скажешь «да»: повинуйся! / Будет хвалить – похвали, будет бранить – побрани; Будет смеяться – засмейся и ты; прослезиться – расплачься; / Пусть она будет указ всем выраженьям лица!“ (ოვიდიუსი 2000: 197-202).

ოვიდიუსის აზრით, გამიჯნურებული მამაკაცი თავისი სატრფოს მონაა, თავად სიყვარული კი – სამხედრო სამსახური. უძილო ღამეები, ზამთრის სიცივე, ხანგრძლივი გზა, ფიზიკური ტანჯვა და სხვა სახის დაბრკოლებანი ძალზე წააგავს სამსახურს სიყვარულის დროშის ქვეშ. შეყვარებულმა ყოველგვარი დაბრკოლება უნდა გადალახოს, თუ სურს, რომ „ბრძოლის ველზე“ წარმატებას მიაღწიოს. მშვენიერი მანდილოსანი უთუოდ დააფასებს თავისი საყვარლის თავგანწირვას, რაც მისთვის სიყვარულის საწინდარი იქნება.

ოვიდიუსი ურჩევს შეყვარებულთ, გულშიამწვდომი ლექსები უძღვნან სატრფოს, თანაც სასიამოვნო ინტონაციებით გაამდიდრონ პოეტური ქმნილება. კარგი ლექსი ქალბატონთა მიერ მოკრძალებულ საჩუქრად აღიქმება, თუმცა პოეტი ირონიულად შენიშნავს, რომ მის ეპოქაში ლექსებს დიდად არ აფასებენ. შესაძლოა, ავტორის მიმართ საქებარი სიტყვები არ დაიშურონ, მაგრამ მამაკაცისგან ლექსებზე მეტად საჩუქარს ელიან: „Истинно, век наш есть век золотой! Покупается ныне / Золотом – почесть и власть, золотом – нежная страсть. / Если с пустыми руками придешь ты, питомец Камены, / Будь ты хоть сам Гомер – выставлен будет Гомер“

\* ტექსტს ყველა შემთხვევაში ვიმოწმებთ: Овидий, Наука любви. Москва: «Эксмо-Пресс», 2000.

(ოვიდიუსი 2000: 277-280). ოვიდიუსი მკაცრად აფრთხილებს შეყვარებულებს, არ გაამჟღავნონ „შეჭირვება“ და უახლოეს მეგობართანაც კი არ აქონ სატრფო. პოეტის აზრით, ყოველთვის არსებობს საფრთხე, რომ ამ მონათხრობით შთაგონებული მსმენელი მეგობრის კვალს გაჰყვებს და მას საყვარელი წაჰგვაროს: „Нынче, увы, не врага своего опасайся влюблённый, - / Чтобы верней уцелеть, мнимых друзей берегись. / Остерегайся родных, бойся брата, чуждайся знакомца – Вот с какой стороны ждёт тебя истинный страх!“ (ოვიდიუსი 2000: 751-754).

ტონი ოვიდიუსის შეგონებებისა, უდავოდ, ირონიულია. პოეტი თავადვე შენიშნავს, რომ თავისი სასიყვარულო-დიდაქტიკური პოემა საზოგადოების გასართობად დაწერა, მაგრამ საკმარისია, შეიცვალოს ამ შეგონებათა კილო, საკმარისია, ღმერთი ამურის სიყვარულის რელიგიას, რომელიც თავისი შინაარსით ეროტიკულია და ჭეშმარიტი რელიგიის ერთგვარ პაროდის წარმოადგენს, სხვა რელიგია ჩაენაცვლოს, რომ სიტუაცია რადიკალურად იცვლება და ოვიდიუსის ირონიული რჩევები კურტუაზულ ტრადიციაში სერიოზულ რეკომენდაციებად იქცევა. შესაძლოა, სწორედ ამ ფაქტორის გათვალისწინებით პროვანსული ლირიკის ძირების კვლევისას ყველაზე მეტად მისაღები და გასათვალისწინებელია ის თეორიები, რომელთაც ოვიდიუსთან და მის სიყვარულის ხელოვნებასთან მიეყვართ. მართალია, რაინდული ინსტიტუტი არ არის და არც შეიძლება იყოს ოვიდიუსის ნაწერების იდეოლოგიური მემკვიდრე, მაგრამ კურტუაზულობის ზოგიერთი ფორმა საკმაო მსგავსებას ამჟღავნებს რომელიც პოეტის ზოგიერთ „შეგონებასთან“, განსაკუთრებით როდესაც საქმე რაინდის სატრფოსადმი დამოკიდებულებას ეხება. ტრუბადურებმა ოვიდიუსისგან იმემკვიდრეს სიყვარულის ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი თეზისიც – „სიყვარული ტანჯავა, მაგრამ არა სენი“ – და თავიანთი სასიყვარულო ლირიკის ძირითადი მოტივები სწორედ მასზე „დააფუძნეს“. ასე რომ, როგორც სავსებით მართებულია შენიშნავს ქლაივ სთიფელზ ლუისი, *fin amor*-მა (წმინდა სიყვარული) ოვიდიუსის ეროტიზმს შემოაცალა ცინიკურობის საბურველი, ფეოდალურ სამოსელში გამოაწყო და სიყვარულის ახალი იდეალის საფუძვლად და წყაროდ აქცია (ლუისი 1973: 23).

დასასრულ მოვტანთ ფრაგმენტს ერთი ძველი პიესიდან (*Si Nat de Mons agues*), რომელიც არაერთგზის დაუმოწმებია სიყვარულის უდიდეს პროვანსულ თეორეტიკოსს, ფრანცისკელ ბერსა და ტრუბადურს მატფრე ერმენგაუდს, რომელიც საკუთარ თავს სიყვარულის საკითხებში უდიდეს ავტორიტეტად მიიჩნევდა: „Да знают истинные любовники, что движимый любовью гордец становится смиренным, пошляк – мужественным, ленивец – энергичным, глупец – разумным, невежа – хорошо воспитанным, отчаявшийся овладеет собой, печальный становится весёлым и радостным, хвастун – правдивым, тот, кто прежде только досаждал, теперь превращается в самого приятного человека, злой – в благорасположенного, сварливый – в терпеливого, вероломный в благожелательного, неприятный – в самого милого, самый дикий – в ручного, некуртуазный – в куртуазного, трус – в смельчака, слабый – в силача, ничтожный – в достойного, презренный – в уважаемого всеми, жадный – в благородного сердцем и пошлый – в выдающегося“ (შიშმარიოვი: 1965, 203).

ასევე სწამდათ სიყვარულის ყოვლისშემძლე ძალისა მომდევნო პერიოდის ტრუვერებს; პიროვნების სრულყოფის გზად, „ტურფად“, თუმცა „საცოდნელად ძნელ გვარად“ მიაჩნდა ეს გრძნობა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწე ქართველ პოეტსაც.

#### დამოწმებანი:

- ლუისი 1973: Lewis C.S. *The Allegory of Love, a Study in Medieval Tradition*. Oxford: University Press, 1973.  
ნათაძე 1965: ნათაძე ნ. *რუსთველური მიჯნურობა და რენესანსი*. თბ.: 1965.  
ოვიდიუსი 2000: Овидий. *Наука любви*. М.: «Эксмо-Пресс», 2000.  
რუსთაველი 1966: რუსთაველი შოთა. „ვეფხისტყაოსანი“. სარედაქციო კოლეგია: ი. აბაშიძე, ა. ბარამიძე, პ. ინგოროყვა, ა. შანიძე, გ. წერეთელი, თბ.: 1966.  
სმირნოვი 1934: Смирнов А. *Французский Артуровский роман эпохи зрелого феодализма*. из книги: *Пайен из Мезьера*. М-Л.: Мул без узды, 1934.  
შიშმარიოვი 1965: Шишмарев В. *К истории любовных теории романского средневековья*. Избранные статьи. М-Л.: 1965.

**The Backgrounds of Rustaveli's Concept of Love  
(From Ovid to Troubadours)**

**Summary**

It is common knowledge that love holds priority among the motifs of medieval secular literature, particularly in its brilliant manifestations – the West European chivalry romance and Rustaveli's poem *The Knight in the Panther's Skin*. The traditional model of courtly love, as well as of courtly lover – laid down in the works of early troubadours, who were greatly influenced by Latin poet Ovid, in particular his literary works *Amores* and *Ars Amatoria*.

Like the West-European romance of chivalry, love in Georgian classical period literature was a cultural-historical phenomenon – a social institution – with its socially established rules and probably with more-or-less conventional forms of expression. Although no theoretical work concerning love has survived in Georgian, the Prologue of the *Knight in the Panther's Skin* may play the role of a theoretical treatise shedding light on the essence of love presented in the poem. The articles of this „Treatise” – the theoretical background of Rustaveli's concept of love – evince rather close affinity with the view of the early troubadours and trouveres, as with some utterance of Ovid.

**თემატური კობახიძე**

**DANCE MACABRE: ტომას ელიოტის „სუინი აგონისტი, ანუ არისტოფანული  
მელოდრამის ფრაგმენტები“**

საბოლოოდ, საშინელება და სიცილი შეიძლება გაერთიანდნენ... პოტენციური კომედია ისევე მოიპოვება სოფოკლესთან, როგორც პოტენციური ტრაგედია არისტოფანესთან.

ტომას ელიოტი

„სარგებელი პოეზიისა და  
სარგებელი კრიტიკის“.

„1920 წლის ლექსების“ შემდეგ, სუინის სახეს ელიოტი პირველად „უნაყოფო მიწაში“ უბრუნდება, ჯონ დეის „ფუტკართა პარლამენტის“ ცნობილ პაროდიაში, სადაც აქტეონისა და დიანას შეხვედრის ნაცვლად, სწორედ სუინი ესტუმრება კახპას, მისის პორტერს:

But at my back from time to time I hear  
The sound of horns and motors, which shall bring  
Sweeney to Mrs. Porter in the Spring.

მაგრამ სუინი „უნაყოფო მიწის“ მხოლოდ ერთ ეპიზოდში გვხვდება, როგორც პაროდიაული აქტეონი და მთავარი „მოქმედი პირის“, ტირესიას ერთ-ერთი „ავატარი“, ანუ, როგორც ერთი მორიგი სახე, სხვა უამრავ ასოციაციურ სახეთა რიგში. „უნაყოფო მიწა“ იმდენად რთულსა და დახვეწილ მხატვრულ სტრუქტურას შეადგენს, რომ მისი ერთიანი კონტექსტიდან „ამოგლეჯით“, სუინის სახის შესახებ ცალკე მსჯელობა მართებული არ იქნებოდა. ამ სახესთან ელიოტის ახლებური მიდგომის დასახასიათებლად, უფრო საინტერესოა „სუინი აგონისტის, ანუ არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტების“ მხატვრული სპეციფიკის გარკვევა, მით უფრო, რომ ამ ნაწარმოებში პოეტმა პირველად მიმართა მისთვის სრულიად ახალ, უჩვეულო ფორმას. „ფრაგმენტები“ წამოადგენს ვოდევილის სტილში დაწერილ, კომიკურ-ირონიული ელემენტების შემცველსა და ამავე დროს, პირქუში სიმბოლიკით დატვირთულ, დაუმთავრებელ „მელოდრამას“.

„ლექსები 1920“, სადაც სუინი პირველად გვხვდება, 1915-1919 წლებში იქმნებოდა. რადგან „არისტოფანული მელოდრამის ფრაგმენტები“ „უნაყოფო მიწის“ შემდეგ (1923-25 წწ.) შეიქმნა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ელიოტისათვის სუინის სახე მთელი ათი წლის მანძილზე ინარჩუნებდა შემოქმედებით აქტუალობას. როგორც ელიოტის ბიოგრაფი პიტერ ეკროიდი აღნიშნავს, იმ პერიოდში პოეტი ყველა ღონეს ხმარობდა, რათა „უნაყოფო მიწის“ უსასრულოდ პირქუშ სამყაროს ემოციურად გასცლოდა. მეორე მხრივ, „სუინი აგონისტი“, ფაქტობრივად, „კაცის ფიტულებთან“ (1925) ერთდროულად დაიწერა და ამიტომ, პესიმისტური განწყობილებებისაგან გაქცევა არ უნდა ყოფილიყო მისი შექმნის ძირითადი მიზეზი. გროტესკის, კარიკატურის, ირონიული ინტონაციისა და საგანგებოდ გულგარული იუმორის საშუალებით, „სუინი აგონისტი“ იმავე „სასოწარკვეთილების ფილოსოფიას“ გამოხატავს, რაც „კაცის ფიტულების“ პოეტურ ესქატოლოგიას უდევს საფუძვლად.

თავდაპირველად, 1926 და 1927 წლებში, პიესა ორ ნაწილად გამოქვეყნდა ჟურნალ „კრაიტერიონში“ სათაურით, „შინ ხომ არ გინდა წასვლა, ჭირიმე?“ („Wanna Go Home, Baby?“). 1932 წელს, უკვე საბოლოო სათაურით, ის ცალკე წიგნად გამოიცა და სულ ცოტა ხანში რამდენჯერმე დაიდგა კიდევ სცენაზე. ამ დროისათვის ელიოტის ამაღლებულად სერიოზული, პრინციპულად ანტიბოჰემური და ელიტარული ხატება ინგლისურენოვან ლიტერატურულ ცნობიერებაში უკვე საბოლოოდ დამკვიდრებული იყო. მისგან ცივი ღიმილითა და პირქუში ირონიით აღსავსე ლექსებს უფრო მოელოდნენ, ვიდრე „მსუბუქი ჟანრის“ ნაწარმოებთა შექმნას. მაგრამ პიტერ ეკროიდისა და ლინდალ გორდონის დაწვრილებითი ბიოგრაფიები ცხადყოფს, რომ „გასართობი“ ხასიათის შემოქმედებითი ინტერესები ელიოტისათვის უცხო არასოდეს ყოფილა (ეკროიდი 1984: 105, 145; გორდონი 1998). მას ყოველთვის იზიდავდა კინემატოგრაფის გავრცელებამდე არსებული გასართობი ინდუსტრია. ერთ დროს ის აღტაცებულიც იყო მიუზიკ-ჰოლის მსახიობებით, მეგობრობდა კიდევ მათთან და მათ მეგობარ ლონდონელ დემიონდენტთან. პოეტი, რომელიც ბევრს დღესაც „მაღალი მოდერნიზმის“ წარბეჭერულ ქურუმად წარმოუდგენია, რეალურ ცხოვრებაში ისე ყოფილა გატაცებული მიუზიკ-ჰოლის მხიარული ჟანრით, რომ რამდენიმე წარმოდგენაზე რეცენზიაც კი გამოუქვეყნებია და პოპულარული შემსრულებლის, მერი ლოიდის გარდაცვალების გამო ნეკროლოგიც დაუწერია. ელიოტი თვითონაც წერდა თავშესაქცევ, სახუმარო ლექსებს. მისი „მოხუცი პოსუმის წიგნი პრაქტიკულ კატებზე“, მრავალი წლის შემდეგ, ენდრიუ ლოიდ უებერის ცნობილ მიუზიკლს, „კატებს“ დაედო საფუძვლად. შესაძლოა, სწორედ ამგვარმა და მსგავსმა ინტერესებმა განაპირობა ის, რომ სუინის დრამატურგიული ხორცშესხმისათვის ელიოტმა ვოდევილის ფორმა აირჩია. „მელოდრამა“ ნაწარმოებს პირობითად დაერქვა იმ აზრით, რომ ის უნდა ყოფილიყო მუსიკის თანხლებით შესრულებული წარმოდგენა. ფაქტობრივად კი „ფრაგმენტები“ მარტივი სიუჟეტით გაერთიანებულ, მიუზიკ-ჰოლში შესასრულებელ ვოდევილის კუპლებებს წარმოადგენს, რომლებსაც მსახიობები ცეკვა-თამაშითა და სიმღერით წარმოსთქვამენ.

ნაწარმოების სიუჟეტი პირობითია, ხასიათები – საგანგებოდ სქემატური და ორგანზომილებიანი. დორისი და დასტი მკითხველს პირველი წაკითხვისას ადვილად აერევა ერთმანეთში; ასევე უსახურნი და ლამის ურთიერთჩანაცვლებადნი არიან სნოუ, სუორთსი, უოჩოუპი, ჰორსფოლი, კრამპეკერი და კლიპსტაინი. პიესის პირველ ნაწილში სუინი საერთოდ არ ჩანს. დორისი და დასტი სხედან ბინაში და დროს იმით ჰკლავენ, რომ კარტს შლიან და მეგობრებზე ჭორაობენ. უსიამოვნო განცდა, რომელიც მათ ვინმე პერიერას სატელეფონო ზარისა და კარტში ამოსული „კუბოს“ გამო ეუფლებათ („კუბოს“ დორისის მარჩიელობაში ყვავის ორიანი განასახიერებს), მათთან მხიარული კომპანიის სტუმრობით იფანტება. შემოდინ გოგონების მეგობარი სემ უოჩოუპი და მისი ყოფილი ფრონტელი მეგობრები, კანადელი სამხედროები: ჰორსფოლი, კლიპსტაინი და კრამპეკერი.

მეორე ნაწილში ამ საზოგადოებას ემატება სუინი, რომელიც შემოსვლისთანავე იწყებს დორისთან არმიყს. მათ უერთდებიან სნოუ და სუორტსი – როგორც ჩანს, მოწვეული პროფესიონალი კონფერანსიეები, რომელთა მიზანს დამსწრეთა გართობა და სიტუაციის გახალისება წარმოადგენს. სუინის თითქოსდა მხიარულ ხუმრობებს შიშისმომგვრელი ელფერი დაჰკრავს. ის ეუბნება დორისს, რომ მოიტაცებს მას და „კაციჭამიათა კუნძულზე“ შესანსლავს. ის

იქნება კანბალი, დორისი კი – მისიონერი და ის სიამოვნებით მიირთმევს მისიონერისაგან დამზადებულ ჩაშუშულს:

I'll gobble you up. I'll be the cannibal....  
Yes I'd eat you!  
In a nice little, white little, soft little, tender little,  
Juicy little, right little, missionary stew.

ცოცხლად შეჭმის პერსპექტივა, თუნდაც ხუმრობით გამოთქმული, დორისში უსიამო შეგრძნებას აღძრავს: „მართლა შეჭმამ?“ – ეკითხება ის სუინის.

კუნძულზე, რომელსაც სუინი „ნიანგთა კუნძულსაც“ უწოდებს, ცხოვრება მარტივია და პირველყოფილი იდილით აღსავსე: იქ არც ტელეფონებია, არც გრამოფონები, არც სიტრონები და არც როლს-როისები; არც ორკარანი არც ოთხკარიანი. ვერაფერს შეჭმამ ხეზე მოსული ნაყოფის გარდა, ვერც რამეს დაინახავ ზღვის და პალმების იქით და ვერც რამეს გაიგონებ ტალღის ხმაურის გარდა – ცხოვრება იქ სამი რამ არის მხოლოდ:

That's all the facts when you come to brass tacks:  
Birth, and copulation, and death.

სუინი იხსენებს ნაცნობს, რომელმაც საშინელი დანაშაული ჩაიდინა – „გასალა“ გოგონა და მისი გვამი ლიზოლით სავსე აბაზანაში „გააღვლო“. ის შეძრწუნებული ჩანს თავისივე მოგონებით (იქნებ თვითონ იყო მკვლელი?), დორისს კი მისი ნაამბობი და კარტში ამოსული „კუბო“ თავის საკუთარ შესაძლებელ სიკვდილზე დააფიქრებს. თანაც სუინი რამდენჯერმე იმეორებს, რომ ყველა მამაკაცს სურს, „ცხოვრებაში ერთხელ მაინც გაასალოს ვინმე გოგო“-ო, რაც თითქოს სახუმარო, ლამის საცეკვაო-ჯაზური ინტონაციით ითქმის, მაგრამ ამავე დროს, შემზარავ შთაბეჭდილებას ახდენს დორისზე.

I knew a man once did a girl in  
Any man might do a girl in  
Any man has to, needs to, wants to  
Once in a lifetime, do a girl in.

საერთო პირქუშ (თუმცაღა იუმორისტულსა და კარიკატურულ) განწყობილებას ამძაფრებს ისიც, რომ სუინი რამდენჯერმე იმეორებს: „ქირა ვილაცამ აუცილებლად უნდა გადაიხადოსო“, რაც „მსუბუქი“, სასაუბრო ინტონაციისა და სიტუაციის გარეგნული მხიარულების მიუხედავად, ავისმომასწავებლად უღერს. ფრაზა აშკარად „ყველას საკადრისი მიეზღვება“-ს, ან „ყველას ადრე თუ გვიან ვალი მოეკითხება“-ს ქვეტექსტს შეიცავს და ლამის მუქარად აღიქმება. დიალოგი პიესაში ისეა აგებული, რომ ფაქტობრივად „ქირა“ ძალადობრივი სიკვდილის ეგვიპიზმად, ან უფრო მის მეტაფორად აღიქმება. ბოლოს, როდესაც დორისი ამბობს, რომ არ იცის ვინ გადაიხდის ქირას („იქნებ პერიერა?“), მამაკაცთა გუნდი შემოსძახებს სიმღერას, რომელიც მარტოსულის ღამეულ კომმარებსა და სულის ძრწოლას ასახავს. ფინალში ისმის კაკუნი შემოსასვლელ კარზე. კაკუნის მოტივი ამგვარ კონტექსტში ამბივალენტურია და ნიშნავს როგორც ბედის კაკუნს, ისე სიკვდილის მოკაკუნებას, „ჩამოხრჩობილის“ სტუმრობას, ან „ქირის ამკრეფის“ (მიქელ-გაბრიელის?) მოსვლას, რაც ლექსის სიმბოლურ პლანში ერთი და იგივეა.

კარიკატურისა და შავი იუმორის, მხიარულებისა და ძრწოლის, კომიკურისა და საშინელის ეს „ჯოჯოხეთური“ კაკაფონია, ერთი მხრივ, შემადრწუნებელია, ხოლო, მეორე მხრივ, აგებულია 20-იანი წლების ჯაზის სინკოპირებულ რიტმსა და თითქოს უდარდელ, მხიარულ ინტონაციაზე; მთელი მოქმედება (განსაკუთრებით მეორე ნაწილი) ელიოტს ჩაფიქრებული და განზორციელებული აქვს, როგორც ცეკვა-თამაშის, სიმღერისა და სასაუბრო ტექსტის რიტმული ერთიანობა. კომიკური და კომმარული საწყისები პიესაში ისეა მოწოდებული, რომ ამ ორმხრივ ემოციურ დატვირთვას ნაწარმოების ყველა სახე თუ ასოციაციური დეტალი თითქმის თანაბრად შეიცავს, თუმცა შეუმზადებელი მკითხველი ხშირად ვერ ხვდება, რომ სახუმაროსა და გასართობს მიღმა ძალზე სერიოზული, ხშირად, საკმაოდ პირქუში აზრი იმალება. „მისი პიესების თხრობითი ელემენტები, – წერს გროვერ სმიტი, – იმგვარად მიეწოდება ჩვეულებრივ მკითხველს, რომ ის, რაც მათში

მისტიკური ან რიტუალისტურია, სულ სხვაგან ძევს, მარტივი რეალიზმისაგან განსხვავებით, რომელიც ზედაპირზე ადვილად აღიქმება“ (სმიტი: 1956, 111).

თვით იმ ისტორიას, რომ სუინის ნაცნობმა ქალი „გასაღა“ და მისი გვამი ლიზოლით (ანტისეპტიკური სარეცხი საშუალება) სავსე აბაზანაში „ჩააღბო“, სუინი პირქუში ანეკდოტით ჰყვება:

Well he kept her there in a bath  
With the gallon of Lysol in a bath...  
ზოღა იქ ინახავდა მას, აბაზანაში  
ლიზოლში ჩამბალს, აბაზანაში...

საინტერესოა, რომ მკვლელობის ეს ისტორია რეალურად მომხდარ ამბავს ეყრდნობა. 1923 წელს ვინმე სესილ მოლტბიმ (სმიტი 1956: 118; URL: <http://www.real-crime.co.uk/Murder1/docm.htm//Maltby>), გალოთებულმა თერძმა, რომელსაც ლონდონში ელიოტის მახლობლად ეჭირა ბინა („ის მოდიოდა ჩემთან, მე ვისკის უუდგამდი და ვამშვიდებდიო“, – ამბობს სუინი), მოკლა თავისი საყვარელი და შემდეგ მის ცხედარს თითქმის ნახევარი წლის განმავლობაში აბაზანაში „ინახავდა“. მთელი დრო, მკვლელობიდან დანაშაულის გახსნამდე (პიესაში – ორი თვე), მოლტბიმ სრულ მარტობაში, ბინიდან გამოუსვლელად, ცხედართან ერთად გაატარა. აბაზანის ნიჟარაზე მოლტბის ფიცრები ჰქონდა გადაფარებული. ამ იმპროვიზებულ „მაგიდაზე“ ის საჭმელს შეექცეოდა. როდესაც დანაშაული გამოაშკარავდა, მოლტბიმ თავი მოიკლა, ქალის სხეული კი ისე იყო ჩაშლილი ხსნარში, რომ პოლიციელებმა გვამი ვერ ამოიღეს და განყოფილებაში მთელი აბაზანის გადატანა მოუხდათ. თავის დროზე ეს ისტორია დიდად გახმაურდა „ტაიმის“ ფურცლებზე. ბრიტანულ კრიმინალისტიკაში მას დღესაც მოიხსენიებენ, როგორც ბოროტმოქმედების ფსიქოლოგიის ქრესტომათიულ მაგალითს.

როგორც ეს საერთოდ ხდება დიდ ლიტერატურაში, ეროსი და თანატოსი „სუინი აგონისტში“ განუყოფელია, მაგრამ სიყვარული აქ მრუშობად იქცევა, სიკვდილი კი – მკვლელობად. ელიოტი ამ მოტივს მკაფიო ტრაგიკომიკურ ჟღერადობასა და რთულ სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს. „გოგონას გასაღება“ ნაწარმოების აზრობრივ სტრუქტურაში მხოლოდ ძალადობასა და მკვლელობას კი არ გამოხატავს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა ადამიანის ყოვლისმომცველი მარტობის თემას უკავშირდება. მკვლელობა წარმოჩენილია როგორც რუტინული მოვლენა, ყოველდღიურობის ნაწილი („რა მოხდა მერე, ამქვეყნად ყველა კაცს უნდა, ცხოვრებაში ერთხელ მაინც გაასაღოს ვინმე გოგო“, – ამბობს სუინი), მაგრამ თვით მკვლელისათვის ის ცხოვრების არარეალურობის შეგრძნების წყაროდ იქცევა:

This went on for a couple of months  
Nobody came and nobody went  
But he took in the milk and he paid the rent.

ებიზოდი ადამიანის მეტაფიზიკურ მარტობას, ალოგიკურ სამყაროში მის სრულ გაუცხოებას გამოხატავს. ამგვარი მარტობისას იშლება ზღვარი სიკვდილსა და სიცოცხლეს, რეალურსა და ირეალურს, ცხოვრებასა და კომმარულ ზმანებას, „ამქვეყნიურ“ და „იმქვეყნიურ“ სამყაროს შორის. „სუინი აგონისტში“ ამგვარ სახეს იღებს ჯერ კიდევ „უნაყოფო მიწისათვის“ (1922) ცენტრალური და მისი თემატური სტრუქტურის განმსაზღვრელი „ცოცხლად კვდომის“, ანუ „სიცოცხლეში სიკვდილის“ მოტივი (death-in-life motif). გოგონას „გამსაღებელმა“ უკვე აღარ იცოდა, ის თვითონ იყო მკვდარი თუ მკვდარი იყო მისი მსხვერპლი. ის ქირასაც იხდიდა და მერძევის ბოთლებიც შინ შემოჰქონდა, მაგრამ

He did not know if he was alive  
and the girl was dead  
He didn't know if the girl was alive  
and he was dead  
He did not know if they were both alive  
or both were dead  
If he was alive then the milkman wasn't



and the rent-collector wasn't  
And if they were alive then he was dead.

მას ვერ გაეგო, თვითონ იყო ცოცხალი,  
თუ ის გოგო მკვდარი  
ვერც ის გაეგო, გოგო იყო ცოცხალი,  
თუ თვითონ ის მკვდარი  
ისიც ვერ გაეგო, ცოცხლები იყვნენ ორივე,  
თუ ორივენი მკვდარი  
და თუ ის ცოცხალი იყო, მაშინ მერძევე იყო მკვდარი  
და ქირის ამკრეფიც - მკვდარი.  
და თუ ყველანი ცოცხლები იყვნენ,  
მაშინ თვითონ ის იყო მკვდარი.

მთლიანობაში, „სუინი აგონისტის“ ეს ეპიზოდი კონცენტრირებული სახით გამოხატავს 20-30-იანი წლების მიჯნის ევროპულ ინტელექტუალურ წრეებში გამეფებულ განწყობილებებს.

ოცი წელი უაზროდ მომსპარი,  
L'entre deux guerres gaCxerili wlebi,

– წერდა ამ დროის შესახებ ელიოტი „ოთხ კვარტეტში“. დაახლოებით იმავე პერიოდში (1938 წელს) პოეტი აღნიშნავდა, რომ „კაცი შეიძლება გაანადგუროს იმის შეცნობამ, თუ რამდენად არის იგი იზოლირებული სხვა ადამიანებისაგან, რამდენად არის დარჩენილი მატროდმარტო საკუთარ თავთან, თავის ეგოიზმთან და უსარგებლობასთან, თვით ღვთისგანაც მაროტდმარტო მიტოვებული“ (ელიოტი 1938: 382).

ელიოტის თანამედროვე, ქრისტიანი ეგზისტენციალისტი პაულ ტილიხი (1886-1965) წერდა, რომ იმჟამად „...ბრიტანეთიდან იტალიამდე მთელი ევროპის სულიერი ცხოვრება წარმოადგენდა დაშლისა და ნგრევის ერთ უშველებელ სურათს... გამეფებული იყო ყოვლისმომცველი შიში და რაღაც გაურკვეველი ძრწოლა... დაუცველობის ამ განცდას უკავშირდებოდა კულტურული ქაოსის მახასიათებელი – ინდივიდუუმის ის მეტაფიზიკური მარტოობა, რომელიც ჰარმონიულ სისტემაში მკაფიოდ წარმოაჩენს ერთი “მონადიდან“ მეორისაკენ გამავალი “კარ-ფანჯრის“ არ არსებობას. ყოველივე არსებული ჩაკეტილი იყო საკუთარ თავში, მოშლილი იყო ყოველგვარი კავშირი... კულტურის ნგრევის მთავარი მახასიათებელი იყო ყოფიერების უაზრობის განცდა და მისგან გამომდინარე ცინიზმი“... (ტილიხი, URL)

ეპოქის ამ ძირითად განწყობილებებს, ლამის უშუალოდ დეკლარირებული დებულებების სახით, ელიოტი ძალზე ეფექტურად იყენებს, მაგრამ როგორც პოეტი, თავის მხატვრულ სათქმელს ის „უშუალოდ გამოთქმული აზრის“ დონეზე არასოდეს არ გამოხატავს. ელიოტისათვის არც სულიერი დევრადაციის გამომხატველ აზრთა დეკლარირება, არც გოგონას მკვლელობის ისტორიის „მოყოლა“ და არც ამ ისტორიის „ფილოსოფიური“ განზოგადება არ არის მთავარი (ნიშანდობლივია, რომ სწორედ სუინი „განაზოგადებს“ მომხდარ ამბავს და ლამის „ეგზისტენციალისტ მოაზროვნედ“ წარმოგვიდგება, რაც უკვე თავისთავად პაროდიაა). ელიოტისათვის უმთავრესია პოეტიკა, მთელი ამ თემატური მასალის ისეთი დალაგება, სახეთა კომბინირების ისეთი გზისა თუ მეთოდის მიგნება, რომელიც მკითხველში მისთვის სასურველ განცდით ეფექტს აღძრავს. მე იბულებული ვარ სიტყვები ვინმარო, რომ გელაპარაკო, – ეუბნება სუინი დორისს და ამით თითქოს მარტოობისა და არაკომუნიკაბელობის დაძლევის ცდილობს. მაგრამ აქაც ირონიაა ჩაქსოვილი. პოეტი თვითონაც „იბულებულია“ თავისი დროის ფილოსოფიური, ფსიქოლოგიური და სხვა იდეები მოიხმოს, რათა გამოხატოს თავისი ლექსის (და მასთან ერთად თავისი ეპოქის) ემოციური დაძაბულობა, მისი პირქუში, პაროდიული და ირონიული მუხტი. მეორე მხრივ, ცხადია, პოეტი გულგრილი ვერ იქნება იმ აზრთა მიმართ, რომელთაც მისი ნაწარმოები უშუალოდ გამოთქვამს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათ გამოხატავს თვით ელიოტის იმჟამინდელმა, არცთუ მხიარულმა განწყობილებებმა შეუწყო ხელი. „სუინი აგონისტის“ ღირსეა და მისი შეზღუდულობაც იმაში მდგომარეობს, – წერს სტივენ სპენდერი, – რომ მთელი პიესა წარმოადგენს პირქუში იუმორით გადმოცემული, შემზარავი და გამოუვალი სიტუაციის ხილვას...

კაცი წამითაც ვერ იფიქრებ, როგორც, ვთქვათ, „პრაქტიკული კატების წიგნის“, ან ელიოტის კომედიების კითხვისას, რომ აქ პოეტს ხუმრობა სურდა. ამგვარი იუმორის სახით, რაღაც ძალიან პირქუში, ღრმად სარღონიული გადმონითხა მისი ბუნებიდან“ (სპენდერი 1975: 189).

მართალია, ელიოტი თავის პიესას ჟანრობრივად უკვე ქვესათაურში განსაზღვრავს როგორც მელოდრამას (რაც ისევ და ისევ პაროდული ილეთია, იმიტომ, რომ არსებითად, მელოდრამასთან „სუინი აგონისტს“ არავითარი კავშირი არა აქვს), მაგრამ მხატვრულ ქსოვილში ასახული ავტორისეული ხედვით, ის უფრო პირქუში და გესლიანი იუმორით აღსავსე ტრაგიკომედიაა, რომელიც ფარსს უახლოვდება და დროდადრო კლოუნადაში გადადის. ფორმალურად, პიესა ვოდევილია, მაგრამ ტრაგიკომიკურია მასში ასახული სამყაროს ხედვა, ტრაგიკომიკურია თვით სუინი და ის მოქმედებაც, რომელშიც სხვა პერსონაჟები არიან ჩართულნი. მაგრამ ტრადიციული ტრაგიკომედიისაგან „სუინი აგონისტი“ უკვე იმით განსხვავდება, რომ ის „ჰეპი ენდით“ არ მთავრდება. პიესის ფინალში, სუინის მიერ ნაამბობი და მის მეგობართა მიერ ნამღერი კომპარების შემდეგ, კარზე საბედისწერო კაკუნი გისმის.

ფორმალურად ვოდევილი, სათაურით – მელოდრამა, არსებითად კი პირქუში ირონიით აღსავსე ტრაგიკომედია – „სუინი აგონისტი“ რამდენიმე სასცენო ჟანრის სინთეზს შეიცავს. ფარსის, ბურლესკისა და ბუფონადის ეკლექტიკაზე, ვარიეტესა და მიუზიკ-ჰოლზე რომ არაფერი ვთქვათ, პიესაში იკითხება „პირქუში კომედიის“ ძველი ინგლისური ტრადიციის ქვეტექსტიც. თუ პერეირას, რომელიც დორისს ურეკავს, მაგრამ „კადრში“ არ ჩანს, ასაკოვან მამაკაცად წარმოვიდგენთ, ძნელი მისახვედრი არ იქნება, რომ პიესა ბალაგანური Commedia dell'Arte-ს ფორმალურ ასოციაციასაც შეიცავს. ამ რემინისცენციას ყველა პერსონაჟი თითქმის თანაბრად ინაწილებს. პერეირა (პანტალონე) – „Sugar-Daddy“ („პაპაშა“), რომელიც ქირას იხდის და „სპონსორობს“ ახალგაზრდა ლამაზმანს; სუინი (არლეკინი), რომელიც ამ ლამაზმანს უკაცრიელ კუნძულზე მოტაცებას უპირებს; დორისი (კოლომბინა), რომელსაც პერეირა არ უყვარს და სუინის ეარშიყება. მათ მხარს უბამს ტრაგიკულ ჯამბაზთა (პიერო) სევდიან-კარიკატურული ქორო, რომელიც უოჩოუპის, ჰორსფოლის, კრამპაკერის, კლიფსტაინის, სუორთსისა და სნოუსგან შედგება და კომპარნარევი სასაცილო სიმღერებს ასრულებს დაირისა და კასტანიეტების თანხლებით. ერთი სიტყვით, სიტუაცია პოლონიუსის აღწერილს წააგავს: „~მაგათ ქვეყანაზედ აქტიორი ვერა სჯობს: ვერც ტრაგედიაში, ვერც კომედიაში, ვერც ისტორიკულ წარმოდგენაში, ვერც იდილიაში, ვერც იდილიკურ-კომიკურში, ვერც ისტორიკულ-იდილიკურში, ვერც ტრაგიკულ-ისტორიკულში, ვერც ტრაგიკულ-კომიკურ-ისტორიკულ-იდილიკურში ოხუნჯობასა და თავისუფალ ლაპარაკში კიდევ მაგათ ვერავინ შეედრება“ (ჰამლეტი, მოქმ. II სურ. 2).

კიდევ ერთი და, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანი ჟანრობრივი ასოციაცია, რომელიც ელიოტმა თავის დაუმთავრებელ პიესაში შემოიტანა, არის ე.წ. „მინსტრელ შოუ“, რომელიც ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის შუაწლებიდან იყო გავრცელებული ამერიკაში და ელიოტის დროისათვის უკვე მივიწყებას ეძლეოდა. მოგვიანებით, „მინსტრელ შოუს“ წარმოდგენები ეთიკური მიზეზითაც აღიკვეთა, რადგან მას, ძირითადად, ზანგებად გადაღებილი თეთრკანიანები ასრულებდნენ, ხოლო ტრადიციული ტექსტი უხვად შეიცავდა შავკანიანთა გაქილიკების, მათი აქცენტის მასხარად ავდების, მათი გონებრივი ჩამორჩენილობის მტკიცებისა და სხვა არაკორექტულ მოტივებს. ტრადიციულად, „მინსტრელ შოუს“ რამდენიმე მსახიობი მამაკაცი ასრულებდა, რომლებიც დასაწყისში რიტმული ინსტრუმენტების თანხლებით, დიალოგური ფორმით წარმოთქვამდნენ ხუმრობებს, ხოლო შემდეგ სიმღერითა და ცეკვა-თამაშით იწყებდნენ სვლას მაყურებელთა შორის. ჩვეულებრივ, ამ მსვლელობას წინ უძღოდა დაირის, ან დოლის დამკვრელი (თვით შოუს პერსონაჟს, ტრადიციულად, „თამბო“- „დაირა“ ერქვა), ხოლო ბოლოს მიჰყვებოდა მსახიობი კასტანიეტებით (რომელსაც შესაბამისად, ერქვა „Bones“ – „ძვლები“, ანუ „კასტანიეტები“). „სუინი აგონისტი“ დაირა სნოუს უჭირავს, „ძვლები“ კი – სუორთს. ავტორისეულ რემარკაში პირდაპირ არის ხაზგასმული, რომ სნოუ „დაირის“ როლს ასრულებს, ხოლო სუორთსი – „კასტანიეტებისას“. თვით პერსონაჟთა გვარებიც: სუორთსი (გერმ. Schwartz, „შავი“) და სნოუ – („Snow“, თოვლი, ანუ თეთრი), „მინსტრელ შოუს“ მიმნიშნებელი პერსონაჟთა სახელებია. სნოუს, სუორთსის, კრამპაკერისა და კლიპსტაინის სიმღერა, პიესის გარემომცველ კომპარში მათი კომიკური მსვლელობა, რომელმაც შოუს ტრადიციის თანახმად, სხვა მოქმედი პირებიც უნდა აიყოლიოს, „სიკვდილის მსვლელობის“, ანუ ძველევროპული „DANCE MACABRE“-ის მძაფრ

ასოციაციას აღძრავს. იგივე ასოციაციას იწვევს პიესის ფინალში მამაკაცთა გუნდის ერთდროულად შიშისმომგვრელი და პაროდიული შემახილებიც: „Ho ha ha / Ho ha ha / Hoo Hoo Hoo“.

სიკვდილი პიესაში თავიდანვე მთელი მოქმედების დამსწრეა და მისი თანაზიარი. ფაქტობრივად ის პერეირას მსგავსი უხილავი პერსონაჟია, თუმცა მას ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი აზრობრივ-ემოციური და სიმბოლური დატვირთვა ეკისრება. ამას მოწმობს პიესის ტექსტის თითქმის ყველა დეტალი, მთელი მისი ერთდროულად პირქუში და „სახუმარო“ განწყობილება: სიკვდილი აქ ყველგან სუფევს და ყველა წერილმანიდან გამოსჭვავის. პარადოქსულად, ის თვით სიცოცხლესთან არის გაიგივებული:

DORIS: What is?  
What's that life is?  
SWEENEY: Life is death.

რადგან სიცოცხლე სიკვდილია, მკვდრები არიან პიესის ცოცხალი პერსონაჟებიც. ისინი „არიან კიდევ და არც არიან“ ამქვეყნად, იმ ყმაწვილის მსგავსად, თავისი საყვარელი რომ „გაასაღა“ და აღარ იცოდა, თვითონ მკვდარი იყო, თუ ცოცხალი:

For when you're alone  
When you're alone like he was alone  
You're either or neither...  
რადგანაც როცა ხარ მარტო  
როცა ისე მარტო ხარ, როგორც ის იყო,  
მაშინ ან ხარ და ან კიდევ არც ხარ.

იგივეს მღერის მამაკაცთა ფინალური ქორო:

And perhaps you're alive  
And perhaps you're dead  
და იქნებ ცოცხალი ხარ  
და იქნებ კიდევ – მკვდარი

იგივეს (უკვე მერამდენედ!) იმეორებს სუინიც:

Death or life or life or death  
Death is life and life is death.  
სიკვდილი თუ სიცოცხლე, სიცოცხლე თუ სიკვდილი  
სიკვდილია სიცოცხლე და სიცოცხლე – სიკვდილი

სუორთსის, უოჩოუპის, ჰორსფოლისა და სნოუს კომიკური მანჭვა-გრეხა, მათი პირქუში და ამავე დროს კარიკატურული პარადი, დაირისა და კასტანიეტების თანხლებით მათი შემზარავი, პაროდიული მსვლელობა, მათი სიმღერა კუნძულზე, რომელიც ახლა უკვე იმქვეყნიურობად აღიქმება, ყოველივე ეს უამრავ შუასაუკუნეობრივ გრავიურაზე გამოხატული და პოპულარულ ტექსტში აღწერილი „სიკვდილის მსვლელობის“, ანუ „სიკვდილის როკის“ პაროდიული ანალოგიაა. შუასაუკუნეობრივ რელიგიურ ტრადიციაში სიკვდილის სახება – მოცეკვავე ჩონჩხი მხოლოდ ცელით კი არა, ხშირად დაირით, ან დოლით, ან ძვლების ხრიალით („კასტანიეტებით“) წარმოუდგებოდა ხოლმე მისი ხილვით შეძრწუნებულ ღვთისმოსავ ხალხს. მხიარული და მოცეკვავე სიკვდილი გვხვდება ჰანს ჰოლბაინისა და ალბრეხტ დიურერის გრავიურებში. ასეთივეა ის გერმანიისა და საფრანგეთის დიდებული ტაძრების ინტერიერთა მოხატულობაშიც. მას, დამკვრელსა და მოცეკვავეს, ერთდროულად კომიკურსა და ტრაგიკულს, მხიარულსა და პირქუშს, მასხარასა და მბრძანებელს, მეფეები და იმპერატორები, აზნაურები და გლეხები, ვაჭრები და რაინდები, მევახშეები და მიჯნურები, ქალები და კაცები ერთნაირად მიჰყავს იქ, საიდანაც დაბრუნება შეუძლებელია. ხშირად ეს „წყევანის“ პროცესიც ისეა წამოღვენილი, როგორც მსვლელობა, რომელსაც წინ მოცეკვავე და მომღიმარი, თანაც ინსტრუმენტზე დამკვრელი სიკვდილი მიუძღვის. პიესის ფინალში, სწორედ უოჩოუპის, ჰორსფოლის, კლიპსტაინისა და

კრამპეკერის კომმარული ზმანებებით აღსავსე “მინსტრელ შოუს” შემდეგ ისმის ის საბედისწერო კაკუნი, რომელსაც წესით შემზარავი სტუმარი უნდა შემოჰყვეს. მაგრამ კარზე კაკუნს არავინ და არაფერი აღარ მოჰყვება, წარმოსახვით სცენაზე აღარავინ აღარ შემოდის, რადგან ის, ვინც მომსვლელი იყო, არსებითად, მთელი პიესის განმავლობაში იღებდა მოქმედებაში მონაწილეობას.

„DANCE MACABRE“-ის გაშლილი ასოციაცია პიესის მხატვრულ ქსოვილზე მხოლოდ თემატურსა და სიმბოლურ გავლენას არ ახდენს. ის მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მის პოეტიკასაც. „პირქეში მხიარულებისა“ და „კომმარული ცეკვა-თამაშის“ განწყობილება, რომელიც პიესაში სუფევს, დიდწილად სწორედ მოცეკვავე ჩონჩხის ორსახოვნებითაა ნაკარნახევი: კომიკური მანჭვა-გრეხით, ლამის კარიკატურული ჰაბიტუსითა და ვულგარული მანერებით, სიკვდილის ეს სახება ტრადიციულად უსასრულო კომმარს გამოხატავს. ელიოტსაც ისე აქვს დალაგებული თავისი დრამის პოეტიკა, რომ ყოფიერების კომმარი მკითხველს პირქეშ კლოუნადად წარმოუდგება, რომელიც ცოცხალი რიტმისა და მხიარული მელოდიის თანხლებით სრულდება. არ არის გამორიცხული, რომ უამრავ ფერწერულ, გრაფიკულსა და მუსიკალურ ნაწარმოებთან ერთად, სადაც „სიკვდილის როკვა“ წარმოსახული, კონკრეტული გავლენა ელიოტზე მოახდინა ბოლდერის ცნობილმა ლექსმა „Dance Macabre“ („ბოროტების ყვაილებიდან“), სადაც სიკვდილის ტრაგიკომიკური აღქმა მსგავს განწყობილებას გამოხატავს. როგორც ჩანს, ელიოტის ერთ-ერთი წყარო იყო ჯოზეფ კონრადის „წყვდიადის გულიც“, სადაც აგრეთვე გამოყენებულია „სიკვდილის როკვის“ სიმბოლიკა (სანდელსონი 1981: 41-44; მუფინი 1989: 123-136).

უსაზღვროდ შთამბეჭდავი „სიკვდილის როკვა“ წარმოსახული პიტერ ბროიგელის ცნობილ ტილოზეც („სიკვდილის ტრიუმფი“), სადაც უკვე სახვითი ხელოვნების საშუალებებითაა გადმოცემული ამ შემზარავი როკვის წრიული, განმეორებადი რიტმიც და ის პაროდიული მსოფლალქმასაც, რაც ელიოტის ტრაგიკომიკური ფარსის საფუძველს შეადგენს. ელიოტი ლექსში ფერწერულ ასოციაციათა შემოტანის დიდოსტატი იყო: ბოსხისა და ბროიგელისაგან „ნასესხები“ სახეები მის სხვა ნაწარმოებებშიც გვხვდება. რაც შეეხება ბროიგელის ამ კონკრეტულ სურათს, მისი ძირითადი ფრაგმენტი იმდენად ახლოს დგას „სუინი აგონისტთან“, რომ დაკვირვებულმა მკითხველმა შესაძლოა, მასში ამ პიესის ერთგვარი „ილუსტრაციაც“ შეიცნოს.

პიესის გამომსახველ საშუალებათა სისტემაში „მინსტრელ შოუდან“ ნასესხები ასოციაციური სტრუქტურის შემოტანით, ელიოტი მიანიშნებს მოქმედების რიტუალურ ხასიათზე. ცხადია, იმავე მიზანს ემსახურება „დანს მაკაბრის“ ვრცელი ასოციაციაც. იქ, სადაც მხოლოდ სიკვდილი, ძალადობა და მრუშობა სუფევს, რიტუალი, სულ ცოტა, ჰალუცინაციათა მოსაწესრიგებლად არის საჭირო, რათა ფსიქოპათის სიზმარს მიმსგავსებულმა, ზნეობრივად ნიველირებულმა და უსაზღვროდ პირქეშმა სამყარომ მთლიანობის ილუზია შეინარჩუნოს: თუნდაც იმისათვის, რომ მხატვრული ხორცშესხმისათვის ვარგისი გახდეს. ამდენად, რიტუალი ელიოტისათვის დრამატურგიული მასალის *მხატვრულ მთლიანობად გარდასახვის* ფუნქციას ასრულებს.

რიტუალური ფორმათქმნალობა პიესის მხატვრული სტრუქტურის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციონალურ ელემენტში ვლინდება. ესაა განმეორებადი რიტმი, რომელიც პიესის მთელ მხატვრულ ქსოვილს მსჭვალავს, რიტმული დიალოგით დაწყებული და სპეციფიური, მიუზიკ-პოლისა თუ „მინსტრელ შოუსათვის“ დამახასიათებელი ცეკვითი მოძრაობებით დამთავრებული (ესენი ტექსტში მხოლოდ იგულისხმება, მაგრამ პიესის შესრულებისას რიტუალური ცეკვების პაროდიად უნდა აღიქმებოდეს). დიალოგი პიესაში ინტონაციურად ისეა აგებული, რომ ის ადვილად იწვევს მკითხველში მარტივი ჯაზური მელოდიის სინკოპირებული რიტმის ასოციაციას:

DUSTY: How about Pereira?  
DORIS: What about Pereira  
I don't care.  
DUSTY: You don't care!  
Who pays the rent?  
DORIS: Yes he pays the rent  
DUSTY: Well some men don't and some men do  
Some men don't and you know who.

თვით უოჩოუპის, ჰორსფოლის, სუორთისისა და სნოუს სიმღერა, დევიდ ჯოუნზის ცნობით (ჯონესი 1960: 28), ნასესხებია 1905 წელს ბობ კოულის და როზამუნდ ჯონსონის პოპულარული

რიტმული მელოდიიდან „nder the Bamboo“ („ბამბუკის ხის ქვეშ“). ელიოტს პოპულარული ლირიკა შეუცვლია, მაგრამ რიტმი, „ბამბუკის ხე“ და ტექსტის დასასრული უცვლელად დაუტოვებია.

მთელი პიესის მანძილზე ლექსიკურსა თუ სინტაქსურ დონეზე დიალოგის ცალკეული ელემენტების განმეორებადი მონაცვლეობა ციკლურობის, წრისმაგვარი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ახდენს. რიტმის განმეორებადობის, მისი ციკლურობისა და შესაბამისად, თემატური მასალის „წრებრუნვის“ ეს ხერხი ტექსტში თავს იჩენს უშუალო-აზრობრივ დონეზეც, როგორც, მაგალითად, დაბადება-გარდაცვალების უსასრულო წრებრუნვა, რომელიც ინდუისტური „სამსარას ბორბლის“ ასოციაციას იწვევს და რომელსაც გარდაცვალება-მკვდრეთით აღდგომის მითოლოგემა უდევს საფუძვლად. სუინი ამბობს, რომ კუნძულზე ცხოვრება სხვა არაფერია, თუ არა „სამი რამ მხოლოდ“:

Birth, and copulation and death.  
That's all, that's all, that's all, that's all,  
Birth and copulation, and death.

ტექნიკური თვალსაზრისით, ეს რიტმული წრებრუნვა, „საწუთროს ჩარხის“ ეს განმეორებადი, რიტმული ტრიალი, ელიოტს ცოცხალ დიალოგში თეატრალური დინამიკის წამოსაჩენად სჭირდება (მით უმეტეს, რომ იგივე რიტმზეა აგებული მსახიობთა მოძრაობებიც), მაგრამ ამავე დროს ის ადამიანის არსებობის უცვლელობას, ერთგვარ „მანკიერ წრეში“ მის დატყვევებასა და ქრონიკულად ნეგატიურ სიტუაციაში მის მარადიულ „გაჭვდილობას“ გამოხატავს.

განმეორებადი რიტმი პიესაში არა მხოლოდ ლექსიკურ და სინტაქსურ, არამედ სიმბოლურ დონეზეც გამოიხატება, რიტმული ინსტრუმენტების – დაირისა და კასტანიეტების ხსენებით. გარდა ამისა, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ჟინჯილაკების გარდა, დაირა მასზე გადაკრული დასარტყმელი აპკისაგანაც შედგება, სრულიად მართებულად წარმოგვიდგება დოლის, როგორც მთავარი დასარტყმელი ინსტრუმენტის ასოციაცია, რომლის ხმაც მელოდის „გვერდის ავლით“, უშუალოდ ზემოქმედებს ადამიანზე, მის ბიორიტმსა და არაცნობიერზე, აღვიძებს მასში მივიწყებულ, პირველყოფილ, რიტუალურ იმპულსებს. ტყუილად არ უპირებს სუინი დორისს უკაცრიელ კუნძულზე შეჭმას და ამასთან, საკუთარ თავს კანბალად წარმოსახავს. ესეც ერთგვარი სიუჟეტური მინიშნებაა პაროდიულ რიტუალიზმზე. ნიშანდობლივია ისიც, რომ შამანიტურ რიტუალებში დაირისა და დოლის გამოყენება ფართოდ გავრცელებულ პრაქტიკას წარმოადგენს. „თავდაპირველად, – აღნიშნავს ელიოტი ესეში „The Beating of the Drum“ (1923), – დრამა სხვა არაფერი იყო, თუ არა რიტუალი. ხოლო რიტუალი, რომელიც განმეორებად მოძრაობათა თანმიმდევრობისაგან შედგება, არსებითად, იყო ცეკვა... ჩვენ დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პირველყოფილი ადამიანი ჯერ გარკვეული წესით იქცეოდა და უკვე შემდეგ ეძიებდა ამ თავისი ქცევის მიზეზს. მოცლილ კაცს, თუ ის დოლს იპოვის, შეიძლება გაუჩნდეს ამ დოლზე დაკვრის დაუოკებელი სურვილი. მაგრამ თუ ის იმბეცილი არ არის, იგი ვერ შესძლებს სურვილი იმით დაიკმაყოფილოს, რომ ამ დოლზე გაუთავებლად უკრას ისე, რომ მას სხვა რამ მიზეზი არ ამოძრავებდეს. მიზეზი კი შეიძლება იყოს, ვთქვათ, ხანგრძლივი, გაუთავებელი გვალვა. შემდეგი თაობა, ან შემდეგი ცივილიზაცია იპოვის კიდევ უფრო დამაჯერებელ მიზეზებს, რათა დოლზე იმანაც დაუკრას... დღეს ეს მიზეზები შეიძლება დავყოთ ტრაგედიად და კომედიად. ანუ შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ დღესაც ისეთივე მიზეზები გვამოძრავებს, მაგრამ დოლი... დოლი კი დაკარგული გვაქვს“... (ელიოტი 1923: 11-12)

შეიძლება ითქვას, რომ თავის შემოქმედებაში ელიოტმა ეს „დოლი“ ჯაზური მელოდისა და მისი რიტმიკის პოეტური იმიტაციის სახით, „თავიდან აღმოაჩინა“. მე-20 საუკუნის დასაწყისის ჯაზური ინტონაცია „სუინი-აგონისტში“ წარმოდგენილია, როგორც რიტუალური რიტმის პაროდიული ანალოგია, რომელმაც თანამედროვე სამყაროში რიტუალური დოლის ხმა შეცვალა. ამავე დროს, საცეკვაო რიტმს ობიექტურად ენიჭება მითოლოგიური დატვირთვა; პირველყოფილ რიტუალსა და მარადიულ მითოსურ წრებრუნვას ის ობიექტურად უკავშირდება. როგორც მირჩა ელიადე აღნიშნავს, „საცეკვაო რიტმები ადამიანის ამქვეყნიური ყოფის მიღმა იღებენ დასაბამს, განურჩევლად იმისა, განასახიერებენ ისინი ტოტემური, ან სიმბოლური ცხოველის მოძრაობებს, ვარსკვლავთა გადანაცვლებას, თუ თავისთავად წარმოადგენენ რიტუალს... ცეკვა ყოველთვის

ეტალონურ, ანუ მითოსურ ქმედებას განასახიერებს. ერთი სიტყვით, ის წარმოადგენს მითოლოგიური დროის ხორცშესხმას და, აქედან გამომდინარე, მის რეაქტულიზაციას“ (ელიადე, URL).

ელიოტის პაროდიული პერსონაჟები ვერ აცნობიერებენ, თუ რაოდენ დიდი ადგილი უჭირავს მათ ტრივიალურ ყოფაში, მათ საგანგებოდ ბანალურსა და ვულგარულ ქცევაში, რუდიმენტულ, სეკულარიზებულ, მოქმედების ჩვეულ სქემად ქცეულ რიტუალს. ცხადია, როგორც მოდერნისტი პოეტი, ელიოტი სავსებით გაცნობიერებულად იყენებს მხატვრული ნაწარმოების რიტუალიზაციისა და მისი დროის მითოლოგიზაციის ხერხს. სუინი, ღორისი, უოჩოუპი და სხვანი, მისთვის ლონდონის იაფფასიანი უბნის ერთ-ერთ ბინაში მაინცდამაინც „დღეს“ შეკრებილი დემიმონდენები არ არიან. მათ მიერ გათამაშებული პირქუში ტრაგიკომედია მითოსური და რიტუალური დროის რეაქტულიზაციას ახდენს და ამ თვალსაზრისით, „მარადიულია“. ელიოტის უდავო შემოქმედებით მიღწევად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ ამ ურთულეს მხატვრულ ეფექტს ის შედარებით მარტივი პოეტიკური ხერხით – დიალოგში განმეორებადი რიტმული ინტონაციის შემოტანით აღწევს.

უნდა ითქვას, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ელიოტი გარ-კვეულწილად დავალებულია მისი თანამედროვე ამერიკელი მწერლის, ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდისაგან, რომლის კრებული „ჯაზის ეპოქის ზღაპრები“ და განსაკუთრებით, რომანი „დიდი გეტსბი“ დღესაც ჯაზური ინტონაციების ლიტერატურული ადაპტაციის ნიმუშად არის ცნობილი. ფიცჯერალდმა თავადაც განიცადა ელიოტის გავლენა, როდესაც თანადროული ცივილიზაციის სიმბოლოდ „თავისი“ უნაყოფო მიწა – უკიდევანო „შლაკის ველი“ წარმოსახა, რომელსაც მის რომანში „ექიმ ჯ. ეკლბერგის სათვალეების“ უშველებელი სარეკლამო ფარი დაჰყურებს.

გრ. სმიტის ცნობით (სმიტი 1956: 114), ელიოტს სამჯერ ზედიზედ გადაუკითხავს ფიცჯერალდის მიერ საჩუქრად გამოგზავნილი „გეტსბი“ და საპასუხო ქესტად, „სუინი აგონისტში“ ამ რომანის რამდენიმე ალუზია შეუტანია (მისი კლიპსტაინი ფიცჯერალდის კლიპსპრინგერს წააგავს, ხოლო მამაკაცთა გუნდის „დიმინუენდო“, ფაქტობრივად, „დიდი გეტსბის“ მე-5 თავში მოყვანილი ბალადის პაროდიული დუბლიკატია და ა.შ). მაგრამ უნდა ვივარაუდოთ, რომ ძირითადი, რაც ელიოტმა ფიცჯერალდისგან „ისესხა“, ჯაზური რიტმიკის ლიტერატურული ადაპტაცია იყო, რომელიც მან ასოციაციურად რიტუალს დაუკავშირა და განმეორებადი რიტმი თავის ნაწარმოებში სწორედ ამ გზით შემოიტანა. “პლაგიატზე“ მსჯელობა აქ უადგილოა, რადგან „დიდი გეტსბის“ ავტორი ვერც წარმოიდგენდა, რომ შესაძლებელი იქნებოდა მისი ორიგინალური მიგნების რიტუალურად გამოყენება, მისთვის მითოსურ-ზედროული განზომილების მინიჭება და „სუინი აგონისტის“ რთული ასოციაციური პოეტიკის ღერძად გარდაქმნა.

საგულისხმოა, რომ მითოლოგიზმი „სუინი აგონისტში“ არ არის რიტუალზე უშუალოდ „მიბმული“, თუმცა ცნობილია, რომ თვით რიტუალი სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის განმეორებად კოლექტიურ ქცევაში განხორციელებული თანდაყოლილი მენტალური სტრუქტურა, ანუ იგივე არქეტიპი. ამას ნათლად მოწმობს კარლ გუსტავ იუნგისა და ჯეიმზ ჯორჯ ფრეიზერის უკვე ქრესტომათიებად ქცეული ნაშრომები. „სუინი აგონისტში“ ელიოტს შემოაქვს მნიშვნელოვანი სიმბოლური სახე, რომელიც ფაქტობრივად მთელი ნაწარმოების მითოპოეტიკურ ბირთვს შეადგენს, მაგრამ როგორც ასოციაციური ხატი, რიტმის ასოციაციას არ შეიცავს (ცხადია, თუ არ ჩავთვლით, რომ თვით მისი ხშირი ხსენება ნაწარმოების რიტმული ქსოვილის ნაწილს შეადგენს). ესაა „სუინი აგონისტის“ მითოპოეტიკური ქრონოტოპი, ის „შედგებულ“ სივრცე-დრო, რომელსაც პიესაში „ნიანგთა კუნძული“ განასახიერებს. ამ კუნძულის შესახებ მღერაიან უოჩოუპი, ჰორსფოლი, სუორთსი და სნოუ, სწორედ იქ იტაცებს სუინი ღორისს. „კანიბალების კუნძულზე“ ბამბუკისა და პალმების მეტი არაფერი იზრდება, იქ სივრცე შემოფარგლულია, დრო კი ისე უსაშველოაა გაწელილი, რომ ლამის შეჩერებულია. თანაც, ეს მღორე და ზანტი დრო ციკლურია, ის წრიულად მიედინება:

We'll gather hibiscus flowers  
For it won't be minutes but hours  
For it won't be hours but years  
And the morning

And the evening  
And noontide  
And night...

დროის შესაბამისად, ამ კუნძულზე ცხოვრებაც დაბადება-შეჯვარება-სიკვდილის გაუთავებელი წრებრუნვაა, პირწმინდად ბიოლოგიური და ყოველგვარი ზნეობრიობისაგან თავისუფალი („Birth, and copulation, and death“).

კუნძული პაროდიულ იმქვეყნიურ სამყაროს განასახიერებს. შესაბამისად, სუინის ტექსტშიც რელიგიური ტერმინოლოგიის პაროდია ჩნდება. ის „ხუმრობს“, რომ კუნძულზე მისიონერად ქცეულ ღორისს “მოაქცევს“, მაგრამ არა რომელიმე ახალი რელიგიის ადებტად, არამედ „მოაქცევს“ მას ჩაშუშულ ხორცად. ის, რომ კანიალი-სუინი „გამისიონერებულ“ ღორისს ცოცხლად შესანსვლას უპირებს და ისიც, რომ ნიანგთა კუნძული ღორმუცელა რეპტილიებით არის დასახლებული, ჯოჯოხეთის მსგავსი ჯურღმულის ასოციაციას იწვევს. მაგრამ სწოუ, სუორთსი და სხვანი თავიანთ სიმღერაში პირიქით, ამ კუნძულს „განცხრომის კუნძულად“ და პაროდიულ სამოთხედ სახავენ, სადაც ყველა პრობლემა მოხსნილია. იქ „გოგენის ქალწულები პალმის ფოთლებით იმოსებიან“ და მოსიყვარულე წყვილებისათვის იდეალური პირობებია შექმნილი:

Tell me, in what part of the wood  
Do you want to flirt with me?  
Under the breadfruit, banyan, palmleaf  
Or under the bamboo tree?

„იმქვეყნიური“ კუნძული ისეთივე ორსახოვანია, როგორც პიესის მოქმედების უშუალო სასცენო პლანი. კომმარის და მხიარულების, სუორთსის და სწოუს, „შაეის“ და „თეთრის“ დიქტომიას ნაწარმოების მთელი სიმბოლიკა ეყრდნობა. საგულისხმოა, რომ როგორც სუინის სიტყვებზე, ისე მამაკაცთა გუნდის სიმღერაზე, ანუ კუნძულის როგორც ნეგატიურ, ისე პოზიტიურ ხსენებაზე, ღორისს ერთნაირად უარყოფითი რეაქცია აქვს:

I don't like life on your crocodile isle...  
That's not life, that's no life  
Why I'd just as soon be dead.

მართალია, მას „კუბო“ ამოუვიდა კარტში, მაგრამ სიკვდილი მაინც არ უნდა, რაზედაც სუინი „დამაჯერებლად“ პასუხობს, რომ ცხოვრება ნებისმიერ შემთხვევაში სიკვდილია და სხვა არაფერი.

„იმქვეყნიური“ კუნძული ამქვეყნიური რეალობის კონცენტრირებული ასლია იმ განსხვავებით, რომ „აქური“ პროცესები, „იქ“ უფრო ინტენსიურად მიმდინარეობს. „ამქვეყნად“, სუინის ნაცნობმა გოგონა „გასაღა“ და თვეების მანძილზე ინახავდა მის ცხედარს ხსნარში, იმქვეყნად კი თვით სუინი მალევე მოუღებს ბოლოს „ჩაშუშულად მოქცეულ“ ღორისს. „ღორისი მსხვერპლის განსახიერებაა, – აღნიშნავს სტივენ სპენდერი, – სუინისთან მისი ურთიერთობა არის შესასანსლის ურთიერთობა შემსანსვლელთან, რომელიც მასზე თავის სექსუალურ ფანტაზიებს ახორციელებს“... (სპენდერი 1975: 188).

ამავე დროს, პიესის პერსონაჟთაგან ღორისი ერთადერთია, რომელიც არსებულ სიტუაციასთან დაკავშირებით გამოთქვამს უმწეო, მაგრამ მკაფიოდ გამოხატულ პროტესტს. მეორე მხრივ, მასაც, როგორც „ტიპიურ მსხვერპლს“, კარტში კუბო ამოსდის, რაც სიმბოლურად იგივე აბაზანაა, სადაც სხვა მსხვერპლი – „გასაღებული“ გოგო არის ჩასვენებული. მაგრამ აბაზანა ლიზოლითაა სავსე და არა ნაკურთხი წყლით, კუბო კი მხოლოდ კარტში ამოდის. „სუნი აგონისტში“ ხსნა ვერ შედგება ვერც სიკვდილის, ვერც განბანვის, ვერც მსხვერპლშეწირვის გზით, ვერც „იმქვეყნიურ“ და ვერც „ამქვეყნიურ“ დონეზე, რადგან თვით „იმქვეყნიურობა“, „ამქვეყნიურობის“ პაროდიული ასლია, გესლიანი და ენაჭარტალა მასხარების მიერ მონათხრობი.

საინტერესოა, რომ „კუნძული“, როგორც ასოციაციური ხატი, „სუინი ერექტუსშიც“ გვხვდება, სადაც ის ანალოგიურ დატვირთვას ატარებს: მრუმობა და მკვლელობა, მარტობა და

ძრწოლა იქაც ძირითად თემატიკას შეადგენს. რაც მთავარია, კუნძული იქაც ბორდელთან არის ასოცირებული, ან მსგავს ვერტებთან, სადაც ლექსის მთელი „მოქმედება“ ხდება. სუინის „ნიანგთა კუნძულზე“ არ მოიპოვება საშუალო კლასის კეთილდღეობის ჩვეული ატრიბუტები („როლს-როისები, სიტრონები, გრამოფონები, ტელეფონები“), იქაც მარტობა, მრუშობა და მკვლელობა გამეფებულა (თუმცა თვით სუინი ყველაფერს ამას მხიარული თვალით უყურებს). უკიდევანო მარტობას განიცდის გოგონას „გამსაღებელიც“, რომელიც ველარ გრძნობს სხვაობას სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის და რომლისთვისაც ზღვარი რეალურსა და ირეალურს, აწმყოსა და წარსულს შორის წაშლილია. თუ დორისის უმნიშვნელო პროტესტს არ ჩავთვლით, ეს ზღვარი პიესის ყველა სხვა პერსონაჟისთვისაც არ არსებობს: „იმქვეყნიური“ კუნძულის ყოფა ამქვეყნიურ ყოფად იქცევა და პირიქით. საერთო კომმარს ამძაფრებს ისიც, რომ სიმღერა „განცხრომის კუნძულის“ სიამტკბილობათა შესახებ, რომელსაც მამაკაცთა გუნდი ასრულებს, ფაქტობრივად, „სიკვდილის ცეკვის“ მეტაფორის ნაწილია. „მხიარული“ სიმღერით, დაირისა და ძვლების ჩხრიალით, აქ თვით სიკვდილი ხატავს „იმქვეყნიურობის“ მაცდურ სურათს და ახალ მსხვერპლს ეპატიუება. მაგრამ თუ სიცოცხლე სიკვდილია, მაშინ დორისს და მის სტუმრებს გინდ „იმქვეყნიური“ კუნძულისაკენ გაუწვევათ და გინდ დორისის „ამქვეყნიურ“ ბინაში დარჩენილან დროის გასატარებლად. ფასეულობები თავდაყირა დგას, ზნეობა ნიველირებულია, ყველგან სიკვდილი სუფევს, ხსნა არსაიდან ჩანს.

„სუინი აგონისტი“ ელიოტს დაუმთავრებელი დარჩა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამას რამდენიმე მიზეზი ჰქონდა. ჯერ ერთი, როგორც ჩანს, წერის პროცესში თავი იჩინა ავტორისეული სათქმელის მზარდმა შეუსაბამობამ იმ მხატვრულ ფორმასთან, როგორაც თავიდანვე იყო პიესა ჩაფიქრებული. აღმოჩნდა, რომ ვოდვეილის თუნდაც პირობითი ჟანრი, ბოლომდე ვერ დაიტევდა ელიოტის მხატვრულ სათქმელს, მის რთულ ასოციაციურ პოეტიკას და იმ გლობალური ხასიათის კულტურფილოსოფიურ თემატიკას, რომელიც პოეტს იმჟამად აინტერესებდა. საბოლოოდ, დიდი ფორმის დრამატურგიულ ტილოში (როგორც ჩანს, „სუინი აგონისტი“ სწორედ ასეთად იყო ჩაფიქრებული), შეუძლებელი აღმოჩნდა იმის განხორციელება, რაც შედარებით კომპაქტური ზომის „ფრაგმენტებში“ მოხერხდა. ჯორჯ უილიამსონის თქმით, ესაა „ვეულგარული იდიომის საშუალებით სერიოზული თემების გადმოცემა“ და „თამაშისებრ“ პოეტიკაში კრიზისული განწყობილებების განხორციელება“ (უილიამსონი 1949: 195). ფარსმა და მიუზიკ-პოლმა თავისი ჟანრობრივი არსით გამოირიცხა ის განცდითი და ინტელიამსონისეული ინტელექტუალური სიღმე, რომლის ჩატევისაც ელიოტი ამ ჟანრში ცდილობდა.

მაგრამ უკვე იმ სახით, რა სახითაც ის ჩვენ ხელთ გვაქვს, ელიოტის მწიგნობრული და ალუზიებით აღსავსე „ვოდვეილი“, მისი მწერლური ოსტატობის ნიმუშს შეადგენს. როგორც კეტრინ უორთი აღნიშნავს, „სუინი აგონისტმა“ იმდენად წინ გაუსწრო თავისი დროის ორთოდოქსულ თეატრალურ პრაქტიკას, რომ წლების განმავლობაში მას ლექსად უფრო აღიქვამდნენ, ვიდრე იმად, რაც ის სინამდვილეში არის: განაცხვიფრებელი (თუმცა დაუმთავრებელი) პიესა თეატრისათვის, მომავლის ავანგარდის-ტული დრამის შთამაგონებელი წინასწარმეტყველება და მისი წინამორბედი“ (უორთი 1980: 60).

ეჟენ იონესკოს, სემიუელ ბეკეტის, ჰაროლდ პინტერის და სხვათა დიალოგების შედარება „სუინი აგონისტთან“ მართლაც მოულოდნელად ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას იმ ლიტერატურულ ტრადიციაზე, რომლის ნიადაგზეც აღმოცენდა აბსურდის თეატრი. თემატური და მსოფლმხედველობრივი სიანხლოვის გარდა, ხშირად ყურადღებას იპყრობს პირწმინდად „ტექნიკური“ ხასიათის მსგავსებებიც. მაგალითისათვის, საკუთარ სახელთა სხვაობა რომ არა, ალბათ გამწვანდებოდა ელიოტის ტექსტისაგან („How about Pereira? / What about Pereira...“) პინტერის „დაბადების დღის წვეულების“ (1958) ამ ფრაგმენტის გარჩევა:

GOLDBERG: Don't worry yourself, McCann. Take a seat.

McCANN: What about you?

GOLDBERG: What about me?

McCANN: Are you going to take a seat?

GOLDBERG: We'll both take a seat.



შემდგომი თაობების ინგლისურ (და არა მარტო ინგლისურ) დრამაში „სუინი აგონისტთან“ ანალოგია სხვაც მოიპოვება. ცხადია, საქმე უშუალო გავლენას იმდენად არ ეხება, რამდენადაც გასული საუკუნის შუაწლების იმ ზოგადკულტურულ, განცდითსა და ინტელექტუალურ კონტექსტს, რომელიც ელიოტმა ძალიან ადრე, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში აღიქვა და დრამატურგიულად განახორციელა. უკვე მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ აღმოცენებულ აბსურდის თეატრს, კიდევ უფრო „ცინიკურს“, „მშრალს“ და „შავ-თეთრს“ (სემიუელ ბეკეტის „გოლოს მოლოდინი“ „სუინი აგონისტის“ შექმნიდან ოციოდე წლის შემდეგ გამოქვეყნდა) მტკივნეულად დააკლდა ის, რაც ჯერ კიდევ ნათლად იყო წარმოსახული ელიოტის პიესაში: თუმცა, იმთავითვე პაროდული და საბოლოოდ არშემდგარი, მაგრამ მაინც ხსნის შესაძლებლობა და ამ შესაძლებლობისაკენ ღორისის გაუცნობიერებელი სწრაფვა.

#### დამოწმებანი:

- ეკროიდი 1984: Ackroyd, Peter. T. S. Eliot. *Harmonsworth, Middlesex*. Penguin Books, © 1984.
- ელიოტი 1938: Eliot, T. S. “*Literature in the Modern World*“. In: *America through the Essay*. Ed. by A. T. Johnson and A. Tate, New York: 1938.
- ელიოტი 1923: Eliot, T. S. *The Beating of a Drum: Nation & Athenaeum*. XXXIV (October 6, 1923).
- გორდონი 1998: Gordon, Lyndall. T.S. Eliot: *An Imperfect Life*. London: Vintage, © 1998.
- ჯონსი 1960: Jones, David E. *The Plays of T.S. Eliot*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.
- მუფინი 1989: Murfin, Ross C. (ed.). Joseph Conrad: *Heart of Darkness*. New York: St. Martin’s, 1989.
- სმიტი 1956: Smith, Grover. *T.S. Eliot’s Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*. spenderi 1975: Chicago: U of Chicago Press, 1956.
- სპენდერი 1975: Spender, Steven: T.S. Eliot. *Penguin Modern Masters ed. by Frank Kermode*. Harmondsworth, Middlesex, © 1975.
- სუნდელსონი 1981: Sundelson, David. *Dance Macabre*. In: *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*. 1981, v.13 (1).
- ტილიჩი URL: Tillich, Paul. *The Protestant Era. Storms of Our Times*. URL: <http://www.religion-online.org/showchapter.asp?title=380&C=103>.
- უილიამსონი 1949: Williamson, George. *A reader’s Guide to T.S. Eliot*. New York: The Noonday Press, © 1949.
- უორთი 1980: Worth, Katharine J. “*Precursor and Model*“. In: T.S. Eliot: *Plays*. Ed. by A.P. Hinchcliffe, London: Macmillan, 1980.
- ელიადე URL: L. Элиаде, Мирча. *Миф о Вечном Возвращении*. URL: <http://nz-biblio.narod.ru/html/eliade/predisl.htm>.

Temur Kobakhidze

### Dance Macabre: T. S. Eliot’s Sweeney Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama

#### Summary

T. S. Eliot’s poem Sweeney Agonistes was so far ahead of orthodox theatre practice of the 20s-30s that for years it was thought of as a poem rather than what it clearly is, an exciting (if unfinished) piece of theatre, a prophetic inspiration and anticipation of the British avant-garde plays of the 50s. The action is set in one of the flats in London, and the characters are Londoners, later visited by English-speaking foreigners, and having together a party. One of the main parody symbols of the play is the symbolism of death exemplified in the action of the characters, the recurrent images of the coffin, cannibalistic murder and the parody procession of Minstrel show, which is performed by a male chorus as a disguised dance macabre, the dancing death. The rhythmic composition of the dialogues reveals its dependence on symbolic ritual drum beating, which can also be perceived as the beating of a tambo (tambourine), carried by one of the characters in the procession. Macabre symbolism of the play and allusions to various kinds of violent death like „gobbling up“, i.e. cannibalism, „doing in“, i.e. murder, etc. make Death the main character of the play. The nightmarish atmosphere of the play is enhanced by the dark humor, unexpected jokes and buns that accompany the action. In many respects like „the use of imagery of the sordid life of a great metropolis“ and „the elevation of such imagery to the first intensity“ (T.S. Eliot, essay on Baudelaire) Sweeney Agonistes (1932) was the first play that explored and opened up new dramatic possibilities in the 20th century literature. Beckett’s *Waiting for Godot* came some twenty years later.

**ბაირონის შემოქმედების ერთი ასპექტი**

„ადამიანის ერთადერთი მარადიული საკუთრებაა სიბრძნე“ – იტყოდა მეშვიდე ბრძენი ბიანტი და ამ ჭეშმარიტების პოეტური ილუსტრაციაა მითი. რაც დრო გადის, მით უფრო მეტი ცნობისმოყვარეობით უბრუნდება განათლებული კაცობრიობა ანტიკურ ეპოქას, რომლის წიაღშიც ძვეს ევროპული კულტურის საძირკველი. ტერმინი „მითი“ გამოხატავს მითოლოგიურ სიუჟეტს, რომელიც მხატვრულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან გამოიყენება. მითი ან მითოლოგია გულისხმობს ადრეული ისტორიული ეპოქის ადამიანთა მიერ შექმნილ ზეპირსიტყვიერ სიუჟეტებს, რომლებშიც არეკლილია საკულტო თუ რელიგიური სამყარო და რომელიც უხვადაა წარმოდგენილი უძველეს ბერძნულ-რომაულ, ბიბლიურ, შუემერულ და სხვა ლიტერატურულ წყაროებში. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ არც ერთი ხალხის მითოსს არ ჰქონია ისეთი მძლავრი ზეგავლენა ევროპელთა და არა მხოლოდ ევროპელთა აზროვნებაზე, როგორც ბერძნულ მითოსს. ბერძნული მითების სხვადასხვა ციკლებს შორის ფაბულის სირთულითა და ინფორმაციული სიჭარბით გამოირჩევა თქმულებები პრომეთე-ამირანზე, თქმულებათა ვრცელი ციკლი მედეასა და არგონავტების კოლხეთში ლაშქრობაზე, რაც მეტყველებს ძველ საბერძნეთთან კილხეთის კავშირზე. ასეთი კავშირურობის დასტურია, აგრეთვე, ვანის არქეოლოგიური გათხრები, შავი ზღვისპირეთის ძეგლები, გადმოცემები, მითები, საქართველოში დღემდე შემორჩენილი ბერძნული საკუთარი და არა მარტო საკუთარი სახელები. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ უშუალოდ ძველი კოლხეთის უმორეს წარსულთან დაკავშირებული მითები პრომეთესა და არგონავტებზე შეიცავდა ევროპული აზროვნების განვითარების მძლავრ იმპულსს.

ლიტერატურულ ურობითობათა ისტორიაში არის შემთხვევები, როდესაც ერთი ქვეყნის ლიტერატურის ისტორიული თუ კულტურული ცხოვრების ამსახველი მასალები მეორე ქვეყანაში არაპირდაპირი გზით – სხვა ქვეყნის ლიტერატურის მეშვეობით შედის. ინგლისურსა და ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის აღინიშნა, რომ, შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, დასავლეთ ევროპის ქვეყნებს საქართველო, შესაძლოა, უძებნეს ანტიკური წყაროებიდან გაეცნოთ. საფიქრებელია, რომ კოლხურმა თემატიკამ, ვიდრე დასავლეთ ევროპულ სივრცეში შეაღწევა, გარკვეული საფეხურები გაიარა – იგი ჯერ ბერძნულ მითოლოგიაში აისახა, ხოლო შემდეგ ბერძენი ავტორების მიერ ლიტერატურულად გადაშუშავდა. ეს ლიტერატურული წყაროები გვიანი შუა საუკუნეებიდან გავრცელდა ინგლისში. ოქსფორდოს ბოდლის ბიბლიოთეკაში დაცულია ბერძნულ და ლათინურ ენებზე დაბეჭდილი ანტიკური ლიტერატურის არაერთი ნიმუში, სადაც ფართოდ არის წარმოდგენილი ძველი კოლხური თემატიკა, კერძოდ, მითები არგონავტებსა და პრომეთეზე. გასაკვირი არ არის, რომ არისტოკრატიული წარმომომის ბაირონისთვის, რომელიც სწავლობდა ჯერ ჰაროუს ელიტარულ სკოლაში, ხოლო შემდეგ – კემბრიჯის უნივერსიტეტში, სრულიად ხელმისაწვდომი ყოფილიყო ლიტერატურა: ბაირონი კითხულობდა უკვე არსებული ანტიკური მითების სხვადასხვა სახის გამოცემებსა და კომენტარებს, რაც, მწერლისეული ინტერპრეტაციით, ძალუმად ვლინდებოდა მის შემოქმედებაში. ბაირონი წერდა კიდევ ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ შესახებ: „ესქილეს პრომეთეთი მე საოცრად გატაცებული ვიყავი ბავშვობაში. ეს იყო ერთი იმ ბერძნულ პიესათაგანი, რომელიც ჰაროუს სწავლისას გულზე მხვდებოდა და, თუ პრომეთე ჩემს გეგმებში ზუსტად არ დამისახავს, იგი იმდენად მაქვს გონებაში გამჯდარი, რომ მე ადვილად ვპოულობ მის გავლენას ყველაფერზე, რაც კი ოდესმე დამიწერია“ (Byron’s Letters and Journals, 1973-83). მიგვაჩნია, რომ სწორედ ესქილეს „მიჯაჭვული პრომეთეს“ ინტერპრეტაციაში შეიძლება ვეძიოთ სულიერი სიახლოვე ბაირონსა და საქართველოს შორის.

ბაირონის აზროვნებაში პრომეთესეული მსოფლგაგების სიძლიერეზე მეტყველებს მის მიერ 1816 წლის ივლისში დიოდატში დაწერილი ლექსი „პრომეთე“ – „PROMEHTHEUS“, სადაც ავტორი მართლაც შესანიშნავად ძერწავს აჯანყებული სულის სახებას. როგორია ბაირონის პრომეთე? იგი რეალური, ხალხური გმირია, რომელმაც სიკეთის სანაცვლოდ მხოლოდ ტანჯვა მიიღო:

Titan! to whose immortal eyes  
The sufferings of mortality,  
Seen in their sad reality,  
Were not as things that gods despise;  
What was the pity's recompense?  
(Byron Poetical Works, 1970, 98)

ტიტანო ღმერთო! შენი თვალის უკვდავი სხივი  
სხვა მოკვდავების წამებას და მოწამელას სისხლის,  
სხვას ღმერთებივით არ უმზერდნენ რისხვით და ზიზღით,  
მაგრამ რა მოგცეს სიბრალულის სანაზღაუროდ?  
(თარგმნა ჯ. ჩარკვიანმა)

ბაირონი პრომეთეს სასჯელს განიხილავს როგორც საზღაურს სიკეთისათვის. მსგავსად ბაირონისეული პრომეთესი, დასჯილი გმირია ქართული თქმულების ამირანიც, რომელიც თავისი სიკეთით, სასჯელის ფორმით, ხალხურობითა და მიწიერებით მრავალმხრივ ემსგავსება ბაირონის პერსონაჟს.

ბაირონი თითქოს ეძებდა კიდევ პრომეთეს რეალურ ცხოვრებაში და დიდი ძალისხმევა არ დასჭირვებია, რომ თავის თანადროულ ამოეცნო პრომეთეს სადარი პიროვნება ბაირონის ლექსი „ოდა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი“ – ODE TO NAPOLEON BUONAPARTE – წარმოადგენს პარალელების ძიების მცდელობას პრომეთესეულ სულისკვეთებასა და ნაპოლეონს შორის:

Or, like the thief of fire from heaven,  
Will thou withstand the shock?  
And share with him, the unforgiven,  
His vulture and his rock!  
Foredoom'd by God - by man accurst,  
And that last act, thought not thy worst,  
The very Fiend's arch mock;  
He in his fall preserved his pride,  
And, if a mortal, had as proudly died!

მსგავსად ტიტანის, ვისი მადლით ცეცხლი ანთია, იქნებ შენც შეძლო ყოველ დარტყმას გმირულად შესვლე, განაწამები მიეგებო გმირულ განთიადს, ორბმა რომ გკორტნოს მიჯაჭვული ფრიალო კლდეზე! ღმერთმა გაგწირა, შეგაჩვენა ძემ კაცთა მოდგმის, შენი დაცემა გრძნეულ ეშმას დღეს სხვას რას მოჰგვრის, თუ არა ღვარძლით სავსე ღიმილს, კვლავ მსხვერპლს რომ ეძებს, ზევსთან მებრძოლმა, მან ღირსება რომ არ დაკარგა, ის თვით მოკვდავიც მოკვდებოდა მხოლოდ ამაყად!\*

ცნობილი ამერიკელი მკვლევარი დევიდ მარკჰამი აღნიშნავს: „ბაირონი მიმართავს ნაპოლეონს რათა მისგან გმირი შექმნას. იგი ცდილობს ნაპოლეონის მითის ჩამოყალიბება. ამავე დროს ყურადღებით ადევნებს თვალს მისი კარიერის ისტორიულ განვითარებას“ (Markham 1996: 662). ნაპოლეონი მარცხდება მითოლოგიურ პრომეთესთან მიმართებაში და ნაპოლეონით იმედგაცრუებული ბაირონი თავად მიისწრაფის, თუნდაც გაუცნობიერებლად, პრომეთეს რეინკარნაციისაკენ. როგორ? საკუთარი ცხოვრების წესით: შესწირა რა სიცოცხლე საბერძნეთის მიწას, ბერძენი ხალხის გათავისუფლებას, მან სამყაროს სიკვდილისათვის მზადყოფნა გამოუცხადა. ბაირონის გარდა საბერძნეთს ბევრი გულშემატკივარი და მხარდამჭერი ჰყავდა ევროპელ მწერალთა და პოეტთა შორის, მაგრამ ევროპელ ფილელენისტებს საკუთარი სიცოცხლე საბერძნეთისათვის ზვარაკად არ გაუღიათ, მათ შემთხვევაში სისხლი მხოლოდ სტრიქონებში იღვრებოდა. „ღონ ჟუანში“ ბაირონი წერს: „მე ვიბრძოლებ სულ მცირე სიტყვებით და, როცა საშუალება მომეცემა – საქმით“ (Byron 1970) და მან შეასრულა განმათავისუფლებელი გმირის მისია,

\* აქ და შემდეგ ბაირონის ტექსტის ქართული თარგმანი ეკუთვნის ინესა მერაბიშვილს (იხ. „ბაირონი ქართულად“).

მომკვდარიყო ისევე ამაყად, როგორც ამას პრომეთე გააკეთებდა. „სიტყვით მიღწეული ტრიუმფი გაცილებით უფრო დღეგრძელია საგმირო საქმით მიღწეულ ტრიუმფზეო“ (Clubbe 1997), იტყვის ცნობილი ამერიკელი მკვლევარი ჯონ კლაბი, მაგრამ ბაირონისეული გამარჯვება, ეს არაა მხოლოდ სიტყვებით მიღწეული გამარჯვება. მან გამარჯვებას თავგანწირვითა და თავდადებით მიაღწია, ანუ მოხდა სიტყვებისა და საქმის თანხვედრა.

აღსანიშნავია, რომ ბაირონის ცხოვრებასა და შემოქმედებას აბსოლუტურად უნიკალური ფორმით ამთლიანებს ალუზია, ანუ ქარაგმა როგორც სტილისტური ხერხი. ბაირონის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამ ასპექტზე პირველად ყურადღება გაამახვილა ქართველმა მკვლევარმა, პროფესორმა ინესა მერაბიშვილმა ბაირონოლოგთა საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, რომელიც 1996 წ. დუისბურგის უნივერსიტეტში გაიმართა. ლორდ ბაირონი არა მარტო ქარაგმით მოგვითხრობს მითოლოგიური, ბიბლიური და ისტორიული გმირების შესახებ, არამედ მთელი თავისი ცხოვრებით მისტიურ ურთიერთობას ამყარებს და მუდმივ კავშირშია მათთან. წარსულის შთამბეჭდავი წარმოსახვა, თუნდაც მითიური და ლეგენდარული, მის წინაშე რეალობასავით ცოცხლდება. ამის დასტურია შემდეგი:

1810 წ-ის აპრილში ბაირონი დარდანელის სრუტეს მიაღვა, რომლის ძველი სახელია ჰელესპონტი – „ჰელის ზღვა“ – სადაც, ლეგენდის მიხედვით, ფრიქსეს და, ჰელე გადავარდა ოქროს საწმისიანი ცხვრის ზურგიდან და დაიხრჩო. დარდანელის სრუტე ჰყოფს აზიასა და ევროპას (Trakiis xersones). ძველი ბერძნული თქმულების თანახმად, ქალაქ აბილოსში, რომელიც აზიის სანაპიროზე მდებარეობს, ცხოვრობდა ჭაბუკი სახელად ლეანდრი. ევროპის სანაპიროზე მდებარე ქალაქ სესტოსში ცხოვრობდა მშვენიერი ჰერო, აფროდიტეს (იგივე ვენერას) ტაძრის ქურუმი. ლეანდრს გატაცებით შეუყვარდა ჰერო და ყოველ ღამით სრუტის ცივ ტალღებს აპობდა, რათა მეორე ნაპირზე გადასულიყო, სადაც მას ჰერო მოუთმენლად ელოდა. მიჯნურის მოლოდინში ჰერო კოშკზე ჩირაღდანს ანთებდა და ამით გზას უნათებდა მისკენ მიმავალ რაინდს. ავბედით ღამეს ძლიერი ქარიშხალი ამოვარდა. ჭაბუკს ტალღების სიძლიერე ჯაბნიდა. კოშკზე ჩირაღდანიც ჩამქრალიყო. ლეანდრი ღელვამ დაახრჩო. ტალღებმა მისი უსიცოცხლო სხეული ევროპის სანაპიროზე მიაცურეს და ჰერომ თავისი თვალთ იხილა მკვდარი მიჯნური. სასოწარკვეთილი ქალი კოშკიდან ზღვაში გადაეშვა და თავი დაიხრჩო. ბაირონს სურვილი გაუჩნდა, ლეგენდარული ლეანდრის გმირობა საკუთარ თავზე გამოეცადა. ვინ უწყის, ამბავი მართალი იყო თუ არა, მაგრამ როგორც ბაირონი დარწმუნდა, ერთი რამ ცხადი იყო, ეს სრუტე მას შემდეგ მოკვდავთაგანს აღარავის გადაეცურა. ინგლისელი ფრეგატის მეზღვაურებს შორის მან კომპანიონიც მონახა, ლეიტენანტი ეკენჰენდი და 1810წ. 3 მაისს მათ წარმატებით განახორციელეს პოეტის ჩანაფიქრი.

ჰობჰაუზი (ბაირონის მეგობარი) აღნიშნავს დღიურში: „ბაირონი და ეკენჰენდი ახლა ჰელესპონტზე მიცურავენ – ჩემს წინ ოვიდიუსის ჰერო და ლეანდრი ცოცხლდებიან (Byron's Letters and Journals 1973-82), ბაირონი კი დაწერს: „მთელი მანძილი რომელიც მე და ე-მა (იგულისხმება ეკენჰენდი) დაფარეთ, ოთხ მილს აღემატება, თუმც თავად სრუტის სიგანე ერთ მილზე მეტი არაა. დინების სისწრაფე იქ ისეთია, რომ ვერც ერთი ნავი სრუტეს პირდაპირ ვერ გადაკვეთს, ამაზე გარკვეულ წარმოდგენას ის გარემოებაც ქმნის, რომ ერთ-ერთმა ჩვენგანმა ეს მანძილი საათსა და ხუთ წუთში დაფარა, ხოლო მეორემ საათსა და ათ წუთში. წყალი იყო უჩვეულოდ ცივი მთებიდან ჩამოტანილი თოვლის გამო... ვერ ვიტყვი დავიქანცეთო, მაგრამ გავცივდით და, ცოტა არ იყოს, გაგვიჭირდა კიდევ“ (Byron's Letters and Journals 1973-82). ამ გმირული ნაბიჯიდან ექვსი თვის შემდეგ იწერება ბაირონის მხიარული სტრიქონები „სესტოსიდან აბილოსამდე“ – WRITTEN AFTER SWIMMING FROM SESTOS TO ABYDOS (Byron Poetical Works 1970: 59).

If, in the month of dark December,  
Leander, who was nightly wont  
(What maid will not the tale remember?)  
To cross thy stream, broad Hellespont!

If, when the wintry tempest roared,  
He sped to Hero, nothing loth,  
And thus of old thy current poured,  
Fair Venus! how I pity both!

For my, degenerate modern wretch,  
Though in the genial month of May,  
My dripping limbs I faintly stretch,  
And think I've done a feat to-day.

But since he crossed the rapid tide,  
According to the doubtful story,  
To woo, – and – Lord knows what beside,  
And swam for Love, as I for Glory;

'Twere hard to say who fared the best:  
Sad mortals! thus the Gods still plague you!  
He lost his labour, I my jest:  
For he was drowned, and I've the ague.

ცივი ღეკეპბრის უკუნით ღამით  
ღეანდრს ნაპირზე ჰერო ელოდა,  
ჭაბუკი ტალღებს აპობდა გზნებით  
და სიოც თითქოს მისთვის მღეროდა.

უცებ ავარდა მძიმე გრივალი,  
ტალღა აზვიროდა, სრუტე ღელავდა,  
იყო მძვინვარე თქეში და ქარი,  
და ჩირაღდანიც აღარ ელავდა.

მე უბადრუკი იმ დროის შვილი  
მხოლოდ უწყინარ მაისს მივენდე,  
თხემით ტერფამდე ვარ გათოშილი,  
და ამ გმირობით თავს ვიმიძეებ.

თუ ჰელესპონტი მართლაც გაცურა,  
ღეანდრს ეწადა ქალის ტრფიალი  
ვაგლას რომ უკვე სხვა დრო მოსულა  
მხოლოდ დიდების ვარ მოტრფიალე.

არ ვიცი ეს გზა ვისთვის რა იყო,  
ღმერთი არ გწყალობს არ გემველება,  
რადგან მიჯნური წყალში დაიხრჩო  
და მეც წარმიტანს ციებ-ცხელება.

საგულისხმოა, რომ ეს უძველესი ბერძნული თქმულება შეყვარებულებზე ჯერ კიდევ ოვიდიუსმა დაამუშავა პოემაში „გმირები და გმირი ქალები“, შემდეგ ჩვ. წ. აღრიცხვის მე-ნ ს.-ში, კლასიკური ლიტერატურის ე.წ. „რკინის ხანაში“, პოეტმა მუსიემ ხელახლა დაამუშავა განმორებულ სატრფოთა სიუჟეტი; ვერგილიუსმა მიუძღვნა „ჰეროიდები“; იგივე მითოსი ბალადად გარდაქმნა შილერმა – „ჰერო და ღეანდრი“, დრამად – „ზღვისა და სიყვარულის ტალღები“ – გრილპარცერმა, კორნად ვიურცბერგელმა დაწერა ბალადა „ჰერცემერი“, კუპრინმა – მოთხრობა „ჰერო, ღეანდრი და მწყემსი“, ხოლო რუბენსმა მშვენიერი ტილო შექმნა ამ თემაზე.

ბაირონამდე და მის შემდეგაც ევროპული ლიტერატურა არაერთხელ დაბრუნებია არა მარტო სიუჟეტს, არამედ ჰეროსა და ღეანდრის სახელებსაც. მაგრამ ჩვენთვის არსებითი ამ შემთხვევაში არის მისი კავშირი კოლხურ თემატიკასთან, კერძოდ, ხალხურ ლექსთან – „თავფარავნელი ჭაბუკი“:

თავფარავნელი ჭაბუკი  
ასპანას ქალსა ჰყვარობდა  
ზღვა ჰქონდა წინად სავალი  
გასვლას შიგ არა ზარობდა.  
ქალი ანთებდა სანთელსა,  
სანთელი კელაპტარობდა,  
ერთი ავსული ბებერი

ვაჟისთვის ავსა ლამობდა.  
 სარკმელზე ანთებულ სანთელს  
 აქრობდა აბეზარობდა,  
 თან ამას ეუბნებოდა  
 წინათაც ეგა გყვარობდა.  
 ვაჟი მიანგრევს ტალღებსა  
 გულმკერდი არა ჩქამობდა.  
 ცალხელით დოლაბი მიაქვს  
 ცალხელით ნიავექარობდა,  
 ზღვის გაღმა ერთი სანთელი  
 გამოღმა კელაპტარობდა.  
 ღამე ჩამოდგა წყვილი  
 უკუნს რამესა ჰგვანობდა,  
 ტალღა ტალღაზე ნაცემი  
 ვაჟის ჩანთქმასა ლამობდა.  
 დაჰკარგა ფონი, შესჭირდა,  
 მორევი ბობოქარობდა.  
 გათენდა დილა ლამაზი  
 კეკლუცის თვალებს ჰგვანობდა,  
 წყალსა დაენჩო ჭაბუკი,  
 ჭოროხზე ეგლო, ქანობდა,  
 წითელი მოვის პერანგი  
 ზევიდან დაჰფარფარობდა.  
 ლეშს დასჯდომოდა ზედ ორბი,  
 გულს უგლევავდა, ხარობდა.

პარალელები აშკარაა. სად უნდა ვეძიოთ მისი ძირები?

ვიჩქვლავ ივანოვის აზრით, მითი ჰეროსა და ლეანდრეს შესახებ დაკავშირებულია დიონისეს კულტის ზღვის ღვთაებათა უძველეს ციკლთან. ამ მითოსში მთავარია სანთლის, ჩირადნის, ლამპრის ფუნქცია, რასაც ანთებს შეყვარებული ჰერო და იგი, საზოგადოდ, მთვარის სიმბოლოა; ხოლო ლეანდრე ზღვის ღვთაებაა, დელფინის სახით და, სხვა ბერძნული მითების მსგავსად, ჰგავს ზღვის ღვთაებებს. ამიტომ უკავშირდება მისი სახელი დიონისეს და სწორედ ამიტომ მოუქცევია იგი ოვიდიუსს არა „სიყვარულის მეცნიერების“, არამედ ბალადების სულ სხვა ციკლში. ამავე აზრს ასაბუთებს ქართველი მეცნიერი ვახტანგ კოტეტიშვილი.

ლექსში „თავფარავნელი ჭაბუკი“ სამი მომენტია გასათვალისწინებელი – თვით სახელი „თავფარავნელი“, „დოლაბი“, რომელიც ცურვის დროს „ცალ ხელით მიაქვს“ და „წითელი მოვის პერანგი“.

მითოლოგიაში „თავი“ გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს. ღვთაებათა განსახიერების დროს, სხეულს მათ ადამიანისას აძლევდნენ, თავებს კი – ცხოველებისას ან ფრინველისას. ორფეოსის თქმულებაში თავმა გადასცურა ზღვა ლესბოსის ნაპირამდე, სადაც თავი დამარხეს, იმ ადგილას დიონისეს საფლავი იქნა აგებული, ორფეოსსა და ტრიტონს ბაკქანები თავს აჭრიან, ასევე დანაიდები – საქმროებს, პერსევსი – მედუზას და ა.შ. თავს განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭება ქართულ ფოლკლორშიც, მას გარკვეულ წილად საკულტო დანიშნულება აქვს, რის მაგალითებს ქართულ ზღაპრებში მრავლად ვხვდებით; ასევე „თავი“ აქვს დართული ქართული სალოცავების სახელებს, მაგ. „წყაროს თავი“, „გერის თავი“. ყოველივე ამაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სიტყვა „თავფარავნელი“ ანალოგიურ მომენტთან გვაქვს საქმე: ჭაბუკის „თავი“ გადაქცეულია საკრალურ მოვლენად. რაც შეეხება თავფარავნელი ჭაბუკის დოლაბს, ესეც მისი ატრიბუტია, დოლაბის, ანუ წისქვილის ქვა, ჭექა-ქუხილის გამომწვევი სიმბოლოა და დაკავშირებულია იმ ადღეულებასთან და წყვილადთან, რომელმაც გამოიწვია „ტალღის ტალღაზე ცემა“. ასეთივე დანიშნულება ჰქონია საქართველოში „მამიდაის ქვას“ ახოტილას მთაზე. ამ ქვას გამოუწვევია ავდარი და ქარიშხალი, რამაც ჩააქრო ჩირადანი (დააბნელა მთვარე). იგივე დანიშნულება ჰქონია ქვას, დოლაბს სხვა ხალხთა მითებში.

„წითელი მოვის პერანგი“ ამ შემთხვევაში ჭაბუკის სიკვდილთანაა დაკავშირებული და სიკვდილის სიმბოლოა. სიკვდილის ღმერთი წითელი ტანისამოსითაა მოსილი, წითლად ჩამავალ

მზეს მკვდრის მზეს ვუწოდებთ. ბერძნულ-რომაული მითოლოგიის პლუტონოსი, ქვესკნელის ღმერთი, წითელ პერანგიანია, ასევეა ღმერთი ჰადესი, გერიონს წითელი ხარები ჰყავს და ა.შ.

ამრიგად, „ყველა ნიშნის მიხედვით „თავფარავნელი ჭაბუკი“ არის ზღვის ღმერთის დიონისეს ქართული სახე“ (კოტეტიშვილი 1961: 329). ჩვენთვის ნიშანდობლივია „თავფარავნელი ჭაბუკის“ მსგავსება ლეანდრის მითთან და ბაირონის ლექსთან „სესტოსიდან აბილოსამდე“:

ლაბე ჩამოდგა წყვილი,  
უკუნს რამესა ჰგვანობდა,  
ტალღა ტალღაზე ნაცემი  
ვაჟის ჩანთქმასა ლამობდა.  
დაჰკარგა ფონი, შესჭირდა,  
მორევი ბობოქრობდა.

მსგავსად აღწერს ბუნების ჭირვეულობას ბაირონი, რომელიც მთავარი ფაქტორია მიჯნურთა დაშორებისა:

უცებ ავარდა მძიმე გრივალი,  
ტალღა აზეირთდა, სრუტე დელავდა,  
იყო მძვინვარე თქემი და ქარი,  
და ჩირაღდანაც აღარ ელავდა.

ჰერო ყოველ ღამით კოშკის თავზე ჩირაღდანს ანთებდა „ქალი ანთებდა სანთელსა, სანთელი კელაპტრობდა“ ამბობს მითის ქართული ვარიანტი და ესაა სინათლის ღვთაების, მთვარის სიმბოლიკა. აღიარებულია, რომ მთვარე იყო ქართველთა უმთავრესი ღვთაება მითიურ ეპოქაში. თეთრი გიორგი მითოლოგიური გმირია და მთვარეა მასში პერსონიფიცირებული. „ზღვა ჰქონდა წინად სავალი, გასვლას შიგ არა ზარობდა“ – მხოლოდ ზღვის სტიქიასთან შეგუებულ მამაცს შეეძლო ეს ეთქვა. ზღვის წყვილი, ღმერთთა სავანე, მოუსვენარი სტიქია ამ ბალადაში მოკლედ და გააზრებულადაა ნაჩვენები.

ბერძნული მითის ქართული ვარიანტის ზოგიერთი დეტალი ახლოს დგას გერმანულ ხალხურ ლექსთან არნიმის და ბრეტანის „ყმაწვილი ჯადოსნური ბუკიდან“ (გელოვანი 1983: 277).

ერთი გულქვა მონაზონი  
ბნელთან იყო შეფიცული  
დაუშრიტა კელაპტრები  
და წყალს მისცა უფლისწული.

„თავფარავნელ ჭაბუკში“ კი ნათქვამია:

ერთი ავსული ბებერი  
ვაჟისთვის ავსა ლამობდა  
სარკმელზე ანთებულ სანთელს  
აქრობდა აბეზარობდა.

სიყვარულის ქალღმერთს უყვარს მსხვერპლი, მოთმენა, მაგრამ უფრო მეტად – უკიდურესობები და უადრესობანი. ის ყველას ერთიანად სწყალობს, ვისაც კი მის სამსხვერპლოზე წრფელი ზვარაკი მოუტანია. ცხადია, რომ ჭაბუკს ფორტუნა არ სწყალობს, ასევე არ წყალობს იგი ბაირონსაც:

არ ვიცი ეს გზა ვისთვის რა იყო,  
ღმერთი არ გწყალობს, არ გემველებს,  
რადგან მიჯნური წყალში დაიხრჩო  
და მეც წარმითანს ციებ-ცხელებს.

ბაირონს კარგად ესმის, რომ სიყვარულის, როგორც აბსოლუტური ბედნიერების ნდობა, აუხდენელია; ეს გრძნობა თავისი ბუნებით ყველაზე საბედისწეროდ არის დაკავშირებული

შეუძლებელთან, ვინაიდან ბედნიერება, „აღვსება“, დაოკება, სრული გაგებით, მიუღწეველი ოცნებაა. ბაირონისათვის აუცილებლობით ზღვარდებული რეალობა სწორედ იმ ზღვარს მიღმა და ეს იწყება, მისი მუდმივი ძიების, თავდავიწყებული ჭიდილის, ტრაგიკული გაბრძოლების დედააზრია. სწორედ სიყვარულთან ჭიდილმა მიიყვანა იგი ჰელესპონტის ნაპირებთან.

მიწისა და მტერის ტაბუდადებულ ფენებში რეალობა იმალება. სინამდვილე მითის ნისლებშია გახვეული, მითი კი ისე იკითხება, როგორც რეალობა, რომელმაც არ იცის გეოგრაფიული მიჯნები და საზღვრები. ესაა ათასწლოვანი სიბრძნე, და თუ ხელოვნება დროთა კავშირია, მითი ხელოვნების წყაროა.

#### დამოწმებანი:

**ბაირონი 1965:** ბაირონი. *რჩეული*. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1965.

**ბაირონი 1996:** ბაირონი. *ოღა ნაპოლეონ ბონაპარტისადმი*. წინასიტყვაობა, თარგმანი და კომენტარები ინესა მერაბიშვილისა. თბ.: 1996.

**ბაირონი 1970:** Byron, *Poetical Works*. Edited by Frederick Page. A New Edition Revised by John Jump Oxford University press, 1970.

**ბაირონი 1973-1982:** *Byron's Letters and Journals in 12 volumes*, edited by Leslie A. Marchand, John Murray, London: 1973-1982.

**გელოვანი 1983:** გელოვანი ა. *მითოლოგიური ლექსიკონი*. თბ.: 1983.

**კოტეტიშვილი 1961:** კოტეტიშვილი ვ. *ხალხური პოეზია*. მე-2 გამოცემა, თბ.: 1961.

**კლაბი 1997:** Clubbe John. *Napoleon's Last Campaign and the Origins of "Don Juan"*. Byron Journal, 1997.

**მერაბიშვილი 2002:** მერაბიშვილი ი. *ბაირონი ქართულად*. თბ.: 2002.

**მარკჰამი 1996:** Markham David. *Napoleon and the Romantic Poets*. In: *Proceeding of the International Napoleonic Congress in Italy*, 1996.

**მერაბიშვილი 1996:** Merabishvili Innes. *Stylistic Allusion – Or Way of Life (On the Material of Byron's Text and Life)*. *Seventh International Conference of the Society for English Romanticism and the 22nd Conference of the International Byron Society*. The University of Duisburg, 22nd-27th, August, 1996.

Inga Adamia

### One Aspect of Byron's Poetry

#### Summary

Allusion as a stylistic device acquires focal meaning in Byron's poetry. Lord Byron not only employs mythological, biblical and historical characters through his allusions, but also enters into certain mystical relations with them. This aspect of Byron's life and creativity was first pointed out by Professor Innes Merabishvili at the international symposium held at the Duisburg University in 1996.

Mythology in Byron's works is converted into reality. The impressive, even mythical and legendary imagination of past, revives reality in the poet's perception and arouses his desire to take part in it.

With his impressive life Lord Byron personified Prometheus. Inspired by Aeschylus's Prometheus Bound, he realized himself when imitating Napoleon Bonaparte. Although Napoleon suffered a defeat in the battle with mythical Prometheus, Byron himself strived towards the reincarnation of Prometheus. He enlivened Prometheus with his own feats, scarifying himself for the Greek land and the liberation of the Greek people. He suffered a hero's death, which put him on the same level with Prometheus, as far as there was something that Napoleonic legend lacked. Euripides's Medea and search for Medea in reality make an essential part in his life. Finally he finds Margarita Cogni, a simple Venetian woman who resembles Medea to him.

The imagination of mythical heroes took him to the banks of the Hellespont, where he managed to immortalize the myth of Hero and Leander. Byron had himself accomplished the feat of legendary Leander. After crossing the stream, he wrote the merry verse *Written after Swimming from Sestos to Abydos*. Some of the details of the Georgian version of the Greek myth find parallels with Byron's verse. By crossing the mythological Hellespont, Byron launched a marathon crossing of streams, through which he reanimated the legendary love between Leander and Hero. The analogue of the mentioned poem by Byron can be found in Georgian mythology (Tavparaveli Tchabuki – The Lad from Tavparavani). The similarities between the plots of these poems are based on mythological roots.



## ზემოქმედების ისტორია და გამოყენება

### ზემოქმედების ისტორიის პრინციპი

ისტორიული ინტერესი რომ არამარტო ისტორიული მოვლენისა თუ ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებისაკენ არის მიმართული, არამედ აგრეთვე მათი ზემოქმედებისკენაც ისტორიაში (რომელიც ბოლოს და ბოლოს კვლევა-ძიების ისტორიასაც მოიცავს), საზოგადოდ მხოლოდ დამხმარე მომენტად მიიჩნევა საკითხის ისტორიული კუთხით დასმისას, რამაც ჰერმან გრიმს რაფაელიდან მოკიდებული გუნდოლოფამდე და მის შემდგომაც უამრავი ძვირფასი ისტორიული ხასიათის მიგნებამდე მიგვიყვანა. ამდენად ზემოქმედების ისტორია ახალი რამ სულაც არ არის. მაგრამ ზემოქმედების ისტორიის თვალსაზრისით საკითხის კვლევა რომ ყველა შემთხვევაში საჭიროა, როცა კი ნაწარმოები ან გადმოცემა ტრადიციისა და ისტორიის ბინდბუნდიდან არის გამოსახმობი, რათა ნათელი მოეფინოს მის ჭეშმარიტ მნიშვნელობას, ეს მართლაც ახალი მოთხოვნაა (წაყენებული არა თვით კვლევის, არამედ მისი მეთოდოლოგიური ცნობიერების მიმართ), მოთხოვნა, რომელიც აუცილებლობით გამოძინარეობს ისტორიული ცნობიერების გააზრებიდან.

ოღონდ ეს არ არის ჰერმენევტიკული მოთხოვნა ჰერმენევტიკის ცნების ტრადიციული გაგებით. ვინაიდან მიზანი ის კი არ არის, ამგვარმა კვლევამ ზემოქმედების ისტორიის თვალსაზრისით ისე დააყენოს საკითხი, რომ იგი (საკითხის ამგვარად დასმა) ნაწარმოების გაგებაზე უშუალოდ ორიენტირებულ საკითხს ამოუდგეს გვერდით. ეს მოთხოვნა უფრო თეორიული ხასიათისაა. ისტორიულმა ცნობიერებამ უნდა გაითვალისწინოს, რომ იმ მოჩვენებით უშუალოდ, რომლითაც იგი ნაწარმოებს ან გადმოცემას მიემართება, ყოველთვის ახლავს საკითხის ეს სხვაგვარი დასმა, თუმცა შეუცნობლად და ამის გამო კონტროლს დაუქვემდებარებლად. როდესაც რომელიმე ისტორიული მოვლენის გაგებას ვცდილობთ ისტორიული დისტანციიდან, რომელიც მთლიანობაში განსაზღვრავს ჩვენს ჰერმენევტიკულ სიტუაციას, ყოველთვის უკვე ვექვემდებარებით ზემოქმედების ისტორიის ზეგავლენას. ეს ზემოქმედება წინასწარ განსაზღვრავს, რა უნდა წარმოგვიდგეს საეჭვოდ და რა – კვლევის საგნად, და თითქოს სანახევროდ ვივიწყებთ, სინამდვილეში რასთან გვაქვს საქმე, მეტიც: უგულვებელყოფთ მოვლენის მთელ სიმართლეს, როცა ჩვენ უშუალოდ თვით ეს მოვლენა მიგვაჩნია მთელ სიმართლედ.

გაგების მოჩვენებით მიაბიტირობაში, რომლითაც ჩვენ გაგებითობის მოთხოვნას ვაკმაყოფილებთ, სხვას (das Andere) იმდენად საკუთარი თვალთახედვით წარმოვიდგენთ, რომ საკუთარსა და სხვას შორის ზღვარი იშლება. ისტორიული ობიექტივიზმი, რამდენადაც ის თავის კრიტიკულ მეთოდოლოგიას ეყრდნობა, ჩქმალავს ზემოქმედების ისტორიისმიერ ხლართს, რომელშიც თვით ისტორიული ცნობიერებაც მყოფობს. მართალია, იგი წარსულთან მაქტუალიზებული გაშინაურების თვითნებობასა და განურჩევლობას ნიადაგს აცლის კრიტიკის თავისი მეთოდის წყალობით, მაგრამ ამითი სინდისს იმშვიდებს, რომ არათვითნებური და არაგანურჩეველი კი არა, ყველაფრისმომცველი წინაპირობებიც უგულვებელყო, რომლებიც მის საკუთარ გაგებას წარმართავენ, და ამით აცდა ჭეშმარიტებას, რომლის მიღწევა ჩვენი გაგების სასრულობის პირობებში შეიძლებოდა. ისტორიული ობიექტივიზმი ამით სტატისტიკას ემსგავსება, რომელიც სწორედ იმიტომ არის პროპაგანდის ჩინებული საშუალება, რომ ფაქტების ენით ლაპარაკობს და ამით ობიექტურობის ილუზიას ქმნის, მაშინ როცა ობიექტურობა სინამდვილეში საკითხის სტატისტიკისეული დასმის ლეგიტიმურობაზეა დამოკიდებული.

ამგვარად, იმას კი არ მოვითხოვთ, რომ ზემოქმედების ისტორია ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ახალ დამოუკიდებელ დამხმარე დისციპლინად ჩამოყალიბდეს, არამედ ჩვენი მოთხოვნაა საკუთარი თავის უფრო სწორად გაგება ვისწავლოთ და ვადიაროთ, რომ ყოველგვარი გაგების პროცესში, სულერთია, გაცნობიერებული გვაქვს თუ არა ეს გარემოება, ზემოქმედების

ისტორიის ზეგავლენაც მონაწილეობს. თუ მეთოდისადმი მიაბიჭურად გადაჭარბებული ნდობის გამო ამ ზეგავლენას უგულებელვყოფთ, შესაძლებელია ამას შედეგად შემეცნების რეალური დეფორმაციაც მოჰყვეს. ჩვენ ვიცნობთ მეცნიერების ისტორიიდან შემთხვევებს, როცა „უცილობელი“ მტკიცებულებები მოჰყავთ ამკარად მცდარი თვალსაზრისის დასასაბუთებლად. მაგრამ თუ საკითხს ფართოდ შევხედავთ, ზემოქმედების ისტორიის ძალა მის აღიარებაზე სულაც არ არის დამოკიდებული. ისტორიის ზეგავლენა სასრულ ადამიანურ ცნობიერებაზე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი იქაც იჩენს თავს, სადაც მეთოდის მიმართ რწმენის გამო საკუთარ ისტორიულობასაც უგულებელყოფენ. სწორედ ამიტომ მოვითხოვთ ასე დაჟინებით, რომ ზემოქმედების ისტორია გავაცნობიეროთ – ეს მეცნიერული ცნობიერებისთვის აუცილებელი მოთხოვნაა. მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმას, თითქოს იგი (ეს მოთხოვნა) უთუოდ შესრულებადი იყოს. მტკიცება იმისა, რომ ზემოქმედების ისტორია ოდესმე სავსებით გათვალისწინებული იქნება, ისეთივე ქედმაღლურია, როგორც ჰეგელის პრეტენზია აბსოლუტურ ცოდნაზე, რომელშიც, მისი სიტყვით, ისტორია სრულყოფილ თვითგამჭვირვალებას მიაღწევს და ამის შედეგად ცნების დონემდე ამაღლდება. ზემოქმედების ისტორიის მიერ ცნობიერება უფრო თვით გაგების პროცესის ერთი მომენტია, და ჩვენ ვნახავთ, რაოდენ უწყობს ის ხელს *საკითხის* მართებულად დასმას.

ზემოქმედების ისტორიის მიერ ცნობიერება უპირველეს ყოვლისა ჰერმენევტიკული სიტუაციის ცნობიერებაა. მაგრამ ამა თუ იმ სიტუაციის გაცნობიერება ყველა შემთხვევაში გარკვეულ სიძნელებებთან არის დაკავშირებული. სიტუაციის ცნებისთვის დამახასიათებელია ის, რომ ჩვენ მის პირისპირ არ ვიმყოფებით და ამიტომ არ შეგვიძლია მის შესახებ საგნობრივ ცოდნას ვფლობდეთ\*. ჩვენ მასში ვიმყოფებით, ჩვენ ყოველთვის ვპოულობთ ჩვენს თავს ამა თუ იმ სიტუაციაში, რომლის განმარტება ისეთი ამოცანაა, ვერასოდეს ბოლომდე რომ ვერ განხორციელდება. ეს ეხება ჰერმენევტიკულ სიტუაციასაც, ანუ სიტუაციას, რომელშიც ჩვენ იმ გადმოცემის პირისპირ ვიმყოფებით, რომლის გაგება ჩვენი ამოცანაა. ამ სიტუაციის განმარტებაც, ანუ ზემოქმედების ისტორიის მიერ რეფლექსია, ბოლომდე შეუძლებელია, მაგრამ ეს შეუძლებლობა რეფლექსიის ნაკლებობის ბრალი კი არ არის, არამედ იმ ისტორიული ყოფიერების არსში ძვეს, რასაც ჩვენ წარმოვადგენთ. *ისტორიულად ყოფნა ნიშნავს, სრულად ვერასოდეს შეძლო თვითშემეცნება.* ყოველი თვითშემეცნება ისტორიული წინასწარმოცემულობიდან წარმოდგება, რომელსაც ჩვენ ჰეგელის მიხედვით სუბსტანციას ვუწოდებთ, ვინაიდან იგი ყველანაირი სუბიექტური შეხედულებისა და მიმართების მატარებელია და ამის გამო ყოველგვარ შესაძლებლობას, რომ გადმოცემა მის ისტორიულ სხვაგვარობაში (Andersheit) იქნეს გაგებული, წინასწარ განსაზღვრავს (vorzeichnet) და ზღუდავს. აქედან ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის ამოცანა შეიძლება ასე დავახასიათოთ: მან ჰეგელის გონის ფენომენოლოგიის გზა იმდენად უნდა გამოიაროს უკანვე, რამდენადაც მთელი სუბიექტურობის პირობებში მის განსაზღვრულ სუბსტანციონალურობას წარმოვაჩინოთ.

ყველა სასრული მოცემულობა დასაზღვრულია. ჩვენ სწორედ იმის მეოხებით განვსაზღვრავთ სიტუაციის ცნებას, რომ იგი (სიტუაცია) წარმოადგენს პოზიციას (Standort), რომელიც ხედვის შესაძლებლობებს ზღუდავს. ამიტომ სიტუაციის ცნებასთან არსის მიერადაა დაკავშირებული *ჰორიზონტის ცნება*. ჰორიზონტი არის ხედვის არეალი, რომელიც მოიცავს ყოველივე იმას, რისი დანახვაც ერთი წერტილიდან არის შესაძლებელი. და მოაზროვნე ცნობიერებასთან დაკავშირებით ჩვენ ვლაპარაკობთ ჰორიზონტის სივიწროვეზე, ჰორიზონტის შესაძლო გაფართოებაზე, ახალი ჰორიზონტების წარმოჩენაზე და ა.შ. ნიცშედან და ჰუსერლიდან მოკიდებული ფილოსოფიაში ეს სიტყვა უპირატესად აზროვნების მისივე სასრულ განსაზღვრულობასთან კავშირისა და თვალსაწიერის ნაბიჯ-ნაბიჯ გაფართოების დასახასიათებლად გამოიყენება. ვისაც ჰორიზონტი არ გააჩნია, ის არის ადამიანი, რომელიც შორს ვერ იყურება და ამის გამო გადაჭარბებულად აფასებს იმას, რაც მის სიახლოვეს ძვეს. და პირიქით, ჰორიზონტის ქონა ნიშნავს: უახლოესით კი არ შემოიფარგლო, არამედ მის მიღმა გაიხედო. ვისაც ჰორიზონტი აქვს, ხელეწიფება ამ ჰორიზონტის ფარგლებში ყველა საგნის მნიშვნელობა სწორად შეაფასოს მისი სიახლოვისა და სიშორის,

\* სიტუაციის ცნება მისსავე სტრუქტურაში უპირველეს ყოვლისა კ. იასპერსმა (დროის გონითი სიტუაცია) და ერის როტჰაკერმა გააშუქეს.

სიდიდისა და სიმცირის მიხედვით. შესაბამისად ჰერმენევტიკული სიტუაციის შემუშავება ნიშნავს მართებული შეკითხვითი ჰორიზონტის (Fragehorizont) მოპოვებას იმ კითხვებისთვის, რომლებიც ჩვენ წინაშე წამოიჭრება გადმოცემასთან დაკავშირებით.

თუმცა ჩვენ ისტორიული გაგების სფეროშიც სიამოვნებით ვლაპარაკობთ ჰორიზონტების შესახებ, მეტადრე, როცა ვგულისხმობთ ისტორიული ცნობიერების პრეტენზიას, ყოველი წარსული მისივე (წარსულისავე) საკუთარ ყოფიერებაში დაინახოს, არა ჩვენი თანამედროვე მასშტაბებისა და წარმოდგენების, არამედ მისივე (წარსულისავე) საკუთარი ჰორიზონტის შესაბამისად. ისტორიული გაგების ამოცანა შეიცავს ყველა შემთხვევაში შესაბამისი ისტორიული ჰორიზონტის მოხელთების მოთხოვნას, რათა ის, რისი გაგებაც გვსურს, თავის ჭეშმარიტ განზომილებებში გამოისახოს. ვინც უგულებელყოფს იმ ისტორიული ჰორიზონტის პოზიციაზე დადგომას, რომელი პოზიციიდანაც გადმოცემა გველაპარაკება, ის მცდარად გაიგებს გადმოცემის შინაარსთა მნიშვნელობას. ამდენად ჩანს გამართლებული ჰერმენევტიკული მოთხოვნა, რომ თუ სხვისი გაგება გვსურს, მის ტყავში უნდა შევძვრეთ. ამასთან დაისმის კითხვა, ამგვარი მიდგომა ხელს ხომ არ შეუშლის სწორედ იმ გაგებას, რომელსაც ჩვენგან მოითხოვენ. ეს ზუსტად იმ საუბრის მსგავსია, რომელსაც მავანთან მხოლოდ იმ მიზნით ვატარებთ, რომ ის გავიცნოთ, ანუ მისი პოზიცია და მისი ჰორიზონტი შევაფასოთ. ეს არ არის ნამდვილი საუბარი, ანუ მის პროცესში ამა თუ იმ საგანზე შეთანხმებას კი არ ვცდილობთ, არამედ საუბრის ყველა საქმიანი შინაარსი მხოლოდ მავანის ჰორიზონტის გასაცნობი საშუალებაა. გავიხსენოთ საგამოცდო საუბარი ან ექიმისა და პაციენტის საუბრის ზოგიერთი ფორმა. ეტყობა, ისტორიული ცნობიერებაც ასევე იქცევა, როცა ის წარსულის სიტუაციაში გადაინაცვლებს და ამით მართებული ისტორიული ჰორიზონტის მოხელთებას ცდილობს. როგორც საუბარში თანამოსაუბრის პოზიციისა და ჰორიზონტის გარკვევის შემდეგ მისი შეხედულებები გასაგები ხდება ისე, რომ არ არის საჭირო მისი აზრი გაიზიარო, ამის მსგავსადვე მისთვის, ვინც ისტორიულად აზროვნებს, გადმოცემის აზრი გასაგები ხდება, თუმცა არ არის საჭირო მას ეთანხმებოდეს.

ორივე შემთხვევაში გამგები თითქოს გაგების სიტუაციისგან განზე დგება. თვითონ იგი მოუწყვლადია. როცა სხვის პოზიციას წინასწარ ვითვალისწინებთ და ისე ვეუბნებით მას, რაც მისთვის სათქმელი გვაქვს, ამით ჩვენს პოზიციას უსაფრთხო მდგომარეობას ვუქმნით. ისტორიული აზროვნების წარმოშობისას ჩვენ ვნახეთ, რომ იგი (ისტორიული აზროვნება) საშუალებიდან მიზანზე ამ ორაზროვანი გადასვლით მართლაც სარგებლობს, ანუ იმას, რაც მხოლოდ საშუალებაა, მიზანდ აქცევს. ტექსტს, რომელიც ისტორიულად უნდა იქნეს გაგებული, ვართმევთ ჭეშმარიტების ქადაგების პრეტენზიას. როცა გადმოცემას ისტორიული პოზიციიდან ვუყურებთ, ანუ როცა ისტორიულ სიტუაციაში გადაინაცვლებთ და ისტორიული ჰორიზონტის რეკონსტრუირებას ვცდილობთ, ვფიქრობთ, რომ გაგებას ვაღწევთ. სინამდვილეში მთლიანად ხელს ვიღებთ პრეტენზიაზე, რომ გადმოცემაში ჩვენთვის მისაღები და გასაგები ჭეშმარიტება ვიპოვოთ. ამგვარი აღიარება სხვისი სხვაგვარობისა (der Andersheit des anderen), რაც იმავე სხვაგვარობას ობიექტური შემეცნების საგნად აქცევს, წარმოადგენს პრინციპულ გაუქმებას მისი (სხვისი) პრეტენზიისა.

ახლა ვიკითხოთ, რამდენად მართებულია ჰერმენევტიკული ფენომენის ამგვარი აღწერა. ნამდვილად არსებობს აქ ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული ჰორიზონტი, – ერთი, რომელშიც გამგები ცხოვრობს, და მეორე – ესა თუ ის ისტორიული ჰორიზონტი, რომელშიც ის გადაინაცვლებს? როცა ვამბობთ, რომ უნდა ვისწავლოთ უცხო ჰორიზონტებში გადაინაცვლება, ამით მართებულად და დამაკმაყოფილებლად აღიწერება ისტორიული გაგების ხელოვნება? საერთოდ, არსებობს კი ამ აზრით დახურული ჰორიზონტები? გავიხსენოთ ნიცშეს მიერ ისტორიზმის მიმართ გამოთქმული საყვედური, რომ იგი (ისტორიზმი) აუქმებს მითებით შემოსაზღვრულ ჰორიზონტს, ხოლო კულტურას მხოლოდ ამგვარ ჰორიზონტში შეუძლია არსებობაო. საკუთარი მყოფობის ჰორიზონტი ნუთუ ოდესმე ესოდენ ჩაკეტილია, და ნუთუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ ისეთი ისტორიული სიტუაცია, რომელსაც ასეთი ჩაკეტილი ჰორიზონტი ექნებოდა?

იქნებ ეს წარსულში რომანტიკული ჭვრეტაა, ისტორიული განმანათლებლობის ერთგვარი რობინზონიადა, მიულწვეელი კუნძულის ფიქცია, რომელიც ისევე ხელოვნურია, როგორც თვით

რობინზონი, ვითარცა solus ipse\*-ს მონგენებითი პირველხატი (ურფენომენი)? ისევე როგორც მარტოკაცი (der Einzelne) არასოდეს მარტოკაცი არ არის, ვინაიდან მას იმთავითვე ნაპოვნი აქვს სხვებთან საერთო ენა, ასევე ჩაკეტილი ჰორიზონტიც, რომელმაც ესა თუ ის კულტურა უნდა მოიცვას, აბსტრაქტაა. ადამიანური ყოფიერების (Dasein) ისტორიულ მოძრაუნარიანობას ის განაპირობებს, რომ იგი (ეს ყოფიერება) აუცილებლობით არ არის მიჯაჭვული ერთ ადგილს და, აქედან გამომდინარე, არც მისი ჰორიზონტია ნამდვილად ჩაკეტილი. ჰორიზონტი ისეთი რამ არის, რომლისკენაც მივემართებით და ისიც ჩვენთან ერთად მიიწევს წინ. ვინც მოძრაობს, მისი ჰორიზონტებიც ადგილს იცვლიან. ამრიგად, წარსულის ჰორიზონტიც, რომლიდანაც მთელი ადამიანური ცხოვრება გადმოჩქევს და რომელიც გადმოცემის სახით არსებობს, კვლავაც მოძრაობაშია. ისტორიულ ცნობიერებას როდი მოჰყავს მოძრაობაში გარემომცველი ჰორიზონტი. ისტორიულ ცნობიერებაში ამ მოძრაობამ მხოლოდ გაიცნობიერა თავისი თავი.

ჩვენი ისტორიული ცნობიერების ისტორიულ ჰორიზონტებში გადანაცვლება როდი ნიშნავს უცხო სამყაროებში გადასვლას, რომელთაც ჩვენს სამყაროსთან არაფერი აკავშირებთ, არამედ ისინი ერთობლივად ქმნიან ერთ დიდ, შინაგანად მოძრავ ჰორიზონტს, რომელიც აწმყოს საზღვრებს მიღმა ჩვენი თვითცნობიერების ისტორიის სიღრმეს მოიცავს. სინამდვილეში ეს ერთადერთი ჰორიზონტია, რომელიც ყოველივე იმას მოიცავს, რასაც ისტორიული ცნობიერება თავის თავში ატარებს. საკუთარი და უცხო წარსული, რომელიც ჩვენი ისტორიული ცნობიერებისკენ არის მოპყრობილი, მონაწილეობს ამ მოძრავი ჰორიზონტის ფორმირებაში, რომლიდანაც ადამიანური ცხოვრება მუდამ გადმოჩქევს და რომელიც ამ ცხოვრებას განსაზღვრავს როგორც წარმომავლობას და გადმოცემას.

მაშასადამე, გადმოცემის გაგება, ცხადია, ისტორიულ ჰორიზონტს მოითხოვს. მაგრამ ისე კი არ ხდება, რომ ამ ჰორიზონტს მოვიხელთებთ, თუკი ისტორიულ სიტუაციაში გადავინაცვლებთ. პირიქით, უკვე უნდა გექონდეს ჰორიზონტი, რათა ამის შედეგად ამა თუ იმ სიტუაციაში გადანაცვლება შევძლოთ. რადგანაც, რას ნიშნავს გადანაცვლება? ცხადია, ეს არ იქნება უბრალოდ საკუთარი თავისაგან განზე გადგომა (Von-sich-absehen). ბუნებრივია, იგი (ასეთი განზე გადგომა) საჭიროა იმდენად, რომ სხვა სიტუაცია მართლაც ცოცხლად წარმოადგეს ჩვენ თვალწინ. მაგრამ ამ სხვა სიტუაციაში ჩვენი თავიც უნდა გადავიყოლოთ. მხოლოდ ამ შემთხვევაში ექნება აზრი გადანაცვლებას. თუ, მაგალითად, სხვა ადამიანის მდგომარეობაში ჩავაყენებთ ჩვენს თავს, მაშინ მას გაუგებთ, ანუ სხვის სხვაგვარობას, მის ჭეშმარიტ ინდივიდუალობას სწორედ იმის წყალობით გავიცნობიერებთ, რომ მის მდგომარეობაში ჩავაყენებთ ჩვენს თავს.

ასეთი გადანაცვლება არც ერთი ინდივიდუალობის სხვა ინდივიდუალობაში შთაგრძნობას (Einfühlung) წარმოადგენს, არც სხვის დაქვემდებარებას საკუთარი კრიტერიუმებისადმი, არამედ ყოველთვის უფრო მაღალ ზოგადობამდე ამაღლებას ნიშნავს, რაც არამარტო საკუთარი, არამედ სხვისი პარტიკულარობის დაძლევაც არის. აქ იმიტომ არის უპრიანი ჰორიზონტის ცნების გამოყენება, რომ იგი აღმატებულ შორსმჭვრეტელობას გამოხატავს, რომელსაც გამგები უნდა ფლობდეს. ჰორიზონტის მოპოვება ყოველთვის იმას გულისხმობს, რომ ახლოს და მეტისმეტად ახლოს მდებარე საგნების მიღმა ყურებას ვსწავლობთ, არა იმიტომ, რომ მათ თვალი ავარიდოთ, არამედ იმიტომ, რომ ისინი უფრო დიდ მთლიანობასა და უფრო სწორ ზომებში უკეთ დავინახოთ. ისტორიულ ცნობიერებას სწორად ვერ აღვწერთ, თუკი ნიცშეს დარად მრავალი ცვალებადი ჰორიზონტის შესახებ ვილაპარაკებთ და მათში გადანაცვლების სწავლებას მივყოფთ ხელს. ვინც ასე აარიდებს თვალს საკუთარ თავს, იმას სწორედ რომ არავითარი ისტორიული ჰორიზონტი არ გააჩნია, და ნიცშეს მტკიცება, ისტორიას ცხოვრებისათვის უარყოფითი მნიშვნელობა აქვსო, სინამდვილეში ისტორიულ ცნობიერებას როგორც ასეთს კი არ ეხება, არამედ თვითგაუცხოებას, რომელიც მას (ისტორიულ ცნობიერებას) ემართება, როცა იგი თანამედროვე ისტორიული მეცნიერების მეთოდისკენ თავის ნამდვილ არსებად მიიჩნევს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ: ჭეშმარიტი ისტორიული ცნობიერება საკუთარ აწმყოს მუდამ ითვალისწინებს, და თანაც ისე, რომ იგი თავის თავსაც და ისტორიულ სხვასაც სწორ პროპორციებში ხედავს. ცხადია, სათანადო ძალისხმევაა საჭირო საიმისოდ, რომ ისტორიული ჰორიზონტი მოიპოვო. უახლოესის მიმართ ჩვენ მუდამ სასოებითა და შიშით აღსავსე მიკერძოებული დამოკიდებულება გვაქვს და ამგვარი

\* მხოლოდ მე თვითონ. (ლათ.).

წინასწარშემუშავებული აზრით ვეგებებით წარსულის მოვლენას. ამიტომ მუდმივი ამოცანაა, დავაბრკოლოთ წარსულის ნაჩქარევი მიმსგავსება (Angleichung) საკუთარ გრძობად მოლოდინებთან (Sinnerwartungen). მხოლოდ ამ შემთხვევაში გავიგონებთ გადმოცემას ისე, როგორც იგი თავის თავს თავისი საკუთარი განსხვავებული აზრით მოსმენადს ხდის.

ზემოთ ჩვენ წარმოვაჩინეთ, რომ ეს ისე მიმდინარეობს, როგორც მოშორების (Abhebung) პროცესი. დავაკვირდეთ, რა შინაარსი ძეგს მოშორების ცნებაში. მოშორება ყოველთვის ორმხრივ მიმართებას გულისხმობს. ის, რაც მოშორებულ უნდა იქნეს, რაღაცას უნდა მოშორდეს, და პირიქით: ეს უკანასკნელი თვითონაც უნდა მოშორდეს მას. ამრიგად, ყოველგვარი მოშორება იმასთან ერთად, რაც რაღაცას შორდება, იმ რაღაცასაც ხილვადს ხდის, რასაც შორდება. ზემოთ ჩვენ ეს აღვწერეთ როგორც წინასწარშემუშავებული თვალსაზრისის შეტანა [გაგების პროცესში]. ჩვენ იქიდან ამოვიდოდით, რომ ჰერმენევტიკულ სიტუაციას ის წინასწარშემუშავებული შეხედულებები განსაზღვრავენ, რომლებიც ჩვენ მოგვაქვს თან. ამდენად ქმნიან ისინი აწმყოს ჰორიზონტს, რადგანაც იმას გამოსახვენ, რის მიღმა გახედვა ვერ შეეძლებოდა. მაგრამ არ უნდა გვეგონოს, თითქოს აწმყოს ჰორიზონტს შეხედულებათა და შეფასებათა მყარი ფონდი განსაზღვრავდეს და შემოზღუდავდეს, და თითქოს წარსულის სხვაგვარობა მას ისე შორდებოდეს, როგორც რამე მყარ ფუნდამენტს.

სინამდვილეში აწმყოს ჰორიზონტი მუდმივი ფორმირების პროცესშია, რაკილა ჩვენ იძულებილი ვართ ყველა ჩვენი წინასწარშემუშავებული შეხედულება გამუდმებით შევამოწმოთ. არცთუ უკანასკნელი ადგილი ამგვარი შემოწმების საგანთა შორის უჭირავს წარსულთან შეხვედრასაც და იმ გადმოცემის გაგებას, საიდანაც ჩვენ მოვიდვართ. ამგვარად, აწმყოს ჰორიზონტის ფორმირება სულაც ვერ მოხდება წარსულის გარეშე. ისევე არ არსებობს აწმყოს ჰორიზონტი თავისთავად, როგორც წარსულის ჰორიზონტები, რომელთა მოპოვებაც შეიძლება გვეჭირებოდეს. პირიქით, *გაგება ყოველთვის არის ამგვარი, თითქოსდა თავ-თავისთვის არსებული ჰორიზონტების ურთიერთშერწყმის პროცესი*. ამგვარი შერწყმის ძალას ჩვენ ვიცნობთ უწინარეს ყოვლისა ძველთა დროთაგან და მისი (შერწყმის) მიაბიტური დამოკიდებულებიდან თავისი თავისა და თავისი წარმომავლობისადმი. ტრადიციის მოქმედების პროცესში გამუდმებით ხდება ამგვარი შერწყმა, ვინაიდან იქ კვლავ და კვლავ მიმდინარეობს ძველისა და ახლის ურთიერთშეზრდა ცოცხალ ღირებულებად ისე, რომ საერთოდ არც ერთი და არც მეორე ერთმანეთს კატეგორიულად არ შორდება.

თუკი ეს ერთმანეთს დაშორებული ჰორიზონტები სულაც არ არსებობს, მაშინ რატომღა ვლაპარაკობთ ჰორიზონტების შერწყმაზე და არა უბრალოდ ერთი ჰორიზონტის ფორმირებაზე, რომელიც თავის საზღვარს გადმოცემის სიღრმეში გადასწევს? ამ კითხვის დასმა იმას ნიშნავს, რომ ვაღიაროთ იმ სიტუაციის განსაკუთრებულობა, რომელშიც გაგება მეცნიერული ამოცანა ხდება, და რომ საჭიროა ეს სიტუაცია, ვითარცა ჰერმენევტიკული სიტუაცია, ჯერ შემუშავებულ იქნეს. გადმოცემასთან ყოველი შეხვედრა, რაც ისტორიული ცნობიერებით ხორციელდება, აღბეჭდილია დაძაბული ურთიერთობით ტექსტსა და აწმყოს შორის. ჰერმენევტიკის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს დაძაბულობა მიაბიტური მიმსგავსებით კი არ დაიფაროს, არამედ შეგნებულად გამოიხეურდეს. ამის გამოა, რომ ჰერმენევტიკული დამოკიდებულების აუცილებელ ამოცანას წარმოადგენს ისტორიული ჰორიზონტის შემუშავება, რომელიც აწმყოს ჰორიზონტისგან განსხვავდება. ისტორიულ ცნობიერებას შეგნებული აქვს თავისი საკუთარი სხვაგვარობა და ამიტომ ჩვენამდე მოღწეული გადმოცემის ჰორიზონტს აშორებს თავისი საკუთარი ჰორიზონტისაგან. მეორე მხრივ თვით იგი (ისტორიული ცნობიერება) – ამის წარმოჩენას ვცდილობთ ჩვენ – წარმოგვიდგება მხოლოდ როგორც მოქმედ ტრადიციაზე დანაშრევი, და ამიტომ ერთმანეთს დაშორებულებს ის (ისტორიული ცნობიერება) მყისვე აერთიანებს, რათა ამ გზით მოპოვებული ისტორიული ჰორიზონტის ერთიანობაში თავისი თავი თავისივე თავთან მთავრდეს.

ამგვარად, ისტორიული ჰორიზონტის შემუშავება გაგების პროცესის მხოლოდ ერთი ფაზაა და გარდასული ცნობიერების თვითგაუცხოებაში კი არ აპირებს დარჩენას, არამედ მას გაგების აწმყოსეული საკუთარი ჰორიზონტი წამოეწევა. გაგების განხორციელებისას ხდება ჰორიზონტების ნამდვილი შერწყმა, რაც ისტორიული ჰორიზონტის შემუშავებასთან ერთად იმავდროულად მის გაუქმებასაც ახდენს. ამგვარი შერწყმის კონტროლს დაქვემდებარებულ განხორციელებას ჩვენ ზემოქმედების ისტორიისმიერი ცნობიერების ამოცანა ვუწოდებთ. ესეთიკურ-ისტორიული

პოზიტივიზმის მიერ რომანტიკული ჰერმენევტიკის კვალდაკვალ ეს ამოცანა მიჩქმალული იყო, მაშინ როცა სინამდვილეში იგი წარმოადგენს საერთოდ ჰერმენევტიკის ცენტრალურ პრობლემას. ეს გახლავთ *გამოყენების* პრობლემა, რომელიც ყოველ გაგებაში ძევს.

### გამოყენების ჰერმენევტიკული პრობლემა

ჰერმენევტიკის ადრეულ ტრადიციაში, რომელიც რომანტიზმის შემდეგდროინდელი მეთოდოლოგიის ისტორიული თვითცნობიერებიდან მთლიანად გაქრა, ამ პრობლემას ჯერ კიდევ თავისი სისტემატური ადგილი ეკავა. იქ ჰერმენევტიკული პრობლემა ასეთ შემადგენელ ნაწილებად იყოფოდა: განასხვავებდნენ გაგებას (*subtilitas intelligendi*) ინტერპრეტაციისაგან (*subtilitas explicandi*), და პიეტიზმში ამას მესამე წევრად გამოყენება (*subtilitas applicandi*) დაუმატეს (მაგ., ი. ი. რამბახთან). ამ სამმა მომენტმა უნდა შეადგინოს გაგების განხორციელების წესი. ნიშანდობლივია, რომ სამივეს „სუბტილიტას“ ეწოდება, ანუ ისინი იმდენად მეთოდებად კი არ ითვლებიან, რომელსაც უნდა ვფლობდეთ, რამდენადაც უნარად, რომელიც გონის განსაკუთრებულ თავისუფლებას მოითხოვს.

როგორც ვნახეთ, ჰერმენევტიკულმა პრობლემამ თავისი სისტემატური მნიშვნელობა იმის შედეგად მოიპოვა, რომ რომანტიზმის წყალობით შეცნობილ იქნა „*intelligere*“-სა და „*explicare*“-ს შინაგანი ერთიანობა. ინტერპრეტაცია (*Auslegung*) გაგების შემდგომი და შემთხვევითი აქტი კი არ არის, არამედ გაგება ყოველთვის ინტერპრეტაციაც არის, და ამდენად ინტერპრეტაცია გაგების ექსპლიციტური (განმარტებითი) ფორმაა. ამ შეხედულებას უკავშირდება ის, რომ განმმარტებელი ენა და ცნებითობაც ასევე გაგების შინაგან სტრუქტურულ მომენტად იქნა აღიარებული და ამის შედეგად საერთოდ ენის პრობლემამ თავისი ოკაზიური განაპირა პოზიციიდან ფილოსოფიის ცენტრში გადმოინაცვლა. ამას კვლავ დავუბრუნდებით.

მაგრამ გაგებისა და ინტერპრეტაციის შინაგანმა შერწყმამ იქამდე მიგვიყვანა, რომ ჰერმენევტიკული პრობლემის მესამე მომენტი, *გამოყენება*, ჰერმენევტიკის კონტექსტიდან მთლიანად ამოვარდა. სულთმარგებელი გამოყენება, რაც, მაგალითად, წმინდა წერილის ხვედრია ქრისტიანულ გამოცხადებასა და ქადაგებაში, სულ სხვა რამ ჩანდა, ვიდრე მისი ისტორიული და თეოლოგიური გაგება. ახლა ჩვენმა განსჯამ იმ შეხედულებამდე მიგვიყვანა, რომ გაგებისას ყოველთვის ხდება იმგვარი რამ, რასაც ინტერპრეტატორის თანამედროვე სიტუაციაში იმ ტექსტის გამოყენება შეიძლება ეწოდოს, რომლის გაგებასაც ესწრაფიან. ამგვარად, ჩვენ თითქოს იძულებული გავხდით ერთი ნაბიჯი გადაგვედგა რომანტიკული ჰერმენევტიკის მიღმა, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ არამარტო გაგებასა და ინტერპრეტაციას, არამედ მათთან ერთად გამოყენებასაც ერთიან პროცესად მოვიანზრებთ. ამით სულაც არ ვუბრუნდებით ჰერმენევტიკული პროცესის ტრადიციულ დელიკატურ დაყოფას სამ ნაწილად, რასაც პიეტიზმი ქადაგებდა. პირიქით, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ გამოყენება ჰერმენევტიკული პროცესის ისეთივე აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია, როგორც გაგება და ინტერპრეტაცია.

ჰერმენევტიკული დისკუსიის აქამომდელი მდგომარეობა გვაძლევს იმის საბაბს, რომ ეს თვალსაზრისი თავისი პრინციპული მნიშვნელობით წარმოვაჩინოთ. ამისთვის პირველ რიგში ჰერმენევტიკის დავიწყებულ ისტორიას უნდა მივმართოთ. ოდითგანვე სავსებით ბუნებრივად ითვლებოდა, რომ ჰერმენევტიკის ამოცანაა ტექსტის აზრი იმ კონკრეტულ სიტუაციას მოარგოს, რომელ სიტუაციაშიც ეს ტექსტი მეტყველებს. ღვთაებრივი ნების განმმარტებელი, რომელსაც ორაკულის ნათქვამის ინტერპრეტაცია ძალუძს, ამის თავდაპირველი მოდელია. ასევე დღემდე ყოველი თარჯიმნის მოვალეობა ის კი არ არის, უბრალოდ გადათარგმნოს, რაც მოლაპარაკების მონაწილემ წარმოთქვა, არამედ მან მისი აზრი ისე უნდა წარმოადგინოს, როგორც საჭიროდ მიაჩნია მოლაპარაკების ჭეშმარიტი სიტუაციიდან გამომდინარე, ანუ იმ სიტუაციიდან გამომდინარე, რომელსაც მხოლოდ ის იცნობს, ვითარცა მოლაპარაკების ორივე ენის მცოდნე.

ჰერმენევტიკის ისტორია იმასაც გვასწავლის, რომ ფილოლოგიურის გარდა თეოლოგიური და იურიდიული ჰერმენევტიკაც არსებობდა და მხოლოდ სამივე მათგანის ერთიანობა შეადგენდა ჰერმენევტიკის ცნების სრულ შინაარსს. მხოლოდ მე-18 და მე-19 საუკუნეებში ისტორიული ცნობიერების განვითარების შედეგად ის, რომ ფილოლოგიური ჰერმენევტიკა და ისტორიული

მეცნიერება სხვა ჰერმენევტიკულ დისციპლინებს ჩამოშორდა და, როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერებების მეთოდოლოგიამ, სრული დამოუკიდებლობა მოიპოვა.

მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულება, რაც თავდაპირველად ფილოლოგიურ ჰერმენევტიკას იურიდიულ და თეოლოგიურ ჰერმენევტიკებთან აკავშირებდა, გამოყენების როგორც ყოველგვარი გაგების ერთ-ერთი შემადგენელი მომენტის აღიარებას ემყარებოდა. როგორც იურიდიული ჰერმენევტიკისთვის, ასევე თეოლოგიური ჰერმენევტიკისთვისაც ხომ არსებითია ის დაძაბულობა, რაც არსებობს ერთი მხრივ მოცემულ ტექსტსა – კანონსა თუ გამოცხადებასა – და მეორე მხრივ იმ აზრს შორის, რომელიც მის გამოყენებას ენიჭება ინტერპრეტაციის კონკრეტულ მომენტში – განაჩენის გამოტანისას თუ ქადაგებისას. კანონს არ სურს ისტორიულად იქნეს გაგებული, მას სურს ამოქმედებისას ინტერპრეტაციის მეოხებით მოახდინოს თავისი თავის კონკრეტიზაცია. ასევე არც რელიგიური გამოცხადების ტექსტს სურს, მარტოოდენ ისტორიულ დოკუმენტად აღიქვან, მას სურს იმგვარად იქნეს გაგებული, რომ თავისი მაკურნებელი ზემოქმედების განხორციელება შეძლოს. ეს ორივე შემთხვევაში გულისხმობს, რომ ტექსტი, კანონი იქნება ეს თუ რელიგიური გამოცხადება, თუკი მისი სათანადოდ გაგება გვსურს, ანუ იმის შესაბამისად გაგება, რა პრეტენზიასაც ეს ტექსტი აცხადებს, იგი ყოველ მომენტში, ანუ ყოველ კონკრეტულ სიტუაციაში, ახლებურად და სხვაგვარად უნდა იქნეს გაგებული. გაგება აქ უკვე გამოყენებასაც ნიშნავს.

ჩვენ ახლა იმ წანამძღვარს დავეყრდნობით, რომ გაგება ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც არსებითად ისტორიულია, ანუ იქაც ამა თუ იმ ტექსტს მხოლოდ მაშინ გავიგებთ, თუ ის ყოველ კონკრეტულ ვითარებაში სხვადასხვაგვარად იქნება გაგებული. ისტორიული ჰერმენევტიკის ამოცანისთვის სწორედ ის იყო დამახასიათებელი, რომ იგი გაიაზრებდა იმ დაძაბულ ურთიერთობას, რაც ერთობლივი საქმის თვითობასა (der Selbigkeit der gemeinsamen Sache) და იმ ცვალებად სიტუაციას შორის არსებობს, რომელშიც იგი გაგებულ უნდა იქნეს. ჩვენ იქიდან ამოვედით, რომ რომანტიკული ჰერმენევტიკის მიერ განაპირებული ისტორიული ცვალებადობა გაგებისა (Bewegtheit des Verstehens) საკითხის ჰერმენევტიკული დასმის ჭეშმარიტ ცენტრს წარმოადგენს, რაც ისტორიული ცნობიერების შესატყვისია. ჩვენი დაკვირვებანი ისტორიული ცნობიერებისთვის ტრადიციის მნიშვნელობის თაობაზე ეყრდნობა ფაქტობრიობის (Faktizität) ჰერმენევტიკის ჰაიდგერის მიერ ჩატარებულ ანალიზს და ვეცადეთ იგი ჰუმანიტარული მეცნიერებების ჰერმენევტიკისთვის მიგვესადაგებინა. ჩვენ წარმოვაჩინეთ, რომ გაგება იმდენად ის მეთოდი კი არ არის, რომლის მეშვეობითაც შემეცნებელი ცნობიერება მის მიერ შერჩეულ საგანს მიემართება და მის ობიექტურ შეცნობას ახდენს, არამედ ის უფრო ისეთი რამ არის, რისი წინაპირობა გადმოცემის მეოხებით ჩვენამდე მოღწეულ ხდომილებაში ყოფნაა, მასშიმყოფობაა (Darinstehen). თვითონ გაგებაც ხდომილება აღმოჩნდა და ჰერმენევტიკის ამოცანა, ფილოსოფიური თვალსაზრისით, იმაში მდგომარეობს, რომ დაისვას კითხვა, რა მეცნიერების რა გაგებაა ეს, რომელიც თავის თავში ისტორიული ცვალებადობის მიერ გადაადგილდება.

ჩვენ ყოველთვის ვითვალისწინებდით იმას, რომ ამით თანამედროვე მეცნიერების თვითცნობიერებას რაღაც უჩვეულო მოთხოვნა წაეყენება. ჩვენი განსჯანი მთლიანობაში იქითკენ იყო მიმართული, ეს მოთხოვნა იმით შეგვემსუბუქებინა, რომ იგი წარმოჩენილიყო როგორც პრობლემათა დიდი რაოდენობის კონვერგენცია. მართლაც ჰერმენევტიკის აქამომდელი თეორია განსხვავებულ ნაწილებად იშლება, რომელთა ერთიანობასაც იგი თვითონ ვერ შეინარჩუნებს. ეს სწორედ მაშინ არის თვალსაჩინო, როცა ინტერპრეტაციის ზოგადი თეორიის შექმნას ვესწრაფით. როცა, ვთქვათ, შემეცნებითი, ნორმატიული და რეპროდუქციული ინტერპრეტაციის ურთიერთგამიჯვნას ვახდენთ, როგორც ეს ე. ბეტიმ (E. Betti) მოიმოქმედა განსაცვიფრებელ ცოდნასა და მიმოხილვაზე დაფუძნებულ თავის ნაშრომში სახელწოდებით „ინტერპრეტაციის ზოგადი თეორია“, ამ დანაწილებისადმი მოვლენათა მისადაგებისას სიძნელეებს ვაწყდებით. ეს უწინარეს ყოვლისა ეხება მეცნიერებებში გამოყენებულ ინტერპრეტაციას. თუ თეოლოგიურ ინტერპრეტაციას იურიდიულს ამოუყენებთ გვერდით და შესაბამისად ნორმატიულ ფუნქციას დაუუქმებდებარებთ, მაშინ შლაიერმახერი უნდა გავიხსენოთ, რომელიც, პირიქით, თეოლოგიურ ინტერპრეტაციას უმჭიდროესად უკავშირებდა ზოგად, ანუ, მისი ტერმინოლოგიით, ფილოლოგიურ-ისტორიულ ინტერპრეტაციას. მართლაც ნაპრაღი შემეცნებით და ნორმატიულ ფუნქციას შორის თეოლოგიურ ჰერმენევტიკაზე გადის და ამ ნაპრაღის ამოვსება ძნელად თუ მოხერხდება იმის

საშუალებით, რომ მეცნიერული შემეცნება შემდგომი სასარგებლო გამოყენებისაგან განვასხვავოთ. ასეთივე ნაპრალი აშკარად სამართლებრივ ინტერპრეტაციაზეც გადის, რამდენადაც სამართლებრივი ტექსტის აზრის შემეცნება და მისი გამოყენება კონკრეტულ სამართლებრივ შემთხვევაში ორი ერთმანეთს დაცილებული აქტი კი არ არის, არამედ ერთიანი პროცესია.

მაგრამ თვით ის ინტერპრეტაცია, რომელიც აქამდე განხილულ ინტერპრეტაციის სახეობათაგან ყველაზე შორსმდგომი ჩანს, ვგულისხმობ რეპროდუქციულ ინტერპრეტაციას, რომლის დროსაც პოეტური და მუსიკალური ნაწარმოები უნდა შესრულდეს – და მხოლოდ შესრულებისას ავლენენ ისინი თავიანთ ჭეშმარიტ არსებობას – ძნელად თუ ჩაითვლება ინტერპრეტაციის დამოუკიდებელ სახეობად. მასზეც გადის ნაპრალი შემეცნებით და ნორმატიულ ფუნქციას შორის. არავინ მოახდენს დრამის ინსცენირებას, პოეტური ქმნილების დეკლამირებას, არავინ შეასრულებს მუსიკალურ ნაწარმოებს ისე, თუ ტექსტის თავდაპირველ აზრს არ ჩასწვდება და მას თავის რეპროდუქციასა და ინტერპრეტაციაში არ იგულისხმებს. მაგრამ ასევე ვერავინ შეძლებს ამ რეპროდუქციული ინტერპრეტაციის განხორციელებას, თუკი ტექსტის გრძობად მოვლენად გარდაქმნისას ყურადღებას არ მიაქცევს იმ სხვა ნორმატიულ მომენტს, რომელიც სტილის შესატყვისად გადმოცემის მოთხოვნას საკუთარი აწმყოს სტილური ნებით ზღუდავს. თუ საესებით გავითვალისწინებთ, უცხოენოვანი ტექსტების თარგმნა ან სულაც მათი პოეტური გარდათქმა, ის კი არაა, ტექსტთა მართებული დეკლამაცია კი ზოგჯერ როგორ კისრულობს თავის მხრივ ისეთივე განმარტებითი საშუალოს შესრულებას, როგორსაც ფილოლოგიური ინტერპრეტაცია ეწევა, ისე, რომ ესენი ორივენი ერთმანეთში გადაიზრდებიან, მაშინ ვერ გავეცევით დასკვნას, რომ შემეცნებით, ნორმატიულ და რეპროდუქციულ ინტერპრეტაციათა ურთიერთგამიჯვნას, რომელიც თავისთავად გვეძლევა, პრინციპული მნიშვნელობა კი არა აქვს, არამედ იგი ერთიან ფენომენს აღწერს.

თუკი ეს სწორია, მაშინ ჩვენ წინაშე დგება ამოცანა, *ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ჰერმენევტიკა ხელახლა განვსაზღვროთ იურიდიულ და თეოლოგიურ ჰერმენევტიკათა მიხედვით*. ოღონდ ამისთვის დაგვჭირდება ჩვენი კვლევის შედეგად მოპოვებული დასკვნა, [კერძოდ ის] რომ რომანტიკული ჰერმენევტიკა, რამაც თავისი დაგვირგვინება ფსიქოლოგიურ ინტერპრეტაციაში, ანუ სხვა ინდივიდუალობის გამოცნობასა და შეცნობაში პოვა, გაგების პრობლემას მეტისმეტად ცალმხრივად ეკიდება. ჩვენი განსჯანი გვიკრძალავს იმას, რომ პრობლემის ჰერმენევტიკული დასმა ინტერპრეტატორის სუბიექტურობასა და გამგები აზრის ობიექტურობაზე გადავანაწილოთ. ასეთი ქმედება იმ მცდარ წანამძღვარზე დაყრდნობა იქნებოდა, რომელიც ვერც სუბიექტურისა და ობიექტურის დიალექტიკის აღიარებით გადაილახება. ნორმატიული და შემეცნებითი ფუნქციების გამიჯვნა მთლიანად გახლენდა იმას, რაც აშკარად ერთიანია. კანონის აზრი, რომელიც თავის ნორმატიულ გამოყენებაში იჩენს თავს, პრინციპულად სხვა არაფერია, თუ არა აზრი იმ საქმისა, რომელიც ტექსტის გაგებისას იძენს მნიშვნელობას. საესებით უმართებულოა ტექსტთა გაგების შესაძლებლობის დაფუძნება „კონვენიალობის“ წინაპირობაზე, რამაც შემოქმედი და ქმნილების ინტერპრეტატორი უნდა გააერთიანოს. ეს რომ მართლა ასე იყოს, მაშინ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა საქმე ცუდად იქნებოდა. პირიქით, გაგების სასწაული იმაში მდგომარეობს, რომ იგი კონვენიალობას არ საჭიროებს იმისთვის, რომ გადმონაცემში შევიცნოთ ის, რაც ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი და თავდაპირველი აზრის მქონეა. ჩვენ გვაქვს უნარი, გავიხსნათ ტექსტის აღმატებული პრეტენზიის მიმართ და იმ მნიშვნელობას შევუსაბამოთ გაგება, რა მნიშვნელობითაც ის ჩვენ გველაპარაკება. ჰერმენევტიკა ფილოლოგიისა და ისტორიულ ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა სფეროში საერთოდ არ არის „საუფლო (საბატონო) ცოდნა“ (Herrschaftswissen), ანუ არ არის ათვისება დაუფლების მნიშვნელობით, არამედ თვითონ ექვემდებარება დაუფლებისკენ მიმართულ ტექსტის პრეტენზიას. ხოლო ამისი ჭეშმარიტი ნიშნში არის იურიდიული და თეოლოგიური ჰერმენევტიკა. საკანონმდებლო ნების ინტერპრეტაცია, ღვთაებრივი აღთქმის ინტერპრეტაცია, ესენი, უდავოდ, საუფლო, ანუ საბატონო ფორმები კი არ არის, არამედ – მსახურების ფორმები. იმის სამსახურში, რაც ხამს (ჯერ არს – gelten soll), ისინი ინტერპრეტაციებია, რომლებიც გამოყენებას შეიცავენ. ახლა მიზანი ის არის, რომ ისტორიულმა ჰერმენევტიკამაც გამოყენებითი ამოცანა შეასრულოს, ვინაიდან ისიც აზრის მნიშვნელოვნობის (Geltung) სამსახურში დგას, რაკილა აშკარად და შეგნებულად დროთა შორის არსებულ იმ ნაპრალზე ხიდის გამდებია,



რომელიც ინტერპრეტატორს ტექსტისგან აშორებს, და იმ აზრობრივ გაუცხოებას ძლევს, რაც ტექსტის მიმართ იჩენს თავს.

გერმანულიდან თარგმნა **ლევან ბრეგაძე**

**Hans Georg Gadamer, Wirkungsgeschichte und Applikation**

Translated by **Levan Bregadze**

ჰიატუსი ქართულ ენასა და ლექსში

ჰიატუსი ლინგვისტური ტერმინია, გავრცელებული განმარტებით – ხმოვნების თავმოყრა სიტყვათა გასაყარზე, წინა სიტყვის ბოლო ხმოვნისა და მომდევნო სიტყვის საწყისი ხმოვნის შეხვედრა, რაც წარმოთქმას აძნელებს. მაგრამ, რადგან იგი განსაკუთრებით თვალსაჩინო ლექსშია, პოეტიკურ ტერმინადაა მიჩნეული.

ალექსანდრ კვიციანის თავის „Поэтический словарь“-ში მოაქვს ჰიატუსის რამდენიმე ნიმუში რუსული პოეზიიდან, როგორც ხმოვანთა არაკეთილხმოვანი თავმოყრა, მაგალითად ლერმონტოვის:

И стало в памяти моей  
Прошедшее, ясней, ясней.

ანდა ვლადიმერ მაიაკოვსკის: „И под гармонию ея я строил стих“. ჰიატუსი ღიაობაა, პირის დაღება (Зияние). თავის განმარტებაში ლექსიკონის ავტორი პარალელს ავლებს ტერმინებთან: ელიზია და სინკოპა, რომლებიც ხმოვნის ამოვარდნას გულისხმობენ.

ჰიატუსის ლათინური განმარტებაც, საიდანაც იგი სათავეს იღებს, ზვრელი, ნახვრეტია. და ჰიატუსშიც ზოგჯერ სიტყვათა გასაყარზე განმეორებადი ხმოვნის ამოვარდნა ხდება იმ მიზნით, რომ წარმოთქმა გაადვილდეს, კეთილხმოვანი გახდეს.

ჰიატუსი არ არის ხშირი და ჩვეულებრივი მოვლენა. ლიტერატურათმცოდნეობის ტერმინთა ზოგიერთ ლექსიკონში იგი საერთოდ არ გვხვდება. მას ვერ ვიპოვით ქართულ ლექსიკონებშიც.

ყველა ენაში სიტყვათა გასაყარზე ხმოვნებიც ხვდებიან ერთმანეთს, თანხმოვნებიც და ხმოვნებიცა და თანხმოვნებიც ერთად. საილუსტრაციოდ: ხმოვანთა შეხვედრა – „სამო არის“, თანხმოვანთა შეხვედრა „რისთვის მაგონებ“ (ხმოვნისა და თანხმოვნის შეხვედრა ჩვენი მიზნისათვის საინტერესო არ არის).

როგორია ქართულ ენაში სიტყვათა გასაყარზე ცალ-ცეცქე ხმოვანთა და თანხმოვანთა თავმოყრის სტატისტიკა?!

ივანე ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორიის“ პირველი წიგნის შესავალში სიტყვათა გასაყარზე თანხმოვანთა შეხვედრა ბევრით ჭარბობს ხმოვანთა შეხვედრას (ჯავახიშვილი 1965: 293).

რა ვითარებაა მწერლობაში?!

პროზაში, რომელიც ახლოსაა ჩვეულებრივ სამეტყველო ენასთან, მდგომარეობა მნიშვნელოვნად განსხვავებულია, ვიდრე პოეზიაში.

ილიას „ოთარანთ ქვრივის“ მეორე თავში სიტყვათა გასაყარზე ხმოვანთა შეხვედრა 57-ჯერ გვხვდება, ხოლო თანხმოვანთა შეხვედრა – 136-ჯერ.

აკაკის „ბაში-აჩუკის“ მესამე თავში სიტყვათა გასაყარზე ხმოვნები 51-ჯერ ხვდებიან ერთმანეთს, თანხმოვნები კი – 143-ჯერ. როგორც ვხედავთ, ორივეგან თანხმოვანთა შეხვედრა ბევრით ჭარბობს ხმოვანთა შეხვედრას.

სულ სხვა სურათია პოეზიაში. „ვეფხისტყაოსნის“ პირველ თავში „ამბავი როსტეგან არაბთა მეფისა“ ხმოვანთა შეხვედრა ამკარად მეტია თანხმოვანთა შეხვედრაზე.

ვნახოთ კონკრეტულად.

ხმოვანთა შეხვედრა\*.

იყო არაბეთს (11), მეომარი უებრო (14), ძე არ (21), ღამესა უმთენაროსა (24), ჭირთა უფრო (51), სოფელი ასრე (52), რაღა იგი (53), რასაცა ახლავს (53), ვარდი არ (71), თათბირი ავიცა (72), მეფობა უთქვენოდ (82), ძუ იყოს (84), ძე ამირ-სპასალარისა (91), სრულნი არაბნი

\* ციფრები სტროფებისა და სტრიქონების აღმნიშვნელია.

(131), ცრემლთა აფრქვევს (154), თავია არ (161), ცრემლითა აივსებოდა (162), ცეცხლი არ (164), ასულო ისმინე (171), მეფე არაბეთს (172) საქმისა იყავ (184), უხვი ახსნილთა (193), ყურსა უპყრობდა, ისმინდა (202), წვრთასა არ (202), მღერასა იქმს (203), გამზრდელი ერთგული (211), გასცა უზომო, უანგარიშო, ულევნი (204), სიუხვე არ (233), ტაიჭსა არაბულსა (242), ცალიერსა არ (244), და არცა (244), დღე ერთ (251), სმა-ჭამა იყო (251), რა უმძიმს (254), პირმზე ავთანდილ (261), მეფესა ანუ (264), თვარა აქა (272), ყოლა არა (272), და ავთანდილ (281), თვითო აივსეს (282), მეფეო აღარ (291), მკადრლო ან (302), ბრძანებანი უიმედნა (203), ეგე არ (311), ვაზირო ესეა (311), კაცი არ (313), იცინი ანუ (334), კვლა უბრძანა (341), გკადრო არ (353), ამიკლო ამაზეო (354), მე არ (381), ნუ იქმო (382), ვისძი უთხრობენ (384), ვინცა იყოს (394), თავნი ამისთვის (412).

თანხმოვანთა შეხვედრა სიტყვათა გასაყარზე.

რადგან ენაში თანხმოვანთა რიცხვი გაცილებით მეტია, ვიდრე ხმოვნებისა, ერთი და იმავე თანხმოვნის შეხვედრით შემოვიფარგლე:

ბრძანეთ თქვენი (61), მეფედ დასმა (101), მის სოქალისა (102) ხელმწიფედ დავსვი (112), მოვიდეს სრულნი (131), დადგეს საჯდომი (134), მეფედ დასვეს (152), უთხრეს სხვაგნით (152), ალაფობდეს საჭურჭლესა (241), ნეტარ რა (254), ადგეს სოგრატ (281), არის სითვანცა (313), რად დამემო (351), ყმაწვილობდეს, საყვარლად და (392), მათად დასადარებლად (401), გაყარეს სმა (414).

(ხანგრძლივი მეტრული პაუზის გამო სტრიქონები ერთმანეთისაგან გამოყვავი. სტრიქონთა შიგნით სინტაქსური პაუზები კი არ გამოთვალისწინებია).

როგორც ვხედავთ, პროზის საპირისპიროდ, პოეზიაში ხმოვანთა შეხვედრასა და თანხმოვანთა შეხვედრას შორის სხვაობა დიდია. ხმოვანთა შეხვედრა ამკარად ჭარბობს თანხმოვანთა შეხვედრას (54 16-ზე).

ამის მიზეზი ისაა, რომ ლექსში სიტყვიდან სიტყვაზე გადასვლა ჰარმონიულია, სტრიქონი მუსიკალურად ჟღერს, რასაც ხმოვანთა შეხვედრა უწყობს ხელს.

აქ მივადექით მთავარ სათქმელს.

ქართულში ხმოვანთა თავმოყრა ხშირია: „დააიარა“ – „მზემ დასავლეთი დააიარა“ (გალაკტიონი) ზედიზედ ოთხ ხმოვანს ითვლის, ხოლო „დააარსა“ – ზედიზედ სამ ერთსა და იმავე ხმოვანს. ამავე დროს ხმოვანთა თავმოყრა არასდროს არ აღიქმება გამოთქმის სიმძიმედ.

ხშირია თანხმოვანთა თავმოყრაც – „გვლრღნის“, მაგრამ იგი გამოთქმას ამძიმებს. ამასთან, ჩვეულებრივ სიტყვათხმარების დროს მეორე ღ-ს ამოვარდნა ხდება. ვ თანხმოვნის გარეშე იკითხება სიტყვებიც: „მჭვერმეტყველება“ და „გამჭვირვალე“. დასავლურ კილოებში ხშირია „ბავშვის“ მეორე ვინის ამოვარდნაც – „ბავში“ (გვხვდება ნიკო ლორთქიფანიძის ენაში).

თანხმოვნის ამოვარდნის საპირისპიროდ, ქართულში არასდროს არ ხდება ხმოვნის ამოვარდნა (მხედველობაში მაქვს სალიტერატურო ქართული), პირიქით, როგორც ზემოთმოტანილი მაგალითებით დავრწმუნდით, ხმოვანთა თავმოყრა ენას ამშვენებს და ალამაზებს.

ახლა სიტყვათა გასაყარი ვნახოთ გალაკტიონის სტრიქონში: „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს“, პირველი ნახევარი, სადაც სიტყვათა გასაყარზე ხმოვნები ხვდებიან ერთმანეთს (ა, ა.) ლაღად იკითხება, ხოლო მეორე ნახევარი, სადაც თანხმოვანთა თავმოყრა გვაქვს (ს, ტ) – მძიმედ.

ზოგჯერ თანხმოვნის ამოვარდნა იმიტომ ხდება, რომ ხმოვნები ერთად მოხვდეს („გზას აცდენილის“ პარალელურად ჩვეულებრივია „გზააცდენილი“).

ყოველივე ეს ქართული ლექსის ვოკალურ სიმდიდრეზე მიუთითებს. ხმოვნები მჟღერი ბგერებია, ვოკალურად თვალსაჩინო.

„ვეფხისტყაოსნის“ ზემოთმოტანილი ნიმუშები, სადაც სიტყვათა გასაყარზე თანხმოვნები ხვდებიან ერთმანეთს და გამოთქმას აძნელებენ, ხოლო ზოგჯერ წინა, განმეორებადი თანხმოვნის ამოვარდნის საფრთხეს ქმნიან: „ხელმწიფედ დავსვი“, „მოვიდეს სრულნი“, „ნეტარ რა“ და სხვა. ისევე, როგორც ჩვეულებრივი მეტყველებიდან – მამამ მომიტანა, მაინც ცდება, ეს სასმისი, ერთ თაიგულად, როგორც რგავდა და სხვა, ტიპიური ჰიატუსია.

ისე ძნელი წარმოსათქმელია „ნეტარ რა“, „მამამ მომიტანა“, ისე აფერხებს მეტყველებას, რომ, როგორც იტყვიან, ენას მოიტყვს.

ჰიატუსთან კავშირი არა აქვს, მაგრამ ქართულში გამოთქმის სიმძიმეს ბევრი სხვა რამეც განაპირობებს: რა და რა თანხმობანთა შეჯგუფება ხდება, რომლიდან რომელზე გადასვლა და სხვა.

ერთმა გარემოებამ მიიქცია ჩემი ყურადღება. ჩვენს ენაში გამოთქმას ამძიმებს და-ზე გათავებულ სიტყვაზე და კავშირის დართვა, რაც ჩვეულებრივ მეტყველებაში არც თუ იშვიათია: წავიდა და გაფრინდა, გადაბრუნდა და მოკვდა და სხვ.

დავინტერესდი, იჩენს თუ არა იგი თავს პოეზიაში (ცხადია, მხედველობაში მაქვს ჭეშმარიტი პოეზია).

ენაზე „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგი და პირველი თავი, რაც 72 სტროფს შეიცავს, აგრეთვე, „არტისტული ყვავილების“ პირველი ათი ლექსი (60 სტროფი).

„ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგსა და პირველ თავში, სადაც და კავშირი 34-ჯერ გვხვდება, იგი მხოლოდ ერთხელ ერთვის და-ზე გათავებულ სიტყვას: „მეფემან თავი დაჰკიდა და ჰქონდა დაღრევილობა“. თანაც დაჰკიდა-სა და და-ს შორის ცენზურაა და ეს სიტყვები ერთმანეთს ხანგრძლივი პაუზითაა დაშორებული.

„არტისტული ყვავილების“ ათ ლექსში და კავშირის რიცხვი 27-ია და არც ერთ შემთხვევაში იგი და-ზე გათავებულ სიტყვას არ ერთვის.

რუსთაველმა და გალაკტიონმა კარგად იციან, რომ და-ზე გათავებულ სიტყვაზე და კავშირის დართვა შეაფერხებდა ლექსის მუსიკალურ დინებას.

მაგრამ, როგორც ვთქვი, ამას ჰიატუსთან საერთო არაფერი აქვს.

ამრიგად, თუ საერთოდ ჰიატუსი სიტყვათა გასაყარზე ხმოვანთა თავმოყრის სიმძიმეს და ზოგჯერ ერთი ხმოვნის ამოვარდნას ნიშნავს, ქართულში იგი თანხმობანთა თავმოყრის სიმძიმედ და ზოგჯერ მის ამოვარდნად უნდა მივიჩნიოთ.

სადავო, თითქოს, არაფერია. მიგნებულია ჰიატუსის ქართული სახესხვაობა. მაგრამ, აი, გალაკტიონის პოეზიამ არ დაადასტურა ეს დაკვირვება.

გავსინჯე „არტისტული ყვავილების“ პირველი ათი ლექსი.

ხმოვანთა შეხვედრა სიტყვათა გასაყარზე\*.

მხურვალე ვნებები (I 13), დარჩება აუზთან (I 21), რომანზე ისვენებს (I 23), ღამეა უკუნი (I 72), ცეცხლი არ (II 23), და არც (II 24), ყველანი აქ (II 34), კი არ (II 41), ყვავილნი არ (II 53), ამარა უდაბნოში (II 72), ოდესმე ოდესმე (III 22), საგანთა უარით (III 32), და ალვა (III 33), ცივი უდაბნო (IV 44), ყვავილები უზვად (V 31), ქარში ათრობს (V 33), შეაზელი ესტარგეზი (V 43), მანდილი ამ (VI 44), გზა არის (VI 91), მომწყურდი ეხლა ისე (VII 12), ბარათებში აღარ (VII 12), და აღმაცერი (VII 24), ძვირფასი ანბანები (VII 31), საუკუნო ალად (VIII 42), ეხლა ამ (VIII 21), ენკენისთვე ეპარება (IX 21), მალლა ამართულ (IX 33), ზედმეტი უცხო, უნაყოფო (IX 43), გაქრა ათასი (X1), სავესა იით (X 21), დამჭკნარი არის (X 41), დამრჩა ასეთი (X 44).

ერთი და იგივე თანხმონის შეხვედრა სიტყვათა გასაყარზე:

ამ მაისს (I 11), „უმანკო ჩასახვის“ სავანეს (I 32), შემხედავს საშვენი (I 41), ხელთათმანს სასახლის (I 84), ლოცვის სიმხურვალეში (II 44), შენს სახეს (II 61), შენს სახელს (II 61), განუგემებს საოცრების (II 63), ზევით თუ (II 82), ამოდ დაგენდე (II 13), აღმას საყურეთა (III 14), ლიდის სამრეკლო (III 23), ლანდებს სასახლეში (IV 11), მიდის სავარძელთან (IV 33), ლანდებთ თეთრ (V 41), მიჰქრის საშიშ-ჩქარი (VII 71), ჩემს სამშობლოში (VI 23), მაგრამ მე (VI 33), მუდამ მემახსოვრება (VI 33), უღონოდ დახრილს (VI 42), ამიტომ მიყვარს (VI 51), წყებად დაწვენა (VI 54), ზაფხულის სურნელება (VII 13), შემოდგომის სიახლოვე (VIII 14), მორევან ნისლში (VII 23), ფურცლებს სარკეებში (VII 44), მაღალ ლაჟვარდთა (VIII 22), მიზნის სიძნელით (IX 31), ცეკვავეს სამეფოდ (X 31).

როგორც ამ საილუსტრაციო მასალიდან ჩანს, სიტყვათა გასაყარზე თანხმობანთა შეხვედრა ხშირია, ჭარბობს ხმოვანთა შეხვედრას, რაც გადახვევაა ქართული პოეზიის ჩვეულებრივი მდგომარეობიდან, მაგრამ ყველაზე მთავარი გადახვევა ისაა, რომ სიტყვათა გასაყარზე თანხმობანთა შეხვედრა დისჰარმონიული არ არის.

\* რომელი ციფრი ლექსს აღნიშნავს, არაბული-სტროფებს და სტრიქონებს.

რა დისკარმონიაზე შეიძლება ლაპარაკი, მაგალითად, ამ შემთხვევაში: „წყებად დაწვენა“ („და ზამბახების წყებად დაწვენა“), „ამოდ დაგენდე“ და სხვ.

აქედან გამომდინარე, ჰიატუსის ჩემს მიერ შემოთავაზებული გაგებაც საეჭვო ხდება.

მაგრამ საქმე ისაა, რომ თავისი შედეგების მიხედვით, რომლებიც ძალზე ბევრია, გალაკტიონი არ არის ქართული პოეზიის ჩვეულებრივი, რიგითი მოვლენა. იგი განსაკუთრებულია, განცალკევებული, ყველასგან გამორჩეული.

რუსთველი რუსთველია, მაგრამ სიმბოლიზმმა, რომელმაც გადატრიალება მოხდინა მსოფლიო ლიტერატურაში და რომლის ღირსეული წარმომადგენელი გალაკტიონია, დაამსხვრია ძველი სტერეოტიპები და გალაკტიონის პოეზიაც ახალ გზაზე გაიყვანა, ახალ ღირებულებებს აზიარა. ეს იმდენად უცილობელი ჭეშმარიტებაა, რომ მტკიცებას არც საჭიროებს. ორიოდ სიტყვას მაინც ვიტყვი.

„ვეფხისტყაოსნის“ მშვენიერი ქალები: ნესტანი და თინათინი, რომლებიც ასე ბრწყინავენ მსოფლიო პოეზიაში, მაინც რეალური არსებანია, გალაკტიონის მერი კი ზეციური ქმნილებაა.

მაშინ, როცა გალაკტიონის თანამოკალმენი აბანოდან გამოსულ ქალებზე წერენ: „შენ აბანოდან გამოდიდი“ (კრიშაშვილი), „აბანოდან ამაივლის თვალციმციმა ქალი“ (ლეონიძე), მერი უხილავი და ხორცშეუსხმელი ასულია, „ხელუხლებელი, როგორც მზის სხივი, მიუწვდომელი, როგორც ედემი“.

მთავარი და არსებითი პოეტური ხელოვნებაა. რაღაც ენით გამოუთქმელი სიტბო, სილამაზე და სიამოვნება იღვრება გალაკტიონის ლექსებიდან, მშვენიერება ოლიმპოს მწვერვალზეა ასული.

გალაკტიონის ლაღო ასათიანისეული დახასიათება – „შენა ხარ ლექსის მეორედ მოსვლა“, მხოლოდ ფრთიანი გამოთქმა არ გახლავთ. მას რეალური საფუძველი აქვს.

„ვეფქერას“ ავტორი ხშირად არ ემორჩილება ლექსისა და ენის დადგენილ კანონებს. მას საკუთარი პოეტიკა და საკუთარი გრამატიკა აქვს. ლექსის რეფორმატორობასთან ერთად იგი ენის რეფორმატორიც არის (რასაც, ალბათ, დაადასტურებს მომავალი კვლევა-ძიება), ისევე როგორც რუსთველი არა მარტო თვისობრივად ახალი ლექსის შემომტანია, ახალი სალიტერატურო ენის შემქმნელიცაა.

საკვლევე თემასთან დაკავშირებით კატეგორიულად უნდა ითქვას, რომ ლექსში სიტყვათა გასაყარზე თანხმოვანთა ხშირი შეხვედრა და ჰარმონიული ჟღერადობა მხოლოდ და მხოლოდ გალაკტიონის პერსონის კუთვნილებაა, მისი ფენომენით არის განპირობებული.

ყოველივე ამის გამო, რადდენადაც მოულოდნელი არ უნდა იყოს, ჰიატუსის განმარტების დროს ნიმუშად გალაკტიონის პოეზიას ვერ ავიღებთ.

იგივე ლაღო ასათიანი – თავად ნიჭიერი და საინტერესო პოეტი, ამ მხრივ გალაკტიონისგან მკვეთრად განსხვავებულია. მისთვის იშვიათია თანხმოვანთა შეხვედრა ერთი სიტყვის ბოლოსა და მომდევნოს დასაწყისში, რაც მხოლოდ 20-ჯერ იჩენს თავს ერთმანეთს მიდევნებულ 17 ლექსში 1971 წლის კრებულიდან, მაშინ როცა გალაკტიონის 10 ლექსში იგი 31-ჯერაა. მთავარი კი ისაა, რომ ცალკეული შემთხვევები ძნელად წარმოსათქმელია: „სიკეთედ დაგვებედება“, „რომ მოერიდა“, „სიყვარულით თვალსველი“. ან წინა თანხმოვანი ამოვარდნის ზღვარზეა – „ულვაშის სუნი“ („სიმინდის ულვაშის სუნი“).

იმდენად ღიღია გალაკტიონი, იმდენად ზებუნებრივია მისი ლექსი, რომ ვერ თავსდება მოზომილ ჩარჩოებში, ვერ ეტევა საყოველთაოდ ცნობილ ფარგლებში, ანგრევს მის ზღუდეებს და თავისუფლად ნავარდობს პოეზიის თვალშეუდგამ სივრცეებში.

ამიტომ ჰიატუსის განმარტებისას გალაკტიონის პოეზიის გვერდის ავლით და ქართული ლექსის ჩვეულებრივი გაგებით უნდა ვიხელმძღვანელოთ.

ჩვეულებრივად კი ასეა: ქართულ ენასა და ლექსში სიტყვათა გასაყარზე ხშირია ბოლო თანხმოვნისა და მომდევნო სიტყვის დაწყისი თანხმოვნის შეხვედრა (როგორც ვთქვი, მხედველობაში მაქვს ერთი და იგივე თანხმოვანი), ზოგჯერ კი ბოლო თანხმოვნის ამოვარდნას იწვევს. ამას ხომ სახელი უნდა დაერქვას და სხვა რა შეიძლება ეწოდოს, თუ არა ჰიატუსი.

(ცხადია, ხმოვანთა, ისევე როგორც თანხმოვანთა შეხვედრის ჰარმონიულობა-დისჰარმონიულობას თუ ამოვარდნას სხვა ფაქტორებიც განაპირობებს, მაგრამ ჩვენ ჰიატუსს ვიკვლევთ).

ამრიგად, სიტყვათა გასაყარზე ხმოვანთა შეხვედრა და სიმძიმე, რასაც სხვა ენებში ჰიატუსს უწოდებენ, ქართულში თანხმოვანთა შეხვედრის სიმძიმით უნდა შეიცვალოს.

მაგრამ ამ დასკვნის აბსოლუტიზირება არ შეიძლება, რადგან კვლევა-ძიება მცირე მასალაზე ვაწარმოვე.

სალაპარაკო ქართულიდან თუ პოეზიიდან ვრცელი მასალის გაანალიზება, ვფიქრობ, დაადასტურებს ზემოთ მოტანილ დაკვირვებას და ქართული ჰიატუსის ჩვენეული გაგება და განმარტება ძალაში უნდა დარჩეს.

ჰიატუსი, როგორც ლინგვისტური და პოეტიკური ტერმინი, შეტანილ უნდა იქნას ლიტერატურათმცოდნეობის ქართულ ლექსიკონებში.

#### დამოწმებანი

**ჯავახიშვილი 1965:** ჯავახიშვილი ივ. *ქართველი ერის ისტორია*. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1965.

**Akaki Khintibidze**

### Hiatus in Georgian language and poem

#### Summary

Hiatus is an amount of vowels of the joint of the words that makes expression difficult to pronounce and sometimes it makes one of the vowels drop out.

But in Georgian language the meeting of the adjoining vowels doesn't make the pronunciation difficult (saamo aris), also at times when the vowel is not dropped out.

it is difficult in Georgian to pronounce consonants at the joint (mamam momitana, movides srulni), especially in the verse.

This phenomenon must be named, a hiatus.

## თამარ ბარბაქაძე

### „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა

(პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვალ. გაფრინდაშვილი)

„ცისფერყანწელთა“ სალიტერატურო ორდენში, როგორც ცნობილია, 1916 წელს გაერთიანდნენ: პაოლო იაშვილი, ტიცვიან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუ ნადირაძე, ივანე ყიფიანი და სანდრო ცირეკიძე. 1918 წელს მათ შეუერთდნენ: გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაჟდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი, ნიკოლო მიწიშვილი და ალი არსენიშვილი. „ცისფერყანწელეთან“ თანამშრომლობდნენ და მათს პერიოდულ გამოცემებში ბეჭდავდნენ თავიანთ თხზულებებს: ლელი ჯაფარიძე, ლადო მაჭავარიანი, გრიგოლ ჯაფარიძე, გრიგოლ ცეცხლაძე, ვიქტორ გაბესკირია, ლილი მეუნარგია, ლევან ასათიანი, რაულ გოგოხია. 1994 წელს გამოქვეყნდა „გალაკტიონ ტაბიძის ჟურნალის“ აღდგენილი გამოცემა, რომლის მე-2 ნომერში ზ. მეძველიამ დაბეჭდა გ. ლეონიძის მიერ შედგენილი „ყანწელების გენეალოგია“, სადაც მოცემულია „გვარების ესთეტიკა და ქიმერიადა“: 1. გრიგოლ რობაქიძე, 2. ვალ. გაფრინდაშვილი, 3. პ. იაშვილი, 4. ტ. ტაბიძე, 5. შ. აფხაიძე, 6. ნიკ. მიწიშვილი, 7. ს. ცირეკიძე, 8. კ. ნადირაძე, 9. ალი არსენიშვილი, 10. ნიკო ლორთქიფანიძე, 11. არისტო ჭუმბაძე, 12. ლადო გუდიაშვილი, 13. გიორგი ლეონიძე. ეს სია 1923 წელს არის შესრულებული.

ჩვენ პირველ სიას ვეყრდნობით და „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკას 1916 წელსა და 1918 წელს სალიტერატურო სკოლაში გაერთიანებული ქართველი პოეტების თანმიმდევრობით წარმოვადგენთ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართულმა სალიტერატურო კრიტიკამ მოგვიანებით უარყოფითად შეაფასა „ცისფერყანწელთა“ მეტისმეტი გატაცება 10 და 14 მარცვლიანი საზომებით: „სიმბოლისტებმა წინ წამოწიეს 14 და 10 მარცვლიანი ლექსები. განსაკუთრებით პირველი გახშირდა. კლასიკური სონეტის გარშემო გამართულ კამათში, ტრიოლეტებისა და რონდოების კორიანტელში, ტრადიციული მდიდარი შაირი სრულიად დაივიწყეს. შეიქმნა ერთგვარი სტანდარტი და მტკიცება იმისა, რომ თითქოს სონეტის ფორმას მარტო 14 მარცვლიანი ლექსი შეეფერება. მოდერნისტებმა, რა თქმა უნდა, ბევრი სიახლე მისცეს ქართულ ლექსს, მაგრამ იმის გამო, რომ მეტრულ-რიტმული სტანდარტების გაბატონებას ცდილობდნენ, ქართული ლექსის მეტრულ (და რიტმულ) გაღარიბებას უწყობდნენ ხელს“, – წერდა კრიტიკოსი გრ. აბაშიძე 1937 წელს, (აბაშიძე 1937: 56). ერთი შეხედვით, ეს საყვედური სამართლიანია: „ცისფერყანწელების“ ლექსების უდიდესი ნაწილი, მართლაც, 14 და 10 მარცვლიანი საზომებით არის შესრულებული, მაგრამ „ცისფერყანწელი“ პოეტების ლექსების მეტრიკაზე საგანგებო დაკვირვება, ზემოხსენებული საზომების გარდა, ბევრ საინტერესო, ორიგინალურ ვარიაციასა და სქემას ააშკარავებს და თვალსაჩინოს ხდის, რომ „ცისფერყანწელთა“ მეტრიკა არც ისე ღარიბი და მწირია, როგორც ერთი შეხედვით ჩანს.

### **პაოლო იაშვილის მეტრიკა**

სანდრო ცირეკიძე 1924 წელს აღნიშნავდა: „პაოლო იაშვილი არაა მოყვარული გაყინული ფორმების. „წითელი ხარის“ და „ფარშავანგების“ ავტორი ყველაზე უკეთ იმორჩილებს თავისუფალ ლექსს“ (ცირეკიძე 1924: ...). ამასთან ერთად, ფიქრობდნენ, რომ „... პირველი კლასიკური სონეტი დასწერა ჩვენში ელენე დარიანმა; პაოლო იაშვილმა შექმნა შემდეგი სონეტები: ელაბი სონეტი, სონეტი ამორძალი და სონეტი უნაგირით“ (გაფრინდაშვილი 1919: 13).

სალიტერატურო კრიტიკაში საგანგებოდ ხაზგასმულია ისიც, რომ „ცისფერი ყანწების“ პერიოდში პაოლო იაშვილმა ერთ ათეულზე მეტი სონეტი შექმნა, მათგან კი არცერთი ყრუ, ურითმო არ არის (მერკვილაძე 1975: 60-61). მელოდიურობა განსაზღვრავს პაოლო იაშვილის ლექსების თავისებურებას, მიძღვნიტ, მიმართებით ხასიათთან ერთად: სონეტების უმრავლესობა ავტომედალიონებია, ხოლო პოეტის ბევრი ლექსი კონკრეტულ ადრესატს გულისხმობს, ან „მინიშნებათა პოეტიკის“ პრინციპებს ეყრდნობა და მტკიცედ ერთგულია საკუთარი „სულის შინაარსისა“ (ვ. ბრიუსოვი).

პ. იაშვილის მეტრიკა გავანალიზეთ პოეტის ბოლოდროინდელი გამოცემის მიხედვით: „პაოლო იაშვილი. საიუბილეო – საარქივო გამოცემა ორ წიგნად. წიგნი პირველი. პოეზია. პროზა. კრიტიკული წერილები. პირადი მიმოწერა. თბილისი, 2004“. „წიგნი მეორე. თარგმანები. მოგონებები პაოლო იაშვილზე. თბ., 2004“.

პაოლო იაშვილის პირველი ლექსი, რომელიც 1911 წლით თარიღდება, ტრადიციული მაღალშიაირის საზომით 44/44 არის შესრულებული, მაგრამ ჩვენი აზრით, ლექსის გრაფიკა შესაცვლელია: იგი ჩვეულებრივი, 8 მარცვლიანი შაირით (4/4) უნდა იყოს წარმოდგენილი:

არის:	ცრემლის ცხარე ნაკადული, გულში სევდა ჩაქარგული, უიმედო სიყვარული – არ მშორდება, სულ თან დამდევს ... სულის ლტოლვა სწრაფად ქრება, ჩემი ვარდი ნორჩად ჭკნება ... ვაგლახ!.. რაღა მეშველება? ვინ მომისპობს მწამლავ დარდებს ... (წ. I, გვ. 11)
-------	---

უნდა იყოს:	ცრემლის ცხარე ნაკადული, გულში სევდა ჩაქარგული, უიმედო სიყვარული – არ მშორდება, სულ თან დამსდევს – და ა. შ.
------------	---

„შეგირდობის ხანა“ პაოლო იაშვილისათვის დაბალი და მაღალი შაირის საზომსა და 16 მარცვალს გულისხმობს 1913 წელს („მეორეს“ – 4/4, „წითელი ღღე“ – 53/53). ამავე, 1913 წელს პოეტი ლექსს „ზარის ხმა ქარში“ მელოდიასაც უძებნის: „ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა...“ („ზარის ხმა ქარში“):

ნანი ნაუ ნანი, ნაუ ნანი ნინა  
შორს სადღაც ყვავილს ბუჩქქვეშ მიეძინა  
ქარმა ცვრიან ბალახს ველზე ჩაურბინა  
ცვარი ბალახ მოსწყდა, სევდით დაიგმინა  
ქარში ზარის ხმა გაისმის  
ნაუ ნანი ნინა!..

ამ ლექსში წარმოდგენილი უსემანტიკო ერთეულები, რეფრენად ქცეული, 12 მარცვლიანი საზომით, ჯერ 42/42 ვარიაციით, ხოლო შემდეგ 4/4.4 (ზარი უფრო: ნაუ, ნაუ ნანი ნანა), ნაუ... ნანა... ნაუ, ნანი! ნაუ ნინა... ლექსის ბოლოს თითქმის ნახევრდება: ნაუ... ნა... ა... ნ... ი... ნი... ნა... (5/2). პაოლო იაშვილის „ზარის ხმა ქარში“ საინტერესო ექსპერიმენტად გვესახება, თუ როგორ შეიძლება ერთმანეთს შეეხამოს ლექსის შინაარსი და მეტრიკა. მთელი ლექსი ემორჩილება ზარის ხმოვანებას ქარში, სადაც სილაბიზმის პრინციპით გამართული 12 მარცვლიანი სტროფების გვერდით არის 8 მარცვლიანი მესამე სტროფი:

ქვეყნის ცოდვებს, ქვეყნის კენესას,  
ქვეყნის სირცხვილს, ქვეყნის ჭორებს  
ქარი ხელში ათამაშებს,  
მოატარებს მთებს და გორებს  
ცოდვილ მიწას არ აშორებს  
ნაუ... ნანა!.. ნაუ, ნანი!.. ნაუ ნინა...

პაოლო იაშვილის პირველი, ტრიოლეტებით დაწერილი ლექსი „მეფის ქორწილი“ 1915 წლით არის დათარიღებული და იგი ოთხი ტრიოლეტისაგან შედგება (I. „ქორწილი ხარობს და სხივოსნობს მეფე ძვირფასი...“. II. „ანათებს დარბაზს ვეზირების ტანსაცმელები“, III. „მოსწყინდა მეფეს ეს ნადიმი და სილამაზე“, IV. „სეფე – დარბაზში მზის სხივების ცეცხლი ანთია“). 5/4/5 – საზომით შესრულებული ეს ტრიოლეტები დღემდე იმსახურებს მკვლევართა ყურადღებას, თუმცა პაოლო იაშვილს ამ ფორმისათვის შემდგომ აღარ მიუძღვარს. ასევე, 1915 წელს იწერება პაოლო იაშვილის პირველი კანონიკური სონეტები: „სონეტი ელლის“, „სონეტი ვალერიან გაფრინდაშვილს“, ხოლო პოეტის პირველი ვერლიბრი „ფარშავანები ქალაქში“ 1918 წლით თარიღდება („ევროპა“ 1922 წელს არის დაწერილი). 1915 წელს უკვე გამოიკვეთა პაოლო იაშვილის განსაკუთრებული გატაცება 14 ( 5/4/5) და 10 (5/5) მარცვლიანი საზომებით, რაც საუკეთესოდ აირეკლა მისმა ჰეტეროსილაბურმა შედევრმა „მახილი“, რომელიც სამი საზომის მონაცვლეობით არის დაწერილი:

მარგალიტები მოვიხვიე ველზე სამწყება... (5/4/5)  
მარგალიტები... იაგუნდები... (5/5)  
არ შემიძლია შენი სახის გადავიწყება! (5/4/5)  
არ დაბრუნდები? 5

5/4/5, 5, 5/4/5, 5/5, 5 – მონაცვლეობით აგებული პაოლო იაშვილის „მახილი“ მელოდიურობით გამორჩეული ლექსია ქართულ პოეზიაში. 1915 წელსვე ჩნდება პაოლო იაშვილის პოეზიაში 12 მარცვლედის სხვა ვარიანტებიც: 33/33 („გათავდა ნადიმი, სად არის მხლებელი?“), რომელიც 11 მარცვლიან სტრიქონს ენაცვლება სტროფში (33/32): „ცხენები მზად არის? – თავადო, გელით!“ ან (33/14): მსურს ვუთხრა ჩემს თავადს: „შენ გენაცვალე“).

პაოლო იაშვილის 138 ლექსიდან მეოთხედი (32 ლექსი) 5/4/5-ით არის შესრულებული, ცოტა უფრო მეტი (38 ლექსი) კი – 5/5-ით. ნახევარი ლექსებისა კი სხვადასხვა საზომით არის გამართული.

მოკლესაზომიან ლექსებს იშვიათად შეხვდებით პაოლო იაშვილის პოეზიაში: ძირითადად, ცალკეულ სტრიქონებს მართავს იგი, ან საბავშვო ლექსებსა და მიძღვნებს წერს. მაგ.: „მედეიას ლექვი“

თუ გინახავთ  
დათვის ნეკი,  
იმ სიგრძეა



ჩემი ლეკვი  
ჯერ ოთახში,  
შემდეგ ბაღში  
დადის, დადის  
კულ-აბზეკით

5 მარცვლიანი სტრიქონი, უფრო ხშირად, დატეხილი 14 მარცვლის (5/4/5) მესამედია:

თქვენს თბილისს, თქვენს თვალებს  
ვერ ვენახები;  
მზე მივლის... მაწვალებს  
მე ვენახები.  
ძვირფასებო, ასეთია  
სოფლის წუხილი.

ამ მხრივ საინტერესოა „წერილი ანნა ახმატოვას“ (1922წ.):

მე მინდა გითხრა სამძიმარი, 5/4  
რომ ბლოკი მოკვდა! 5  
ხან და ხან ჩუმი და მძინარე 5/4  
მეცა ვარ ბლოკთან. 5  
(„ნასაყდრალის გალაგნიდან“, 1922)

7 მარცვლედის (4/3 (3/4)) და (5/2 (2/5)) ორივე სახეობა გვხვდება ლექსში „არგვეთის ღამეები“:

ცაზე ვერცხლის მერცხლები 4/3  
სხედან ლურჯ ბუდეებში, 3/4  
მთვარე ცივად ეცემა 4/3  
შქერის ტყეში გამართულ 4/3  
ტოტების ბაღებში 3/4  
... ალვის ხეებს აცვიათ 4/3  
სირმიანი ნაბღები, 4/3  
ტკბილი სიზარმაცეა 2/5  
და მდინარეც სავსეა 4/3  
თითქოს – თეთრი ბატებით. 2/5

1926 წელს შვიდმარცვლედის ამ იშვიათი ვარიაციებით (3/4, 2/5) შესრულებული პაოლო იაშვილის ლირიკული შედევრი „არგვეთის ღამეები“ გვიდასტურებს, რომ პოეტი კარგად ფლობს ლექსის ტექნიკას და ცნობილი მეტრების (5/5, 5/4/5) გარდა, იშვიათ ვარიაციებსაც იყენებს.

საგულისხმოა, რომ თავიდან ბოლომდე შვიდმარცვლედით (3/4, 2/5) დაწერილი ლექსები ქართულ პოეზიაში – იშვიათია. მისი ცნობილი ნიმუშია გალაკტიონის „ჭიანურები“ (1916):

მიდის ოპერა „ლაკმე“,  
ბუტაფორიის შეხლა!  
განა ეს არის საქმე?  
მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა  
ხშირად ვიგონებ ვერლენს,  
როგორც დაღუპულ მამას,  
დაღვრის შემოილი ცრემლებს,  
მოგონებათა გამმას.

ქართულ პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ცხრამარცვლედის სიმეტრიული წყობა 3/3/3 პაოლო იაშვილის პოეზიაში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ცალკეული სტრიქონების სახით.

უფალო! უსმინე შევარდენს 3/3/3  
მის ხელით გიგზავნი ბარათს 3/3/2

მიშველე ღორებში ჩავარდნილს 3/3/3/  
ღორებში დარჩენილს მარად. 3/3/2  
(„მელორის სიმღერა“)

## II სტროფი იზოსილაბურია:

როგორც რომ ბურვაკი პალოზე 3/3/3  
ახოში ბაწარით აბია, 3/3/3  
მარტო ვარ, უფალო, დალოცე, 3/3/3  
მელორე ცრემლების ყლაპია! 3/3/3

ბოლო სტროფი ისევ ჰეტეროსილაბურია: 3 3 3 //3 3 2.

თორმეტმარცვლედის დამოუკიდებელი სახეობა 33/33, თანამედროვე პოეზიაში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული მეტრი, პაოლო იაშვილის პოეზიაში პირველად 1916 წელს ჩნდება ამგვარი ვარიაციით: 33/33-24/15-24/24-15/15:

გაიხსნა ჭიშკარი. სულო, სად იჩქარი?  
ველარ დაბრუნდები: იქ საშინელია,  
ყოფნა გაწამდება, როცა დაღამდება,  
ვერ გათამამდება, ვინც გრძნობით ნელია.  
(„იქითური“, 1916)

პაოლო იაშვილის ლექსწყობას საინტერესო წერილი მიუძღვნა შორენა ქურთიშვილმა, რომელმაც ყურადღება მიაქცია დარიანული ციკლის ლექსების მეტრიკას: „ძახილი“, „პირამიდებში“.

მკვლევარის აზრით: „ჰეტეროსილაბურობისა და თავისუფალი წყობის ნაერთს წარმოადგენს ლექსი „წერილი დედას“. პირველი ორი სტროფის არათანაბარმარცვლოვან წყობას განაპირობებს ბოლო განსაკუთრებული სიდიდის სტრიქონი: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3 და 5; აგრეთვე: 3/3, 3/3, 3/3, 3/3 და 5/6. მესამე სტრიქონში ერთმანეთს ენაცვლება თერთმეტ და თორმეტმარცვლიანი სტრიქონები: 6/5, 6/5, 33/33, 24/24. მეოთხე და მეხუთე სტრიქონები თავისუფალი ლექსის ნიმუშია. პაოლო იაშვილის სხვა თავისუფალ ლექსებთან ერთად („წითელი ხარი“, „ფარშავანგები ქალაქში“), მეტრული სისტემის რღვევა ზემოხსენებულ ლექსში შეგნებული მანერის და პოეტის ვერლიბრით დაინტერესების მაჩვენებელია. ეს ფორმა ლექსის ტექნიკური „ათვისებისა“ და მისივე შესაძლებლობების საზღვრის გაფართოებისათვის სჭირდებოდა პოეტს“ (ქურთიშვილი 2002: 93).

პაოლო იაშვილის „დარიანული ციკლის“ ლექსებში სრულიად გამორჩეული ადგილი ეთმობა „დარიანულს“, რომელიც ალიტერირებული „ჯ“ ბგერის მეოხებით და ლექსის გრაფიკის, საზომის თავისებური, ჯაჭვისებური მიმოხრით, სიმბოლისტური პოეტიკის ნიშანთა სისტემაში ლექს-სიმბოლოს ფუნქციას ასრულებს. ჩვენი აზრით, „დარიანული“ (1923) ჰეტეროსილაბური ლექსია: 8:7 (4/4-4/3) (2/5); სიმეტრიული ორსაზომიანობა (I-III, II-IV) ქართულ პოეზიაში კარგად ცნობილია, მაგრამ პაოლო იაშვილის ექსპერიმენტული სტრიქონების დატეხვის ფონზე მიმდინარეობს: პირველ სტროფში ჯაჭვის სამი რგოლი („დაიტანჯა“, „მაჯა“, „მარჯნის“) 4 და 2, 2 მარცვლიან სიტყვებად იშლება, რომელსაც მოსდევს სამი, სამსიტყვიანი ტაეპი:

... მძიმე ჯაჭვის ტარებით,  
ბევრი ცრემლი დამეხარჯა  
ერთ ღამის ნეტარებით

მეორე სტროფში წყდება მე-4 სტრიქონის ბოლო რგოლი:

მძიმე ჯაჭვის  
ტარებით

ხოლო მესამე სტროფში მე-5 სტრიქონი წყდება. ჯაჭვი, რომელიც კავშირის, სიმტკიცის სიმბოლოა, დაიშალა და ბოლოს „ქაჯათ გადაგვარებით“ დასრულდა.

ავტოგრაფში აშკარად განირჩევა თითოეულ სტროფში რიტმული გასაყარი რეფრენსა და სტროფის დანარჩენ ტაქტებს შორის: „დაიტანჯა მავა მარჯნის მძიმე ჯაჭვის ტარებით“ სამივე სტროფში გამოცალკეებულია დანარჩენი მონაკვეთებისაგან:

- I. ბევრი ცრემლი დამეხარჯა  
ერთ ღამის ნეტარებით
- II. მე ლოყაზე დამრჩა  
ფარჩა  
ცხელ პირის მოკარებით
- III. ჩემ დამტანჯველს  
ღმერთი დასჯის  
ქაჯათ  
გადაგვარებით

როგორც ვხედავთ, სტროფებში ტაქტების რაოდენობა იზრდება: 2-3-4 და ბოლო სტროფში რეფრენის სტრიქონების რაოდენობა (4) უთანაბრდება ძირითადი სათქმელის ტაქტების რიცხვს (4). ეს ლექს-სიმბოლო ტანჯვისა და მისი მოთმენის თანაარსებობის გათანაბრების ასახვას ემსახურება. პოეტური სტილისტიკა აქ სემანტიკის მოთხოვნას ემორჩილება და მკითხველი, ვიზუალურად და აკუსტიკურად, მოწმე ხდება ამ გარდასახვისა: ლირიკული გმირი ემორჩილება მარადიულობისა (ჯაჭვი) და თანამედროვეობის (ერთი რგოლი) ურთიერთზემოქმედების მუდმივ კანონს.

პაოლო იაშვილის ჰეტეროსილაბური საზომით დაწერილ ლექსთა შორის საგანგებოდ გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ სიმეტრიული ათმარცვლედისა და ბესიკურის მონაცვლეობით აგებულ ლექსზე: „ლილი მეუნარგაის“:

პატარა ბალიშს დაეცა ცრემლი, 5/5  
პატარა ფილტვებს მიეპარა ჭლექი და ხველა... (5/4/5)  
ჩამოწყვილი როგორც ყვავილი ცრემლის, 5/5  
შენ, რომ იყავი საიდუმლო და ჭიანჭველა 5/4/5

3/3//3/3, ფრანგულ-ალექსანდრიული ლექსის ქართული ვარიანტით, არა მარტო ცალკეულ სტრიქონებში, არამედ მთელ ლექსში, პირველად 1917 წელს დაწერა პაოლო იაშვილმა: „ასო ლასი როიალზე“. ლექსის ყველა სიტყვაში ხმიანობს ასო-ბგერა ლასი; ლირიკული გმირი – ლეილა – იმორჩილებს თხზულების ყველა ბგერას, რომელთა მუსიკალობა და მელოდიურობა განსაზღვრავს ამ ლექსის გამორჩეულ ადგილს ქართულ პოეზიაში.

### ტიციან ტაბიძის მეტრიკა

ტიციან ტაბიძის მეტრიკა, ერთი შეხედვით, „ცისფერყანწელთა“ ტრადიციულ, მათ მიერ გაშინაურებულ ორ ძირითად საზომს: სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5) და ბესიკურ თოთხმეტმარცვლედს (5/4/5) ეყრდნობა. პოეტის სადებიუტო წლიდან, 1909-დან „ცისფერყანწელთა“ ორდენში გაერთიანებამდე – 1916 წლამდე დაწერილი 37 ლექსიდან 31 – 5/5-ით არის შესრულებული, 4 – 5/4/5-ით, მხოლოდ თითო-თითო ლექსია დაწერილი შაირით (44/44) და დაბალი შაირით 5/3-ით.

1915-დან 1922 წლამდეც, ძირითადად, ისევ შემოსენებული ორი საზომი ბატონობს. ლექსში „მელიტა“ კი ტ. ტაბიძე სრულიად სხვა გზას ირჩევს: ჰეტეროსილაბიზმს მიმართავს ორგვარი ვარიაციით: თუ პირველ სტროფში ერთმანეთს ენაცვლება ათმარცვლელი და თერთმეტმარცვლელი (5/5, 3/3/2/3, 5/5, 3/3/2/3), მეორე სტროფში თორმეტმარცვლედის ორი სხვადასხვა ვარიაციაა: 3/3/3/3 და 2/4/2/4

- I სტროფი: ალექსანდრია... ყარაბულახი... 5/5  
ასტრალი წევარი, ღმერთი მელიტა... 3/3/2/3  
მოდგება ლექსი, როგორც ულაყი, 5/5  
მადონა, აფთარი, ღმერთი მელიტა 3/3/2/3

II სტროფი: პოეტის ოცნების დიდი ხნის წვალეა 3/3/3/3  
მაღალ ტროტუარზე თვითონ კლეოპატრა 2/4/2/4  
გამვლელს და გამომვლელს ლოცვას ავალედა 2/4/2/4  
ეს გულიც, ეს ლექსიც იმან გამოფატრა. 3/3/2/4

ამ ლექსში ტ. ტაბიძე ერთ საყურადღებო აზრს გამოთქვამს თორმეტმარცვლიანი ლექსის ვარიაციებით:

მინდა დღეს მოვეწყო მართლა ლირიკულად – 3/3/2/4  
ჩვენშიც შეიძლება, რომ იყოს პინდარი 2/4/3/3  
მაგრამ როგორ მიდის ლექსი ირიბულად, 4/4/4/4  
თუმცა სხვა ლექსების არის საწინდარი 3/3/2/4

„ლექსის ირიბულად წასვლა“, ჩვენი აზრით, საზომის სიახლეს, თორმეტმარცვლიან ახლებურად ვარიაციას უნდა უკავშირდებოდეს. აქვე არის პირობაც: „ლექსი ირიბულად“ „არის სხვა ლექსების საწინდარი“.

ასე „ირიბულად წასული ლექსებია“, ჩვენი აზრით, 1922 წელს დაწერილი შებრუნებული სონეტი „ნინა მაყაშვილს“ (3+3+4+4+2), „მინდა, რომ მოვეწყო ავტონომიურად“ (3/3/6, 2/4/3/3, 4/4/4/4, 3/3/6/), „მინდა, რომ მოვეწყო ავტონომიურად, ჩვენშიც შეიძლება ცხოვრება კეთილი...“ (3/3/3/3, 2/4/2/4, 2/4/3/3, 3/3/3/3) – სამსაზომიანია.

1922 წელს დაწერილი ლექსი 10 მარცვლიანი -11 მარცვლიანი - 13 მარცვლიანი („ვარ უსათუოდ ამის მოვალე“):

I სტროფი: ვარ უსათუოდ ამის მოვალე 5/5  
ლექსში ვახსენო გიონ საგანელი 5/6  
ყველას გადაგვიტანს სიკვდილი მალე 6/5  
ასე დატრიალდა ბოროტი საქანელა. 6/3/4

III სტროფი: ვინ იტყვის, საგანელით ქვეყანა დაობლდა, 3/4/3/3 - 13  
ვინ იტყვის, ლექსებზე ის როგორ დაობლდა, 3/3/3/3 - 12  
უნდა ყოფილიყო ყველაზე მეტი 6/5 - 11  
უთუოდ, ეს ჭინკას მანიფესტი, 3/3/4 - 10  
უთუოდ დაფასდება განწირვის ჟესტი. 3/4/3/2 - 12

უკანასკნელ ორ სტრიქონებში 12 მარცვლიანი ენაცვლება 11 მარცვლიანს:

საწყალი საგანელი... ჭინკა და ელვა, 3/4/5  
პატარა კუბო... რამხელა დაწვევლა 5/3/3

ჰეტეროსილაბიზმით განსაკუთრებით უნიკალურია ტ. ტაბიძის ამავე, 1922 წელს დაწერილი „სეზონის ფალავანი“.

ეს ლექსი არაკანონიკურია, როგორც პოეტი ამბობს: „შეიძლება წერა იეროგლიფებით“ და „გაუგებრად“, იგი „მესტვირე პოეტების“ ლირიკასთან დაპირისპირებაა. წინაპართა სახეებთან განშორება, მამისეული სარწმუნოების ვერმსახურება, ავი მომავლის წინათგრძნობა:

„... თორმეტმა მღვდელმა მამა გასუდრეს  
მე ერთი მღვდელიც არ ამიგებს წესს...“  
„... მართალი გულით, უკანასკნელ თავის განწირვით,  
მივმართავ ყველას, უსათუოდ გამომიტირონ...“

„სეზონის ფალავანი“ I სტროფი ოთხსაზომიანია:

5/2/6 – 13 ეს სულ ერთია, მაინც გაუგებარია  
4/2/5 – 12 შეიძლება წერა იეროგლიფებით,  
2/6/3/3 – 14 თითქოს პატარა ბავშვი ვარ – დაფაზე  
გრიფელით  
5/5 - 10 და ჩემი სულიც სხვას აბარია.

II სტროფი – სამსაზომიანია (10-11-12):

- 3/4/3 – 10 მაღონა დეზერტირის ბაზარზე
- 4/3/3 -10 (უსათუოდ თემა ახალი)
- 4/3/4 – 11 გულგრილობით ქვეყანა გადავარაზე,
- 4/2/3/3 – 12 „დასავლეთის დივანს“ დასწერდა ბაყალი.

III სტროფი – სამსაზომიანია (11-12-13):

- 3/3/2/3 – 11 მე თვითონ მიყვარდა წინათ ლირიკა,
- 3/4/3/3 - 13 მზად ვიყავ, უმიზეზოდ მთელი დღე მეტირა.
- 3/3/2/3 – 11 დღეს ყველა იმედი მართლა გაირიყა –
- 3/3/3/3 – 12 ლირიკის პოეტი მგონია მესტვირე

IV-V სტროფები იზოსილაბურია, ტრადიციული 14 მარცვლედით (5/4/5) გამართული VI სტროფი კი ტრადიციული, სიმეტრიული ათმარცვლედით (5/5) არის დაწერილი. ლექსის უკანასკნელი, VII სტროფი ისევ ჰეტეროსილაბურია, ორსაზომიანი (14:12):

- და ვმადლობ უფალს, ჩემი სული მას აბარია, 5/4/5
- მან ერთმა იცის, რომ არ იყო იგი სამიწე. 5/4/5
- ასე ატირებდა პოეტს მალარია 2/4/2/4
- ასე გაუგებრად წერდა ტიციან ტაბიძე 2/4/2/6

1922 წელი პოეტური აღმაფრენისა და სალექსო ფორმათა აღმოჩენების დრო იყო ქართულ პოეზიაში. ვალ. გაფრინდაშვილის წერილიც დაიწერა: „რითმა 1922 წელში“. საგანგებოდ კითხულობდნენ პოეტი - კრიტიკოსები: რა იყო ახალი 1922 წელს ქართულ პოეზიაში? ჩანს, ბევრი რამ იყო ახალი სალექსო საზომების დამკვიდრების მხრივ: ვფიქრობთ, ტ. ტაბიძის ზემოხსენებული ლექსის სათაურიც: „სეზონის ფალავანი“ ლექსის მეტრიკის შეფასებაა: ლექსი, ახალშემოდებული საზომების მონაცვლეობის თვალსაზრისით, მართლაც, გამორჩეულია, „ფალავანია“ 1922 წლის პოეტური სეზონისა. უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ პოეტისეულ შეფასებასაც: „ლირიკის პოეტი მგონია მესტვირე“, რაც, ერთგვარად, დაპირისპირებაა მესტვირული, მუხამბაზური ლირიკის მიმართ: მწყობრი, ჰარმონიული ხმების შეცვლა დისჰარმონიით, სალექსო სტრუქტურის რღვევით, ერთგვარად ესადაგებოდა 1922-1923 წლებში ტ. ტაბიძის მძიმე სულიერ განწყობილებას, მძაფრ განცდას, რომელიც ეროვნული დამოუკიდებლობის დაკარგვას მოჰყვა.

საგულისხმოა, რომ 1923 წელს იწერება პოეტის პირველი ვერლიბრებიც: „ორპირის ოქროპირი“, „მელიტას“, „უჟმური კვირა“. 1921 წელს ვერლიბრით არის შესრულებული პოემა „ცხენი ანგელოსით“.

მეტრიკის დეკანონიზაციის პროცესს ამთავრებს, ჩვენი აზრით, ტ. ტაბიძის მრავალმხრივ საყურადღებო ლექსი „მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება“ (1925 წ. მაისი). დავიწყებთ იმის აღნიშვნით, რომ მოულოდნელია სათაური – გამოცხადება – აღიარება: ეს არის მუხამბაზი, რომელიც არ იმღერება, ანუ სიმღერისათვის, ტრადიციისათვის აღარავის სცალია, დაახლოებით ისე, როგორც ი. გრიშაშვილი ეთხოვება ძველ თბილისს, სადაც „დუღუკის საარი ქარს აღარ მოაქვს“, ანუ პოეზია აღარ ემორჩილება ბუნებრივ, სულისმიერ კარნახს, იგი ჰარმონიის კანონებს აღარ აღიარებს და, დარღვეული პროპორციებით მცხოვრები ქალაქის მსგავსად, უსაზომო, მოუწესრიგებელ, არაკანონიკურ ხმებს ეყრდნობა. იწყება ერთგვარი გაჯიბრება ძველ ყოფასა და ხმებთან: არაკანონიკურია სტროფიკა, რითმა, მეტრიკა:

- სავსე ყანწები თამადას ელიან, 5/6
- მესმის დაძალება: „დალიე, აიტან!“ 6/6
- ტიციან მქვია, ვრჩები ტიციანად, 5/6
- ლექსით და ღვინით ყველამ მიცანით, 5/5
- ლექსებს ვიტყვი. ცის ქუხილი რა არის?! 4/4/3
- საიათნოვას შიგ საფლავში გაუტეხო ფიცარი. 5/4/4/3

ერთი საინტერესო დამთხვევაც არის: თუ ერთ-ერთი პირველი არაკანონიკური ლექსი ტ. ტაბიძემ 1922 წელს დაწერა, სათაურით „მელიტა“, პირველი ვერლიბრიც, 1923 წელს

დაწერილი, ეძღვნება „მელიტას. დადაისტური მადრიგალი“. ირონია და ცინიზმი განსაკუთრებით იკიდებს ფეხს ტიცთან ტაბიდის 1922-1923 წლების ლირიკაში, უსასლო ცინიზმითა და თვითირონიითაა გაჯერებული ტ. ტაბიდის შეკითხვა ლექსში „ორპირის ოქროპირი“:

ლექსებისთვის ვინც მოიცილის, ის რა კაცია!  
კითხეთ თქვენს ნაცნობ პატიოსან პოეტს,  
თუ ის შინაურია,  
ვინ უფრო აღელვებს:  
სტეფან მალარმე თუ დანიელა ურია?

1922-25 წლები განსაკუთრებით გამოირჩევა ტ. ტაბიდის პოეზიაში მეტრული ძიებებით. 1928 წლამდე პოეტის ლექსები კვლავ ჩვეულ, ტრადიციულ საზომებს (5/5,5/4/5) ეყრდნობა და მხოლოდ 1928 წელს დაწერილ ლექსებში: „იარალის“ და „ოქროყანა“ მიმართავს პოეტი ისევ ჰეტეროსილაბიზმს: სანდრო შანშიაშვილისადმი მიძღვნილ ლექსში სიმეტრიულ ათმარცვლედს (5/5) ენაცვლება ხუთმარცვლიანი სტროფები:

წითელი ღვინის  
იცლება თასი  
ისმის სიმღერა –  
– შევსვათ ათასი. („იარალის“)

უნებურად გახსენდება ნიკ. ბარათაშვილის:

ამავსებ ღვინით –  
აგავსებ ღვინით,  
შესვი! გაამოს!  
(„წარწერა აზარფეშაზედ“)

ცალკე უნდა გამოიყოს ტიცთან ტაბიდის ციკლი „ქალღეას ქალაქები“, რომელიც ოთხი ლექსისაგან შედგება და 1916 წელს არის დაწერილი: „მაგი წინაპარი“ (1916), „უაბჯარონი“ (1916), „წიგნიდან „ქალღეას ქალაქები“ „L'art Poetique“ (1916), „ქალღეას მზე“ (1916). ოთხივე ლექსი დაწერილია დატეხილი თოთხმეტმარცვლედით: 5/4,5; 5/4,5. მხოლოდ „უაბჯარონში“ არის რვატაეპიანი სტროფები:

... და მე ხანდახან მეჩვენება,  
ვითომ სამყარო  
ბაღია დიდი, დაწყევლილი  
და შხამიანი.  
მძიმე მხედარნი, შუბლშეკრულნი  
და უაბჯარო,  
მოჰქრიან: რემბო, ერედია,  
ემილ ვერჰარნი. („უაბჯარონი“)

ხოლო დანარჩენი 3 ლექსის სტროფიკა კატრენია:

და ჩემი ჩანგი სირცხვილიდან  
დაიმსხვრეოდა,  
თუ გიტარაზე მისი ლექსი  
მომესმებოდა  
(„L'art Poetique“)

ამავე ვარიაციით – 5/4,5 არის დაწერილი 1918 წელს „მღვდელი და მალარია“:

რეჟიემივით ისმის ახლა  
ყველა არია.  
ძველი თემა: გიჟი მღვდელი  
და მალარია.

ხოლო 1920 წელს – „მღვდელი და მალარია“ კუბოში:

გაგა წლისთავი... ოქტომბერი,  
ბნელ ოლარებით,  
ჩემში ატირებს მამაჩემის  
შავ ანაფორას.

1921 წელს – „დრომა ქიმიურიელთა“

ცა დარხეული, როგორც დრომა  
ქიმიურიელთა,  
ქალღეას დრომა მეწამული  
და მოწამლული.

1922 წლიდან კი ტიცციან ტაბიძის მეტრიკაში იწყება ჰეტეროსილაბური ვარიაციებით მანევრირება და, განსაკუთრებით, 12 მარცვლიანი ალექსანდრიული ლექსის ქართული შესაძლებლობების მოსინჯვა ერთი სტროფის ფარგლებში. ტიცციან ტაბიძე ერთ-ერთი პირველი იყო მათ შორის, ვინც წუხდა იმის გამო, რომ: „არ არსებობს ერთი შრომა, ქართული ლექსის ბუნებას რომ იკვლევდეს“ (ტაბიძე 1916: 20) და მთელი პასუხისმგებლობით აცხადებდა: „ძველი გაგება შთაგონებული, უბრალო ამღერების, – დღეს სასაცილოა“ (ტაბიძე, 1921: 3); ამიტომაც მოითხოვდა პოეტი პოეზიის აკადემიის განსნას: პოეტური ტექნიკის განვითარების მიუხედავად, ქართველი პოეტები კვლავ ძველ შემოქმედებით ხერხებს მიმართავენ, მხატვრულ ხერხებს და გამომსახველობით საშუალებებს სტიქიურად, გაუაზრებლად იყენებენ. იგივე აზრი გამოთქმულია ჰეტეროსილაბური სტროფიკით დაწერილ ლექსში 1922 წელს: „ვარ უსათუოდ ამის მოვალე“:

... ჩვენ უფრო უარესი დრო მოგვეწია, 3/4/5 (12)  
რადგან ჩვენ თვალწინ ლექსიც კი დაობდა 5/3/3 (11)

როგორც ტიცციან ტაბიძის მეტრიკის ანალიზმა გვიჩვენა, „ცისფერყანწელთა“ ორდენში ყოფნის დროს – 1916-1925 წლებში დაწერილი ლექსების უმრავლესობა, საზომთა მომარჯვების თვალსაზრისით, საინტერესო სურათს გვაძლევს: ამ პერიოდში დაწერილი 39 ლექსიდან მხოლოდ შვიდია სიმეტრიული ათმარცვლით (5/5) – ცამეტი კი და თოთხმეტმარცვლით (5/4/5) შესერულებული (13-დან 8 სონეტია). 20 ლექსი კი, როგორც უკვე ვნახეთ, საინტერესო მეტრულ რეპერტუარს ეყრდნობა. ტ. ტაბიძე, კერძოდ, განსაკუთრებით აქტიურად მიმართავს:

- ა) ჰეტეროსილაბიზმს;
- ბ) 14 მარცვლედის დატეხილ ფორმას;
- გ) 12 მარცვლედის სხვადასხვა ვარიაციას;

### ვალერიან გაფრინდაშვილის მეტრიკა

„ვალერიან გაფრინდაშვილმა მოიტანა სიცივე და ზომიერება ევროპეელისა. იმას დღემდე არ დაუწერია თავისუფალი ლექსი“. (ცირეკიძე 1922: ...). „ცისფერყანწელთა“ ორდენის არსებობის დროსვე (1915-1925 წ.წ.) ვალ. გაფრინდაშვილი, თითქოს, ითვალისწინებს ამ „შენიშვნას“ და 1922-1925 წლებში წერს რამდენიმე ვერლიბრს: „ბოჰემის მონოლოგი“ (1922), „მისს ლეა ლე“ (1923), „ყელსახვევის პოეტიკა“ (1923), „ჩემი სიზმრებიდან“ (1924), „ტომას ჩატერტონ“ (1924), „ჩინეთი“ (1925). საერთოდ კი, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „დაისების“ ავტორი, მართლაც, ყველაზე მეტად ემორჩილება კანონიკური სალექსო ფორმებისადმი ერთგულების კანონს და აღნიშნულ ათწლეულში, ძირითადად, კლასიკური მეტრით – 5/5 და 5/4/5-ით წერს; ამასთან ერთად, ქმნის 12 სონეტს, კანცონას („თვალთა საფერფლე – დაითალხა ცა შორეული“, 1918წ.), ტრიოლეტებს („სანტიმენტალური ტრიოლეტი“, „ტრიოლეტები“, „სატურნო ტრიოლეტი“, „ცირკის ამორძალი. ექსპონატი“), ბალადას („სანდრო ცირეკიძეს“) და ა.შ.

ვალ. გაფრინდაშვილის პირველი ლექსი „რკალიდან ოცნება“ 1914 წლით თარიღდება და იგი სიმეტრიული ათმარცვლით (5/5) არის შესრულებული:

ბნელი ტყე, როგორც ჩანგი სოველი  
წვიმიან ღამით ხმოვანობს ქარში.  
და იმყოფება სული ყოველი  
დამატყვევებელ ცრემლთა სიზმარში

1915 წლით არის დათარიღებული ვალ. გაფრინდაშვილის პირველი არაკანონიკური სონეტი (3+3+4+4) „შეხვედრა“, ტრადიციული მეტრით – 5/4/5-ით აქედან მოკიდებული, ვიდრე 1919 წლამდე, ლექსების აბსოლუტური უმრავლესობა (74-დან მხოლოდ 1 არის განსხვავებული საზომით დაწერილი) მხოლოდ ორ, ზემოხსენებულ მეტრს ეყრდნობა: 5/5-ით არის დაწერილი – 13 ლექსი, ხოლო 5/4/5-ით – 60 ლექსი.

ერთადერთი ლექსი, რომელიც 1915-1918 წლებში ვალ. გაფრინდაშვილის მიერ განსხვავებული საზომით - 33/33 (ვარიაციით 33/24) – დაიწერა, არის „მინიატურა“:

ვით შენი ნაბიჯი, დღე იყო პატარა, 33/33  
ჩემს ახლო შენ ეტლმა ნელა ჩაგატარა, 33/24  
შენ თეთრი ქოშები ჩაგეცვა ცბიერი, 33/33  
ლამაზო, კეკლუცო, ნუთუ ღმობიერი? 33/24  
თეთრ ქოშებს ვესროლე ყვითელი, წითელი, 33/33  
შენ, ვარდო, ქოშებით ნუთუ გაითელე? 33/24

XX საუკუნის 10-იან წლებში, როგორც ცნობილია, ქართველი სიმბოლისტები ბევრ საინტერესო ექსპერიმენტს მიმართავდნენ ჟანრების დაახლოების თვალსაზრისით. ცნობილია ს. ცირეკიძის „სონეტი პროზით“, ს. კლდიაშვილის „ნატურმორტე“, ასევე პროზით შესრულებული სონეტი; ჩვენი აზრით, ვალ. გაფრინდაშვილის ზემოხსენებული „მინიატურა“ ამავე ყაიდის ექსპერიმენტია: ლექსით შესრულებული მინიატურა. ეს ჟანრი კი განსაკუთრებით პოპულარული გახდა ქართულ მწერლობაში 1890-1900-იან წლებში (ვაჟა-ფშაველა, ვ. ბარნოვი, ჭ. ლომთათიძე, შ. დადიანი, ეკ. გაბაშვილი და სხვ.), ხოლო „ცისფერყანწელებთან“ მისმა პოპულარობამ ზენიტს მიაღწია. ქართული მინიატურული პროზა, ჟანრობრივად, ძალიან დაუახლოვდა ლირიკულ პროზას, რომელსაც რიტმული იმპულსიც აქვს და – ალაგ-ალაგ – რითმაც. ვალ. გაფრინდაშვილი, ზემოხსენებული ლექსის „მინიატურის“ გარდა, წერს ნამდვილ „მინიატურასაც“, რომელიც საყვარელ ქუჩებს ეძღვნება: „...სანამ ამ ქუჩებს გავიცნობდი, მე არ ვიყავ ბედნიერი და მკლავდა მარტოობა. ახლა ბედნიერი ვარ და ჩემი პაემანი ქუჩებთან უტკბესია სიყვარულის პაემანზე“.

მინიატურის დიდოსტატი „ცისფერყანწელთაგან“ სანდრო ცირეკიძე იყო. ფორმის ვირტუოზობა არანაკლებ ხიბლავდა ვალ. გაფრინდაშვილსაც, რომელმაც ს. ცირეკიძეს უძღვნა „ბალადა“ 1924 წელს (ჟურნ. „მეოცნებე ნიამორები“, №11):

აქ აღარ ისმის ქვეყნის ხმაური, ა  
სდგას დანგრეული ჩემი ტაძარი, ბ  
სავსე იდუმალ ხავსის ტრაურით. ა  
აქ თითქოს სუნთქავს ელეაზარი. ბ  
თუ წინათ იყო აქ მულღაზარი, ბ  
თუ იყო ცეცხლი, სისხლის ღვრა ხარბი ც  
დღეს არის მხოლოდ შავი ნაცარი ბ  
და მე – გვიანი აენობარბი... ჩ

როგორც მიუთითებენ (როლ. ბერიძე), ეს ლექსი, სქემიდან გადაუსვლელად, მიჰყვება „ფრანგული ბალადის“ მყარ, გავრცელებულ სახეობას და ზედმიწევნით ესადაგება ფრანსუა ვიონის იმ ლექსებს, რომელთაც საფუძვლად უდევთ ფრანგული ბალადის ზეალნიშნული სტროფულ – რიტმული მოდელი („ვედრების ბალადა“, „ვიონი – თავის დობილს“, „წვრილმანთა ბალადა“ და ა.შ.), გავიხსენოთ, აგრეთვე, გალაკტიონის ბალადა: „აქ მარმარილოს მაღალი სვეტი“. რაც შეეხება საზომს, „ბალადას“ ვალ. გაფრინდაშვილი 5/5-ით წერს.

1918 წელს დაწერილ „კანცონაში“ კი პოეტი ორი ცნობილი, საყვარელი საზომის, კომბინაციას მიმართავს:



თვალთა საფერფლე – დაითალხა ცა შორეული, 5/4/5  
კვლავ მივაშურე მე იალაღებს, 5/5  
ისევ პაემანს გავუმართავ სპეტაკ ღამურებს, 5/4/5  
და სონეტს მეტყვის აყორნებულს ზემორიელი. 5/4/5  
იქ, სადაც ფიქრებს ქარი ალაღებს, 5/5  
ციცინათელა უხმო წუთებს ასალამურებს. 5/4/5  
სასაფლაოზე სცივათ ამურებს 5/5  
და ოფელია იხედება მკრთალ წვიმებიდან, 5/4/5  
როგორც ყვითელი ალტი ხმებიდან 5/5  
მაგრამ მალრიბი დაანელებს თავის ნაკვერჩხლებს 5/4/5  
და ჩემს მუდარას დაყურებულს გადასცემს მერცხლებს 5/4/5

როგორც ცნობილია, კანცონა (კანსონა) პროვანსელმა ტრუბადურებმა შემოიტანეს ლირიკაში და იგი უნდა იყოს 3, 5, ან 7 სტროფიანი ლექსი, რომლის პირველი სტროფის რითმები სავალდებულოა დანარჩენი სტროფებისათვისაც, ხოლო უკანასკნელი სტროფი, „ფრანგული ბალადის“ მსგავსად, არის „მიმართვა“ მკითხველისადმი. XVIII-XIX სს. სახელწოდება „კანცონა“ იხმარება ვოკალურ და საკრავიერი ლირიკული მუსიკალური პიესების აღსანიშნავად. სწორედ ეს მუსიკალური თავისებურება კანცონისა იგულისხმა, ჩანს, ავტორმა, როდესაც „ყვითელი ალტი“ დაუკავშირა „მკრთალი წვიმების“ ხმაურიდან მომზირალ ოფელიას, ხოლო პოეტს ხმა „მერცხლებს“ გადასცა „მალრიბმა“. ორი „ხმა“, ორი საზომი მონაცვლეობს ვალ. გაფრინდაშვილის ამ „კანცონაში“, ხოლო „მიმართვა“ – უკანასკნელი ორტაეპედი – სტროფი ერთი საზომით არის შესრულებული (5/4/5).

ვალ. გაფრინდაშვილის ლექსი „მე და ოფელია“ (1919) ჰეტეროსილაბურია:

სარკესთან დაგებულ ხაფანგში გაება 33/33  
თმაგაშლილი, სოველი, მარადი ოფელია, 34/34  
და მისი გაისმის ტირილი, ვაება, 33/33  
რკინის ოთახში რა სამყოფელია! 5/6

სამსაზომიანობა: 12:14:11, რომელიც ამ ლექსის პირველსავე სტროფში გვხვდება, ორიგინალური ფორმის ძიებისაკენ მიგვანიშნებს: დისჰარმონიული, ირეალური სამყაროს კავშირის მაძიებელი პოეტი მესამე გზის, არარსებული საშუალების, პოვნისაკენ უბიძგებს მკითხველს. ეს გზა მეორე სტროფშიც გრძელდება:

მას აკვარიუმში გაღუშვებ ფარულად, 1/5//3/3  
წყალში იცურავენს თევზივით ლამაზი, 24/33  
მაგრამ მეცხადება მისტიურ მარულად, 24/33  
მთვარიან შუალამისას ჰამლეტი სამასი. 34/33

ოფელიას ორეულის გარეშე დარჩენილი პოეტი თავს მარტოსულად გრძნობს, ამიტომაც ჩივის ყოველდღიურ, გაუსაძლის ყოფაზე: „უსულოდ ქვეყანა რა სამყოფელია“ 3/4//1/5 (13). როგორც ვხედავთ, ვალ. გაფრინდაშვილი ლექსში „მე და ოფელია“ რამდენიმე მეტრს მიმართავს : 12 (33/33, 24/33, 15/51); 11 (5/6), 13 (34/33), 14 (34/34). ასეთი რამ ქართული მეტრიკის ისტორიაში, მართლაც, იშვიათი მოვლენაა. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში ლექსის მეტრიკა განპირობებულია სემანტიკით – თემატური ორიგინალურობა ამ ლექსისა ითხოვს საზომთა ამ მერყეობასა და მონაცვლეობას.

ჰეტეროსილაბიზმი, როგორც უკვე ვთქვით, იშვიათად გვხვდება ვალ. გაფრინდაშვილის პოეზიაში. ასევე იშვიათი გამონაკლისია 12 მარცვლიანი საზომი: „წითელი ბატონები“ (1915-1919 წლები), რომელიც რამდენიმე რიტმული ვარიაციით გამოიყენება ამ ლექსში (33/33, 33/15, 24/33):

და ხშირად ვოცნებობ მე იმის სილაზე, 33/33 –  
მინდა, რომ გამარტყას სახეში ველურად. 33/33  
წითელბატონების ცბიერი სინაზე 24/33  
ანთებს ჩემს ლოყებს ლალისფრად, გველურად. 33/33

როგორც ვალ. გაფრინდაშვილის მეტრიკაზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, 1915-1925 წლებში, „ცისფერწყნელების“ არსებობის პერიოდში, 10 (5/5) და 14 (5/4/5) მარცვლიანი საზომების შემდეგ, პოეტის შემოქმედებაში ყველაზე ხშირია 12-მარცვლიანი საზომი სხვადასხვა ვარიაციით (33/33, 24/24, 33/15 და ა.შ.).

1921 წელს დაწერილი ვალ. გაფრინდაშვილის „ლოცვა“ ჰეტეროსილაბური ლექსია: ერთმანეთს ენაცვლება 12 და 13 მარცვლიანი საზომები:

ღმერთო, მაპატიე უმიზნო ცხოვრება! 24/33  
ღმერთო, მაპატიე პოეტობის სურვილი 24/43  
დღეს ჩემი ოცნება შენ გემათხოვრება, 33/15  
სუსხიან, უცრემლო ქვითინით დაბურვილი 33/43  
-----

ვიყავი უკმეხი, როგორც რადივილი, 33/24  
და ახლა ვათავებ ისევ მონანიებით, 33/25  
მიიღე, უფალო, ჩემი ლოცვის ტკივილი, 33/25  
გამაბედნიერე შენივე ზმანებით 6/33

ვალ. გაფრინდაშვილის „ლოცვა“ ქართული მოდერნიზმის სულით გაჟღერებული და გულწრფელი მონანიების სურვილით გამსჭვალული ლექსია. ღმერთის სიკვდილით თავზარდაცემული ადამიანი თავშესაფარის ძიებასაც ვეღარ ბედავს და, გზადაბნეული, დაეხეტება უმიზნო ყოფით თავმოებურებული:

შეესცქერი მსოფლიოს, როგორც იდიოტი, 34/25  
ირიბი სამყარო მთლად გადამაშენებს. 33/25  
თუ ვერ მოვახერხებ, მაინც ზომ მწყუროდა, 24/33  
მაინც ზომ მიხლოდა ქრისტეს სიყვარული, 33/24  
მაგრამ მაწვალებდა სარკის ფულუროდან 24/24  
ვიწრო ყელსახვევით აჩრდილი ფარული. 24/33  
თუმცა მე პოეტად თავი გავასაღე, 33/24  
თუმცა გამოვკვეთე თრთოლვა იქითური 24/24  
არ იყო ჩემს ყოფაში სიმართლის ნასახი, 43/33  
მეხალისებოდა ცხოვრება ბითური. 6/33

საგულისხმოა, რომ 1922-25 წლებში იწერება ვალ. გაფრინდაშვილის ვერლიბრები: „ბოჰემის მონოლოგი“ და „მისს ლეა ლე“, „ყელსახვევის პოეტიკა“, „ჩემი სიზმრებიდან. ალი არსენიშვილის – ბინების ალასფერი“, „ტომას ჩატერტონ“, „ჩინეთი“.

ვალ. გაფრინდაშვილი ამგვარად აყალიბებს თავის პოეტურ კრელოს:

პოეტისათვის მე ვიწამე ეს კარიერა:  
სიგიჟე, ჭლექი და თვითმკვლელობა...  
(„ბოჰემის მონოლოგი“)

მიუხედავად იმისა, რომ პოეტი ვერლიბრის პოეტიკასაც დაეუფლა და სამყაროსთან დისჰარმონიას, ლექსის დატეხილი სტრიქონებით, ურითმო, ყრუ სონეტით, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ფრაზებით გამოხატავდა, მისი სული ხშირად მაინც სავსე იყო მელოდიით, ჰარმონიით, მუსიკით, რომელიც ხელოვნურად მორგებულ ნიდაბს და უსხლტებოდა ხელოვნურ არტანებს:

ეხლა სავსეა მიზრაფებით ჩემი ოთახი,  
მხოლოდ ჩემს ნიშანს მოელიან, რომ გაიარონ.  
შენ, ჩემო ლექსო, უკვდავება ვერ გამოხატე  
და სახეები ოცნებაში ჩუმად სტირიან.  
(„ჩემი ოთახი გათენების წინ“, 1923)

მიზრაფი – საკრავის სიმი – ვალ. გაფრინდაშვილის საყვარელი პოეტური სახეა, რომელიც პოეტურ შთაგონებას, სიხარულს, სილამაზეს უკავშირდება:

გრძელი მიზრათ მე გავაპე ფარდა ზვიადი.  
ოქროს ტირიმა აელვარდა კვამლის საზებთ...  
(„ოთახი – ბალდახანი“)

„მეოცე საუკუნეში ყოველი ლიტერატურული რევოლუცია იწყება ლირიკის სფეროში და შემდეგ პოეზიის სხვა სფეროებში იჩენს თავს... ლირიკა მონოლოგია. ლირიკოსს არ ჰყავს აუდიტორია. მისი ლექსი ლოცვაა და ამ ლოცვის ავტორი ყველაზე უფრო განმარტოებულია პოეზიაში. ლირიკოსი უდაბნოში ქმნის თავის ლოცვებს. ლირიკა არის „თეატრი თავისთვის“ და აქ საჭიროა უმძაფრესი ფანტაზია, რადგან ლირიკოსი თვითონ არის ამ თეატრის მსახიობი, რეჟისორი, ავტორი და მაყურებელი“, – წერდა ვალ. გაფრინდაშვილი ესეებში „შენიშვნები ლირიკაზე“.

ვალ. გაფრინდაშვილი თვითონ იყო საოცრად ფაქიზი და ნიჭიერი მკვლევარი ქართული ლექსისა. წერილში „დავით გურამიშვილი. პარალელები“ ვალ. გაფრინდაშვილი საუბრობს ალიტერაციაზე (ასო „მ“-სა და „ა“-ს განსაკუთრებულ სიხშირეზე დავ. გურამიშვილის პოეზიაში: I გამოხატავს ღმუილის, ჩივილის ასოციაციას, ხოლო „ა“, რემბოს დახასიათებით, ტრაურულია) და, ამასთან ერთად, დაწვრილებით გვიხასიათებს პოეტის საზომებს:

„გურამიშვილს აქვს ოცმარცვლოვანი ლექსი, შემდგარი ორი ათმარცვლოვანი ლექსიდან:

ნუ გძინავს, სულო, აწ განიღვიბე,  
რომ არ შეიქნა ლამპარ შრეტილი.

აქვე ახასიათებს იგი 16 (8:8), 14 (7:7; 8:6) – მარცვლიან ლექსებს.

აქვე ასახელებს ცამეტმარცვლიან ლექსს: „ჩემგან თვალად უარესი შენ შეიყვარე. 10 (5:5), 11 (4:3:4), 8 (5:3), 6 (3:3), ხუთმარცვლოვანი ლექსი: „მუნ ვერსად ვნახე“. მერე კი დასძენს: „ეს ციტატები საკმარისად მოწმობენ ზომათა სიუხვეს და მრავალფეროვნებას“.

როგორც ვხედავთ, ვალერიან გაფრინდაშვილი პოეტის ერთ-ერთ ღირსებად „ზომათა სიუხვესა და მრავალფეროვნებას“ მიიჩნევს. მართალია, ამ მხრივ ვალერიან გაფრინდაშვილის ლირიკა მრავალსაზომიანობით არ გამოირჩევა, მაგრამ მეტრიკის მხრივ სიღარიბე სრულიად გასაგებია, „ცისფერყანწელთა“ პოეტიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე: 10 (5:5) და 14 (5:4:5) მარცვლიანი საზომებისადმი ნებაყოფლობითი მორჩილება ყველა „ცისფერყანწელთათვის“ იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი.

#### დამოწმებანი:

აბაშიძე 1937: აბაშიძე გრ. შირის გარშემო. ჟ. ჩვენი თაობა, №28, 1937.

გაფრინდაშვილი 1919: გაფრინდაშვილი ვალ. სონეტის პრობლემა. ჟ. მეოცნეუნი ნიამორები, 1919.

მერკვილაძე 1975: მერკვილაძე გ. სიტყვა პაოლო იაშვილის პოეზიაზე. წიგნში: „პაოლო იაშვილი, პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები. თბ.: გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1975.

ტაბიძე 1916: ტაბიძე ტ. ჟ. ცისფერი ყანწები, №1, 1916.

ტაბიძე 1921: ტაბიძე ტ. აკადემია პოეზიის. გაზ. კომუნისტი, №36, 1921.

ქურთიშვილი 2002: ქურთიშვილი შ. პაოლო იაშვილის ლექსწობა. ჟ. კრიტიკიუმი, №5, 2002.

ცირეკიძე 1922: ცირეკიძე ს. ვალერიან გაფრინდაშვილი. გაზ. რუბიკონი, №12, 1922.

ცირეკიძე 1924: ცირეკიძე ს. პორტრეტები. პაოლო იაშვილი. გაზ. ბარიკადი, №1, 1924.

Tamar Barbakadze

#### Metric System of Tsispherkantselebi

(Paolo Iashvili, Titsian Tabidze, Valerian Gaphrindashvili)

#### Summary

The article analyses the metric system of „Tsispherkantselebi“ („Blue Horns“ - Paolo Iashvili, Titsian Tabidze, Valerian Gaphrindashvili) during the “literary group” period (1915-1925); the subject of research is isosyllabic (equalsyllabic) and heterosyllabic (unequalsyllabic) metres, interrelation of rhythm and semantics, and the part of other metres on the background of principal metres 5/5 and 5/4/5.

Taking into consideration above mentioned poets' attitude towards metric system and using special diagrams present rhythmic variations of the works are presented.

In the article the peculiarities of Paolo Iashvili's 5,7,12 syllabled verses, the individuality of the technique of the determined verse forms (sonnet and triolet) and verlibre are shown. We investigate Paolo Iashvili's „Darianuli's“ symbolical function of alliteration, according of which this literary work appears to be kind of support for „Elene Dariani's Diaries“. Very often Paolo Iashvili's metrical experiments are held towards line breaks.

Twenty of thirty-nine verses of Titsian Tabidze written in 1915 - 1925 are heterosyllabic. The poet uses the breaking form 5/4/5 of 14 syllables: 5/4, 5 and different variations of 12-syllabled lines: 3/4/5; 5/3/4; 6/6; 4/4/4 is displayed in the relation of metric to the semantics in the noncanonical sonnets and unequal-syllabic verses by Titsian Tabidze. Titsian Tabidze's theoretical observations on the Georgian verse is reflected in the very particular way in the poet's versification. At this point the verse „The Fighter of the Season“ (1922) is of a special importance.

Valerian Gaphrindashvili's poetry is not distinguished by the great variety of metres: the most part of this poetry is written in 5/5 and 5/4/5 metre. However there are some exceptions like 33/33 (33/23) metre. In Valerian Gaphrindashvili's verses „Ballade“, „Miniature“, „Kantona“, (12:14:11) three metred „Ophelia and Me“, „Prayer“ (12:13) and some noncanonical sonnets are analyzed.

In the author's opinion the poorness of the metric repertoire of „Tsispherkantselebi“ is only an illusion. These poets closely connected metric and thematic sides; besides that the alliteration is one of the most important part in the rhythmic organization of the verse. „Tsispherkantselebi“ enriched the history of the Georgian versification with shortmetre (5, 6) and 12 syllabic (33/33, 4/4/4, 3/4, 5, 6/6) variations of Alexandriuli.

## კახა ღაბითური

### მწერალთა სასახლეში გამართული ერთი დისკუსიის შესახებ\*

კამათი ქართული ლექსის ბუნების შესახებ განსაკუთრებით გამწვავდა გასული საუკუნის 60-იან წლებში და ეს იყო ის შემთხვევა, როდესაც სამეცნიერო დისკუსია გასცდა ტრადიციულ ნორმებს. ყველაფერი კი 1972 წელს მწერალთა სასახლეში გამართული სხდომით დასრულდა, რომელმაც ერთგვარად გააფორმა კიდევ მისი შედეგები. სხდომის სტენოგრამა „ლიტერატურული საქართველოს“ ორ უახლოეს ნომერში უზარმაზარი კუპიურებით ისტამბებოდა.

სტენოგრამა გვაუწყებს: „მწერალთა კავშირში შედგა ლიტერატურული კრიტიკის სექციისა და საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „ვეფხისტყაოსნის აკადემიური ტექსტის დამდგენი კომისიის“ გაერთიანებული სხდომა, რომელზედაც აკადემიკოსმა გიორგი წერეთელმა წაიკითხა მოხსენება თემაზე „მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში“.

მომხსენებელმა აღნიშნა, რომ ბერძნული მეტრიკის სახელმძღვანელოებზე გაზრდილი მასწავლებლების მიერ საუკუნეების მანძილზე ტრადიციად ჩამოყალიბდა მათთვის ახლობელი მოდელების ხელოვნური გამოყენება სხვა ენათა ლექსთწყობის კვლევისას: „მათ წარმოედგინათ ეს მოდელები რაღაც აბსოლუტურ უნივერსალიებად, რომლებიც მიაჩნდათ ყველა ენისა და ყველა ხალხის პოეზიისათვის დამახასიათებლად“.

მხოლოდ მოგვიანებით, როდესაც ენათმეცნიერება გათავისუფლდა კლასიციზმის გავლენისაგან, ყველგან და მათ შორის ჩვენთანაც ცნობილი გახდა, რომ ყოველ ენას აქვს თავისი დამახასიათებელი სტრუქტურა და ეს არ შეიძლება არ აისახოს ლექსთწყობაშიც. მომხსენებელმა აღნიშნა ჯერ ნ. მარის, ხოლო შემდგომ ა. შანიძის, არნ. ჩიქობავას, გ. ახვლედიანის, ვ. თოფურიას და სხვა ენათმეცნიერთა დამსახურება ქართული ენისათვის ბუნებრივი ცნებებისა და მოვლენების დადგენის საქმეში, რომლებიც მკვეთრად განსხვავდებიან ანტიკური ლინგვისტური კატეგორიებისგან და საკუთრივ ქართული ენის შინაგანი ბუნებისათვის დამახასიათებელი მოვლენებიდან მომდინარეობენ. ქართული ენათმეცნიერების მიღწევები უკანასკნელი 40-50 წლის მანძილზე მნიშვნელოვნად განპირობებულია ამ სწორი მეთოდოლოგიური პრინციპებით, რომლებიც

\* მასალა იხ.: ვაზ. ლიტერატურული საქართველო, 1972 წ., № 6.

საფუძვლად ედო მთელს საენათმეცნიერო მუშაობას ჩვენში უკანასკნელ ხანებში. „სამწუხაროდ, ის, რაც გააკეთეს ჩვენმა ენათმეცნიერებმა, ვერ შეძლეს ჩვენი ლექსთწიგობის მკვლევარებმა. დღემდე გავრცელებულია მცდარი შეხედულება, თითქოს ქართულ, ვითომდა სილაბურ-ტონურ, ლექსთწიგობას საფუძვლად უდევს ქორე, დაქტილი, პეონი და სხვა სიდიდეები, რომლებიც კლასიკური ლექსთწიგობისთვის არის დამახასიათებელი<sup>1</sup>“. მომხსენებელი ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურობად გამოცხადების, ამ **circulus in probando** ე. ი. ლოგიკური უაზრობის ან აბსურდის (ქართული ლექსის სილაბურ-ტონურად გამოცხადება) საფუძვლად ორმარცვლიან სიტყვებში ბოლოდან მეორე და სამმარცვლიანებში – ბოლოდან მესამე მარცვალზე ბუნებრივად არსებულ მახვილს ასახელებს. სწორედ ამ ფაქტორმა წაახალისა ზოგიერთი მკვლევარი<sup>2</sup> შეეთხზა ცნება „ორმარცვლიანი ტერფისა“ (ქორე), ერთ შემთხვევაში და „სამმარცვლიანი ტერფისა“ (დაქტილი), მეორე შემთხვევაში. აქვე საილუსტრაციოდ მოჰყავს სტრიქონის ტერფებად დაყოფის კლასიკური ნიმუში: ჰყვა ლომ/სა და / ვითა / გმირსა“, სადაც ქორეული ტერფის არსებობის დასადასტურებლად სიტყვას „ლომსა“ მახვილი ვითომდაც ბოლო მარცვალზე მოუდის, საპირისპიროდ მათივე ფუნდამენტური თეზისა ორმარცვლიან სიტყვაში ბუნებრივი მახვილის ბოლოდან მეორე მარცვალზე დისლოკაციის შესახებ. ამ შემთხვევაში სიტყვა ქორეულ ტერფში ვერ განთავსდა და გაიხლიჩა სქემის ინტერესებისათვის. „მამასადამე, „ტერფებს“ ადგენენ სიტყვების მახვილის მიხედვით, ხოლო სიტყვების მახვილს – „ტერფების“ მახვილის მიხედვით“. – ასეთი გონებამახვილური, ნეგაციით შეფერილი დეფინიციით ახასიათებს მკვლევარი სილაბურ-ტონურობის დამცველთა სქემას.

მომხსენებლის შემდგომი ნაწილი მთლიანად დაეთმო ნაშრომის ძირითადი ტენდენციების მიმოხილვას: „ვეფხისტყაოსნის“ 16 მარცვლიანი კარედი (სტრიქონის ან ტაეპის ენათმეცნიერული შესატყვისი) იყოფა ორ თანაბარ ნაწილად – ნახევარკარედად. თითოეული მათგანი კი თავის მხრივ კიდევ ორ ნაწილად. მიიღება, ერთ შემთხვევაში, 4/4 (მაღალი შაირი) და, მეორე შემთხვევაში, 5/3 ან 3/5 (დაბალი შაირი). ამ ნახევარკარედის ნახევარი დამოუკიდებელი **სეგმენტია** (ენათმეცნიერული ტერმინი) და სწორედ მათი თავისებური შედგენილობა და „ქცევა“ ქმნის კიდევ რიტმს. კერძოდ, მაღალი შაირის სტრიქონის დასაწყისში, ერთმარცვლიანი სიტყვა „მე“ (მე, რუსთველი, ხელობითა...) იწყება პირველ მარცვალთან და იქვე მთავრდება. ისევე, როგორც ორმარცვლიანი „ნახეს“ (ნახეს უცხო მოყმე ვინმე...), იწყება პირველ მარცვალთან და მთავრდება მეორესთან. ასევე სამმარცვლიანი და ოთხმარცვლიანი სიტყვებიც. მომხსენებელმა აუდიტორიას შეახსენა, რომ პოემაში 1543 ხუთმარცვლიანი სიტყვაა და არც ერთი მათგანი არ არის მაღალი შაირის სტროფში. სწორედ იმიტომ, რომ მაღალ შაირში მეოთხე მარცვალი არის სიტყვათგასაყარი და მას ვერც ერთი მათგანი ვერ გადალახავს. სწორედ ასე, გამონაკლისის გარეშე, მაღალი შაირის 16897 ორმარცვლიანი სიტყვიდან არც ერთი არ იწყება მეოთხე მარცვალთან, ისევე როგორც სამმარცვლიანი – მესამე ან მეოთხე მარცვალთან. ოთხმარცვლიანი სიტყვა კი აუცილებლად პირველ მარცვალთან უნდა დაიწყოს. „დავუშვათ მაღალი შაირის სტროფები შედგება ორმარცვლიანი ქორეებისაგან (ე. ი. ნახევარკარედში ოთხი ტერფი). როგორ უნდა აიხსნას ის გარემოება, რომ პირველი „ტერფიდან“ სიტყვა შეიძლება გადავიდეს მეორეში, მაგრამ მეორე „ტერფიდან“ მესამეში ვერანაირად ვერ გადავა? ასევე მესამე „ტერფიდან“ შეიძლება გადავიდეს მეოთხეში, მაგრამ მეოთხედან მეხუთეში – ვერა. ამგვარადვეა მეორე ნახევარკარედში, ყველა სტრიქონში, ყველა სტროფსა და მთელ პოემაში“. – შენიშნავს მკვლევარი.

ანალოგიური ვითარებაა დაბალ შაირშიც. იქ სიტყვათგასაყარი იქმნება სამმარცვლიან და ხუთმარცვლიან სეგმენტებს შორის და თუ ეს ზღვარი მოიშალა, რიტმიც დაირღვევა. „ყველაფერი ეს მოწმობს, რომ ქორეები და დაქტილები „ვეფხისტყაოსანში“ არ არსებობს. ყოველგვარი ცდა, რომ პოემის ტექსტი ქორეულ და დაქტილურ სტროფებში ჩაეტიოს, იწვევს არე-დარევას მახვილის განაწილების მხრივ და სრულ ქაოსს ლექსის სტრუქტურაში.“

აქ მკვლევარი ეხება ზოგადად მახვილის როლს ქართულში, რომლის არარელევანტურობასაც, ყოველ შემთხვევაში სხვა ე. წ. სილაბურ-ტონური ლექსთწიგობის ენებთან შედარებით, თვით ა. გაწერელიაც აღიარებს. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ქართული მახვილი არ შეიძლება იყოს მეტრული და რიტმული ერთეულების მარეგულირებელი, სწორედ მისი ამ თვისების გამო და რომ ის მხოლოდ გარკვეულ **ექსპრესიულ ფაქტორს** წარმოადგენს და პაუზასთან ერთად, **მიჯნის** ფაქტორის შექმნაშიც მონაწილეობს. მაგრამ მუდმივ პროსოდიულ

სიდიდეებს, ანტიკური და ზოგიერთი თანამედროვე (მაგ. რუსული) ენებისგან განსხვავებით, ვერ შექმნის.

მკვლევარი გულდასმით განიხილავს აქამდე ქართული სამეცნიერო ლიტერატურისათვის შეუძენველ მიჯნის ფაქტორს. მიჯნა (ღია მიჯნა), მისი განსაზღვრებით, არის საზღვარი ერთი მორფემის ბოლოკიდურ ფონემასა და მომდევნო მორფემის თავკიდურ ფონემას შორის, რასაც განაპირობებს პაუზა, რიტმი და მახვილი. „წარმოთქმათა საზღვრების ეს გაკვეული კავშირი ქმნის დისტინქტურ კონტრასტებს სუპრასეგმენტალურ დონეზე და ამდენად მას ფონოლოგიური ღირებულება ენიჭება“. მიჯნის ფაქტორით გამოწვეულ მინიმალურ წყვილებს მკვლევარი მრავლად მოიპოვებს როგორც „ვეფხისტყაოსანში“ და მეხოტბეების პოეზიაში, ასევე საერთოდ, ქართულში. გრაფიკაში მიჯნა შპაციებით (ცარიელი ადგილებით) აღინიშნება. მაგ. ასოთა თანმიმდევრობა „დაწერაქვითა“ სხვადასხვა მნიშვნელობას შეიძენს იმის მიხედვით, თუ როგორ დავეყოფთ მას შპაციებით: 1. დაწერა ქვითა; 2. და წერაქვითა. ამ შპაციების რეფერენტი ზეპირ მეტყველებაში არის მიჯნა, რომელიც სეგმენტის ფარგლებში შეიძლება სხვადასხვა ადგილას შეგვხვდეს და შესაბამისად, ხელი შეუწყოს სხვადასხვა რიტმული ვარიაციების წარმოქმნას „რაც არ უნდა ავურიოთ მუდმივ სიდიდეებში“.

დასკვნის სახით კი მკვლევარი ობიექტურად შენიშნავს, რომ საერთოდ, ქართული ლექსის სილაბური ბუნება ბევრ მკვლევარს აღუნიშნავს დაწყებული მამუკა ბარათაშვილიდან და იოანე ბაგრატიონიდან და რომ ქართული ლექსის რიტმს ქმნის მარცვლების რაოდენობით განსაზღვრული დროის მონაკვეთები, ე. წ. კადენციები, რომლებიც ხასიათდება მარცვალთა ტენდენციით, განმეორებულ იქნენ დროის ამა თუ იმ განზომილების ინტერვალში, მარცვლის შემადგენელი ბგერების რაოდენობისა და სეგმენტის ფარგლებში მახვილების რაოდენობისგან დამოუკიდებლად. საერთოდ, პოემის ტექსტის ანალიზი, მკვლევარს იმის დასკვნის საფუძველს აძლევს, რომ ერთეულები, რომლებიც შეადგენენ პოემის ლექსის ზომას, პროპორციულ მიმართებათა დიდ რაოდენობას ქმნიან, ამჟღავნებენ მჭიდრო კავშირს მეტრულ-პროსოდიულ და სემანტიკურ-გრაფიკულ ელემენტთა შორის. სტროფის საზღვარი ემთხვევა სემანტიკურად და კომპოზიციურად დამთავრებულ ნაწილს, კარედი მთავრდება იქ, სადაც – წინადადება, ან ფრაზა, ხოლო სეგმენტის საზღვრები ემთხვევა სიტყვის საზღვარს. „მთელ ამ რთულ მიმართებებს მარცვლებს, სიტყვებს, სეგმენტებს, კარედებსა და სტროფებს შორის საფუძვლად უდევს სიმეტრია (მაღალ შაირში) და ოქროს კვეთის პროპორცია (დაბალ შაირში), რომელიც „ვეფხისტყაოსანში“ სრულყოფილების საზღვრებს აღწევს – ასკვნის მკვლევარი.

მოხსენების გარშემო გაიმართა აზრთა ცხოველი გაცვლა-გამოცვლა – გვაუწყებს „ლიტერატურული საქართველო“. კამათში მონაწილეობდნენ ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორები: ნოდარ ნათაძე და აკაკი ხინთიბიძე, პროფესორები: აკაკი ურუშაძე და გივი გაჩეჩილაძე, მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი თამაზ გამყრელიძე, შოთა რუსთველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელი როლანდ ბერიძე და აკადემიკოსი ალექსანდრე ბარამიძე.

მომხსენებელთა უმრავლესობა გ. წერეთლის საეტაპო მნიშვნელობის ნაშრომის მაღალი მნიშვნელობის სასარგებლოდ იყო განწყობილი. თუმცა იყო შენიშვნებიც, რომელთა დიდ ნაწილსაც აკადემიკოსმა ამომწურავად უპასუხა სხდომის უკანასკნელ ნაწილში. მანვე აღნიშნა, რომ „შენიშვნა დადებითი იქნება ეს თუ უარყოფითი, მისაღებია მისთვის, როცა ის სათანადო მეცნიერულ დონეზე დგას“. თავდაპირველად მან კმაყოფილებით აღნიშნა ბერძნული ენის სტრუქტურის შესახებ კაპიტალური შრომების ავტორის პროფესორ აკაკი ურუშაძის გამოსვლა, რომლის აზრით, ანტიკური ტერფოვანების მორგება ქართულ ლექსზე სრულიად უნაყოფო გამოდგა. სწორედ ამ მიზეზით ვერ მოხერხდა ჰომეროსის პოემების ორიგინალის საზომებით გადმოქართულება. მისი განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო ასევე გ. წერეთლის მნიშვნელოვანმა აზრმა მიჯნის ფენომენის თაობაზე, ასევე საკამათო საკითხის – მეტრისა და რიტმის მიმართების მისეულმა გადაწყვეტამ, რომ მეტრი რიტმის კომპონენტია. „ამ გამოკვლევამ, რომლის მსგავსი მეტრიკის გარშემო არსებულ დიდძალ ლიტერატურაში არსად მეგულის, საბოლოოდ მოჭვინა შუქი რუსთველური ლექსისა და საერთოდ ქართული ლექსთწყობის ურთულეს პრობლემას და გადაწყვიტა კიდევ იგი“ – ასკვნია აკ. ურუშაძე.

გ. წერეთელმა ხაზგასმით აღნიშნა აკაკი ხინთიბიძის გამოსვლა და მისი მეცნიერული კეთილსინდისიერება, როდესაც ის მრავალი წლის მანძილზე სრულიად საწინააღმდეგო აზრს იზიარებდა, მაგრამ ჭეშმარიტების სიყვარული პირად ამბიციებზე მაღლა დააყენა, რითაც სხვებს მეცნიერული გაბედულების და პრინციპულობის მაგალითი მისცა.<sup>3</sup>

რამდენიმე სიტყვით შეეხო ასევე პროფესორ გივი გაჩეჩილაძის თვალსაზრისსაც, რომელმაც საანგარიშო ნაშრომი ხატოვანდ შეადარა ურთულესი მწვერვალის დალაშქვრას ყველაზე ციცაბო მხრიდან. გ. გაჩეჩილაძე შენიშნავდა, რომ „გ. წერეთლისეული სეგმენტი ეს ის მუხლი, ან მუხლედია, რომელსაც კარგად იცნობს ქართული ლექსთმცოდნეობა ჯერ კიდევ მამუკა ბარათაშვილიდან მოკიდებული და რომელსაც ის თავადაც იყენებს სამეცნიერო შრომებში. ქართული ლექსის სტრიქონში მარცვალთთანაბრობა იმთავითვე ტრადიციული და ბუნებრივი მოვლენა გახლდათ და ყოველი შემთხვევა მარცვლის მოკლება-მომატებისა, რასაც არცთუ იშვიათად მიმართავდნენ თანამედროვე პოეტები, ლექსში პროზაული საწყისის მხოლოდ გარკვეული ესთეტიკური დანიშნულებით შემოტანის ცდა იყო და არა ნორმა“. მანვე გაიხსენა მოსე ჯანაშვილის დაკვირვება და შემდეგ სერგი ჟღენტის შრომა ქართული ენის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურის შესახებ, რომლის მიხედვითაც მრავალმარცვლიან ქართულ სიტყვებში ბოლო ორი მარცვალი წარმოითქმება სუსტად, ხოლო დანარჩენ მარცვლებზე თანაბრად ნაწილდება ამოსუნთქვის ძალა. გ. გაჩეჩილაძე ასევე შეეხო შაირისგან განსხვავებულ საზომებსაც, სადაც ერთი მეტრის ფარგლებში, სეგმენტთა განაწილების კვალად, შეიძლება იყოს სხვადასხვა რიტმი (საილუსტრაციოდ მოტანილი იყო გალაკტიონის სხვადასხვა რიტმული ვარიაციის მქონე ორი ათმარცვლიანი ლექსი). ეს საკითხი არც გ. წერეთელს დარჩენია ყურადღების მიღმა: „ამ თვალსაზრისით საერთოდ მთელი ქართული პოეზიაა შესასწავლი და ვფიქრობ, რომ შეიძლება გარკვეული კანონზომიერებები დადგინდეს“ – აღნიშნა გ. წერეთელმა.

გ. წერეთლისთვის განსაკუთრებულად მრავლისმეტყველი იყო მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის, ენათმეცნიერ თამაზ გამყრელიძის გამოსვლის ძირითადი მოტივი: „რადგანაც ლექსთწყობის სტრუქტურის ანალიზი, ენის საერთო შესწავლის ერთ-ერთ ძირითად ასპექტს წარმოადგენს, სტრუქტურული პოეტიკა ამ თვალსაზრისით შესაძლებელია ენათმეცნიერების ერთ-ერთ დარგად იყოს განხილული“. მანვე ნათლად დაადასტურა, რომ ვეფხისტყაოსნის რიტმი გარკვეული სიგრძის სილაბური მონაკვეთების რეგულარულ მონაცვლეობას ემყარება, რომ მაღალი შაირის ნახევარკარედებში ყოველი მეოთხე მარცვლის შემდეგ, დაბალი შაირის ნახევარკარედებში კი ყოველი მესამე ან მეხუთე მარცვლის შემდეგ აუცილებლად არის სიტყვის ბოლო და მცირე ცეზურა, და რომ ეს სავსებით ეგუება ქართული ენის ბუნებასა და პროსოდიულ თავისებურებებს, სადაც „მახვილი ფონოლოგიურად უფუნქციოა, არაღირებულია და მხოლოდ ფონეტიკურ, სიტყვის თანმხლებ ანთროპოფონურ ოდენობას წარმოადგენს“.

გ. წერეთელი საგანგებოდ შეეხო ალ. ბარამიძის შენიშვნებს, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ ის სავსებით დაეთანხმა ავტორს რუსთველის ლექსის რეგულირებულ სილაბურ ლექსად გამოცხადების საკითხში, ისეთმა ტერმინოლოგიურმა ეკლექტიზმმა, როგორც იყო დაბალი შაირის სამმარცვლიანი სეგმენტის „სამმარცვლოვან ტერფად“ და „რიტმულ ჯგუფად“ მოხსენიება, ცხადყო, რომ აკადემიკოსი ჯერ კიდევ არ იყო გათავისუფლებული სილაბურ-ტონური თეორიის გავლენისაგან. ასევე „როდესაც ჩვენ ვამტკიცებთ, რომ პოემაში ორმარცვლიანი „ტერფი“ არ არსებობს, ეს იმას ნიშნავს, რომ არ არსებობს ორმარცვლიანი სეგმენტი... ცალკე აღებული ორმარცვლიანი სიტყვა ქართულში, მახვილის დისტრიბუციის თვალსაზრისით, შეიძლება ბერძნული ქორესათვის მიგვემსგავსებინა (და ამან შეიყვანა შეცდომაში ბევრი მკვლევარი), მაგრამ ორმარცვლიანი ერთეული ან ორმარცვლიანი სეგმენტი ვეფხისტყაოსანში არ არსებობს (ეს კარგად ჩანს ისეთი შეფარდების უქონლობით, როგორცაა 2 4 2)“ – სამართლიანად შენიშნა გ. წერეთელმა.

ალ. ბარამიძის დაეჭვება გამოიწვია აგრეთვე იმ 23 შემთხვევამ (12 696-დან), როდესაც ნახევარკარედები არ არის დაყოფილი სეგმენტებად, რასაც გ. წერეთელმა რუსთველამდელი პოეზიის რუდიმენტალური ნაშთი უწოდა. „ამ სქემის გამოდევნებამ და მისმა აბსოლუტიზაციამ კი შედეგად ის გამოიღო, რომ სრულყოფილებას მოკლებული და რუდიმენტულის კატეგორიას მიეკუთვნა ვეფხისტყაოსნის ბრწყინვალეზე უბრწყინვალესი სტროფი“:

კარვის კალთა ჩახლართული 2 + 2 + 4  
ჩაფქვრ, ჩავაკარაბაკე.“ 2 + 6

– დასძინდა ალ. ბარამიძე.

პასუხად გ. წერეთელმა შენიშნა, რომ რუდიმენტული სალექსო სისტემისადმი კუთვნილება სრულიად არ აყენებს ეჭვქვეშ სტრიქონის თუ საერთოდ ლექსის მხატვრულ ღირსებას, ისევე, როგორც არც სევმენტური განაწილებაა რომელიმე ნაწარმოების მაღალმხატვრულობის გარანტი. „ეს ორი სხვადასხვა სახეა ლექსის პულსაციისა: ერთი უფრო მარტივი, მეორე უფრო სიმეტრიული და რთული“.

შოთა რუსთველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტის მეცნიერთანამშრომლის **როლანდ ბერიძის** შენიშვნა ძირითადად მოხსენების იმ ნაწილს ეხებოდა, სადაც რუსთველის მიერ 16 მარცვლიანი შაირის არჩევის მიზანშეწონილობაზე იყო საუბარი. „ქართული ლექსის ბევრ საზომში ბუნებრივად არის მოცემული არა ორი, არამედ მრავალგვარი რიტმის საფუძველი. მაგალითად, 12 მარცვლიანი საზომში 3/3//3/3, ან 2/4//2/4, ან 5//5/2, 4//4/4, 4/2//4/2. ასეთივე შესაძლებლობები აქვს 13, 10 და 8 მარცვლიანი ლექსსაც“.

პასუხად გ. წერეთელი მთავარ დამნაშავედ გაუგებრობას ასახელებს და ადასტურებს, რომ ერთადერთი საზომი, რომელსაც შეეძლო ერთდროულად მოეცა ეკვივალენტური სიმეტრიაც (საფუძველი გეომეტრიული პროპორცია 2 4 8) და ოქროს კვეთიც (საფუძველი ე. წ. ფიბონაჩის რიგი: ...3 5 8 13) არის 8 მარცვლიანი (საერთო ორივე მიმდევრობისთვის).

გ. წერეთელმა განსაკუთრებული ადგილს დაუთმო ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორ **ნოდარ ნათაძის** მოსაზრებებს, რომელმაც შენიშნა, რომ მეცნიერული ნაშრომი უდავოდ უდიდესი მნიშვნელობისაა, მაგრამ ადგილი აქვს რიგ შეუსაბამობებს. ის სავსებით ეთანხმება აკადემიკოსს, რომ მაღალი შაირის ტრადიციული დაყოფა 16 და 8 მარცვლებად არ იყო ამომწურავი და რომ საკუთრივ 8 მარცვლადი თავის მხრივ აუცილებლად უნდა დაიყოს კიდევ ორ სევმენტად. „ამ თეზისის ჭეშმარიტების გარანტია იმაშია, რომ ავტორის მიერ დადგენილი ის კანონზომიერება, რომ კომბინაცია 2 4 2 პოემაში არ გვხვდება, ვერცერთი სხვა ფაქტორით ვერ აიხსნება. სხვა საკითხია მახვილი, როგორც ვეფხისტყაოსნის ლექსის კონსტრუქციული ელემენტის ფაქტორი. ეს იმით მტკიცდება, რომ პოემაში სისტემური ხასიათი აქვს დაბალ შაირში სამმარცვლიანი, ხოლო მაღალში ორმარცვლიანი რითმის ხმარებას. ეს მხოლოდ იმით შეიძლება აიხსნას, რომ პოემაში გართმულია არა მსგავსი მარცვალთკომბინაციები თავისთავად, არამედ მსგავსი მარცვალთკომბინაციები მახვილის მსგავსი განაწილებით, ანუ ტერფები.<sup>4</sup> დაბალი შაირი აუცილებლად „დაქტილით“ მთავრდება, მაღალი ქორეთი (პირობითად)“.

თუმცა თავადვე მიუთითა, რომ ეს ფაქტი გამორიცხავს ოთხმარცვლიანი სიტყვების არსებობას საერთოდ დაბალ შაირში, ხოლო სამმარცვლიანებისას – მაღალ შაირში (გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც ერთმარცვლიანი სიტყვა სემანტიკურად არადამოუკიდებელია და შერწყმულია მრავალმარცვლიანთან). არადა ტექსტში ასეთებიც არის. „მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ასეთი „დარღვევების“ ჯამი რა გინდ მცირე იყოს, აქ გადახვევა მახვილთა განაწილების ნორმად მიჩნეული წესიდან ეხება ტერფთა ათ პროცენტზე ნაკლებს და თანაბრადაა განაწილებული ტექსტში. ეს „დარღვევები“ არ აფერხებს ლექსის მდინარებას იმიტომ, რომ ტერფთა დანარჩენი ნაწილი ისეთ მტკიცე რიტმულ ჩარჩოს ქმნის, რომელიც კმარა, რომ ეს გადახვევები ყურისთვის შეუმჩნეველი გახადოს“.

გ. წერეთელი, საპასუხოდ, მახვილის შესახებ თ. გამყრელიძის დეფინიციას იმოწმებს: „არ შეიძლება მახვილი რაიმე როლს თამაშობდეს სევმენტების რეგულირების საქმეში, რადგან ქართულში მას ფონოლოგიური ღირებულება არა აქვს“.

სხვაგვარად, მახვილი ქართულში არაა სუბსტანციური ღირებულების და ამიტომაც ყოველგვარი „გადახვევა“ ყურისთვის შეუმჩნეველი და არა იმიტომ, რომ მათი რიცხვი მცირეა, რადგან დანარჩენი ნაწილი „მტკიცე რიტმულ ჩარჩოს ქმნის“. საპირისპიროდ ამისა, „საკმარისია ამოვადოთ ერთი მარცვლიანი ყოველი მეათე სტრიქონში, ან თუნდაც ერთ შემთხვევაში, რომ იმწამსვე იგრძნოთ დარღვევა“.

ორმარცვლიანი და სამმარცვლიანი რითმების ხმარება ვეფხისტყაოსანში ძალიან კარგად აიხსნება იმ პრინციპის მიხედვით, რომელიც საფუძვლად უდევს პოემის ლექსთწყობას. ეს არის სიმეტრიული შეფარდებები გარკვეული სილაბური სიგრძის ელემენტთა შორის. „იმ სტროფებში,



რომლებიც კენტმარცვლიან სეგმენტებზეა აგებული, გვაქვს კენტმარცვლიანი რითმები, ხოლო წვეილმარცვლიან სეგმენტებთან – წვეილმარცვლიანი რითმები“ – ასკენის კამათის დასასრულს მეცნიერი.

ჩვენ შეძლებისდაგვარად სრულად გადმოვეცით 1972 წელს მწერალთა სასახლეში გამართული მეტად საინტერესო და ეპოქალური მნიშვნელობის დისკუსიის საოქმო მასალები, რომლის მიხედვით გაფორმდა და დაკანონდა ქართული ლექსის სილაბურობის თეორია, საპირისპიროდ მანამდე, რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე გაბატონებული სილაბურ-ტონური თეორიისა.<sup>5</sup>

### განმარტებანი:

<sup>1</sup> შევნიშნავთ, სილაბურ-ტონურობა გაბატონებულ თეორიად აკაკი გაწერელის ძალისხმევით, განსაკუთრებით მისი ფუნდამენტური ნაშრომის „ქართული კლასიკური ლექსის“ გამოქვეყნების (1953 წ.) შემდგომ იქცა. მანამდე ვითარების საილუსტრაციოდ აკაკი გაწერელი ერთგან შენიშნავს: „კ. დოდაშვილი უარყოფს მისი დროის (საუბარია კ. დოდაშვილის სტატიაზე „ქართული ლექსწყობა“ (1890წ.) ლიტერატურულ წრეებში გავრცელებულ აზრს, თითქოს ქართული ლექსთწყობის ბუნებას მარტოოდენ მარცვლების თანაბრობა განსაზღვრავდეს“.

<sup>2</sup> აქ და ყველგან, სადაც საუბარია სილაბურ-ტონურობის დამცველთა შესახებ, ძირითადად, რასაკვირველია, აკაკი გაწერელია იგულისხმება, რომელიც სხდომას არ ესწრებოდა. ის ზემოაღნიშნულ მოვლენას სიტყვათა გახლეჩის შესახებ თავისებურ ინტერპრეტაციას უძებნის. ის შენიშნავს ერთგვარ უხერხულობას და აცხადებს, რომ „ტაქში ტერფის ფარგლები მეტწილად ფიქციურია და არარეალური (ზოგჯერ ემთხვევა სიტყვებს შორის არსებულ ბუნებრივ, საზღვრებს, ზოგჯერ კი არა). ამდენად ტერფი და მეტრული სქემა, რომლის ელემენტს ტერფი შეადგენს, აბსტრაქციული სახეებია რიტმის ზოგადი, არარეალური ფორმისა და აუცილებელია მარტოოდენ საზომების აღწერისა და კლასიფიცირებისათვის“. მოხმობილი სტროფის ძირითადი რიტმული ტენდენცია მართლაც ქორეულია: „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე...“, „ვითა გმირსა“ და ა. შ., სადაც სიტყვა არ იხლინება სქემის საჭიროებისათვის.

<sup>3</sup> თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ აკაკი ხინთიბიძის გამოსვლა არ ყოფილა სავსებით სილაბისტური. მაგ.: „დაუპირისპირდა რა გავრცელებულ თვალსაზრისს, აკად. გ. წერეთელმა ახალი არგუმენტებით გაამდიდრა ჩვენი წარმოდგენა ვეფხისტყაოსნის ლექსის სილაბურობაზე...“ ან „თუმცა ქართული ვერსიფიკაციის შემდგომი განვითარება მიგვანიშნებს, რომ ტონურობის აბსოლუტური გამორიცხვა არც ვეფხისტყაოსნიდან შეიძლება, რომელიც ამ მხრივ ზოგიერთ საგულისხმო დეტალს შეიცავს და პოტენციალურად მაინც ქართული ლექსის საერთო სახის განმსაზღვრელია“. „ჩვენი აზრით, რეგულირებული სილაბური ლექსის მიმართება საზოგადოდ ქართულ ვერსიფიკაციასთან შემდგომი კვლევა-ძიების საგანი უნდა გახდეს“. „თუკი დაიხმება საკითხი – ლექსთწყობის ცნობილი სისტემებიდან რუსთველის ლექსი რომელს უნდა მიეკუთვნოს, პასუხი მხოლოდ ერთი შეიძლება იყოს – სილაბურ სისტემას“.

აღსანიშნავია, რომ აკაკი ხინთიბიძის მთელი შემდგომი მრავალწლიანი, თავდაუზოგავი კვლევა-ძიება მეტრიკის სფეროში „ვეფხისტყაოსნის“ მისამართით წარმოთქმული ამ თეზისის მთელ ქართულ ლექსთწყობაზე გავრცელებას მიეძღვნა:

<sup>4</sup> აღნიშნულ საკითხს ეძღვნება ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორ თამარ ლომიძის ბრწყინვალე მონოგრაფია „ქართული რითმის ისტორიიდან“ („მეცნიერება“ 1988 წ.), სადაც ის შენიშნავს, რომ ბუნებრივი და მეტრული მახვილი დაბალ შაირში ერთმანეთს ემთხვევა, განსხვავებით მაღალი შაირისაგან. სადაც არაიშვიათად, ცალკე აღებული სიტყვა ბუნებრივი მახვილით ბოლოდან მესამე მარცვალზე მაგ.: „ქვიტირსა“, სარიტმო წვეილების (პირსა, ტირსა, ჭირსა) მეტრული ზეგავლენით მახვილს ბოლოდან მეორე მარცვალზე ითხოვს „ქვიტირსა“. „ამ გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ დაქტილური ბუნებრივი მახვილები, რომლებიც დაცულია დაბალ შაირში და რომელთაც არღვევს („გადაადგილებს“) მაღალი შაირი, ასახავს ქართული ენის გვიანდელ აქცენტუაციურ ნორმებს. მაღალი შაირის მეტრული მახვილები შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც შედარებით ადრეული აქცენტუაციის ერთ-ერთი სახეობა, რომელიც ამჟამად აღარ შეიმჩნევა ქართულ მეტყველებაში. მეცნიერი იმოწმებს არნ. ჩიქობავას ფუნდამენტურ დასკვნებს ძველ ქართულში მახვილის სხვაგვარი განლაგების შესახებ, ასევე ი. თევდორაძის ექსპერიმენტული გამოკვლევის შედეგებს და ნაშრომის დასაწყისშივე შენიშნავს: საფიქრებელია, რომ პოეტური მეტყველების აქცენტუაციური თავისებურებების საყრდენიც (ზოგჯერ მაინც) უძველესი ენობრივი მახვილებია. ამასთან, თუ „ვეფხისტყაოსნის“ მაღალი შაირის მეტრული მახვილები დაემთხვევა არქაულ ბუნებრივ მახვილებს, ეს ერთ-ერთი არგუმენტი იქნება ქართული ლექსის სილაბურ-ტონური თეორიის სასარგებლოდ“. ნაშრომის შემდეგი ნაწილი სწორედ მახვილის ლინგვისტურ-ფონოლოგიური ფუნქციის თვალსაზრისით უძველესი ენობრივი კონსტრუქციის კვლევას ეძღვნება. კვლევის შედეგები კი, ჩვენი აზრით, თავისუფლად გამოდგება ნაშრომის დასაწყისში მოკრძალებულად მოცემული თეზის არგუმენტად..

<sup>5</sup> მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენ ძირითადად თანავუგრძნობთ მწერალთა სასახლეში მაშინ არსებული იდილიის სამეცნიერო პათოსს (მცირე „დარღვევების“ მიუხედავად), მაინც აღვნიშნავთ, რომ ამ შემთხვევაში სამეცნიერო კონტექსტი არ იყო თვითკმარი: თავისთავად სილაბურ-ტონური ლექსთწყობა

ჩვენში ჩრდილოელი მეზობლის კულტურული ინტერვენციის შედეგი გვევლინა (იხ. ჩვენივე „აკაკი გაწერელია და სილაბურ-ტონური თეორია“), რაც დროში თანხვედრა XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის, ალტერნატიული კულტურის აღმავლობას რუსეთში, რომელმაც იდეური და ფიზიკური გაერცელება ჰპოვა მის სამხრეთ გუბერნიაში. ამ ალტერნატიული კულტურის ქართული ნაირსახეობა იქცა მანამდე სუსტად, ძირითადად, თარგმანებში წარმოდგენილი ქართული სილაბურ-ტონური ლექსის დამკანონებლად. მოგვიანებით, საბჭოთა ეპოქის დადგომამ, ხოლო შემდეგ მისმა აღმავლობამ, აქაც და ჩრდილოეთშიც, შეიწირა ამ კულტურის ესთეტიკა, ისევე როგორც მისი მატარებელი ადამიანები. სილაბურ-ტონურობის მეტრი – აკაკი გაწერელია მენტალურად ამ კულტურის პირმშო გახლდათ და ასეთადაც დარჩა. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ ამ დისკუსიამ და ძირითადად, მისი შედეგების გაფორმებამ სათავე დაუდო 70-იანი წლების ცნობილ საუნივერსიტეტო დებატებს ქართული და საერთოდ პოეტური მეტყველების შესახებ. ქვეტექსტი ამ დებატებისა ოპოზიციური გახლდათ: მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს აღსდგა ქართული ლექსის სილაბურ ლექსთწყობათა სისტემებისადმი კუთვნილების ისტორიული კანონზომიერება, საზოგადოებრივი აზრი არაერთგვაროვანი იყო.

**Kakha Davituri**

### **One Discussion held in the Writers Union Summary**

In 1972 at the guest-house for writers a very interesting scientific discussion was held. The main speaker was academician Giorgi Tsereteli. The topic of his speech was „Metre and Rhyme in The Knight in Panther’s Skin“.

He surveyed in details a dominant theory of that time that addressed literary studies about syllabic-tonic character of Georgian verse (based on Akaki Gatsrelia’s „A Classic Georgian Verse“ according to the theory Georgian accent is not relevant, representing itself as a certain expressive factor).

The fact that in Georgian language among disyllabic words a stress comes on the second syllable from the end, while among trisyllabic words a stress comes on the third syllable from the end, facilitated some researchers to consider the Greek rhythms as the rhythmic factors of Georgian versification. According to the researcher, this attitude had been a result of confusion and rejection of characteristic features of Georgian prosody. The other part of the lecture was wholly dedicated to the review of basic tendencies of the work: 16-syllable verse of „The Knight in Panther’s Skin“ is divided into two equal parts. Each of them in turn is divided into two parts, correspondingly. In the first case we have 4/4 (high-style verse) and in the second – 5/3 or 3/5. A part of a half of a line is an independent segment. It is exactly its special content and „conduct“ that facilitates creation of the rhyme.

In conclusion the researcher noted that a syllabic character of Georgian verse in general had been mentioned before, from Mamuka Barathashvili and Ioane Bagrationi; and Georgian rhythm consists of time-length, so called cadences defined by a quantity of syllables. The tendency of syllables to be repeated in different pieces of time, independently from a number of accents being parts of a syllable and a number of prosodies within a segment, are characteristic for cadences.

In general, the analysis of the text gives the researcher a reason to conclude that units forming a metre of verse in the poem and making a huge number of proportional relations are closely connected to metric-prosodic and semantic-graphic elements. An edge of each line coincides with the part semantically and compositionally completed. A line ends where a sentence or phrase itself and edges of a segment coincide with the edges of a word. „All these complicated interrelations between syllables, words, segments, strokes and lines are based on symmetry (in high-style verse) and the golden mean (in low-style verse) that reaches the limits of perfection“, concludes the researcher.

Dr.Nodar Natadze and Dr.Akaki Khintibidze as well as Prof. Akaki Urushadze and Prof.Givi Gachechiladze, a corresponding member of Academy of Sciences Tamaz Gamqrelidze, an associate researcher at Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature Roland Beridze and academician Alexandre Baramidze attended the discussion.

Discussion held in 1972 at the guest-house for writers was of a great importance: a theory of syllabic character of Georgian verse was acknowledged and admitted in contradiction to syllabic-tonic theory that had been dominated for dozens of years before.

მხატვრული ნარატივი პუბლიცისტიკაში

პუბლიცისტიკის დარგში პროფესიონალი ჟურნალისტების გარდა ხშირად მოღვაწეობენ მწერლებიც. დიკენსმა, ზოლამ, მარკესმა პრესაში ხანგრძლივი თანამშრომლობის შემდეგ მოჰკიდეს ხელი მწერლობას. მსგავსი მაგალითები ბევრია ამერიკულ ლიტერატურაშიც (ფიშკინი 1985: 3-6). წიგნში „ფაქტიდან გამონაგონისკენ (ჟურნალისტიკა და მხატვრული ნაწერები ამერიკაში)“ საინტერესო დაკვირვებებია იმის თაობაზე, თუ რა გავლენა იქონია მარკ ტვენის, უაიტმენის, დრაიზერის, ჰემინგუეის და დოს პასოსის შემოქმედებაზე მათმა ხანგრძლივმა (ზოგ შემთხვევაში 20-25 წლიანმა) პუბლიცისტურმა მოღვაწეობამ. ჩვენს ქვეყანაში ცნობილი მწერლებისა და პრესის ურთიერთობა უმეტეს შემთხვევაში საპირისპიროდ წარმართებოდა ხოლმე – მწერლობიდან ჟურნალისტიკისკენ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე საქართველოში თითო-ორი პერიოდული ბეჭდვითი ორგანო არსებობდა და ჟურნალისტური სარბიელი ისე ფართო არ იყო, როგორც ევროპასა და ამერიკაში, მაგრამ ჩვენ გვქონდა მდიდარი მხატვრული ტრადიციები, ამიტომ ლექსი და მოთხრობა უფრო ადრე იწერებოდა, ვიდრე პუბლიცისტური სტატია. რამდენადაც ლიტერატურას საქართველოში მკითხველის ესთეტიკური მოთხოვნების დაკმაყოფილების გარდა ერის შემაკავშირებლის და წინამძღოლის ფუნქციაც ჰქონდა, ჟურნალისტიკაში უკვე ჩამოყალიბებული მწერლებიც ერთვებოდნენ. ნიშანდობლივია, რომ ლიტერატურულ ასპარეზზე საქვეყნო აღიარების მიუხედავად, ილია ჭავჭავაძე ცხოვრების ბოლო ცამეტი წლის განმავლობაში მხოლოდ პუბლიცისტურ წერილებს აქვეყნებდა.

ერთი და იმავე ჩანაფიქრის თუ აზრის გამოხატვა მხატვრულადაც შეიძლება და დოკუმენტურადაც. პრესისთვის ორივე მისაღებია, მაგრამ, როგორც ფორმით, ისე შინაარსით, ყოველდღიური ცხოვრების დინამიკას პუბლიცისტიკა უფრო მარჯვედ უწყობს ფეხს, ვიდრე სიტყვაკაზმული ლიტერატურა. პრაქტიკული თვალსაზრისითაც, გაზეთის ან ჟურნალის ორ ნომერს შორის ინტერვალში სტატიის დაწერა უფრო იოლია, ვიდრე მხატვრული თხზულებისა.

ჟურნალისტიკის განვითარებამ და მისმა სპეციფიკამ ამერიკის შეერთებულ შტატებში ლიტერატურის წიაღშივე მოახდინა ძვრები – წარმოშვა და საოცრად პოპულარული გახდა ახალი პროზაული ჟანრი ნოველა – ისეთი მოცულობის ნაწარმოები, რომელიც იოლად თავსდება ჟურნალისა თუ გაზეთის ერთ ნომერში. ჩვენთან იმავე პროცესმა გამოიწვია მწერლობის მიზიდვა დოკუმენტური ჟანრებისაკენ, პუბლიცისტიკაში მათ ჩაბმას კი მოჰყვა მხატვრული ჟანრობრივი ფორმებისა და გამომსახველობითი საშუალებების შემოტანა. პრესის ფურცლებზე გაჩნდა ისეთი თხზულებები, რომლებიც დოკუმენტური პროზის თვისებებსაც ატარებდა და მხატვრულისასაც – ფაქტობრივად მათ ზღვარზე იყო.

მართალია, პუბლიცისტიკა ძირითადად ინფორმაციულ-ანალიტიკური მიზანდასახულობისაა და კონკრეტულ თემებსა და პრობლემებს ეხება, მაგრამ მკითხველისათვის სულერთი არ არის, რა ფორმით მიაწვდიან მას სათქმელს – რამდენად ესთეტიკური და მიმზიდველი იქნება იგი. ამიტომ გონებასახვილურმა შედარებამ, სხარტმა გამონათქვამმა, ლექსიკის შერჩევამ, დახვეწილი ფორმის გამოძებნამ, მოვლენის ზუსტმა და მორგებულმა სახელდებამ ჟურნალისტიკაში მწერლების ჩართვის შემდეგ უფრო დიდი ყურადღება მიიპყრო. ეს პროცესები საზღვარგარეთულ პუბლიცისტიკაშიც განვითარდა, მაგრამ არა ისეთი სწრაფი ტემპით და ისე მოკლე დროში, როგორც ჩვენთან.

განსაკუთრებით ბევრი სიახლე შემოიტანა პუბლიცისტიკაში ილია ჭავჭავაძემ. თავისი სტატიებისათვის იგი მრავალფეროვან ფორმებს ირჩევდა. ფელეტონი „სხარტულა“ არის დაწერილი პიესის სახით, რომელშიც ორი პერსონაჟი მონაწილეობს – რედაქტორი და მისი რაინდი ბაქია. პირველი ჟურნალ ცისკრის რედაქტორს – ივანე კერესელიძეს განასახიერებს, მეორე კი – ანტონ ფურცელაძეს, რომელიც ქერელი ბექას ფსევდონიმით წერდა. თხზულებას აქვს

საკმაოდ ვრცელი სასცენო რემარკები – დეკორაციის აღწერილობა და მინიშნებები ამა თუ იმ ფრაზის წარმოთქმის დროს საჭირო ემოციურ დატვირთვაზე. სიუჟეტი გამოგონილია. მისი ხორცშესხმისთვის გამოყენებულია მრავალფეროვანი მხატვრული ხერხები, მაგრამ ჩანაფიქრი პუბლიცისტურია. იგი მიზნად ისახავს ჟურნალ „საქართველოს მოამბის“ მიმართ „ცისკრის“ თანამშრომელთა მტრული განწყობის სარკასტულად წარმოჩენას.

სიტუაციის კომიზმის ჩვენების მიზნით მწერალი სხვა ფორმებსაც მიმართავს. სტატია „ამბავი ყბადასალები და წყალწასალები“ წარმოადგენს წარმოსახვით რეპორტაჟს „Тифлисский Листок“-ის რედაქციიდან, სადაც თითქოსდა მიმდინარეობს ნიკო ნიკოლაძისთვის „ბელინსკობის“ მინიჭების საზეიმო აღნიშვნა. ტექსტში ჩართულია ამ თავყრილობაზე წაკითხული დეპეშები, რომლებიც დოკუმენტურობის იმიტირების მიზნით გამოგზავნის ზუსტი დროის აღნიშვნით იწყება და პირადი წერილებისათვის დამახასიათებელი დასასრულის პარადიზირებით მთავრდება: „ზოილი და ვანუა – ღვთის მადლით – მშვიდობით ბრძანდებიან“.

იმის გამო, რომ წერილში „ჩვენი ეხლანდელი სიბრძნე-სიცრუე“ ავტორი თავისი ოპონენტების – მიხეილ და ივანე მაჩაბლების საჯარო გამოსვლებს უპირისპირდება, თავადაც ლექციის ფორმას ირჩევს და ნოდარ ტაბიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „კათედრაზე შემდგარს კათედრიდანვე ეპაექრება“ (ტაბიძე 1998: 114). როგორც საჯარო გამოსვლის სპეციფიკა მოითხოვს, სტატია იწყება საზოგადოებისადმი მიმართვით: „მოწყალენო ქალბატონებო და მოწყალენო ბატონებო. მე არ ვიცი, როგორ აღმოვთქვა, რა სიხარული ჰქვამს და გადმოდის ეხლა ჩემს გულში, რომ გხედავთ ამდენს ბრწყინვალე გვამს, აქ მობრძანებულს ჩემდა სასმენად“ (ჭავჭავაძე: 400). ტექსტს სარკასტულ იერს აძლევს ენის არქაულობაც.

ასევე სრულიად მიზანდასახულად ირჩევს ილია ჭავჭავაძე ფორმას წერილისათვის „გომართელის ფილოსოფია და არჩილ ჯორჯაძის ფსიხოლოგია“. რამდენადაც სტატია ოჯახის სიმტკიცისა და მნიშვნელობის შესახებ პრესაში გამოთქმულ ეჭვებს უპირისპირდება, ავტორი მას მეუღლისათვის გაგზავნილი წერილის სახეს აძლევს და ოპონენტთა დასკვნებს აბათილებს მკითხველისათვის იმის წარმოჩენით, თუ სადამდე შეიძლება მიგვიყვანოს მსგავსმა აზრებმა. სიუჟეტი და ტიპაჟი აქაც, ისევე, როგორც ზემოთ განხილულ სხვა წერილებში, გამოგონილია, მაგრამ მიზანი კვლავ კონკრეტული – ჟურნალ „კვალში“ დაბეჭდილი რამდენიმე წერილის გამოხმაურება, რომლებშიც მწერლის აზრით სიბრძნე და სიცრუე ერთმანეთში იყო არეული.

წმინდად პუბლიცისტური მიზანდასახულობით ამ წერილებიდან არ გამოირჩევა „ორხმიანი საახალწლო ოპერეტი“, რომელიც ილიას გალექსილი ფორმით აქვს დაწერილი. მასში მონაწილეობენ გიორგი წერეთელი, ზოილი, სილოვან ზუნდაძე, ილია ხონელი და სხვა რეალურად არსებული პირები. თითოეული მათგანის „სოლო პარტიას“ მოყვება „ხოროს“ გამოსვლა, რომელიც წინამორბედის ნათქვამს აფასებს და ზოგ შემთხვევაში სრულიად აქარწყლებს. ის, რომ მოქმედი პირები აქ საკუთარი სახელებით ან ყველასთვის ცნობილი ფსევდონიმებით არიან შემოყვანილნი, ტექსტის პუბლიცისტურ ჟღერადობას კიდევ უფრო აძლიერებს. ამ ნაწარმოებსა და ზემოხსენებულ „სხარტულას“ შორის ფორმის, გამომსახველობისა და მიზანდასახულობის თვალსაზრისით უფრო მეტი მსგავსებაა, ვიდრე განსხვავება, მაგრამ დღესდღეობით ერთი მხატვრულ თხზულებად არის მიჩნეული და აკადემიურ გამოცემაში ლექსების კვერდით იბეჭდება (ჭავჭავაძე 1987: 161), მეორე კი – დოკუმენტურ პროზად და შესაბამისად პუბლიცისტის ტომში აქვს მიჩენილი ადგილი (ჭავჭავაძე 1991: 135). მთლიანად პუბლიცისტური ჟღერადობისაა ცნობილი „გამოცანებიც“.

ილია ჭავჭავაძის ნოვაციებს ბევრმა სხვა მწერალმა აუბა მხარი. დღიურის ფორმა აქვს აკაკი წერეთლის სტატია, რომელიც „დროების“ 1875 წლის 24 იანვრის ნომერში დაიბეჭდა და სხვადასხვა საკითხებთან დაკავშირებულ მოკლე ჩანაწერებს აერთიანებს. სიზმარ-ცხადის სახით არის წარმოდგენილი სტატია „ბოდვა“ (დროება 1875: 21 მარტი), წერილში „გამოსალმება“ კი სათავადაზნაურო ბანკის გარდაცვალება და მისი დატირებაა პარადიზებული. პუბლიცისტიკაში გამოგონილი სიუჟეტის შემოტანა, მხატვრული ტიპაჟის შემოყვანა და ახალი ფორმების ძიება XIX საუკუნის ქართულ პრესაში თანდათანობით ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა.

ცალკე დაკვირვებას იმსახურებს ილია ჭავჭავაძის, ვაჟა ფშაველასა და აკაკი წერეთლის მხატვრულ-პუბლიცისტური წერილების ციკლები რეალისტური პროზის მსგავსი გამოგონილი ტიპაჟის – სფირიდონისა და თადეოზის, მამუკასა და ექვთიმეს, ივანიკასა და გოჯასპირის

მონაწილეობით, რადგან ეს სტატიები მათი ანონიმურობის გამო (ჭრელაშვილი 1981: 39; ლეკიშვილი 1969: 175) დიდხანს არ შედიოდა მათი ავტორების თხზულებათა მრავალტომეულებში, კრიტიკოსთა ყურადღების არეალში მხოლოდ ატრიბუციის კუთხით ექცეოდა და სტილისა და ფორმის თავისებურებების თვალსაზრისით შეუსწავლელი დარჩა.

მხატვრულ-პუბლიცისტური ტიპაჟი – სფირიდონი და თადეოზი ილიამ თავის ნაწერებში პირველად 1863 წელს შემოიყვანა ციკლში „სფირიდონისა და თადეოზის ბაასი“. როგორც სათაურიდანაც ჩანს, წერილებს დიალოგის ფორმა აქვს.

ფილოსოფიური, მორალისტური და სხვადასხვა აქტუალური თემების განსახილველად დიალოგს ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში მიმართავდნენ. ამის ყველაზე ცნობილი მაგალითი პლატონის დიალოგებია, სადაც უცვლელი მონაწილის – სოკრატეს თანამოსაუბრეები განსხვავებული მსოფლმხედველობის, ფილოსოფიური აზროვნებისა და ცხოვრებისეული თვალსაზრისის მქონე ადამიანები არიან. დიალოგების მეშვეობით პლატონი ერთი მხრივ წარმოაჩენს თავისი მასწავლებლის ფილოსოფიურ შეხედულებებს სხვადასხვა საკითხებთან დაკავშირებით, მეორე მხრივ კი ხატავს იმდროინდელი სოციალური წრეებისა და საზოგადოებრივი აზრის მთელ სპექტრს. თემების მონაცვლეობას განაპირობებს სიტუაციისა და თანამოსაუბრის შეცვლა, რაც სიუჟეტის განვითარების მსგავს ფუნქციას ასრულებს, ქმნის ტექსტის დინამიურობას და მას საინტერესო წასაკითხს ხდის.

ტიპური სახეების შექმნის და დიალოგური ფორმის არჩევისას ილია ჭავჭავაძე მსგავს ამოცანას ისახავს მიზნად – გვაჩვენოს აზრთა ჭიდილი და დაპირისპირებული შეხედულებების მქონე ადამიანთა სახეები, მაგრამ კონკრეტული მიზანდასახულობიდან გამომდინარე მას არ სჭირდება თანამოსაუბრეთა ასეთი ფართო სპექტრი. ამიტომ არჩევანს აკეთებს ორ ტიპურ სახეზე, რომლებიც იმ დროისათვის ყველაზე აქტუალური თემების ირგვლივ გამართულ კამათში მონაწილე ჯგუფებს – მამათა და შვილთა ბანაკებს განასახიერებენ. მათი დიალოგების წარმოჩენით მწერალი გვაჩვენებს ორივე მხარის შეხედულებებს.

სფირიდონი ახალგაზრდა, პროგრესულად მოაზროვნე, განათლებული კაცია, რომელიც საინტერესოდ საუბრობს სხვადასხვა საკითხებზე და კარგად ერკვევა მოვლენების არსში. მას უყვარს სამშობლო და განიცდის მისთვის პრობლემურ ყველა საკითხს, აქვს დახვეწილი მხატვრული გემოვნება, აბსტრაქტული აზროვნებისა და განსჯის უნარი. მისი ლექსიკა არ არის გადატვირთული სამეცნიერო ტერმინებით, მაგრამ ეტყობა განსწავლულობა. მისი ბიძა თადეოზი კი ძველი თაობის წარმომადგენელია. მასაც უყვარს თავისი ქვეყანა და აინტერესებს მიმდინარე პროცესები, მაგრამ უჭირს „ცისკარში“ დაბეჭდილი სტატიების არსსა და ღირებულებებში გარკვევა. ამ ხანდაზმული კაცის მეტყველებაში ხშირია არქაიზმები. იგი ვერ ეგუება არა მარტო ახალ ლექსიკას, არამედ ყოველივე ახალს.

მართალია, ნაწარმოების მიზანდასახულობა პუბლიცისტურია, მაგრამ ტიპაჟის სახეთა წარმოსაჩენად მწერალი ძალიან მნიშვნელოვან შტრიხებს გამოკვეთს. მაგალითად, თადეოზს ათქმევინებს: „ჩემი გულგრილობით ისე მოვუარე ჩემს თავს, რომ ეხლა ჯანზეც კარგათა ვარ და ღონეზედაცა“. გულგრილობის ხარჯზე სიმშვიდის და ჯანმრთელობის შენარჩუნება ადამიანის ღირსებად, რა თქმა უნდა, ვერ ჩაითვლება. თადეოზს შეჩვეული ჭირი ურჩევნია შეუჩვეველ ლხინს. მისი ამგვარი განწყობა ჩანს „ცისკარის“ შესახებ ნათქვამიდან: „ოღონდ „ცისკარი“ იყოს და როგორც გინდა იყოს“. მოხუცი ვერ ეგუება კრიტიკას და უკმაყოფილობას გამოთქვამს: „რა არის, კრიტიკებით აამსეს ეს ჟურნალი.“ თადეოზის დევიზია: „განა ჩვენ არ გვესმის, მაგრამ ჩუმი ვართ“. ეს აზრები და განწყობა სრულიად მიუღებელი იყო ილიასათვის და თუმცა აქ პირდაპირ კომენტარებს არ აკეთებს, საუბრისას წარმოჩენილი ნააზრევით თავად ახასიათებინებს თადეოზს საკუთარ პიროვნებას.

სფირიდონი ბიძაზე ნაკლებად არ აფასებს ტრადიციებს, მაგრამ მათი ბრმად მიმდევარი არ არის. ის ცდილობს თავისი და სხვისიც – ყველაფერი ობიექტურად შეაფასოს. მაგალითად, ახალი ცნებების აღსანიშნად უცხო სიტყვების შემოტანას საჭიროდ მიიჩნევს და არც ენაში უკვე არსებულ ნასესხობებზე უარის თქმის მომხრეა, რადგან უცხო სიტყვებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ნებისმიერი ხალხის ლექსიკაში და მათ გარეშე ენა „კალიისგან მოჭმულ ყანას“ დაემსგავსებოდა. აქაც, ისევე როგორც ბევრ სხვა საკითხთან დაკავშირებით გამოთქმულ მოსაზრებებში, ძნელი არ არის თვით ავტორის დამოკიდებულების შეცნობა.

პუბლიცისტურ სივრცეში მხატვრული ტიპების შემოყვანით ილიამ საშუალება გამოიხატა აქტუალურ საკითხებთან დაკავშირებით ორი განსხვავებული მხარის აზრები და პოლემიკა ერთი წერილის ფარგლებშივე წარმოეჩინა. „ბაასის“ თემები იმის მიხედვით არის შერჩეული, თუ რა პრობლემების ირგვლივ იყო გაჩაღებული კამათი ამ ორ ბანაკს შორის. ესენია: მამულის სიყვარული, ჟურნალის ავ-კარგი, ლიტერატურის დანიშნულება, სათარგმნი მასალის შერჩევის პრინციპი და სხვ.

ყველა ის საკითხი, რაც „სფირიდონისა და თადეოზის ბაასშია“ განხილული, მწერალმა ადრეც წამოჭრა დოკუმენტურ პუბლიცისტურ წერილებში, მაგრამ იქ მკაცრი, მეცნიერული ტონი ჰქონდა არჩეული, აქ კი ყველა პრობლემას მშვიდად და გამარტივებულად განიხილავს, ალბათ იმიტომ, რომ დიალოგები ბევრად უფრო მსუბუქი წასაკითხი გაეხადა სწორედ თადეოზის მსგავსი მკითხველისათვის. წერილების მიმზიდველობას ისიც განაპირობებს, რომ მონაწილეებს მასში განსხვავებული შეხედულებების გარდა სხვადასხვაგვარი მეტყველება და განწყობა შემოაქვთ.

„საქართველოს მოამბეში“ „სფირიდონისა და თადეოზის ბაასის“ სამი წერილი დაიბეჭდა, 80-იან წლებში კი მწერალმა პაექრობას პირადი წერილების სახე მისცა. („წერილები გადაღმიტვან“, 1886–1890). ეპისტოლარული ჟანრიც ხანგრძლივი ისტორიის მქონეა. იგი თავდაპირველად პოპულარული გახდა შილერის, პასკალისა და მონტესკიეს თხზულებებით და გვხვდება როგორც დოკუმენტურ, ისე მხატვრულ ნაწერებში. წერილების სერია პუბლიცისტიკაში ავტორს საშუალებას აძლევს დროის ნებისმიერი ინტერვალის შემდეგ ბუნებრივად წამოჭრას ახალი თემები და წარმოგვიჩინოს მათზე განსხვავებული აზრები.

როგორც დიალოგის, ისე მიმოწერის ფორმის არჩევისას ავტორები ძირითადად ერთი რომელიმე პერსონაჟის პირით გადმოგვცემენ საკუთარ დამოკიდებულებას, თავის ნაცვლად მას ამეტყველებენ. ასეთი ილიასათვის სფირიდონია. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ მიმოწერაში მთავარი როლი მას დაეკისრა. ყველა წერილი სფირიდონის მიერ არის დაწერილი და მათშივეა ინფორმაცია თადეოზის პასუხების შესახებაც. ავტორმა დიალოგიდან მიმოწერაზე გადასვლის ფაქტს სიუჟეტური ახსნა მოუძებნა, ვითომდა თადეოზი მოხუცდა, ქალაქში ვეღარ ჩამოდიოდა, ბიძა-ძმისწული ერთმანეთს ვერ ხვდებოდნენ და საუბრებიც ამიტომ აღარ იმართებოდა, მაგრამ რეალურად მწერალს დასჭირდა ცოტა უფრო ვრცელი და ჩაღრმავებული მსჯელობა, რასაც წერილის ფორმა უკეთ დაიტევდა.

80-90-იან წლებში ილიას მიერ ნაცად ხერხს ვაჟა-ფშაველამაც მიმართა. მან „ივერიაში“ გამოაქვეყნა ეპისტოლარული ფორმით დაწერილი სტატიების სერია, რომელშიც შემოიყვანა ტიპაჟები – მამუკა და ექვთიმე. („წერილი მეგობართან“, 1889–1893) სტატიები ამ სახელების ხელმოწერით იბეჭდებოდა, რის გამოც ავტორი დიდხანს იყო დაუდგენელი.

მამუკასა და ექვთიმეს სახეებშიც იმდროინდელი საზოგადოების ცალკეული წრეებია განზოგადებული. სფირიდონისა და თადეოზისგან განსხვავებით ისინი ერთი თაობის წარმომადგენლები არიან, ერთად სწავლობდნენ და ერთნაირი განათლება მიიღეს, მაგრამ ცხოვრების წესი და მიზანდასახულობა რადიკალურად განსხვავებული აქვთ. მამუკასთვის მთავარი ეროვნული ღირებულებებია, ექვთიმესთვის კი – პირადი კეთილდღეობა. პირველი სწავლის შემდეგ საქართველოში დაბრუნდა, რომ თავისი ცოდნა ქვეყნისთვის მოეხმარა, მეორე კი რუსეთში დარჩა კარიერის შესაქმნელად. მამუკას წერილები თავიდან მშვიდი, კეთილგანწყობილი კილოთია დაწერილი, მაგრამ ბოლო ორ ბარათში ურთიერთობა ძალიან მწვავედ გადაიქცა. მხატვრული სიუჟეტის მსგავსად გარკვევით იკვეთება კვანძის შეკვრა და გახსნა. ექვთიმეს შესახებ მოულოდნელად ვიგებთ ბევრ ისეთ რამეს, რაც მასზე წარმოდგენას გვიცვლის. თურმე ის ბავშვობაში ამხანაგებს ფულს პარავდა ტკბილეულის საყიდლად, სტუდენტობისას ესირცხვებოდა მამის ღარიბული ჩაცმულობა და მალავდა, რომ მისი შეილი იყო. ექვთიმე ოცდაათი წლის ასაკშია კი უმწიფარა და ჩამოუყალიბებელი დარჩა, დიდკაცობით და ჩინ-მედლებით მოჰქონდა თავი და ჭეშმარიტი ღირებულებების ფასი ისევ არ იცოდა, სულ კანტის და ჰეგელის ხსენებაში იყო, მაგრამ სინამდვილეში არცერთი არ ჰქონდა წაკითხული.

ყოველივე ამას მამუკა წერს, მაგრამ ექვთიმეს პასუხიდანაც დასტურდება ბრალდებების მართებულობა. ის თავადაც არ უარყოფს ამ ფაქტებს, მაგრამ მაინც სჯერა, რომ სწორ გზას ადგას, კმაყოფილია საკუთარი წარმატებით და ქედმაღლურად უყურებს ყველას.

წერილების თემატიკას აქაც განაპირობებს არჩეულ ტიპაჟთა ინტერესების სფერო. ამ შემთხვევაში იგი მოიცავს საკითხებს სათავადაზნაურო ბანკის, პოლიტიკური მიმდინარეობების, ქართველთა ნიპილისტობის, ეროვნული თვითშეგნების არქონის, კარიერიზმის, ზნე-ჩვეულებების, მშობლიურ ენაზე სწავლების აუცილებლობის და სხვ. შესახებ. წერილებში შიგადაშიგ ჩართულია ლექსები, რომელთა დიდი ნაწილიც განსახილველი საკითხებიდან გამომდინარეობს და სპეციალურად სტატიებისთვის დაწერილი ჩანს.

მაშუკასა და ექვთიმეს მიმოწერა მათი შეხედულებების, მიზანდასახულობისა და ხასიათების გარდა განსხვავებულია ერთ და სტილითაც. პირველი ჩვეულებრივ სალაპარაკო ენაზე წერს და ხშირად იყენებს ქართულ ანდაზებს, მეორეს წერილები კი აჭრელებულია რუსული ფრაზებით. ვფიქრობთ, ეს სტატიები საინტერესო წასაკითხი იქნებოდა მკითხველისათვის, განსაკუთრებით, კვანძის მოულოდნელი გახსნით.

90-იან წლებშივე მხატვრული ტიპაჟები და სიუჟეტის მსგავსი მონახაზი თავისი პუბლიცისტური წერილების ციკლში აკაკი წერეთელმაც გამოიყენა („სახუმარო გასართობი“, 1893–1897). მანაც, ილიას პირველი ციკლის მსგავსად, დიალოგის ფორმას მიმართა. ეს ფელეტონებიც ხელმოუწერელი იყო და მათი ატრიბუცია ცნობილ ტექსტოლოგს, ლევან ჭრელაშვილს ეკუთვნის.

იმის გამო, რომ ამ პერიოდში ბანკის საკითხებთან დაკავშირებით გამწვავებული იყო დაპირისპირება დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს წარმომადგენლებს შორის, მწერალმა დიალოგის მონაწილეებად ამ მხარეთა ტიპური წარმომადგენლები აირჩია – ივანიკა და გოჯასპირი. კამათის ტონი არც აქ არის ცხარე და ორი პერსონაჟიდან უფრო აქტიურია ის, რომელიც ავტორისეულ პოზიციას იცავს. ამ შემთხვევაში ეს არის ივანიკა. პერსონაჟთა სამეტყველო სტილი მნიშვნელოვნად განსხვავებულია ერთმანეთისგან. აღმოსავლელი გოჯასპირი ძირითადად სალიტერატურო ენაზე მეტყველებს, ივანიკას საუბარში კი უხვადაა დასავლური დიალექტიზმები და დამახინჯებული ნასესხები სიტყვები, მაგ.: „მარა“, „მიჩნიკინებს“, „რაცხა“, „ლელახტორი“ და სხვ.

დიალოგებიდან ჩანს როგორც პერსონაჟთა პირადი პრობლემები, რაც წმინდად მხატვრული გამონახონია, ისე რეალური საზოგადოებრივი ვითარება. ხშირად არის გაკრიტიკებული გაზეთი „ივერია“ და სათავადაზნაურო ბანკი, ეჭვია გამოთქმული საგაზეთო რეკლამების სანდობაზე, ბანკის ხელმძღვანელობის უანგარობაზე და სხვ.

პუბლიცისტური ჩანაფიქრის განსახორციელებლად აქაც არის გამოყენებული მხატვრული სიუჟეტური მონახაზები. მაგ. იმის დასამტკიცებლად, რომ „ივერის“ რეკლამებს მკითხველი არ უნდა ენდოს, აღწერილია, ვითომ ივანიკა და გოჯასპირი ერთად შევიდნენ რეკლამირებულ ღუქან „პურ-ღვინოში“ და აღმოაჩინეს, რომ იქ არცერთი საჭმელი არ ვარგოდა.

სტატიებში მწერალი იყენებს სხვადასხვა ტროპებს, განსაკუთრებით ხშირად – ჰიპერბოლას და ალეგორიას. ბანკის ხელმძღვანელობას უცხო ცხოველებად – ოსტიოზავრად და პლეზიოზავრად, სხვაგან კი ღორკუდეიდ და გოჭკუდეიდ წარმოაჩენს და სარკასტულად აღწერს მათ ორთაბრძოლას. ყოველივე ეს გაფორმებულია აკაკისთვის დამახასიათებელი სატირულ-იუმორისტული სახეებით და შესაბამისი ლექსიკით, რის გამოც წერილები მსუბუქად იკითხება.

ეს ფელეტონები ფორმით უფრო კოლორიტულია, ვიდრე ილიასა და ვაჟას მსგავსი ციკლები და პერსონაჟთა მეტყველების თავისებურებებიც უფრო მკაფიოდ არის გამოკვეთილი, მაგრამ ნაკლებ ინფორმაციული და ანალიტიკურია. მათში მხატვრული ელემენტები ჭარბობს პუბლიცისტურს და უხვად არის პოეტური ჩანარებიც. მიუხედავად ამისა, ვერ ვიტყვით, რომ ამ სამ ციკლს შორის ფორმის ან მიზანდასახულობის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი განსხვავება იყოს. სამივეგან არის გამოგონილი სიუჟეტი და პერსონაჟები, მიზანი კი პუბლიცისტურია.

სასურველია, რომ XIX საუკუნის პრესაში გამოქვეყნებული წერილების ეს სერიები, ისევე, როგორც გამოგონილი სიუჟეტის და ტიპაჟების შემცველი სხვა სტატიები, თეორეტიკოსთა სპეციალური კვლევის საგანი გახდეს და მოხდეს ჟანრის იდენტიფიკაცია. უნდა გაირკვეს, არის თუ არა მართებული მათი აღრევა დოკუმენტურ პუბლიცისტურობასთან და მწერლების თხზულებათა აკადემიურ გამოცემებში დაუცალკევებლად დაბეჭდვა.

მსგავსი საკითხების გადაჭრის აუცილებლობა მეცნიერებს ადრეც დაუნახავთ. 1970 წელს ქალაქ ივანოვოში სპეციალური კონფერენცია ჩატარდა მხატვრულ-დოკუმენტური ჟანრების

პრობლემათა შესახებ (მხატვრულ-დოკუმენტური ჟანრები 1970) საუბარი იყო კლასიფიკაციაზე, ახალ ჟანრულ წარმონაქმნებზე, მათ ურთიერთქმედებებზე, ტიპიზაციაზე, ხასიათების გახსნის და სტილის თავისებურებებზე, მხატვრობის კრიტერიუმებზე და სხვ.

სამეცნიერო ფორუმზე გაკეთდა საინტერესო დასკვნები: ა) მხატვრულ-დოკუმენტური ჟანრების კვლევა დროის ისტორიულ ჭრილში, საზოგადოებრივ მოთხოვნებთან და ლიტერატურის განვითარების კანონზომიერებებთან კავშირის გათვალისწინებით უნდა წარმოებდეს (კუპრიანოვსკი 1970: 4), ბ) ნარკვევი, მემუარები, ბიოგრაფია და ავტობიოგრაფია მიეკუთვნება ეპოსს, დღიურები და ეპისტოლარული ლიტერატურა კი – ლირიკას (ცვაიგი 1970: 7). გ) ტერმინი მხატვრულ-დოკუმენტური ლიტერატურა აღნიშნავს ან ნამდვილი და გამოგონილი მასალების ურთიერთშეთავსებით თხრობის ორგანიზების განსაკუთრებულ საშუალებას ან ნაწარმოების განსაკუთრებულ ფუნქციას, რომელიც ერთდროულად ატარებს ისტორიულ-შემცენებით ინფორმაციას და მხატვრულ შინაარსს. დ) მხატვრულ-დოკუმენტური ლიტერატურა თანამედროვე ლიტერატურულ ვითარებაში ჩამოყალიბების აქტიურ პროცესში მყოფი მხატვრული სტილია, რომლის სპეციფიკაც არის დოკუმენტალიზმის გამოყენება ესთეტიკური მიზნებისათვის. ე) ამ ტიპის ლიტერატურაში კონკრეტული ფაქტები სახეების მნიშვნელობას იძენს, რეალურ მოვლენათა სისტემა ეპიკურ სიუჟეტად იქცევა, პირადი განსჯა და ავტორ-მოხრობელის ასოციაციები – ლირიკულ სიუჟეტად, საზოგადოებრივი ძალების შეჯახება, რეალურ ადამიანთა დაპირისპრება და ავტორ-მოხრობელის სულში მიმდინარე შინაგანი ბრძოლა კი – თხზულების კონფლიქტებად. ვ) მხატვრულ-დოკუმენტური სტილის ნაწარმოებში ფაქტობრივი სიზუსტე თვითმიზანი არ არის. იგი მხატვრული ზემოქმედების დომინანტური საშუალებაა (ლეიდერმანი 1970: 12-15). ზ) აქ ფაქტები გარდაიქმნება ხატ-იდეებად და ხატ-პერსონაჟებად, რომლებიც მჭიდრო კავშირშია თვით ავტორის ხატთან და ქმნის ლირიკო-ეპიკურ სამყაროს. სიუჟეტის მხატვრულ-დოკუმენტურ ხასიათს ჰარმონიულად ერწყმის ცალკეული გამოგონილი სიუჟეტური განშტოებები, რომლებიც, მართალია, ჯერ შორდებიან მას, მაგრამ შემდეგ ისევ უბრუნდებიან. თ) მხატვრული დოკუმენტალობა არის არა მხოლოდ სტილის ელემენტი, არამედ ფორმალქმნადობის პრინციპი, რომელიც აღწევს ტექსტის ყველა სტრუქტურულ კომპონენტში (ზახაროვა 1970: 33-35).

კონფერენციის მონაწილეთა უმრავლესობა აქცენტირებას აკეთებდა მხატვრულ დოკუმენტალისტიკასა და ჩვეულებრივ პუბლიცისტიკას შორის არსებულ განსხვავებებზე, მაგრამ იყო სხვაგვარი მოსაზრებებიც, მაგალითად, XIX საუკუნის მხატვრულ დოკუმენტალისტიკაზე საუბრისას მიხაილოვამ აღნიშნა, რომ ფელეტონებში ტიპიზაცია ხორციელდება არა თვით ფაქტში, არამედ ფაქტის არჩევაში, გააზრებასა და მოწოდების ფორმაში. იგი წერს: „სწორედ იმიტომ, რომ დოკუმენტალობა, როგორც ფელეტონის ტიპოლოგიური ნიშანი წარმოადგენს ჟანრის მხატვრული სტრუქტურის ელემენტს, გამოგონილი ფაქტები და სახეები, რომლებიც შემოტანილია ფელეტონის ქსოვილში, აღიქმება, როგორც ყოველდღიური, დოკუმენტური, სარწმუნო ფაქტების კანონზომიერი განზოგადება. ამ ასპექტში ფელეტონი არის დოკუმენტური ჟანრი და მისი დაყოფა ბელეტრიზებულიად და პუბლიცისტურად ძალზე პირობითია“ (მიხაილოვა 1970: 43).

ამ მოსაზრებას დავეთანხმებით თუ არა, მხატვრულ პუბლიცისტიკას სპეციფიკური კვლევა მაინც სჭირდება. ჰერსეის აზრით (ჰერსეი 1981: 208), არ შეიძლება, რომ რაღაც ერთდროულად რომანიც იყოს და პუბლიცისტიკაც. ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშანი ალბათ მაინც მოტივაციაა.

ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება მთელი ამ მასალის შესწავლა ნარატოლოგიის კუთხით, რადგან ზემოთ განხილულ წერილებში თხრობითი დისკურსიც და სიტუაციურიც, ორივე გამოგონილია, დოკუმენტურია მხოლოდ თხრობითი აღსანიშნი და ისიც არა ყოველთვის. რაც მთავარია, დოკუმენტური პუბლიცისტიკისგან განსხვავებულია თხრობის ფოკუსი.

ჟანრობრივი იდენტიფიკაციის სირთულეს მხოლოდ მხატვრულ პუბლიცისტიკაში არ ვაწყდებით. ჩერნეცის აზრით, XIX და XX საუკუნეების ლიტერატურაში თავი იჩინა ჟანრობრივი დაყოფის ატროფიის ტენდენციამ. მწერლები სულ უფრო იშვიათად იყენებდნენ მკვეთრად რეგლამენტირებულ სტრუქტურებს, რადგან ისინი აღიქმებოდა ანაქრონიზებად. ეპოსშიც, ლირიკაშიც და დრამაშიც წამყვანი ადგილი დაიკავა ისეთმა სინთეზურმა ფორმებმა, რომლებიც ძნელი მისაკუთვნებელი იყო რომელიმე ჟანრისათვის (ჩერნეცი 1964: 351).

ეს ტენდენცია კიდევ უფრო გაძლიერდა XX და XXI საუკუნეების მიჯნაზე. თუ „აფრიკის მწვანე მთებში“, ჰემინგუეი მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ (ჰემინგუეი 1935: III), ცდილობდა



შექმნა რაღაც შუალედური ჟურნალისტიკასა და მხატვრულ გამონაგონს შორის, მოგვიანებით დოქტოროვმა განაცხადა: „უკვე აღარ არსებობს ცალკე მხატვრული ლიტერატურა და ცალკე არამხატვრული – არის მხოლოდ ნარატივი“ (დოქტოროვი 2001:).

ფიშკინის აზრით: „მოვიდა დრო, რომ მოიხსნას საზღვრები, რომლებიც ერთმანეთისგან აცალკევებს ჟურნალისტიკისა და მხატვრული ლიტერატურის შემოქმედთა სამყაროებს“ (ფიშკინი 1985: 9). მეცნიერი ამას ფაქტისა და გამონაგონის ქორწილს უწოდებს. ლენარდ დევისის თვალსაზრისით ეს საზღვრები არც იმთავითვე ყოფილა მყარი, რადგან ჟურნალისტიკასა და რომანს მისი თქმით საერთო ძირები აქვს მე-16 – მე-17 საუკუნეების განუყოფელი დისკურსის მქონე ლიტერატურაში (დევისი 1983: 51). ნორმან სომსი და მარკ კრამერი მხატვრული პუბლიცისტიკის (Literary Journalism) ერთ-ერთ პირველ წარმომადგენლად დანიელ დეფოს მიიჩნევენ. ნიშანდობლივია მარკ კრამერის ნახევრად იუმორისტული დეფინიცია (კრამერი 1995:). იგი ლიტერატურული პუბლიცისტიკის ფორმას უწოდებს „შეიცნობ, როცა დაინახავს“ (you-know-it-when-you-see-it).

შესაძლოა, ერთი მხრივ ლიტერატურაში შეჭრილმა დოკუმენტალისტურმა ნაკადმა და მეორე მხრივ პუბლიცისტიკაში გადმონერგულმა მხატვრულმა ელემენტებმა ერთობლივად შეუწყო ხელი თანამედროვე ეპოქაში სხვადასხვა დისკურსთა შორის საზღვრების მოშლას. მხატვრული პუბლიცისტიკის კვლევა საინტერესოა იმ კუთხითაც, რომ პოსტმოდერნამდე დიდი ხნით ადრე სწორედ მის ფარგლებში მოხდა ფაქტისა და გამონაგონის შერწყმა.

#### დამოწმებანი:

**დევისი 1983:** Lennard, Davis. *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. New York: Columbia University Press, 1983.

**დოქტოროვი 2001:** Doctorow, E. L. *New York Times Book Review*. განთავსებულია 2001 წლის 13 სექტემბერს. <http://WWW.wordspy.com/WAW/Doctorow-E.L....asp-22k>.

**დროება 1875:** გაზეთი „დროება“: 1875, 24 იანვარი; 21 მარტი.

**ზახაროვა 1970:** Захарова Т. *Дневник писателя Ф. М. Достоевского, как художественно-документальное произведение. Художественно-документальные жанры (Вопросы теории и истории; тезисы докладов на межвузовской научной конференции*. г. Иваново: 1970.

**კრამერი 1995:** Kramer, Mark. *Breakable Rules for Literary Journalists. Literary Journalism. Documentary Studies, Journalism and Non-fiction*. New-York: Ballantine Books, 1995. განთავსებულია 1995 წლის 1 იანვრიდან. <http://WWW.nieman.harvard.edu/narrative/digest/essays/breakablerules-Kramer.html-47k>.

**კუპრიანოვსკი 1970:** Куприяновский П. В. *Некоторые вопросы теории и истории художественно-документальных жанров. Художественно-документальные жанры (Вопросы теории и истории; тезисы докладов на межвузовской научной конференции*. г. Иваново: 1970.

**ლეიდერმანი 1970:** Лейдерман Н. Л. *К вопросу о художественности в документальном повествовании. Художественно-документальные жанры (Вопросы теории и истории; тезисы докладов на межвузовской научной конференции*. г. Иваново: 1970.

**ლეკიშვილი 1969:** ლეკიშვილი ს. *ვაჟა-ფშაველას უცნობი პუბლიცისტური წერილების სერია „ივერიის 1889-1893 წწ. ფურცლებზე“*. ჟ. მნათობი, 1969, №1. „სახუმარო ვასართობი“. გაზ. კვალი, 1893, № 37-52; 1894, №1, 1896, №19; 1897, №23,42.

**მიხაილოვა 1970:** Михайлова Л. *Документальность как художественный элемент жанровой структуры фельетона. Художественно-документальные жанры (Вопросы теории и истории; тезисы докладов на межвузовской научной конференции*. г. Иваново: 1970.

**მხატვრულ-დოკუმენტური ჟანრები 1970:** *Художественно-документальные жанры (Вопросы теории и истории; тезисы докладов на межвузовской научной конференции*. г. Иваново: 1970.

**ტაბიძე 1988:** ტაბიძე ნ. *ილია ჭავჭავაძის პუბლიცისტიკა*. 1988; *წერილები ვადალბოთვან*. გაზ. ივერია, 1886, №261; 1889, №25, 88, 273; 1890. *წერილი მეგობართან*. გაზ. ივერია, 1889 №154,254. 1890, №50,71,85, 113, 118, 147, 165. 1891, №170. 1892, №251. 1893, №142.

- ფიშკინი 1985:** Shelley Fishkin, Fisher. *From Fact to Fiction (Journalism and Imaginative Writing in America)*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London: 1985.
- ჩერნეც 1964:** Чернец Л.В. *Теория литературы, Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*, М.: 1964.
- ცვაიგი 1970:** Цвайг Г. М. *Развитие жанров художественно-документальной литературы. Художественно-документальные жанры (Вопросы теории и истории; тезисы докладов на межвузовской научной конференции. г. Иваново: 1970.*
- ჭავჭავაძე 1953:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი ათ ტომად. ტ. III*, 1953.
- ჭავჭავაძე 1987-1991:** ჭავჭავაძე ი. *თხზულებანი ოც ტომად. ტ. 1*, თბ.: 1987; *ტ. 5*, თბ.: 1991.
- ჭრელაშვილი 1981:** ჭრელაშვილი ლ. *ჟურნალ „საქართველოს მოამბესა“ და გაზეთ „ივერიაში“ სფირიდონ ჩიტორელიძის ფსევდონიმით გამოქვეყნებული ნაწერების ატრიბუციის საკითხები*. ქართული ჟურნალისტიკა. 1981.
- ჰემინგუეი 1935:** Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. New York: Charles Scriber's Sons; 1935.
- ჰერსეი 1981:** Hersey. *John april comment at Poynter Fellowship symposium at Yale*. 1981.

**Mariam Ninidze**

### **Imaginative Narrative in Journalism**

#### **Summary**

Many great writers have done a lot of work not only in fiction but in journalism as well. Those who started with publicity and then became writers have succeeded in introducing realistic elements into fiction. Others who began with literature and chose journalism only afterwards, enriched documentary style with imaginative elements. Journalistic activity of the XIX century famous Georgian writers: Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli and Vaja-Pshavela is rather interesting from this point of view. Great number of their newspaper essays and series of articles have plots and fiction-like, typical characters. They must be classed as literary journalism or realistic fiction and should be studied accordingly.

There is considerable difference between literary journalism and the so-called narrative journalism. Therefore we consider that in the academic editions of the writers' heritage such articles should be published in a volume separate from the ordinary, documentary material.

„იდგენ და ელოდენ“, „დგან და ელიან“

„ქართული მწერლობის ამირანი“ – ვაჟა-ფშაველა, გულით მღეროდა, გულამომჯდარი ეხვეწებოდა მშობლიურ მთებს:

„რატომ არ მღერით, მთებო?!...“ ვაჟა-ფშაველას „მთანი მაღალნი“ (1895 წ.) ხშირად მოთხრობად ითვლება, არადა თავისი სახისმეტყველებით უფრო ლირიკული შინაარსისაა, პროზაული ფორმის ლირიკა... მაგრამ ეს ცალკე საკითხია.

დემნა შენგელაია წერდა:

„რა არის ეს? მოთხრობა თუ ლაღადისი?“

ვაჟა-ფშაველა თითქოს მანფრედის სამყოფელში დამკვიდრებულა და რაღაც უნახავი მართლაც უნახავს...

... თუ „გველისმჭამელი“ გასაღებია ვაჟას პოეზიისა, „მთანი მაღალნი“ ასევე გასაღებია პროზისა“ (შენგელაია 2003: 528-529).

ტიციან ტაბიძე აღნიშნავს: „სრულიად განცალკევებული ადგილი უჭირავს ვაჟას შემოქმედებაში პროზას... ვაჟა-ფშაველასგან მეტი რომ არ დარჩენილიყო, გარდა „მთანი მაღალნი“ს, მას მაინც უნდა დარჩენოდა დიდი მწერლის სახელი. ეს არის ერთი გაუთავებელი საგალობელი და ბუნებაში გადადნობა. ჯერ არსად არ დალაპარაკებია მწერალი მთას ასეთი ენით“ (ტაბიძე 2003: 347).\*

ნიშანდობლივია, რომ თუმცა ორივე ავტორის მიერ „მთანი მაღალნი“ პროზად ითვლება, მაგრამ არსებითად ამ ნაწარმოების ლირიკული ნიშნებია მითითებული: „ლაღადისი“ (დ. შენგელაია) და „საგალობელი“ (ტ. ტაბიძე).

მოკლედ, ჩვენთვის საჭირო ექსცერპტებით გავიხსენოთ „მთანი მაღალნი“: „იდგენ და ელოდენ. უსაზღვროა მთების მოლოდინი; უსაზღვრო ზღვად სდგას იმათ გულში, წითლად, სისხლისფრად შედედებული უთიმთიმებთ გულ-მკერდში, გარეთ სახეზე კი არაფერი ეტყობათ, გარდა მტერობისა. ეს არის კიდევ ნიშანი მოლოდინისა. ვინ რა იცის, რა ამბავია მთების გულში, რა ცეცხლი სდუღს და გადმოდის.

მთებო, მთებო! რას ელით, ვის ელით, ნუთუ გყავთ სატრფო დიდიხნის უნახავი? იქნება შვილი დაჰკარგეთ? იქნება ძმა, ან დედა გყავთ შორს წასული და არაფერი ამბავი მოგვსლიათ? პასუხი არ ისმის. სდგანან წარბშეუხრელად. ელოდენ, ელიან და კვლავ ექნებათ მოლოდინი. რა დააშრობს იმათ გულში იმ მოლოდინის ზღვას? არა აქვს იმას ბოლო, არც დასასრული, როგორც ღვთაებას არა გაქვთ აზრი? იღეა? გრძნობა? არ ოცენებობთ? როგორ არა! მაშ, რაა ის მშვენიერი ყვაილები, თქვენ რომ გულ-მკერდს გიმშვენებთ? ეგაა თქვენი ოცნება, იმედი, ნუგეში. რად იბურავთ თავს ხშირის ნისლებით, თუ ჩუმ-ჩუმად რასმე არა ჰფიქრობთ და მაგ ფიქრს არ გვიმალავთ ადამიანის შვილებს?!...

სდგანან და ელიან, წვიმა წვიმს იმათ თავზედ, ელვა უტუსავს ოქროს ქოჩორს, მეხი ეთამაშება იმათ თვალებს და ხშირადაც ერჭობა ისარივით გულ-მკერდში... არაფერია ეგრევე, თუ კლდე და ლოდები მაინც ელიან. წადით, ვისაც არ გინდათ ჩვენთან მაღლა, ცის ახლოს ყოფნა, დაბლა განისვენეთ.

სდევს თოვლს. ჰყინავს. ცივა. ქვა ტყვერება, მთებს სუდარი ჩაუცვამთ. . .

სდგანან და ელიან... ელიან ვის? ან რას? რაღაცას. დიად, რაღაცას! ეს რაღაცაა უნახავის დანახვა“ (ვაჟა-ფშაველა 1993: 164-165).

ჩვენი მიზანია წარმოგაჩინოთ ვაჟა-ფშაველას „მთანი მაღალნი“ ორი წყარო: 1. ევსევი ალექსადრიელის (V ს.) „კვირიაკეს“ საკითხავი და 2. გოეთეს მათა ბუნების გააზრება „მოგზაურობიდან იტალიაში“.

\* დ. შენგელაიას და ტ. ტაბიძის მოსაზრებანი მოგვაწოდა პროფ. იუზა ევგენიძემ – რ. ს.

ამთავითვე შევნიშნავთ:

ამ შემთხვევაში წყაროზე საუბარი ტრადიციული გაგებით პირობითია. პირდაპირი სახით მათგან ვაჟა თითო-ორი (თუმცა ძალზე საყურადღებო) დეტალს იყენებს. ალბათ, უფრო უპრიანი იქნება მოვიხმოთ პოსტმოდერნიზმის მიერ გააქტიურებული „ინტერტექსტუალური“ წაკითხვა. ეს მეტი შედეგის მომტანი ჩანს.

არც ერთი ამითაგანი ვაჟას ზემოაღნიშნული, ან, სხვა რომელიმე ნაწარმოების წყაროდ საერთოდ არ დასახელებულა.

აღნიშნული „წყაროები“ არაა მოხსენიებული იმ მკვლევარებთანაც-კი, რომელთა მიერ საგანგებოდაა განხილული ბუნების ვაჟასეული გააზრებები, ან თუნდაც, თვით – „მთანი მაღალნი“ (გრ. კიკნაძე, მ. კვესელავა). მ. კვესელავას ცნობილ წიგნში „ფაუსტური პარადიგმები“ ქვეთავიცაა: „მთანი მაღალნი“, მაგრამ ეს სახელდება უფრო მეტაფორულია, „ფილოსოფიური მეტაფორაა“. აქ ხშირად საუბარი გოეთესა და ვაჟას თვალსაზრისთა სიახლოვეზე, თუმცა არა ჩანს აღნიშნული „წყარო“ „იტალიაში მოგზაურობიდან“. აქ მნიშვნელოვანი მინიშნებაა: „გოეთე ამბობდაო: ხედავ ამავე დროს ფორმის მიცემაო“ (კვესელავა 1961: 86).

თ. შარაბიძე წერს: „ვაჟა არ განმარტავს, თუ რას ნიშნავს დანახვა, არ იძლევა მის კონკრეტულ წარმოდგენას. როგორც გრ. კიკნაძე აღნიშნავს, „მის თხზულებაში ფაქტები, მოვლენები და საგნები ღვანან ჩვენს წინაშე და არა – პოეტის აზრი მათ შესახებ. ვაჟა-ფშაველა კი არ ასკვნის და აფასებს, არამედ ხედავს და ამაშია მისი, როგორც ხელოვანის თავისებურება“ (შარაბიძე 1996: 2).

ქართულად ნათარგმნია ევსევი ალექსანდრიელის შემდეგი საკითხავები: „შობისათვის“, „ნათლისღებისთვის“, „განკაცებისთვის“, „კვირიაკესათვის და უწესოდ მომღერალთათვის“, „ყოველთა მოწამეთათვის“, „შობისათვის იოანესა“ (კეკელიძე 1957: 42-43). ჰ.-გ. ბეკი საუბრობს მისი ჰომილეტიკური ნაწარმოებების „ლიტერატურულ ხასიათზე“ (ბეკი 1959: 400).

ევსევი ალექსანდრიელის საკითხავი „კვირიაკესათვის“ ქართული თარგმანის ორი ვარიანტი პირველად გამოსცა თორნიკე ჭყონიამ (ხელნაწერთა 1960: ...).

თ. ჭყონიას დასკვნით, თარგმანები X საუკუნემდეა შესრულებული.

ევსევი ალექსანდრიელის (V ს.) საკითხავის „კვირიაკესათვის“ ბოლო გამოცემა თამილა მგალობლიშვილისა „კლარჯულ მრავალთავში“ (მგალობლიშვილი 1991: 281-285). აქ ნათქვამია (მოგვყავს კუბიურები): „ესე (კვირიაკე) არს დღს მოსახსენებელი უფლისად, რომელსაცა საუფლო ეწოდების... ესე არს დასაბამი მკუდრეთით აღდგომისად... ერთი ესე დღე მოგუეცა ჩუენ ლოცვისათვის და განსუენებისათვის... მოიხსენენ მსხუერპლსა მას ზედა რომელ-იგი პირველ ჯმნულ იყვენ მშობელნი იგი შენნი და ძმანი და ნათესავნი და თესლ-ტომნი იგი შენნი“ (გვ. 281). „ლოცვასა და ზიარებასა დევ და ჰგებდ... არა მძიმე არს შენდა დგომა და ლოდებად, არცა ზამთარი გაჭირებს შენ... მრავალნი დგანედ და მოელიედ მრავლითა წადიერებითა დღესა კვირიაკესა...“ (გვ. 282). (ზოგიერთ მუშაკს) „ვერ ხელ-ეწიფებინ ზე ახილვად და განსუენებად, არამედ დგან და ელინ იგი დღესა მას კვირიაკესა“ (გვ. 284).

როგორია შეხვედრები ევსევი ალექსანდრიელის საკითხავთან „კვირიაკესათვის“?

1. ამ მცირე საკითხავში პირველ აღმსარებლობით ნაწილში (გვ. 282) შვიდჯერაა ამ ტიპის ფრაზები: „დგანან და ელიან“ თუ „იდგნენ და ელოდნენ“: (იქვე: „დგანედ და ელიედ“). „ხოლო ლოცვასა და ზიარებასა დევ და ჰგებდ, ვიდრე ეკლესიისა განტეკებაძდე“ (გვ. 282). იუდაო „არა ელოდა და ჰგებდა ლოცვასაო“ (გვ. 282). „არა მძიმე არს შენდა დგომა და ლოდებად, არცა ზამთარი გაჭირებს შენ მუნ შიდა, არცა ცეცხლი, არცა სხუად რა გუემაძ“.

ამ საკითხავში მოლოდინი საღვთო მოლოდინია, რასაც განაპირობებს თვით აღდგომის კვირესთან დაკავშირებული განცდა, რამდენადაც აღდგომა საყოველთაო აღდგომის წინაგანინებაა.

ვაჟას ნაწარმოებში სამჯერაა ზემოაღნიშნული ტიპის შესიტყვება და თუ რას გულისხმობს ისინი, ამავე ტექსტიდან ჩანს: მთები „ელიან, ვის? ან რას? რაღაცას. დიად, რაღაცას. ეს რაღაცაა უნახავის დანახვა“. ამ მოლოდინსაო არა აქვს ბოლო, „არც დასასრული, როგორც ღვთაებას“.

ორივე ნაწარმოებში მოლოდინი საღვთო იმედს უკავშირდება და იმედითაა გამსჭვალული.

ალბათ, არც ისაა შემთხვევითი, რომ საღვთო მოლოდინი დაკავშირებულია მასთან და ალბათ, არც ის, რომ მთებს თავს დასთამაშებთ არწივი, სიმბოლო ამაღლებისა.

რაც შეეხება გოეთეს ნააზრევს მთებზე, რომლებიც ალპებს უკავშირდება, ძირითადად ვიყენებთ მ. ბახტინის თარგმანს, თუმცა ვითვალისწინებთ სხვა რუსულ თარგმანსაც და გერმანულ დედანსაც.

აქ გავიხსენებთ კარგად ცნობილ და ხშირად მოხმობილ მოგონებას სვ. სალარიდისა: „ერთ დღეს ვაჟა-ფშაველა მესტუმრა, როცა ვკითხულობდიო ბარატინსკის ლექსს „გიოტეს სიკვდილზე“ (აქვე მოტანილია ამ ლექსის სტრიქონები, რომლებიდანაც ჩანს, თუ რაოდენ ესმოდა გოეთეს ბუნების მოვლენათა საიდუმლოებანი). ამის მოსმენაზეო „მთელი მთა სინარულისა ამოსკდა ლუკას გულიდან, ციბრუტივით ტრიალებდა ჩემს ოთახში და გაიძახოდა: „აი, ჩემი სარკე, მე ვიპოვე ჩემი თავი“. ლუკა, ეს ჩანასახშივე გენიალური ნიშნების გლენი, ბუნების შეგრძნობასა და გაგებაში ორივე ფეხით იდგა სპინოზას პანთეისტურ თვალსაზრისზე და ღმერთად მიაჩნდა სამყაროს გასულიერებული სუბსტანცია“ (სალარიდე 1967: 292).

გ. გაჩეჩილაძე ვაჟას მთების მარადიული ღუმელი მოლოდინს დაუკავშირა და ვაჟასავე არსებითი სიტყვებით გასცა პასუხი კითხვას - რას ელიან მთები? ესააო რაღაც და „ეს რაღაცაა „უნახავის დანახვაო“ (ესაა ვაჟას სიტყვები) (გაჩეჩილაძე 1986: 45 მარადიული ღუმელი მოლოდინიაო. „აწ ესერა ჰგეის: „სარწმუნოებაო, სასოებაო, და სიყუარული“ (I კორინთ., 13,13).

ადრეც აღვნიშნეთ, რომ ღუმელის საკითხი „სხვადასხვა დროის ლიტერატურაში სხვადასხვაგვარად შეიძლება გააზრებულიყო. ღუმელში განცდის თავისებურება გააზრებული აქვს შავთელსა და ბარათაშვილს, ტიუტჩევსა და მაღარმეს... გიორგი მერჩულისთვისაც კი ღუმელია უმაღლესი სიბრძნე. განცდის უმაღლესი ფორმაა ღუმელში განცდა“... (სირაძე 1975: 42).

მ. ბახტინი განიხილავს დრო-სივრცულ (ქრონოტოპულ) მთლიანობას გოეთეს ნაწარმოებებში. ყურადღებულია გოეთეს „უნარი, დრო იხილოს და ამოიკითხოს სამყაროს სივრცულ მთლიანობაში“ (ბახტინი 1979: 204). გოეთესთანაც და ბახტინთანაც ეპიურიული რამაა „ხილვადი დრო“ და არა მეტაფორა. „ერთ-ერთ მწვერვალს ისტორიული დროის ხილვისა მსოფლიო ლიტერატურაში მიაღწია გოეთემ (ბახტინი 1979: 205), წერს ბახტინი. ეს მოამზადაო XVII ს.-ის განმანათლებლობამ (ბახტინი აქვე ითვალისწინებს ანტიკურსა და რენესანსულ ტრადიციებს). გავიხსენოთ ვივალდის „წელიწადის დრონიც“ (რომელიც სულ ბოლო ხანს ძალზე გაპოპულარულდა საბალეტო დადგმებითაც კი). გოეთეს მიხედვით, ლიტერატურა მხატვრული ხედვაა ისტორიული დროისა.

მ. ბახტინი წერს (ქვეთავში: „დრო და სივრცე გოეთეს ნაწარმოებებში“): „Вот небольшая иллюстрация к этому“ „видению становления“ из „Путешествия в Италию“. Когда мы смотрим на горы, вблизи или издалека, и видим их вершины то сверкающими на солнце, то окутанными туманом, то среди бушующих грозowych туч, под ударами дождя, или покрытыми снегом, - мы относим это все за счет влияния атмосферы, потому что ее движения и изменения мы хорошо подмечаем и видим простым глазом. Напротив, горы для наших внешних чувств остаются неподвижными в своем исконном виде. Мы считаем их мертвыми, тогда как они застыли, мы думаем, что они бездействуют потому, что они пребывают в покое. Но же с давних пор я не могу удержаться, чтобы не приписывать большую часть атмосферных изменений именно их внутреннему, тихому, тайному воздействию (XI 28)“ (ბახტინი 1979: 209).

მ. ბახტინი დასძენს: „Ведь горы для обычного наблюдателя – сама статика, воплощение неподвижности и неизменности. На самом же для горы вовсе не мертвы, они только застыли, они вовсе не бездействительны,но только кажутся такими, потому что покоятся, отдыхают“ (ბახტინი 1979: 209).

მთის მაცოცხლებელი არის შინაგანი პულსირება. ეგევე განსაზღვრავს არა მარტო თვით მთის, არამედ მისივე შემოგარენის ცვალებადობას. პულსირება ცვალებადობაა, მაგრამ თავადაც ცვალებადია, ხან ნელდება, თითქოს, კვდება, ხან-კი ძლიერდება.

ამგვარად, ვაჟა-ფშაველას „მთანი მაღალნი“ უკავშირდება ორ ტექსტს:

1. გოეთეს „იტალიაში მოგზაურობას“, რომლის მიხედვით მთებში არის ცხოველმყოფელი ძალა, რასაც ფარავს მათი მდუმარება და სიწყნარე (მსგავსადაა გააზრებული გოეთე მ. ბახტინთანაც).

2. ეგევეი ალექსანდრიელის ჰომილეტიკურ თხზულებას ვაჟა-ფშაველას „მთანი მაღალნი“ უკავშირდება ორმხრივ: ერთია მარადიული საღვთო მოლოდინი, ხოლო, მეორეა ლექსიკა:

„საკითხავში“ რამდენჯერმე მეორდება „დგანან და ელიან“, რაც აგრეთვე გამოხატავს სწორედ მარადიული მოლოდინის იდეას.

#### დამოწმებანი:

გოთე 1981: Гете И. В. *Собрание сочинений*. Т. XI, М.: ХЛ, 1980, с. 14-15; *Goethes Werke*. Berlin und Weimar: 1981. s. 16.

ბახტინი 1979: Бахтин М. М. *Эстетика Словесного творчества*. М.: 1979.

ბეკი 1959: ბეკი ჰ.-გ. წგ-ში: *Kirche und Theologische literatur in Byzantinischen Reich*. Munchen: 1959.

გაჩეჩილაძე 1986: გაჩეჩილაძე გ. *არასიტყვიერი კომუნიკაცია მხატვრულ ლიტერატურაში*. მისსავე წგ-ში: *სულიერი გამოცდილების სამყაროში*, თბ.: „მერანი“, 1986.

ევსევი ალექსანდრიელი 1991: *საკითხავი კვირიაკესათვის. კლარჯული მრავალთავი* (რედ. თ. მგალობლიშვილი), 1991.

ვაჟა-ფშაველა 1993: ვაჟა-ფშაველა, *მთანი მაღალნი. თხზულებანი*. ტ. IV. თბ.: გამომცემლობა „საქართველო“, 1991.

კეკელიძე 1957: კეკელიძე კ. *ეტიუდები*. V, თბ.: 1957.

კვესელავა 1961: კვესელავა მ. *ვაუსტური პარადიგმები*. წიგნი II. 1961.

მგალობლიშვილი 1991: მგალობლიშვილი თ. (რედაქტორი). *ევსევი ალექსანდრიელი, საკითხავი კვირიაკესათვის. კლარჯული მრავალთავი*. თბ., 1991.

სალარიძე 1967: სალარიძე სვ. *ვაჟა-ფშაველა ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ*. თბ.: 1967.

სირაძე 1975: სირაძე რ. *ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები*. თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა; 1975.

ტაბიძე 2003: ტაბიძე ტ. *ვაჟა ფშაველა* (შემდგ. ი. ვეკნიძე, ლ. მინაშვილი, ჯ. ჭუმბურიძე). თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა; 2003.

შარაბიძე 1996: შარაბიძე თ. *მთა – ქრისტიანული სახე-სიმბოლო* (ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების მიხედვით). გაზ. მცხეთა, 5, IV; 1996.

შენგელაია 2003: შენგელაია დ. *მთების სიმღერა // ქართველი მწერლები ვაჟა-ფშაველას შესახებ* (შემდგ. ი. ვეკნიძე, ლ. მინაშვილი, ჯ. ჭუმბურიძე). თბ.: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა. 2003.

ხელნაწერთა 1960: ევსევი ალექსანდრიელის სიტყვა „კვირიაკესათვის და უწესოდ მომღერალთათვის“. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, ტ. II, 1960.

Revaz Siradze

### Sources of Vazha-Pshavela's „High Mountains“

#### Summary

Vazha-Pshavela's „High Mountains“ is one of the best texts of this genial Georgian writer. We consider that this text might be analysed in the frame of intertextuality, and a special reading methodology, which was actualized by Postmodernism.

After the close analysis of the content and lexical resources of Vazha-Pshavela's text, we can conclude that Vazha-Pshavela's „High Mountains“ is “connected” with two texts: Goethe's „Journey to Italy“ and Eusebus of Alexandria's homiletic work.

1. According to Goethe's „Journey to Italy“, mountains bear the vivifying strength which is concealed by their silence and quietness (Mikhail Bakhtin similarly analyses Goethe). The same symbolic solution we have in Vazha-Pshavela's text;

2. With Eusebus of Alexandria's homiletic work Vazha-Pshavela's „High Mountains“ is connected in two ways: one is the eternal divine expectation and the other is lexis: in „Reading“ the phrase „they stand and wait“ is repeated several times that also represents the idea of eternal expectation.

ურიდოდ და უდერიდოდ

ვითარებით ბრუნვაში წარმოდგენილი ეს სათაური ტექსტშიც თავისი თავის აღწერის ინტენციით ვითარდება, მაგრამ შეიძლება თვითკმარი ღირებულებაც ქონდეს. თავად ტექსტი კი ჩემი ერთგვარი ლიტერატურული აქციის გაგრძელებაა „ჟანრებს შორის მოშლილი საზღვრების ადგილზე“. მას წინ უძღოდა: „უსანჩოდ და უროსინანტოდ“ (გაზეთი „24 საათი“ 8.X.2002); „საზღვრების კონფლიქტი და ურბანული კონფლიქტის საზღვრები“ (ჟურნალი „კავკასიის მაცნე“ IX.2003); „ურაბლოდ“ (გაზეთი „კალმასობა“ №3, 2004). აღნიშნულ ტექსტებში „ნაპოვნი საგნებივით“ ან/და „მოპარული ობიექტებივით“ „ჩაშენებული“ ფოტო-სახლები ავიღე – ტექსტის ტერიტორია გავათავისუფლე „საზღვის“ ასაშენებლად.

„საზღვი“ სემანტიკური გოლიათია არამარტო ერთეულ ფოტო-სახლებთან, არამედ ყველა, ერთად აღებულ, აშენებულ და ასაშენებელ სახლთან მიმართებაში. აი, ამ გოლიათზე ლაპარაკი.

„უ – „უნი“ ხმიანი ასო არს და ართრონი უძრავლესთა და თავად მოვალს ყოვლისა უქონელობისა, ვითარცა უღ'თოდ, უკაცოდ, უცხენოდ, უმაძულოდ... ესრეთ ყოველთა სიტყვათა ზედა მოვალს“. (საბა).

უ – ს ანალოგიურია ლათინური თავსართი „de“, რომელიც აღნიშნავს: 1. გამოყოფას, მოშორებას, მოსპობას, უკუგდებას; 2. დადმავლობას, დაქვეითებას.

უ – ონტოლოგიური სიცარიელეა, სიტყვათშორისი უსიტყვობის, ხარვეზის ნიშანია (знак пробела);

- უ – სიტყვამდელი და ნასიტყვარი ადგილია;
- უ – უჟამოა, ჟამმილმური და ჟამგამოდმური;
- უ – მეტაფიზიკაა;

უ – ქართული დაოა? აი ეს არის სადაო და ამავე დროს სადერიდაო.

დაო, რომელიც შეიძლება გამოისახოს, არ არის მუდმივი დაო, რადგან ნებისმიერი ნიშანი საზღვარია და ვერ ასახავს დაოს უსაზღვრობას.

- უ – ფონემა და გრაფემაა;
- უ – მხოლოდ და მხოლოდ საზღვარია, – არაჩვეულებრივი საზღვარი;
- უ – საზღვარია ორ უკიდურესობას შორის;
- უ – არამარტო უქონელობას, არამედ აღმატებულ ქონებასაც აღნიშნავს.

ამ საქმეში მას ბოლოსართებიც ეხმარებიან. მაგ.: უ – წმინდ – ური

უ – წმინდ – ესი

უ –ს ქრონოტოპში ხვდებიან ერთმანეთს საკრალური და პროფანული. (რას შევებიან ეს აფიქსები და სუფიქსები?! სრული მონოპოლია აქვთ ნებისმიერი ტექსტის სივრცეში. აი გლობალიზაცია ამას ქვია).

უ, დაო – უდაოდ არ არის და არც ლათინურ de-სთან მიმართებაშია მეტა., მაგრამ de-ზე მეტია.

უფრო მეტი ამ საკითხებზე სპეციალისტებმა იციან, თუმცა მუდამ რჩება რაღაც, – „იგი არ უწყის გრამატიკოსმა არც კიდევ მისმა სქელმა წიგნებმა“ – ასე იტყოდა აპოლინერი. (აი, ვინ აუქმებდა საზღვრებს და სასვენ ნიშნებს ვინ არ სწყალობდა).

იმავე პოეტურ ტექსტშია ეს სტრიქონებიც:

...ო ეს ენები ისე მოძველდნენ რომ ცალი ფეხი სამარეში უდგათ უკვე

და ამ ენებზე პოეზიაში თუ განაგრძობენ ისევ საუბარს  
ან ჩვეულების ტყვენი არიან ანდა აკლიათ გამბედაობა...

ენის *მოძველებასთან* დაკავშირებით მოვუსმინოთ ჟაკ დერიდას, მეოცე საუკუნის დასასრულის ფრანგ ფილოსოფოსს, პოსტსტრუქტურალისტს: „...მე ისეთი გრძნობა მაქვს, რომ ყველაფერი რასაც ვაკეთებ, ხელჩართული ბრძოლაა ფრანგულ ენასთან, ბოლოქარი, მაგრამ პირველყოფილი ხელჩართული ბრძოლა, სადაც *არსებითია* სასწორზე შეგდებული.“

*არსებითში* იგულისხმება ჭეშმარიტი თავისუფლება..., როდესაც შევეწინააღმდეგებით იმ აზრს, რომ რეალობის არსი რაღაც ჭეშმარიტებაშია, რაც მისი სისტემის გარეთ მდებარეობს“ (ჟაკ დერიდა). ამ თეზაში არა მარტო უ და დაოა სადაო და სადერიდაო, არამედ ყველა მეტაფიზიკური ფენომენი: ეილოსი, არხე, ტელოსი, ენერგია, ალეთეია, ტრანსცედენტი, ცნობიერება და სინდისი, ღმერთი, ადამიანი და ა.შ.

დერიდას მსოფლგანცდის ცენტრალური დისკურსი მეტაფიზიკასთან საზღვრების გაუქმებაა. ეს წინადადება უფრო მართალი და გამა/რთული რომ განდეს *საზღვრებს რიდეები* ჩავანაცვლოთ.

*რიდე* – პირბადე, *დაფარულის*, *ერთსახის* – უნივერსალური ეპისტემის სემანტიკური რიგიდან მოხმობილი კონოტაციაა და ერთდროულად ტოპოსის პარადიგმა – ზედაპირია. ზედაპირის აღწერა, როგორც სიღრმის დისკურსის კრიტიკა, *რიდეს* ორმაგ კოდს ანიჭებს.

რას წარმოიდგენდა დეკონსტრუქციის ავტორი და ავტორიტეტი, რომ სადღაც სხვაგან – ქართული ენის სივრცეში გადატანილი მისი გვარი ისეთ დეკონსტრუქციას განიცდიდა, რომ მისივე შემოქმედების მთავარ სიტყვად *დერიდე* (რიდეების ჩამოსხნად, მოშორებად) წარმოსდგებოდა.

უფრო მეტიც, რიდეების\* მოშორება ამავე დროს რ/იდეების მოშორებაა, იდეების მოშორება კი დეკონსტრუქტივიზმის არსია. ეს არსი არ მდგომარეობს ერთი რიგის იდეების მიერ მეორეთა განდევნაში, არამედ იდეურობის, როგორც აქტიური ისტორიული ფაქტორის ამოწურვაში – ისტორიის წარმოების მეტაფიზიკური ტექნოლოგიების დასასრულში, როცა რეალობისაგან განყენებული იდეა რეალიზდება ისტორიაში.

მაშასადამე (ჰმ?..): *იდეა* – *საზღვარია*, *საზღვარი* კი *რ/იდეა*.

ამრიგად, ორმაგი კოდის *შე/მცველი* და *ძველი* რ/იდეები პოსტსტრუქტურალიზმის ქართულენოვან ნიშნად წარმოსდგება და ამავე დროს პოსტსტრუქტურალიზმის თეზა: *ზედაპირის მიღმა ისევ ზედაპირია*, პერიფრაზირდება: *რ/იდეების მიღმა ისევ რ/იდეებია*.

განცხადება იდეურობის ამოწურვის შესახებ იმდენადვე განეკუთვნება იდეათა რიგს, როგორც რეალობას და შეიძლება ყველაზე უფრო დიდ (უდიდეს) მეტანარატივად წარმოსდგეს.

ვგონებ, დეკონსტრუქცია ეწინააღმდეგება რა *ერთის* გაბატონებას, ვერ ზღუდავს ცალკეულ ერთეულთა სიმრავლის ტოტალურობას – ახალ გაბატონებას.

ამ მსჯელობის კვალობაზე საბჭოური ნარატივის დასასრული, როგორც ენდიზმის კულტურა, შესაძლებელია ერთდროულად სხვა, ახალი გაბატონების პროტოკულტურული პარადიგმა აღმოჩნდეს.

ამკარად წინმსწრები იდეურობით დამუხტული სიტყვაა *იქნება!*

ამ პათოსის დეკონსტრუქცია წარმოსდგება სიტყვით: *იქნებ?..*

პირველში მომავალი მოიაზრება, როგორც თხრობითი ან/და ბრძანებითი კილო (თუ რა უნდა იყოს). აქ აწმყოზე ძალადობის მუდმივი დისკურსია.

მეორეში მომავალი მოიაზრება, როგორც კავშირებითი კილო, – ამოწურავ შესაძლებლობათა ასპარეზი.

პირველი – ავტორიტარული ნარატივია,

მეორე – ლიბერალურ-დემოკრატიული.

როგორც ჩანს მათ შორისაც მოშლილია რ/იდეები და უვიზო რეჟიმი.

ნათესაობით ბრუნვაში რიდე (რიდით) ახალ კონოტაციას იძენს.

*რიდით* (მორიდებით, განრიდებით) – ეთიკის სივრცესაც მო/იცავს, აფართოებს რიდე-ურიდობის იმპერიის საზღვრებს და დამატებითი კოდებით ამდიდრებს. ასე მაგალითად (ესეც მაშასადამესა ჰგავს): *საკრალური* და *პროფანული* *გამიჯნულია* რიდით. მონუმენტალური

\* დ. ანდრიაძეს აქვს წერილი „რიდეების სეზონი“ (გამოფენის მიმოხილვა).



ნარატივია. მასში რამდენიმე კოდია (საზღვარი, განრიდება, განსხვავებული იდეები). უფრო მეტიც – პარადოქსია, მაგრამ *საკრალური და პროფანული არა მარტო გამიჯნულები, არამედ გამიჯნურებულებიც არიან ხშირად* (აქ უკვე სოციალური ნარატივია).

ეს რაც შეეხება ტექსტის სივრცეებს. რა ხდება სივრცულ ტექსტებში? უბრალოდ – ურბანულ სხეულში; როგორ პოულობენ საერთო ენას *ენა და ქალაქი, სიტყვა და სახლი*.

### საზღვრების კონფლიქტი და ურბანული კონფლიქტის საზღვრები

ურბანული კონფლიქტი გლობალური მოვლენაა, – ხუროთმოძღვრულ ლოკალში კი არქიტექტურული *ქსოვილისა და ნაქსოვის* ტექსტურის აღრევისა და გარღვევის შემთხვევაა, რომლის ინტენცია ტენდენციაზე მიუთითებს, – კანონის ტრადიციულ საზღვრებს აუქმებს და განსხვავებულს ამკვიდრებს. ამ პროცესის საზღვარი (რიდე) ახალი ქსოვილია – ახალი საზღვრებია (*რ/იდეებია*). ჩვენ პროცესის დასაწყისში ვიმყოფებით.

ურბანული კონფლიქტი ხუროთმოძღვრული დიალოგის გამწვავებული ფორმაა; არქიტექტურული კონტექსტიდან ამოვარდნაა; შემოქმედებითი შედეგის – ვიზუალური ხედის დაკარგვა; სურათის დარღვევა და ნიშანთა სისტემის მოშლა; სხვა სახეების შექმნა და წარმოქმნა; *სხვა სახელების დაძახება* – სწორედ ეს უკანასკნელი აინტერესებს წინამდებარე წერილს. ერთი რამ კი ამთავითვე უნდა გავარჩიოთ: კონფლიქტი, როგორც სტიქიური მოვლენა (ჩვენი სამშენებლო პრაქტიკა) და კონფლიქტი, როგორც კონცეპტუალური მოვლენა – ფარსი, თამაში (ჩვენში უფრო კულტურული იმპორტი). სტიქიური მშენებლობა და მშენებლობის სტიქია – ორივე სახეზეა. ამჯერად კონცეფციებს დავუგდოთ ყური.

ურბანული კონფლიქტი შეიძლება წარმოვადგინოთ როგორც ხელოვნების და სოციალურ-კულტურული სისტემების სემიოლოგიის ინტერესთა სფერო, – სადღეისოდ განვრცობილი დეკონსტრუქტივისტული პრაქტიკის ერთ-ერთი კერძო შემთხვევა.

დეკონსტრუქტივიზმი და პოსტმოდერნიზმი, როგორც პოსტსტრუქტურალისტური დისკურსი, ემიჯნება რა მეტაფიზიკას, საზღვრების (*რ/იდეების*) მოშლას, მათ განადგურებას ეფუძნება. “არაფერი არ არსებობს ტექსტის გარეთ” – აცხადებს ჟაკ დერიდა და თავად ფილოსოფიასაც ლიტერატურულ ჟანრად განიხილავს.

საზღვრების კულტუროლოგიური მნიშვნელობა კლასიკურ ფილოსოფიაში განსხვავებულია. გასული საუკუნის 20-იან წლებში მ. ბახტინი აღნიშნავდა, რომ „კულტურის ყველაზე დაძაბული და ნაყოფიერი სიცოცხლე გადის მისი ცალკეული სფეროების საზღვრებზე (*რ/იდეებზე*), არა იქ და არა მამინ, როცა ეს სფეროები იკეტებიან თავ-თავიანთ სფეციფიკაში“. განსჯისათვის ორი განსხვავებული თეზა – ბინარული ოპოზიციის ახალი პარადიგმა: *საზღვარი-უსაზღვრობა (რიდე-ურიდობა)*.

*საზღვარი (რიდე)* სტრუქტურალისტური ცნებაა, იგი გულისხმობს საზღვრის (რიდის) გადალახვის (დარღვევის) ინტენციას; *ურიდობა* – მოურიდებლობას, შედეგად აღმოცემებულ კონფლიქტს და კონფლიქტის შედეგს – *ნაყოფიერ სიცოცხლეს*, რასაც ბახტინი მიუთითებს. კონფლიქტი ლიტერატურაში დამკვიდრდა როგორც კოლიზია და ტრადიციული ესთეტიკური ფენომენებიც (დრამა, ტრაგედია, კომედია, რომანი, საერთოდ კულტურა და ისტორია) – ის, რაც *საინტერესოა საზღვრებზე (რ/იდეებზე)* აღმოცენდება. ბინარული ოპოზიციების ერთი (მარცხენა ან მარჯვენა) პოზიციის *არჩევანის* შემთხვევაში *სიბნელისა და სინათლის, ავისა და კარვის, კეთილისა და ბოროტის საზღვრები (რ/იდეები) გადაიქცევიან კონფლიქტის სივრცედ*.

*არჩევანი* დასავლურ ვარიანტად განიხილება, აღმოსავლურისგან განსხვავებით, რომელიც ბინარული ოპოზიციის ორივე წევრის *მიღებას*, მათი სინთეზისა და სიმბიოზის ტრადიციებს ემყარება. საზღვარი (რიდე) აქაც არსებობს, მაგრამ გადასვლა არ არის საზღვრის (რიდის) დარღვევა, ამიტომ არც კონფლიქტია.

ქართული კულტურული ტრადიციები, როგორც აღმოსავლურ-დასავლურის საზღვარი (რიდე), *ყოფნა-არყოფნის* საზღვრების (*რ/იდეების*) კონფლიქტსაც განიცდის და იგივე საზღვარზე უკონფლიქტო გადასვლასაც, – ერთს *სიკვდილით* აღნიშნავს, მეორეს – *გარდაცვალებით*. ამდენად სახეზე უნდა იყოს *არჩევანი + მიღება*. *არჩევანის* დროს ერთს – მხოლოდ *სიცოცხლეს* ირჩევს; *მიღების* დროს – ორივეს, *სიცოცხლეს* და *შეცვლილ სიცოცხლეს* – *გარდაცვალებას*.

*გარდაცვალება* ორბუნებოვანი, ორაზროვანი ერთსიტყვაობაა. სიკვდილთან, როგორც ბოლოვადობასთან მიმართებაში იგი სიცოცხლის დამთავრებასაც ნიშნავს და სიცოცხლის გაგრძელებასაც. როგორც პოსტსტრუქტურალისტები იტყვიან, ორმაგი კოდის მატარებელია და ურთიერთგამომრიცხავი შინაარსების უკონფლიქტო თანაარსებობის ნიმუშია. იქნებ აქ ინახება ქართული ტრადიციების პოსტმოდერნისტული არაცნობიერი (ცოცხლად ვადღებრძელოთ; ის აქ არის; იქ შეხვდებიან და მისთ.)

*გარდაცვალება* აღწერს დროის ისტორიულ ცვალებადობასაც და ისტორიის მიღმურ მარადიულობასაც; წუთისოფელსაც და სასუფეველსაც; დროსაც და სივრცესაც. ამდენად ოლამის და ქრონოტოპის სემანტიკური რიგის ქართულ პარადიგმად წარმოსდგება. *გარდაცვალება* უსაზღვრობის საზღვარია; უჟამო ჟამია.

*გარდაცვალება* გულისხმობს მკვდრეთით აღდგენის *მოლოდინს*, და ამ მოლოდინის მუდმივ გადავადებას.

*გარდაცვალება* არა აქვს ბინარული წყვილი – ოპოზიცია;

*გარდაცვალება* ვერ ნაწილდება აღმნიშვნელ-აღსანიშნად.

*გარდაცვალება* თუ სიცოცხლის (ყოფნის) რეპრეზენტანტია და ხელახლა უნდა წარმოადგინოს სიცოცხლე, როგორც რეფერენტი ყოველი წარმოდგენისას ანადგურებს მას, რომ იმავდროულად ხელახლა წარმოადგინოს.

აღნიშნულ კონტექსტში *გარდაცვალება* აღმნიშვნელია, *სიცოცხლე* – აღსანიშნი. ასეთი განაწილება ერთდროულად გადანაწილებას – როლებისა და ადგილების შეცვლასაც ნიშნავს.

თუ *გარდაცვალება* აღსანიშნია, მაშინ *სიცოცხლე* აღმნიშვნელი – რეპრეზენტანტი. იგი ხელახლა და გამონაკლისის გარეშე, აუცილებლობისა და გარდაუვალობის პრინციპით ხელახლა წარმოადგენს *გარდაცვალებას*, როგორც რეფერენტს და ყოველი წარმოდგენისას ალაღვენს მას, მაგრამ შეცვლილი სახით, რომ ხელახლა და იმავდროულად გაანადგუროს.

როგორც ჩანს ყოფნა-არყოფნის ბინარულ ოპოზიციაში (ქართულ ენაში) საზღვრების (რ/ადეების) კონფლიქტი დაძლეულია, აქ თავისუფალი მისვლა-მოსვლაა.

*გარდაცვალება*, – *გადასვლას*, *განსხვავებას*, (განსხვავებულად ყოფნას) გულისხმობს. ამდენად, *სახეზეა გადასვლა-გადავადება (დაყოვნება) – სხვაობის უწყვეტი მწკრივი – გამოსხვავება*. ამ მოსაზრების გამოსახატად ჟაკ დერიდა სიტყვათთამაშის ფრანგულ ჰიბრიდს ქმნის: „differance“ (ა ჩაენაცვლა e-ს), რომელიც არაფერს აღარ აღნიშნავს გარდა საკუთარი თავისა. ეს ის შემთხვევაა როცა აღმნიშვნელი ემთხვევა აღსანიშნს.

*იქნებ მხცოვანი ქართული „გარდაცვალება“ ახალგაზრდა ფრანგული „differance“-ია?*

კონფლიქტსაც და უკონფლიქტობასაც სახეები და სახელები წარმართავენ – ისინი ჩაენაცვლებიან ფიზიკურად არსებულ ადამიანებს, საგნებსა და მოვლენებს, ამდენად საზღვარზეა ოპოზიცია: აღსანიშნი-აღმნიშვნელი, რეფერენტი-რეპრეზენტანტი. აღსანიშნთა იერარქიული სათავე თავდაპირველი საწყისია – აბსოლუტია.

*უსაზღვრობა (ურიდობა)* პოსტსტრუქტურალისტური რეპრეზენტანტია. იგი ეჭვქვეშ აყენებს თავდაპირველი საწყისის, აბსოლუტის, იგივე მეტაფიზიკური სუბიექტის არსებობას და აცხადებს აღსანიშნის *სახეზე არყოფნას*. (სახეზე მხოლოდ ტექსტია – დერიდა) ამდენად იგი აუქმებს ოპოზიციებს და საზღვრებს (რ/ადეებს). რჩება მხოლოდ აღმნიშვნელი – ნიშანი რომელიც უკვე თავისი შინაგანი საზღვრებით (რ/ადეებით) და ორბუნებოვნებით გამოწვეული კონფლიქტებით ცოცხლობს და მოძრაობს.

საზოგადოდ ნიშანი გადატანითი-მეტაფორული ფაქტია და საიდანაც ის არის გადატანილი (აღსანიშნიდან) მისგან უკვე განსხვავებული, უცხო და ახალი მივლენაა – *მისი სხვაა*. ამდენად ენა მხოლოდ მეტაფორულია, მეტაფორა დაუსრულებლად პარადიგმულია და ყოველი პარადიგმა განსხვავებულია, განსხვავებათა საზღვრები (რ/ადეები) კი საპირისპირო მნიშვნელობის შემცველია. ამ უწყვეტ პროცესს, რომელსაც დერიდა *დისემინაციას* უწოდებს, ტოტალური გაუცხოების პრობლემას წარმოშობს, ურთიერთგამომრიცხავ მნიშვნელობებსაც მოიცავს, მნიშვნელობათა თანაბარუფლებიანობასაც და ალტერნატიულ მნიშვნელობათა კალეიდოსკოპში გაბნეული რომელიმე კონკრეტული მნიშვნელობის უარყოფასაც. ეს პერმანენტული პროცესია *პოლისემიზმი*.

სხვაობა (საზღვარი) – გადასვლა (საზღვრის დარღვევა), როგორც უწყვეტი ერთდროულობა (დერიდასეული ერთსიტყვაობა) ან ველარ ასწრებს კონფლიქტის აღმოცენებას, ან სულ

კონფლიქტია – მხოლოდ საზღვრებია (რ/იდეებია); ან აღარ არის საზღვარი (რიდე) და ამდენად არც საზღვრების (რ/იდეების) კონფლიქტია – მხოლოდ კონფლიქტის საზღვრებია (რ/იდეებია):

*დასაწყისი* – „ჯერ არ არის კონფლიქტი“; *დასასრული* – „უკვე არ არის კონფლიქტი“.

ამიერიდან „ჯერ არ...“ და „უკვე არ...“ არეგულირებენ ქართულ პოსტსტრუქტურალისტურ ტოპოსს, როგორც „სიღრმის“ („დამარხულის“, „საიდუმლოს“) ლინგვისტურ ალტერნატივას.

კონფლიქტის საზღვრები უკონფლიქტობაა; შესაბამისად – უსახეობაა და უსახელობაა; *აქ არყოფნაა*, არამედ *სადაც* სისტემის გარეთ; დაუსწრებლობაა; გარდაცვალებაა. აღნიშნული მოვლენა წარმოსდგება, როგორც ბინარულ ოპოზიციათა დეკონსტრუქცია (და არა დესტრუქცია). თუ საზღვრების (რ/იდეების) კონფლიქტი *ნაყოფიერი სიცოცხლეა* კონფლიქტის საზღვრები (რ/იდეები) – *ნაყოფიერი გარდაცვალებაა* და ტოვებს *კვალს*.

პოსტსტრუქტურალისტური ცნებების (არქიტექსტი, მეტატექსტი, ინტერტექსტუალობა, ავტორის სიკვდილი და მკითხველის სიკვდილი) არქიტექტურულ პარადიგმად გამოდგება, როგორც ორდერის ტოტალურობა, ისე ტიპიური პროექტების ანონიმურობა; როგორც გენგემის გრამატოლოგიური თვითკმარობა, ისე მათი ქაღალდური სიცოცხლე; სივრცე კი მხოლოდ სასაფლაოა – ნეკროპოლისია. ზემოაღნიშნული დისემინაცია და პოლისემიზმიც განურჩევლობა – განუკითხაობას ადასტურებს.

პოსტსტრუქტურალისტური *კონფლიქტის საზღვრების (რ/იდეების)* ერთ დისკურსს – *უსაზღვრობა (მოუ-რიდე-ბლობა)* – უკონფლიქტობას პოსტმოდერნიზმი უძღვება. მეორეს – *მხოლოდ საზღვრებია (რ/იდეებია)*, *მხოლოდ კონფლიქტია* – დეკონსტრუქტივიზმი. პირველი ტოტალურ *განურჩევლობას* და გულგრილობას ნერგავს, მეორე – ტოტალურ *გარჩევებს*, გულისხმეთქვას და მღელვარებას. აღნიშნული ორივე სინდრომი დამახასიათებელია ჩვენი საზოგადოებისა და იმ ურბანული არქიტექსტისათვის, რომელშიც ის ცხოვრობს.

ურბანული კონფლიქტის და საზღვრების პრობლემის აქტუალობას ამჟღავნებს ჩვენი დრო, როგორც XX და XXI საუკუნეების საზღვარი (რიდე), მეორე და მესამე ათასწლეულების საზღვარი (რიდე); გადატვირთული (ისტორიული პრობლემებით, კომპლექსებით) და განთავისუფლებული ცნობიერების საზღვარი (რიდე); ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციიდან მეორეში გადასვლის საზღვარი (რიდე); *დაიდი* ქვეყანა, რომელშიც დავიბადეთ – მისი არსებობის და აღარ არსებობის საზღვრები (რ/იდეები).

ჩამოხსნილი *რკინის ფარდის*, დანგრეული ბერლინის კედლის, ღია საზოგადოებების წარმოშობის, უვიზო რეჟიმების, განვითარებული საკომუნიკაციო საშუალებების სიკეთეს და საერთოდ საზღვრების (რ/იდეების) ტოტალური მოშლის ნაყოფს მხოლოდ *მიღების* (მე უნდა...) და *არჩევანის* (მე მინდა...) შეწონასწორებული კულტურული ტრადიციები გადაარჩენს. ურბანული კონფლიქტიც ამ პრინციპით უნდა ამოიწუროს და მოწესრიგდეს.

ტოპოსის მოწესრიგება (ურბანულთან მიმართებაში – ფასადების გადაღება, გზების დაგება, სკვერების და შადრევნების მოწყობა) პოსტსტრუქტურალისტური დისკურსის ნიშანია. სახელმწიფო კი სტრუქტურული ფენომენია და მისი ნიშანი წესრიგის სივრცეა (სიღრმეა).

მეორეს მხრივ თანამედროვე (შეცვლილი) ეპისტემა *სიღრმის* ლოკალიზაციას და *ზედაპირის* გლობალიზაციას უკავშირდება.

რომელ რეალობასთან გვაქვს საქმე ჩვენს პრაქტიკაში? არც ერთთან და არც მეორესთან. ჩვენ ნამდვილ რეალობასთან გვაქვს საქმე. ნამდვილი რეალობა კი ფულის რეალობაა და ხელოვნებაც განისაზღვრება არა ესთეტიკის კვალობაზე, არამედ იმ *მოგების* მიხედვით, რასაც მისი პროდუქცია იძლევა. ამდენად ენობრივ შემეცნებასაც ფიქტიური ხასიათი აქვს და დეკონსტრუქციის ინტენციის მატარებელია.

ახალი არქიტექტურა ვეღარ (აღარ) ეწერება ვერც ლანდშაფტურ, ვერც ურბანულ ტექსტებში, ანუ სახლები არ *მეგობრობენ* – სახლები *მოგებობენ*. აი, ამაზე იტყოდა დერიდა: „ჩრდილი არის იქ, სადაც დეკონსტრუქცია საკუთარ მნიშვნელობას პოულობს“. არა *მეგობარი*, არამედ *მოგებარი* სახლები სოციალური სნეულების ნიშნებია – *ე’ურბანული გამონაყარია* – სხეულზე გაჩენილი გამონაყარის მსგავსად ავადმყოფობაზე რომ მიუთითებს (ახალი სათაურიც ვიპოვე, მაგრამ სხვა დროს, სხვა ტექსტში გავშალოთ). რა მოვლენაა, რა ქვია მას! *რომელი სახელის დაბახებაა* (რაც თავიდანვე გვინტერესებს), სად ეხმიანება პოსტსტრუქტურალისტურ ექსპლიციურებას, იქნებ ამოვიცნოთ?

პარალელური თხრობა?, ორაზროვნება?, თამაში თუ კრიტიკული წაკითხვა? პლურალიზმი თუ ორმაგი კოდირება?, პაროდირება თუ მაკორექტირებელი ირონია?, პასტიში, ფრაგმენტულობა თუ ეკლექტიზმი?, დესაკრალიზაცია თუ დენოტაცია? ნარატივი თუ ნონსელექცია?, ჰიბრიდი თუ გაბატონება?, კოლექტიური კოდი ინდივიდუალურში, თუ დიდაქტიკა, რომ არ შეიძლება გამოვიტანოთ საბოლოო განაჩენი?; იქნებ ხასიათის კრახი ან ხასიათის გაბნევა?, ავტორიტეტების კრიზისი თუ დეფოკალიზაცია? – არა, არც ერთი – ეს ყველაფერი პოსტმოდერნისტული კონცეპტებია (მეორე ამბავია – მისაღებია თუ მიუღებელი) და ჩვენს სინამდვილესთან არაფერი საერთო არა აქვს. *ე'ურბანიზაცია, როგორც თვისობრივად ახალი მოვლენა, გადის ურბანული კონფლიქტის საზღვრებიდან.*

რაც ამ შემთხვევებში ხდება კეთილის და ბოროტის, კონფლიქტის და უკონფლიქტობის მიღმა, საერთოდ არ არის რაიმე ინტელექტუალური გამოცდილების შედეგი, მას შეიძლება უპატრონო ნიშანი ვუწოდოთ, ან *მაწანწალა ნიშანი.*

როგორ მოვეძებნოთ უფრო ზუსტი სახელი *ანონიმურის* დაწინაურებას. ამის ოსტატი დერიდაა. მამ ასე შეკუდგეთ საქმეს:

პერსონაჟის წინა პლანზე წამოწევას *ფოკალიზაცია* ეწოდება. თუ ეს პერსონაჟი გარგანტუაა, თანაც რაბლეს გარეშე (გასათვალისწინებელია *ავტორის სიკვდილი*), მკითხველი კი მგზნებარე ნარატორია (თუმცა *მკითხველიც მკვდარია*), ყველგან ჩაიდენს ეს უპატრონო, როცა ფეკალის გამოშვება მოუწდება თავისი დიდი გავიდან.

ვინაიდან ეს ყოველივე ურბანულთან მიმართებაში სასაცილო სულაც არ არის, ჩამოვამოროთ რაბლე და ჩვენი ურბანული კონფლიქტის (და იქნებ არა მხოლოდ ურბანულის) მდგომარეობას *„ურბანული გარგანტუას კომპლექსი“* ვუწოდოთ.

ახლა ისლა დაგვჩნა, რომ ეს ყველაფერი გამოვხატოთ ერთი ჰიბრიდული სიტყვით. ამისთვის ისევ დერიდასეული ოპერაცია უნდა ჩავატაროთ – ლიტერატურათმცოდნეობით ტერმინში *ფოკალიზაცია* (რაც პერსონალის წინა პლანზე წამოწევას ნიშნავს) – ასო ო შეეცვალოთ ასო ე-თი (დიახ, როგორც *differance*). მივიღებთ *ფეკალიზაციას* – დეკონსტრუქციულ, ორაზროვან სიტყვას, რაც კარგად გამოხატავს ზემოთაღნიშნული *ე'ურბანული კონფლიქტების სახელს* – *ენობრივ ნიშანს* (ჩრდილიც ისევ იქ არის, სადაც დეკონსტრუქციამ თავისი მნიშვნელობა იპოვა). ენის ფორმირების ამ საიდუმლო მიმართებას უწოდებს დერიდა *თავაზიან არათავაზიანობას.*

გავიხსენოთ, რომ „ერთეულთა ის სისტემა, რომელიც ენობრივ ნიშანთა სისტემად გვევლინება, იმავდროულად ფასეულობათა სისტემას წარმოადგეს“ (სოსიური) და ისიც გვეცოდინება, რომ *თუ დროზე არ აღვადგინეთ სისტემის (კანონის) საზღვრები (რ/იდებები) რა „ფასეულობებით“ აივსება კონფლიქტის საზღვრები (რ/იდებები).*

რამდენადაც *differance* ცარიელი ნიშანია, იმდენად *ფეკალიზაცია* (პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობითაც) სავსე ნიშანი გამოდის. ისევ დეკონსტრუქტივიზმი, – მისი ავტორიტეტიც უფრო ამაღლდა. თუ პოსტმოდერნისტულ თამაშსაც დავიწყებთ ამ ახლად შობილ სიტყვაში (ფ-ეკალიზაცია) ეკალსაც ვიპოვით და ვარდიც იქვე იგულისხმება (*ეკალი უვარდოდ – ვარდი უეკლოდ* – უკვე ვიცით, რომ ეს სულ ერთია). როგორი წარმოსადგენია პოეზიის სასახლის – „არტისტული ყვავილების“ თავზე გარგანტუას ფეკალი? უ უ უ უ უ...

*აი ავტორის სიკვდილი და მისი სევდაც: მე ვარდები მოგართვით და...*

*ესეც ჩვენი ურილობა და უდერილობაც.*

*ჟაკ დერიდა გარდაიცვალა 8 ოქტომბერს, 2004 წელს.*

ამ წერილზე მუშაობისას, დიდი ფილოსოფოსის გარდაცვალებიდან პირველი წლისთავი სრულდებოდა. „ნიუ-იორკ თაიშში“ დაბეჭდილ სტატიას, სათაურით „ჟაკ დერიდა, ბუნდოვანი თეორეტიკოსი, 74 წლის ასაკში გარდაიცვალა“ პროტესტის წერილი მოყვა, რომელსაც ხელი რამდენიმე ათასმა ადამიანმა მოაწერა. მეც ჩემი წერილით ვუერთდები ამ პროტესტს.

დერიდა გარდაიცვალა – გავიდა ყოფიერების სახლიდან „ყოფიერების სახლის“ სახლიკაცი; გავიდა „მეტაფიზიკის“ სივრციდან მეტაფიზიკის ბუნდოვან სივრცეში.

დერიდას გასვლისას გაღებულ კარში შემოჭრილი სინათლისაკენ მიიქცა მზერა. პარადოქსია, მაგრამ ჩემი მყისიერი ჩრდილიც სინათლის შემსვედრი მიმართულებით ჩემს წინ განეფინა.

*კარი დაიხურა. წავიდა დერიდა – დარჩა სინათლე.*

მოგბრუნდი – ჩემს წინ დერიდაა, უკანა კარიდან შემოსული სინათლის კონტრაქტურში.  
მივეახლე და ვეამბორე, გიხაროდეს მეთქი...

ჩემი ჩრდილი ისევ ჩემს წინაა... განფენილია შემხვედრი ჩრდილიც ყოფიერების  
სახლიკაცისა (დიახ, პარადოქსულად).

– მე არა ვარ ჩემი ჩრდილის საზღვარი?

– ჩრდილი არის იქ, სადაც დეკონსტრუქცია თავის მნიშვნელობას პოულობს;

– რა არის დეკონსტრუქცია?

დეკონსტრუქცია არის ის, რაც კრიტიკულ წაკითხვას უბრალოდ თან ახლავს...

– შენა ხარ ი(უ)დების მეფე?..

– შენ ამბობ.

თბილისი, 1–8 ოქტომბერი 2005 წ.

P.S. ვასრულებ დანაპირებს და ამ წერილს ვუგზავნი ზაზა შათირიშვილს – „ნარატივის  
აპოლოგიის“ ავტორს. ბოლოსართი სათაურით, რომელიც დერიდას დავესესხე: წერილი „იაპონელ“  
მეგობარს.

**Shota Bostanashvili**

### **Sans Reverence and sans Derrida**

**(The Georgian title is a play of words)**

#### **Summary**

The present text emerged on the place of removed boundaries between genres, expanding the realm of literature through conquest of the areas (territories) of linguistics, philosophy and architecture.

Examining the urban conflict as a specific case of poststructuralist practice – separate (extreme) violations cannot be identified with explicit system of signs and through deconstructivist – post-modernistic sensitivity these violations obtain their new names: „Focalization“ and „the complex of Gargantua sans Rable“.

New epistemological changes (shifts) recalled historical paradigms.

კონტექსტით განპირობებული „შემატება-კლება“

ტ. ს. ელიოტის „ოთხი კვარტეტის“ ქართულ თარგმანში

„შემატება-დაკლების“ პრობლემა თარგმნის პროცესში ჯერ კიდევ ძველ ქართველ მწიგნობართა შრომებში წამოჭრილ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს. ძველი ქართული ლიტერატურის სპეციალისტები მიუთითებენ, რომ აღნიშნული პრობლემა იდგა მწერლებს, რედაქტორებს, მთარგმნელებისა და კალიგრაფების წინაშე. იოანე-ზოსიმე (X), ექვთიმე ათონელი (955-1028), გიორგი ათონელი (1009-1065), ეფრემ მცირე (XI), „ნინოს ცხოვრების“ მეტაფრასტი (XI-XII), ათონის ალაპების გადამწერი იოანე თაფლაისძე (XI-XII), ანტონ პირველი (1720-1788) და სხვანი აქტიურად მსჯელობდნენ „შემატება-დაკლების“ თეორიული და პრაქტიკული დანიშნულების შესახებ საკუთარ თეორიულ თხზულებებსა თუ მხატვრულ ნაწარმოებებში (მენაბდე 1997: 124).

შემატებასა და დაკლებას თავისი ფუნქცია აქვს თანამედროვე პრაქტიკულ თარგმანშიც და მისი მნიშვნელობა მატულობს მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ნაწარმოებების თარგმანების ზრდასთან ერთად. პრაქტიკულ თარგმანში მიმდინარე პროცესები ითხოვს შემატება-დაკლების თეორიის თანამედროვე გააზრების აუცილებლობას.

ტ. ს. ელიოტის პოემების ზ. რატიანისეული ქართული თარგმანების ანალიზის შედეგად გამოვლინდა ის კანონზომიერებები, რაც განაპირობებს მხატვრული ტექსტის თარგმანში ცალკეული ლექსიკური ერთეულებისა, და, ზოგჯერ, შესიტყვებების, ჩართვასა და ამოკლებას. კანონზომიერება მდგომარეობს ჩანართთა და ამოკლებათა ლოგიკურობაში, ამიტომ თარგმანში განხორციელებულ ტრანსფორმაციათა შედეგად მიღებულ არადენდისეულ ჩანართებსა და ამოკლებებს **ლოგიკით იმპლიცირებული** ეწოდა. აღნიშნულ ტერმინში ლოგიკურობა ფართო ცნებაა და გულისხმობს ტექსტის ყოველგვარი მახასიათებლის – კონტექსტის, ქვეტექსტის, განმარტებების, ფონური და იმპლიციტური ინფორმაციის, ექსტრალინგვისტური ფაქტორების, ისტორიული და ყოფითი რეალიების გათვალისწინებას თარგმნის პროცესში.

ჩანართთა და ამოკლებათა ხასიათისა და შინაარსის მიხედვით ლიჩ-ში\* სხვადასხვა სახეობა გამოიყო, ესენია: **კონტექსტით განპირობებული, სინონიმური კომპენსაციის საფუძველზე აღმოცენებული და ახსნა-განმარტებითი.**

„ოთხი კვარტეტის“ თარგმანი ვრცელი ტექსტია და ამიტომ უხვად შეიცავს ყველა სახეობის ლიჩ-ს, რომელთა შორის სიმრავლით გამოირჩევა კონტექსტუალური ჩანართები. ამ შემთხვევებში ადგილი აქვს დენისაგან აბსოლუტურად განსხვავებული სიტყვებისა და შესიტყვებების ჩართვას, რომელთა კანონზომიერება ცხადი ხდება მხოლოდ კონტექსტის გათვალისწინებით და ფონური ინფორმაციიდან ლოგიკურ-აზრობრივად ან საფეხურებრივად გამომდინარეობის გამო.

განვიხილოთ მაგალითები: Words... decay with imprecision ნათარგმნია ასე: **„ხოლო სიტყვები... იღუპებიან არასწორი აზრის სიმრუდით“**. სიტყვა „აზრი“ დედანში არ ჩანს, მაგრამ საყოველთაოდ მიღებული ჭეშმარიტება და ბუნებრივი მოვლენაა ის ფაქტი, რომ სიტყვების დანიშნულებას „აზრის“ გადმოცემა წარმოადგენს. ამიტომაც ლოგიკურია მისი გამოჩენა თარგმანში, რომლის პწკარედული შინაარსიც ასეთია: სიტყვების საშუალებით გამოითქმება აზრი, ხოლო სიტყვები თავის მხრივ, შეიძლება დაზიანდეს, „დაიღუპოს“ (რაც ნიშნავს მათი მნიშვნელობისა და დანიშნულების დაკარგვას) აზრის ბუნდოვანებისა და „სიმრუდისგან“.

\* ლიჩ – იმპლიცირებული ჩანართი.

ასევე გამართლებულია „ჩიტიც გვიხმობს“ ჩამატება შემდეგი ტაეპის თარგმანში: „And the bird called, in response to the unheard *music* – ჩიტიც იძახის, ჩიტიც გვიხმობს, თითქოს პასუხობს უხმო მუსიკას“.

დედანში არ ჩანს, თუ ვის უხმობს ჩიტი, თარგმანი კი ობიექტად გვთავაზობს მრავლობითი რიცხვის პირველ პირს – მთხრობელს. კონტექსტიდან ცნობილია, რომ მთხრობელი ბაღშია და ამდენად, ეს ჩანართი მხოლოდ აზუსტებს სიტუაციას, მოქმედი პირების ადგილსამყოფელს და არაფერს ამატებს ისეთს, რაც დედნიდან არ გამომდინარეობს.

მომდევნო მაგალითშიც დედანში არ ჩანს თარგმანის მიერ შემოთავაზებული განსაზღვრება „განწირული“ (And so each venture is a new beginning, a raid on the inarticulate lic – იმპლიციურებული ჩანართი. – „ამიტომ ყველა იერიში ხელახალი, განწირული დასაწყისია, გამოუთქმელი თავდასხმა!“), თუმცა სტროფის კონტექსტის გათვალისწინებით აბსოლუტურად კანონზომიერია, განწირული ეწოდოს ხელახალ მცდელობას, რომელიც, როგორც დედნის მომდევნო ტაეპი გვამცნობს, „ფუჭი და ამაო ხერხებით ხორციელდება“.

კონტექსტისმიერი ლოგიკით იმპლიციურებული ჩანართების კანონზომიერების ნათელსაყოფად საუკეთესო მაგალითია ისეთი თარგმანების ჩვენება, სადაც ჩართული არადენისეული სიტყვა არ არის კონტექსტიდან გამომდინარე ერთადერთი ლოგიკური შესატყვისი. პოემის III კვარტეტის II თავში ასეთი ტაეპია: „სად არის ბოლო მეთევზეთა ზღვაში თარემის, მღვრიე ბურუსში რომ დაინთქნენ დაუდგრომელნი – Where is the end of them, sailing into the wind’s tail, where the fog cowers?“ „დაუდგრომელნი“, რომელიც არადენისეული წარმონაქმნია, თარგმანში მეთევზეთა განსაზღვრებად გამოჩნდა. დაუდგრომლობა, როგორც თვისება, მხოლოდ მეთევზეთა თვისება რომ იყოს, მაშინ ამ ჩანართს ლოგიკურ-კონტექსტუალური საფუძველი ექნებოდა, მაგრამ დაუდგრომელი შეიძლება იყოს ყველა სულიერი არსება და არა მარტო მეთევზე. ამდენად, მოცემულ მაგალითში ჩართულ „დაუდგრომლებს“ ლოგიკური ჩანართის კვალიფიკაცია ვერ მიენიჭება.

მომდევნო მაგალითში არადენისეული ჩანართია არა ერთი სიტყვა, არამედ მთელი წინადადება: „პირქუმ ქალღმერთს ივიწყებენ ქალაქელები, მაგრამ ის ჯერაც ცოცხალია – The brown god is almost forgotten by the dwellers in cities“. ის ფაქტი, რომ მდინარის ღმერთი „ჯერაც ცოცხალია“, დედნის შესაბამის ტაეპში არა, მაგრამ მომდევნო ტაეპიდან კი ჩანს: implacable, keeping his seasons and rages, destroyer,... ამდენად, თარგმანში „ის ჯერაც ცოცხალია“-ს ჩართვა ლოგიკურია, ის თვით დედნიდან გამომდინარეობს, როგორც დასკვნა ისეთი არსების შესახებ, რომელიც „შფოთავს, ანგრევს, ბრაზობს“, ხოლო ვინც ასე იქცევა, ცხადია, რომ „ის ჯერაც ცოცხალია“. პოემის ამავე თავში მდინარის აღწერაშია კონტექსტუალური ჩანართის კიდევ ერთი მაგალითი: [მდინარეს] კარგად ახსოვს ის, რასაც კაცნი ივიწყებენ მოუცლელობით – reminder of what men choose to forget. დედანში „მოუცლელობა“, როგორც დავიწყების მიზეზი, დასახელებული საერთოდ არ არის., მაგრამ მისი ჩართვა თარგმანში კანონზომიერია მთელი პასაჟის კონტექსტის გათვალისწინებით: ურბანისტულ ყოფაში ჩაბმულმა ადამიანებმა დაივიწყეს ბუნება, რისი სიმბოლური გამოხატულებაცაა მდინარე და მისი ყავისფერი ღმერთი, მას პატივს არ სცემენ ადამიანები, სამაგიეროდ, ეთაყვანებიან მანქანებს, როგორც ტექნიციზმის ეპოქის სიმბოლოს – god ... unhonoured, unpropitiated by worshippers of the machine, ანუ ადამიანები დაკავებული არიან ყოველდღიური ყოფით და დრო აღარ რჩებათ ბუნებისათვის. აქედან ლოგიკურად გამომდინარეობს „მოუცლელობა“, როგორც მიზეზი მათი უყურადღებობისა მდინარის ღმერთის მიმართ.

ამავე სტროფშია კიდევ ორი არადენისეული, მაგრამ ლოგიკური ჩანართი. პირველია „მსხვერპლშეწირვა“, რომელიც ინგლისურ ტექსტში ნახსენები არ არის (მის მაგივრად კვითხულობთ: unhonoured, unpropitiated), თუმცა თარგმანში ეს სიტყვა არა მარტო ლოგიკური ჩანართის სახეს იღებს, არამედ ავსებს კიდევ პასაჟის სახეობრივ სისტემას: მსხვერპლშეწირვა წარმართული ღვთისმსახურების განუმორებელი რიტუალია (ტექსტში სწორედ მდინარის ღმერთის თაყვანისცემაზეა ლაპარაკი), ამიტომ თარგმანში ის, უბრალოდ, ღმერთის თაყვანისცემისა და პატივისცემის კონკრეტულ გამოხატულებას წარმოადგენს და, ამდენად, ლოგიკურად მისაღები ჩანართია.

ამავე სტროფის მეორე ჩანართია „machine“-ს შესატყვისად „თევზსაჭერი გემის ძრავები“, რომელიც ლოგიკური ჩანართის სახეს იღებს იმდენად, რამდენადაც ამის საშუალებას იძლევა წინა

სტროფიდან მდინარის აღწერისას ნახსენები „commerce“, რომელიც მდინარესთან კავშირში მხოლოდ და მხოლოდ სავაჭრო გემების სახით მოიაზრება, თარგმანმა კი ამ ლოგიკის რეალიზება მოახდინა.

იმპლიცირებული ჩანართის სახეს იღებს მომდევნო ტაეპის თარგმანში ჩართული „ცოხნა“: **„ხმა შორეული, კლდის კბილებში ტალღათა ცოხნის – The distant rote in the granite teeth“**. რამდენადაც დედანში ნახსენებია „გრანიტის კბილები“, გამართლებულია მასთან სიტუაციურად ახლოს მდგომი სიტყვის „ცოხნის“ შემოტანა თარგმანში. „ცოხნაც“ და „კბილებიც“ ჭამასთან დაკავშირებული სემანტიკური კომპონენტებია, ხოლო პოემის ამ მონაკვეთში, რომელშიც ზღვაა აღწერილი, ზღვის კლდეებში მოგუგუნე შორეულ ხმებსა და ზღვის მიერ შთანთქმულ ტალღებსა ლაპარაკი. დედანშიც და თარგმანშიც ეს აზრი მხატვრული სახეებითაა გადმოცემული: „გრანიტის კბილები“ ზღვის კლდეების აღსანიშნავად და „ტალღათა ცოხნა“ კლდეებზე დამსხვრეული ტალღების მიერ გამოცემული ხმების სიმბოლოდ.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, თარგმანში კონტექსტუალური ჩანართის სახე შეიძლება მიიღოს არა მხოლოდ ცალკეულმა სიტყვებმა, არამედ შესიტყვებებმა, წინადადებებმა და სტროფებმაც კი. მაგალითად, **„არ განსხვავდება არაფერი – დალუპვაც და დაბრუნებაც ხვედრია თქვენი – This is your real destination“**. როგორც ვხედავთ, თარგმანი დედანს საერთოდ არ ჰგავს ლექსიკური შემადგენლობით. პოემაში ლაპარაკია იმ ზღვაოსნებზე, რომლებიც პორტში დაბრუნდნენ და იმათზე, რომლებიც ზღვაში დაიკარგნენ: You who come to port and you whose bodies will suffer the trial and judgement of the sea, or whatever event, this is your real destination. თარგმანში გაჩენილი არადენდისეული წარმონაქმნი – **„არ განგასხვავებთ არაფერი, დალუპვაც და დაბრუნებაც ხვედრია თქვენი“** – ერთგვარი დასკვნაა დენდისეული მოცემულობისა, რომელიც გულისხმობს შემდეგ: ვისაც რა ერგო, ის ყოფილა მისი მგზავრობის საბოლოო წერტილი (real destination): დალუპვა ან დაბრუნება.

სიტუაციის ლოგიკით განპირობებული კონტექსტუალური ჩანართის გამჭვირვალე მაგალითია შემდეგი წინადადება: **„ხოლო დამსკლარი მიწა ზმორებით, ამოქნარებს შრომის ამოებით – The parched eviscerate soil/ Gapes at the vanity of toil“**. დედანში „ზმორება“ არ გვხვდება, თუმცა, როგორც ერთსა და იმავე სიტუაციასთან დაკავშირებული ცნებები, ლოგიკურია მისი ჩართვა „მოქნარების“ პარალელურად, თუნდაც ეს რიტმისა და რითმის ადეკვატურობის მისაღწევად ხდებოდეს.

ვნახოთ სხვა მაგალითებიც: It is not to ring the bell backward ასეა ნათარგმნი: **„განა იმიტომ, რომ ზართა რეკვით გამოვადვიდით საშინელება“**. „საშინელების გამოვადვიება“ დედანში არ გვაქვს, მის ნაცვლად ვკითხულობთ „ring backward“, რაც გულისხმობს „წარსულს“, „უკან მოტოვებულ დროსა და სიტუაციას“. დედნის წინამავალი ტაეპებიდან ირკვევა, რომ ეს წარსული ასახავს მე-17 საუკუნის ინგლისის ისტორიის შავნელ ფურცლებს, მეფეთა მკვლელობებს, პოლიტიკურ დაპირისპირებებსა და სხვა საშინელებებს. ეს სიტუაცია თარგმანში ნაგულისხმევია და, შესაბამისად, თავს იჩენს ზემოთ მოყვანილ სტროფში ჩართული ეპითეტის („საშინელების“) საშუალებით.

წმინდა კონტექსტუალური ჩანართის სახე აქვს შემდეგ ქართულ წინადადებასაც: **„ისევ ხმიანობს ძველი ჩანჩქერი, მიმაღული, თვალშეუსწრები – The voice of the hidden waterfall“**. როგორც ვხედავთ, დედანში ჩანჩქერის განსაზღვრებად მხოლოდ „მიმაღული“ გამოდის, თარგმანი კი დამატებით კიდევ ორ განსაზღვრებას გვთავაზობს: „ძველი“ და „თვალშეუსწრები“. ამ უკანასკნელის ჩამატებას მარტივი საფუძველი აქვს. ის ჩანჩქერის ერთ-ერთი მახასიათებელია და სრული უფლება აქვს მთარგმნელს, მის აღსაწერად გამოიყენოს აღნიშნული ზედსართავი. „ძველის“ ჩართვის მიზეზს კი გაანალიზება სჭირდება, რადგან ასე თვალნათლივ არ დევს ტექსტის ზედაპირზე. დასახმარებლად მივმართოთ კონტექსტს: ეს პასაჟი დროის წრიული ბრუნვის კონცეფციასა აკვებულ და მასში ნახსენებია ის მომენტები, რაც მუდმივად მეორდება: დასაწყისი, რაც ერთხელ უკვე იყო, რასაც იცნობდნენ და მერე ხელახლა დაუბრუნდნენ განახლებულს. აქედან მოდის „ძველის“ ჩამატების ლოგიკური საფუძველი. ეს მომენტი რომ გაცნობიერებული აქვს მთარგმნელს, ამას ადასტურებს იქვე გამოყენებული ზმნიზედა „ისევ“, რაც ასევე გამეორებადობის, ერთხელ უკვე არსებულისა და ნანახის გრამატიკული მარკერია.



თუკი ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში არადენისეული ჩანარებისთვის საფუძველს იძლევა კონტექსტი და ლოგიკური აზროვნება, ისეთი შემთხვევებიც მოიძებნება, სადაც ჩანართის საფუძველს კონკრეტულ-ისტორიულ რეალებთან დაკავშირებული ფონური ინფორმაცია იძლევა. If I think of a king of nightfall ქართულად ასეა გადმოტანილი: „**თუ დავფიქრებ კიდევ ერთხელ დენილ მეფეზე**“. როგორც ვხედავთ, დედანში მეფის განსაზღვრებად არსად ჩანს „დენილი“, სამაგიეროდ, ამ განსაზღვრების კანონზომიერება ცხადი ხდება პოემის კომენტარებიდან, საიდანაც ვგებულობთ, რომ ელიოტი აქ გულისხმობდა ინგლისის მეფე კარლ I სტიუარტს, რომელსაც ჯერ დენიდნენ, შემდეგ კი თავი მოჰკვეთეს.

ლოგიკურ-კონტექსტუალური ჩანარების გვერდით, „ოთხი კვარტეტის“ თარგმანში გვხვდება ამავე მიზეზებით განპირობებული ამოკლებანიც. ანუ ეს ორი ერთმანეთის საპირისპირო მოვლენა ერთსა და იმავე საფუძველზეა აღმოცენებული, თუმცა მათი რაოდენობა ჩანარებთან შედარებით გაცილებით მცირეა, რაც, ალბათ, თარგმანის პრეროგატივაა, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მთარგმნელი ცდილობს, დედნის ადეკვატური ტრანსფორმაციისა და მისი გაგების გაიოლების მიზნით, თარგმანის ტექსტს გაცილებით მეტი რამ დაამატოს, ვიდრე ამოაკლოს.

ტექსტის ანალიზისას გამოირკვა, რომ ამოკლებათა უმრავლესობა გვხვდება დესკრიპციულ მონაკვეთებში, ხოლო მათ გვერდით ყოველთვის გვხვდება ჩანარებიც, რასაც განპირობებს ტექსტში წონასწორობის დაცვის აუცილებლობა. ყოველივე ამის შედეგად თარგმანში არაფერი იკარგება იდეურ-აზრობრივი კუთხით, ცვლილება მხოლოდ ლექსიკურ დონეზე ხდება.

პოემის III კვარტეტის V თავში ლაპარაკია იმაზე, თუ რა ხერხებით ცდილობენ ადამიანები წარსულისა და მომავლის შეტყობას და ამის საჩვენებლად პოეტი ჩამოთვლის მკითხაობის ათასგვარ საშუალებას, მარსიდან მიღებული შეტყობინებებისა და სულების გამოძახებით დაწყებული, სიზმრის ახსნით დამთავრებული. ამ ჩამონათვალში ვკითხულობთ, რომ ადამიანები evoke tragedy from fingers, release omens by sortilege or tea leaves. ეს მონაკვეთი თარგმანში ასახული არ არის, სამაგიეროდ, გვხვდება არადენისეული „მკითხაობა ყავაზე“, რაც, ამავე დროს, მკითხველთათვის ბუნებრივი რეალიაა. მიუხედავად ასეთი ცვლილებისა, ტექსტის ეს მონაკვეთი ადეკვატურად გადმოსცემს დედნის პათოსს, ცხადად გვეუბნება სათქმელს და მკითხაობის დანარჩენი ხერხების დედნისეული ჩამონათვალის სიტყვასიტყვითი თარგმანის ვრცელ ნუსხასაც გვთავაზობს. ლექსიკურ დონეზე ასეთი სერიოზული ცვლილება თარგმანში არ ტოვებს ორიგინალიდან გადახვევისა და დაუკმაყოფილებლობის შთაბეჭდილებას და ეს ხდება იმიტომ, რომ ამოკლების პრინციპი გულისხმობს ერთი და იმავე კატეგორიის სიტყვებს შორის მთარგმნელის მიერ გაკეთებულ არჩევანს და არა რაიმე ძირეულ აზრობრივ ცვლილებას.

აღნიშნული ცვლილების კანონზომიერებაზე მიუთითებს ინესა მერაბიშვილის დაკვირვება დედნიდან თარგმანში შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაციის გადატანასთან დაკავშირებით: „პოეტურ თარგმანში შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ინფორმაცია თანამიმდევრული სიზუსტით არასოდეს გადმოიცემა, რაც არავითარ შემთხვევაში არ ნიშნავს ვოლუნტარიზმს, როგორც უპასუხისმგებლო თვითნებობას მთარგმნელის მხრიდან. მაგრამ, ამავე დროს, დედნისეული ტექსტის ცალკეული დეტალის შინაარსის გაუთვალისწინებლობამ თუ უგულებელყოფამ, შეიძლება, დაამახინჯოს თარგმანის შინაარსობრივ-ფაქტობრივი ფენა“ (მერაბიშვილი 2005: 199).

თუკი კონტექსტუალური ამოკლების წინა მაგალითი მკითხაობის ხერხების ჩამონათვალს წარმოადგენდა, შემდეგი ნიმუში ზღვის სურათის აღწერაა: „The sea is a land's edge also, ... the pools, where it offers to our curiosity the more delicate algae and the sea anemons – **ზღვაც საზღვარია მიწისათვის... სრუტეების თხელი წყლიდან ამოგვცქერიან ანემონები, სინატიფე წყალმცენარეთა**“. ეს პასაჟი, როგორც დესკრიპციული ხასიათის ტექსტი, ერთდროულად მთარგმნელისეულ ამოკლებებსაც შეიცავს და ჩანარებსაც: დედნისეული pools ნათარგმნია, როგორც „სრუტეების თხელი წყალი“, რაც შინაარსობრივ დონეზეც კი არ შეესაბამება ორიგინალს, სადაც კარგად ჩანს, რომ „pools“ ზღვის ცალკეულ წერტილებზეა თქმული და არა „სრუტეებზე“ და „თხელ წყლებზე“. ამდენად, აღნიშნული ჩანართი წარუმატებელი თარგმანია და რედაქტირებას მოითხოვს. ამავე სტროფის მეორე ტაქტის თარგმანში კი კონტექსტუალური ამოკლება გვხვდება: It offers to our curiosity (ჩვენს ცნობისმოყვარეობას სთავაზობს) მთარგმნელს ნეიტრალური შესატყვისით („ამოგვცქერიან“) გადმოაქვს, რაც ჩვეულებრივი მოვლენაა თარგმანში, თუკი მას ნაწარმოების იდეური დატვირთვის მქონე რეალია არ აკლდება.

როგორც მოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, კონტექსტუალურ ამოკლებებზე ლაპარაკი შესაძლებელია მხოლოდ დესკრიპციული ხასიათის მონაკვეთებში, რადგან სხვა შემთხვევებში მოსალოდნელია, მკითხველისათვის საინტერესო ისტორიული და საზოგადოებრივი ყოფის დეტალები და თავისებურებები დაიკარგოს. ჩამონათვალს კი ზოგადი, საყოველთაო ხასიათი აქვს და ისეთ ინფორმაციას არ შეიცავს უცხოენოვანი მკითხველისათვის, რომლის დაკარგვაც მთარგმნელის მხრიდან უმართებულო იქნებოდა.

ვნახოთ ამოკლების შემცველი კიდევ ერთი დესკრიპციული მონაკვეთი: *The shattered lobsterpot, the broken oar and the gear of foreign dead men*. ქართულად გემის დაღუპვის შედეგად ზღვაში მიმოფანტული საგნების აღწერა ასეა გადმოცემული: „...ნივთებს, რომლებიც ეკუთვნოდნენ დამხრჩვალ უცნობებს“. ამგვარად, ნეიტრალური სიტყვა „ნივთები“ დედანში დასახელებულ იმავე სიტყვას (*gear* – „ვინმეს საკუთრებაში მყოფი ნივთები“) და ორ კონკრეტულ საგანს („დამსხვრეული ნიჩაბი“ და „თასი ზღვის კიბორჩხალებისათვის“) გულისხმობს. ამ საგნების დაუკონკრეტებლობა ისეთი თარგმანისეული დანაკარგია, რომლის დატოვებაც უკეთესი იქნებოდა, მაგრამ რომელიც არ არღვევს დედნისეულ აზრს, ადეკვატურად გადმოსცემს კონტექსტის ინტონაციას და იმეორებს დედნის რიტმულ სტრუქტურას. ამ მიზეზების გამო გამართლებულია ამოკლებების არსებობა თარგმანის ტექსტში, თორემ ხშირად უამრავი ისეთი ამოკლებაც გვხვდება, რომლებიც დაუშვებელია, რადგან დედნისეული კომპონენტების გაწირვით არასწორ თარგმანს ქმნის.

პოემის III კვარტეტის II თავში ორ სტრიქონშია აღწერილი შემოდგომის ყვავილთა ჭკნობა: „*The silent withering of autumn flowers, Dropping their petals and remaining motionless* – ყვავილთა ჩუმი ჩამოჭკნობის შემოდგომისას, გამხმარ ფოთოლთა ჩამოცვენის ბოლო სად არის“. თარგმანში *remaining motionless* გადატანილი არ არის. ამ შესიტყვებას კონტექსტუალური ამონაკლების კვალიფიკაცია ენიჭება, რადგან უმისოდ არ ირღვევა დედნისეული სურათი; ლოგიკით ისედაც იგულისხმება, რომ ჩამოცვნილი ყვავილის ფურცლები უძრავად ეყრება.

ამგვარად, როგორც დედნისა და თარგმანის შედარებითმა ტექსტოლოგიურმა ანალიზმა ცხადყო, კონტექსტუალური ჩანართების შემთხვევაში დედნისეული ერთეულები განიცდის ისეთ ტრანსფორმაციას, რომ თარგმანი ლოგიკურად და ადეკვატურად გამოიყურება, თუმცა წყარო-ტექსტი და მიზანი-ტექსტი უკვე აღარ ფარავს ერთმანეთს ანუ ისინი ლექსიკურ დონეზე, შესაძლოა, არანაირ მსგავსებას არ ამჟღავნებდნენ. მიუხედავად ამისა, ლოგიკურ საფუძველზე აღმოცენებული ჩანართები დაუშვებელია არასწორ ინტერპრეტაციად და არაადეკვატურ თარგმანებად კვალიფიცირდეს იმ შემთხვევაში, თუ დაცული იქნება კონტექსტუალური შესაბამისობა.

#### დამოწმებანი:

**ელიოტი 1998:** ელიოტი ტ. ე. *ლექსები და პოემები* (თარგმანი და წინასიტყვაობა – ზ. რატიანისა, ბოლოსიტყვაობა – რ. ჩხეიძისა). სერია – მსოფლიო პოეზიის ბიბლიოთეკა). თბ.: 1998.

**ელიოტი 1974:** T. S. Eliot, *Collected Poems (1909-1962)*; London, Faber and Faber Edition, 1974.

**მენაბდე 1997:** მენაბდე ლ. *ძველი ქართული მწერლები ლიტერატურულ ურთიერთობათა და მთარგმნელობითი ხელოვნების შესახებ*. საქართველოს ლიტერატურათმცოდნეობის აკადემია, შრომები, I, თბ.: 1997.

**მერაბიშვილი 2005:** მერაბიშვილი ი. *პოეტური თარგმანის ლინგვისტიკა*. თბ.: 2005.

**Manana Matiashvili**

#### **Additions and Losses Implicit by Context in Georgian Translation of T. S. Eliot's „The Four Quartets“**

#### **Summary**

The article analyses the problem of changes made in the target-text in the process of translating. It is interesting that the problem of additions and losses in the translation occur even in the works of old Georgian authors. The concept of Additions and Losses has its own function and importance in the modern translation practice that needs to be appreciated theoretically. For the theoretical reasons the Georgian translation of „The



ტრანსკრიბციით წერს ამ ტერმინს და დასძენს: „რამთა ერთბამად მარტივად ვთქუა, ოცდარვა სახედ მოიღებვის სახელი ესე, რომელსა „ღნომა“ უწოლიან“ [94vI] (წმ. იოანე დამასკელი).

ამ ცნებებს (ცნობა, მეცნიერება, განზრახვა) ერთი ტერმინით – *ჯერჩინებით* – გამოხატავს არსენ იყალთოელი: „ხოლო შესწავებაჲ საკმარ არს, ვითარმედ *ჯერჩინებისა* სახელი მრავალსახე და მრავლისა დამნიშვნელ არს“ [83vI]. (შდრ. ხოლო ესე საცნაურ იყავნ, ვითარმედ ცნობისა, გინა მეცნიერებისა, ანუ განზრახვისა სახელი მრავალსახე არს – ეფრემი).

არსენიც ჩამოთვლის იმ ცნებებს (სარწმუნოება, თნება, ცნობა...), რომლებიც ქართულში ბერძნული *ἔρεσις* ტერმინის შესაბამისად გამოიყენება და ერთ ტერმინოლოგიურ შესატყვისს – *ჯერჩინებას* – მიუსადაგებს მათ: „შემოკლებულად ითქუმოდედ, დანიშნულთაებრ მოიღებვის სახელი „ჯერჩინებისა“

ჯერჩინებისა ოცდარვა სახედ მოიღებვის სახელი ესე, რომელსა „ღნომა“ უწოლიან“ [1045B].

ამავე ძეგლის ეფრემისეულ რედაქციაში ამ ტერმინთან დაკავშირებით ორი მინაწერი გვხვდება. ერთი, შედარებით მცირე, არსენ იყალთოელის რედაქციიდან აღებული ტექსტის ის მონაკვეთია, რომელიც ზემოთ მოვიხმეთ („შემოკლებულად ითქუმოდედ, დანიშნულთაებრ მოიღებვის სახელი „ჯერჩინებისა“), ხოლო მეორე, შედარებით ვრცელი, ეხება ამ ტერმინის პოლისემიის პრობლემასა და მისი ქართულად თარგმნის თავისებურებას. *შეისწავეს* ავტორი (სავარაუდოდ, ის ტექსტის გადამწერი უნდა იყოს), მიუთითებს, რომ *ჯერჩინება* არის ქართული შესატყვისი ბერძნული „ღნომისა“, ეს სიტყვა ბერძნულშივე სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარება და, შესაბამისად, ქართულშიც სხვადასხვა ტერმინით გადმოდის ისევე, როგორც მრავალი სხვა ტერმინი, რომელიც კონტექსტის შესაბამისი ფორმით გადმოიცემა: „ჯერჩინებისა ღნომა. შეისწავე, ვითარმედ ერთსა ამას სიტყუასა, რომელსა ბერძნულად ღნომი უწოლიან, ქართულად ერთი არარა მოეპოვების. ამისთ სცა (....) ბერძულადცა [ოცდა]რვა თარგმანი აქ[უს]. ეგრეთვე ქართულად სხუებრ და სხუებრ დასდებენ და იკმარებენ წმიდანი მამანი ჩუენნი ეფთჳმე და გიორგი მთაწმიდელი, ვითარცა ადვილსა შეეტყუებოდეს, რამეთუ ესე მრავალთა სიტყუათა სჭირს ბერძულად“ [94vII].

სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვით, *ჯერჩინება* სათნოების გაგებას უკავშირდება: „ჯერჩინება – სათნო უჩნდეს ZA. სათნო უჩნდესავით. *ჯერჩინება* კარგა გასინჯე. დამასკელის სარწმუნოებაში: (.....) B. დაჯერება, სათნო უჩნდესავით Cab. დაჯერება CqD“ (სულხან-საბა ორბელიანი).

ამდენად, ტერმინი *ჯერჩინება* არსენ იყალთოელის ცნებით-ტერმინოლოგიური აპარატის კუთვნილება ჩანს. განსაკუთრებული ინტენსივობით გამოიყენება *გარდამოცემის* არსენ იყალთოელისეულ რედაქციაში და არც ერთხელ არ გვხვდება ამავე ძეგლის ეფრემ მცირისეულ რედაქციაში. ეს ფორმა, როგორც ჩანს, არსენ იყალთოელამდე ყოფით-ლექსიკურ სფეროში არცთუ ხშირად, მაგრამ მაინც გამოიყენებოდა. ამ ტერმინის ზმნური ფორმა დასტურდება ჯერ კიდევ ადიშის ოთხთავში (IX ს.) საჭიროდ მიჩნევის, საჭიროდ ჩათვლის მნიშვნელობით: „აწ მარქუ ჩუენ: ვითარ *ჯერ-ვიჩს*: წეს არს ხარკისა მიცემა კეისრისა, ანუ არა?“ (ადიშის ოთხთავი 2003: 205).

იგივე მნიშვნელობით გვხვდება ეს ფორმა „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში“: „ხოლო წოდებად სახელი გლახაკთა *ჯერ-იჩინა* ქრისტემან შენებასა წმიდათა მონასტერთასა“ (გიორგი მერჩულე 1986: 87). გვხვდება, აგრეთვე, იერემიას წინასწარმეტყველების იერუსალიმურ ნუსხაში: „და თუ არა *ჯერ-ვიჩს* წინაშე თუალთა მოსლვად ჩემ თანა ბაბილონდ“ [დანელია 1992: 40,5].

ამ ფორმას იყენებს ეფთვიმე ათონელიც ტრადიციული (საჭიროდ, მიზანშეწონილად მიჩნევის) მნიშვნელობით. ბასილი კესარიელის *სწავლათა* მისეულ თარგმანში (ბასილი კესარიელის *სწავლანი*) გვხვდება *ჯერჩინების* ზმნური ფორმები: „*ჯერ-მიჩნს* ნაკულევანებისა მის აღსრულებად; არა *ჯერ-იჩინა* ნამეტნავისა მის გლახაკთა და მიცემა“ (ქურციკიძე 1963: 43,29; 87,24).



არსენმა ამ ფორმას ტერმინოლოგიური დატვირთვა მისცა. *გარდამოცემაში* იმ კონტექსტში, სადაც არსენთან *ჯერჩინება* გვაქვს, ეფრემისეულ რედაქციაში გვხვდება:

განზრახვა: ვინაც არა ნებითა განზრახვითა [102rI] || რომლისათვის არა ჯერჩინებითა [87rI].

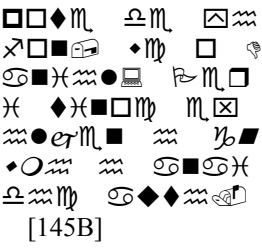
ცნობა: არა თვნიერ ცნობისა ჩუენისა [119vII] || არა თვნიერ ჯერ-ჩინებისა ჩუენისა [94vI].



მეცნიერებითი: ეწოდების მას ნება მეცნიერებითი [73rI] || ითქუმის ნებად ჯერჩინებისად [73rII].

ბჭობა: ამას ეწოდების ბჭობა [72rI] || სახელ-იდების ჯერჩინებად [73rI] და ა. შ.

გარდამოცემის არსენისეულ თარგმანში ამ ტერმინის შესატყვისი თითქმის ყველა შემთხვევაში არის ბერძნული  •  ლექსემა:

არცა სხუა იყო რამეთუ ჯერჩინება	სხუა კორცთა განციოფვის გუამოვნებათა	თანა	H  [948A]
ამისთვის ნებანიცა და ცნობანი	განიყოფებიან არიან ნებებანიცა და ჯერჩინებანი	ამისთვის განყოფილნი არიან ნებებანიცა და ჯერჩინებანი	 [948B]
ვინაფთვან არა ნებითა განზრახვითითა, არამედ უფროსდა ბუნებითითა ძალითა განციოფებოდეს ურთიერთას ორნი იგი ნებანი უფლისანი.	რომლისათვის არა ჯერჩინებითა, არამედ უფროსდა ბუნებითითა ძალითა განითვისვოდეს ურთიერთას ორნი ბუნებანი უფლისანი.	არა ჯერჩინებითა, არამედ უფროსდა ბუნებითითა ძალითა განითვისვოდეს ურთიერთას ორნი უფლისანი.	 [1076D]
ხოლო ცნობისა და აღრჩევასა თქუმა შეუძლებელ	უფლისათვის ყოვლად არს.	ხოლო ჯერჩინებისა და წინააღრჩევისა თქუმა უფლისა ზედა შეუძლებელ არს	 [1044BC]

  
[145B]

გვხვდება ამ ფორმის მოქმედებითი ბრუნვის ფორმანტით ნაწარმოები მიმღეობაც, რომელიც ბერძნულ  •  ფორმას შეესაბამება:



⌘⌘⌘ ⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥⬥⬥⬥ Ⴀ⬥⬥⬥⬥⬥⬥ [780B].

როგორც დავინახეთ, *ეკლესიასტეს განმარტებათა* გელათურ თარგმანებში ტერმინ *Ⴀ⬥⬥⬥⬥* თარგმნისას დაახლოვებით ისეთივე ვითარება გვაქვს, როგორც *გარდამოცემის* ეფრემისეულ რედაქციაში.

ტერმინი *ჯერჩინება* საერთოდ არ დასტურდება არც ამონიოს ერმისის თხზულებათა ქართულ თარგმანებში\*, რომელიც გელათის სალიტერატურო სკოლის ნორმებით არის შესრულებული და არც იოანე პეტრიწის პროკლე დიადოხოსის ღმრთისმეტყველების საფუძვლების განმარტებაში (იოანე პეტრიწი). არ გვხვდება არც დიდი სჯულის კანონში, რომელსაც ზოგიერთი მკვლევარი არსენ იყალთოელის მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდს მიაკუთვნებს.

ამდენად, ტერმინი *ჯერჩინება*, რომელიც ბერძნული *Ⴀ⬥⬥⬥⬥* ლექსემის შესატყვისად გამოიყენება, ქართულ საღვთისმეტყველო-თეოლოგიურ ტერმინოლოგიაში არსენ იყალთოელის დამკვიდრებული ჩანს. ამ ფორმის ტერმინად ჩამოყალიბება არსენის მოღვაწეობის გვიანდელ პერიოდს უნდა უკავშირდებოდეს, რადგან რუს-ურბნისის კრების ძეგლისდებაში, რომლებიც არსენის მოღვაწეობის ადრეულ პერიოდს განეკუთვნება, ამ ტერმინს ვერ ვხვდებით. რაც შეეხება *ეკლესიასტეს განმარტებათა* გელათურ თარგმანებს, აქ, როგორც შევნიშნავდით ეს ტერმინი ორჯერ დასტურდება, მაგრამ არც ერთხელ არ გვხვდება იმ შესიტყვებაში (*Ⴀ⬥⬥⬥⬥ – ჯერჩინება*), რომელშიც მას არსენი იყენებს.

**დამოწმებანი:**

**ადიშის ოთხთავი 2003:** *ადიშის ოთხთავი*, თბ.: 2003.  
**დანელია 1992:** დანელია კ. (რედაქტორი). *იერემიას წინასწარმეტყველების ძველი ქართული ვერსიები*. გამოსცა კ. დანელიამ. 1992.  
**იოანე პეტრიწი 1999:** *განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა“*. ტექსტის ახალქართული ვარიანტი, გამოკვლევა და ლექსიკონი ეკუთვნის დ. მელიქიშვილს. 1999.  
**მელიქიშვილი 1996:** მელიქიშვილი დ. *გელათის სალიტერატურო სკოლის ენობრივი სტილის ერთიანობისა და ინდივიდუალურობის საკითხისათვის*. „უწყებანი“, 1996, №2, გვ. 68.  
**მერჩულე 1986:** მერჩულე გიორგი, *გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება*. 1986.  
**მინე:** Migne. *Patrologia Graecolatina*. t. 94.  
**ორბელიანი 1993:** ორბელიანი სულხან-საბა, *ლექსიკონი ქართული*. II, 1993.  
**ქურციკიძე 1963:** ქურციკიძე ც. (რედაქტორი). *ბასილი კესარიელის სწავლათა ეფთვიმე ათონელისეული თარგმანი. ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები*. V, გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ც. ქურციკიძემ. 1963.  
**წმ. იოანე დამასკელი 2000:** წმ. იოანე დამასკელი, *მართლმადიდებელი სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა*. 2000.

Nana Mrevlishvili

**The term ჯერჩინება in translations of Arsen Ikaltoeli and Gelati translations of Ecclesiast’s Interpretation**

\* ამონიოს ერმისის თხზულებათა ქართული თარგმანები კრიტიკული აპარატის დართვით 1983 წელს გამოაქვეყნა მათა რაფაგამ. ამ ძეგლის მთარგმნელის შესახებ სამეცნიერო წრეებში აზრთა სხვადასხვაობა იყო. კ. კეკელიძე ძეგლის მთარგმნელად იოანე ტარიჭისძეს მიიჩნევდა. ს. გორგაძე და ი. ლოლაშვილი თვლიდნენ, რომ მთარგმნელი პეტრიწი უნდა ყოფილიყო. დ. მელიქიშვილის აზრით, ამონიოსის ქართული თარგმანები „მიჰყვება არსენის მიერ თარგმნილი „დიალექტიკის“ სისტემას და არსებითად ემიჯნება პეტრიწისეულ როგორც ლოგიკურ, ისე – გნოსეოლოგიურ ტერმინოლოგიურ სისტემას.“ ძეგლის მთარგმნელად პეტრიწის მიჩნევის თვალსაზრისს არ იზიარებს არც ნათელა კეჭალაძე, რომელიც იყო თავდაპირველი მკვლევარი ამონიოსის თხზულებების ქართული თარგმანებისა. ამავე აზრს ავითარებს მათა რაფაგამ. ძეგლის ენობრივ-ტერმინოლოგიური კვლევის საფუძველზე იგი ასკვნის: „იოანე პეტრიწის მიჩნევას „მოსაკსენებელთა“ მთარგმნელად ეღობება რიგი ტექსტოლოგიური და ენობრივი ხასიათის მონაცემები. იოანე პეტრიწი არ ჩანს „მოსაკსენებელთა“ მთარგმნელი... „მოსაკსენებელთა“ მთარგმნელის ვინაობის საკითხი დღესდღეობით ისევ ღიად რჩება“ (058).

## Summary

Studying of philosophic-theological or common-lexical terminology is interesting not only from the viewpoint of development of Georgian written language or study of different Georgian literary schools but it is also necessary for the establishment of the apparatus of notions and terminologies of a given translator or author. The terminology, studied from this point of view, is attached the meaning of a static characteristic in establishing of a personality of some translator or author. While studying the translation issues concerning Gelati translations of Ecclesiast's Interpretation our attention was attracted by the term γωμη-jerCineba. In the presented article we discourse on peculiarity of translation of the above-mentioned term by Efrem Mtsire and Arsen Ikaltoeli and consider the peculiarity of translation of this term in Gelati translations of Ecclesiast's Interpretation against this background. Let us point out that in translation of the term γωμη in the studied monument we have approximately the same situation as in Efrem's version of "gardamocema". It looks like this term was introduced in Georgian theological terminology by Arsen Ikaltoeli and its formation as a term must be related to the later period of Arsen Ikaltoeli's activities. In Gelati translations of Ecclesiast's Interpretation the term γωμη is confirmed twice but it is not once found in the word combination (γωμη- jerCineba) in which it is used by Arsen.



### ცხოველთა ეპოსი

ცხოველთა შესახებ ამ პატარა მოთხრობების ერთობლიობას ეპოსს ვუწოდებთ, თუმცა ისინი, ერთი შეხედვით, იგავ-არაკთა მონათესავე ჟანრია. იგავი თუ არაკი, ან თუნდაც, იგავ-არაკი, ნართაული თხრობაა: იგი მოგვითხრობს ცხოველებზე და მათ ურთიერთობაზე, მსმენელმა კი მათში ადამიანები და ადამიანთა ურთიერთობანი უნდა იგულისხმონ. იგავის მგელი, მელია ან დათვი არის არა მგელი, მელია თუ დათვი, არამედ ამა და ამ ხასიათის, ნირის, უნარის, თვისებების, ქცევის ადამიანი. ანუ, სხვაგვარად, ეს ცხოველები, რომლებიც გადადიან იგავიდან იგავში, ადამიანებს განასახიერებენ. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ცხოველები მსახიობები არიან და გარკვეული ტიპის ადამიანთა როლებს ასრულებენ. ეს ცხოველები, რომლებიც ბუნებით უტყვნი არიან, თითქოს სცენიდან ამხელენ კაცთა მოღვმის მანკიერ მხარეებს, თუმცა თავად მათ ბუნებით არ ახასიათებთ გაკიცხული მანკიერებანი; თავიანთი ბუნებითი მოწოდებით ისინი (ცხოველები) მორალური პასუხისმგებლობისგან თავისუფალნი არიან. ეს გარემოება ამძაფრებს და ეფექტურს ხდის მხილებას. ისინი იტვირთავენ ადამიანთა მანკიერებებს, თავად უცოდველნი ადამიანთა უკეთურებათა მხილების ინსტრუმენტები არიან.

მაგრამ ხალხური ეპოსი ცხოველთა შესახებ ანუ ცხოველთა ეპოსი, რომელსაც მხოლოდ პირობითად შეიძლება ეწოდოდ იგავები, არ არის მხილებითი. ისინი არ შექმნილან მორალისა და ჭკუის სასწავლებლად. თუმცა მათში ჩადებულ სიბრძნეს პრაგმატული დანიშნულება მიეცა, რაც წარმოშობიდანვე მათ არ გააჩნდათ. რა იყო მათი საზრისი, რას გამოხატავენ ეს ლაკონიური მახვილგონიერი სიუჟეტები მოულოდნელი კომიკური თუ ტრაგიკომიკული დასასრულით? რისთვის შეიქმნა ისინი? არის გავრცელებული აზრი, თითქოს ცხოველთა “ზღაპრები“, როგორც მათ არასწორად უწოდებენ, შეიქმნა იმ მიზნით, რომ დაეფიქსირებინათ სხვადასხვა ჯურის ცხოველთა ხასიათები, თვისებები, და ამ სახით შენახულიყო ცოდნა მათ შესახებ, რათა ასე გადაცემოდა თაობიდან თაობას. გონებამახვილურია ამ ჟანრის ამგვარი წარმოშობა: ისინი, ამ მხრივ, ემსგავსებიან ანდაზებს, რომლებიც ასევე შემჭიდროებული ინახავენ ცოდნას ყოფიერების სხვადასხვა სფეროდან, ლაკონიურ ფრაზაში წნეხენ მრავალგზისი გამოცდილების შედეგებს, რათა თაობიდან თაობას გადაეცეს. თუ ეს ასე იყო, ცხოველთა ეპოსს უნდა დაერქვას ცოცხალი ბუნების (პერსონაჟებად მცენარეებიც შეიძლება შეგვხვდეს) პირველყოფილი სახელმძღვანელო, ბუნების კარი, რომლის საშუალებითაც ახალი თაობა წინასწარ, ცდაში შესვლამდე, ეზიარებოდა ცხოველთა ურთიერთობების ცოდნას, მათი ხასიათის საიდუმლოებებს. მაგრამ ასე იყო? ეს დანიშნულება ჰქონდა მათ? ამის საწინააღმდეგოდ ლაპარაკობს ის არსებითი გარემოება, რომ ცხოველთა ეპოსის ცხოველები ძალზე დაშორებულნი არიან ბუნებაში რეალურად არსებულ ცხოველებს. მგელი და დათვი სულაც არ არიან ისეთი ბრიყვები, როგორც ეპოსში არიან გამოყვანილნი. მგლისა თუ დათვის შესახებ ამგვარი „ცოდნით“ აღჭურვილი მონადირისა თუ ვინმე გლეხის ნაბიჯები ტყეში მარცხიანი იქნება. ამ უკანასკნელ ას წელს განვითარებული ნატურალისტური მეცნიერება და პრაქტიკა არ ადასტურებს „ზღაპრულ“ და რეალურ ცხოველთა შესატყვისობას. აშკარაა, რომ „ზღაპრული“ ცხოველები გამონაგონის სფეროს ეკუთვნიან, ფანტაზიის ნაყოფნი არიან. მაგრამ თუ როგორ ინარჩუნებენ ისინი ცხოველმყოფელობას, ავთენტურობას, ნამდვილობას – სწორედ ეს არის ყოველი გამონაგონის, როგორც მხატვრული შემოქმედების, საიდუმლო.

არსებობს თვალსაზრისი, რომლის თანახმად ცხოველთა იგავი მითოლოგიური წარმოშობისაა, ანუ თითოეული სიუჟეტი ინახავდა ინფორმაციას რაიმე საგნისა თუ მოვლენის (თუ მთლიანად სამყაროს არა) წარმოშობის შესახებ. სხვაგვარად: იგავი გარდაქმნილი, დესაკრალიზებული მითოსია. შეიძლება წარმოვიდგინოთ საზოგადოება, სადაც მართლაც ცხოველთა იგავები მითოსის როლს ასრულებენ – ცხოველებს თავიანთი ქმედებებით, თუნდაც ცბიერებით და ეშმაკობით, გაიძვერობით, მუხთლობით შემოაქვთ რეალობაში რაღაც სიახლე.

ადამიანებისთვის პოულობენ გადარჩენის სახსარს. ისინი – მელა იქნება, ყვავი თუ ყორანი ადამიანთა საზოგადოების წინაპრებად ითვლებიან, რომელთაც ადამიანებს გაუმზადეს პირობები ადამიანური ცხოვრებისთვის, თავად კი განუდგნენ ადამიანებს და არჩიეს ცხოველური სახით განეგრძოთ არსებობა. ამგვარ იგაგებს, თუ მკაცრად მითოლოგიური არა, შეიძლება ეტიმოლოგიური ვუწოდოთ. ასეთებია ქართულ ფოლკლორში გავრცელებული, აწ საბავშვო რეპერტუარის კუთვნილი სიუჟეტები, როგორც არის, „რატომ აქვს ოფოფს სავარცხლიანი ქოჩორი“ და სხვა მისი ანალოგიური. მითოლოგიური წარმოშობის მომხრეთა აზრით, ცხოველთა ეპოსის ბავშვთა აუდიტორიაში გადასვლა-გადანაცვლება მისი დეგრადაციის ნიშანია, მათ ამ წრეში გამართობი ფუნქცია აქვთ შექმნილი. მაგრამ ისმის კითხვა – როდის მოხდა ეს გადანაცვლება?

თუ მითოსური იგაგების სეკულარულ იგაგებად გარდაქმნა სინამდვილეს შესაბამება, ეს გარდაქმნა უნდა ვიგულოთ არა, მაგალითისთვის, რომელიმე კერძო, ეროვნულ (ვთქვათ, ქართულ) ფოკლორულ სინამდვილეში, არამედ უფრო ადრე, ვიდრე ისინი ამ ფოლკლორის ფონდში შემოადწევენ. რადგან ეჭვი არ არის, რომ ცხოველთა იგაგების ფონდს (ჯადოსნურ ზღაპართა ანალოგიურად) საერთო წარმოშობა აქვს. სხვა საკითხია, შესაძლოა, გადაუჭრელიც, თუ სად, რომელ ხალხში, რომელ საზოგადოებაში ჩამოყალიბდა მისი ტიპები დღევანდელი სახით, მაგრამ ისინი, ერთმანეთის მეტ-ნაკლებად იდენტურნი, ყოველ ხალხში დამოუკიდებლად რომ არ აღმოცენებულან, აშკარაა. მხედველობაში გვაქვს ევრაზიის სივრცეში გავრცელებული იგაგები, რომლებიც შინაარსობრივად იგივეობრივნი არიან – წარმოადგენენ საერთო ფონდს, რაც მათი კლასიფიკაციის და კატალოგიზაციის შესაძლებლობას იძლევა. არსებობს საერთო ფონდი, რომლის სისავსიდან თითოეული ტრადიცია ქმნის თავის მარაგს, ცხადია, ვარიაციულად, ქმნის საკუთარსაც. ასე, მაგალითად, ცხოველთა საერთაშორისო იგაგური ფონდიდან საქართველოში დადასტურებულია 130-მდე ფაბულა, აქედან ნახევარი ორიგინალურია, რომელიც არ გვხვდება მსოფლიო ფოლკლორში (თ. ქურდოვანიძე). დასაშვებია ქართულ იგაგებში მითოლოგიურ-ტრიქსტერული (ოინბაზური) კვალის ძიება, მაგრამ ეს უკვე ცალკე, კერძოდ, ისტორიული კვლევის პრობლემაა. ჩვენი ამოცანა არ მდგომარეობს იგაგთა გენეზისის დადგენაში, ჩვენ მიზნად ვისახავთ, გავარკვიოთ, თუ რას წარმოადგენს დღეს იგაგთა ეს ფონდი თავის მთლიანობაში იმ სახით, როგორადაც ჩვენამდე მოაღწია. რა არის ცხოველთა ეპოსის საზრისი, რას გვეუბნება მსმენელს, რა სიბრძნეს ინახავს იგი თავისი ფაბულის მეშვეობით.

განვმარტოთ, რას ვგულისხმობთ, როცა ცხოველთა იგაგებს ეპოსს ვუწოდებთ. მიჩვეული ვართ, რომ ეპოსი დიდი ტილოა, ფართო ასპარეზია, როგორც სივრცულ, ისე დროჟამული განზომილებით. ეპოსის გმირს (გმირებს) მრავალზღურბლიანი თავგადასავალი აქვთ. ეპოსი მოიცავს გმირის ცხოვრების არა მხოლოდ ერთ ან რამდენიმე ეპიზოდს, არამედ მთლიანად დაბადებიდან აღსასრულამდე (აპოთეოზამდე). ეპოსის სიუჟეტი მოიცავს (ემთხვევა) გმირის ცხოვრებას, მთლიანად ავსებს მას. ცხოველთა იგაგს, ცალკე ალებულს, არც ხანგრძლივობა აქვს და არც საკმარისი სივრცე. რა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ცხოველთა ნოველისტურ იგაგებს ეპოსი ვუწოდოთ?

თუმცა ცხოველთა ერთი რომელიმე იგავი პერსონაჟის, ვთქვათ, მელიის, რომელიმე ოინბაზობას გადმოგვცემს თავისი დასაწყისით და დასასრულით, ანუ თვითკმარია, დასრულებულია, მაინც ეს თვითკმარი სიუჟეტი ერთი მთელის ნაწილად უნდა გავიაზროთ. ნაწილებს მთლიანობაში აქცევს ერთგვარობა პერსონაჟებისა, რომლებიც იგავიდან იგავში, სიუჟეტიდან სიუჟეტში გადადიან. თუ ერთგან კვდებიან, მეორეში ცოცხლდებიან, ინარჩუნებენ რა იგივეობას თავის თავთან. მელია ყველგან მელიაა, ის ყველა იგავში მელიობს, არსად კარგავს მელიაობას, მგელი არ მოიშლის მგლობას, რაც მის მარადიულ ბრევიობასა და სიხარბეში, ასევე მარად მშვირობაში მდგომარეობს. ისინი არ შეიძლება ასეთები არ იყვნენ, არასოდეს შეიცვლიან ნირს და ქცევას, რომ სხვა სახით გვეჩვენონ. ჩვენ თითოეულ მათგანს ყველგან გამოვიცნობთ როგორც ძველ ნაცნობს, რომელიც მრავალგზის შეგვხვდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ მელა თუ მგელი, თითოეული ცხოველი, ინდივიდია და, ამავე დროს, თავისი გვარის ერთადერთი წარმომადგენელი. ერთსა და იმავე სიუჟეტში მის გვერდით სხვა მელა და სხვა მგელი არ ჩანს. მელა, მგელი და სხვანი იგავთა ერთობლიობის პერსონაჟთა საკუთარი სახელებია. ამ მხრივ, ეს სამყარო დასაზღვრულია, ერთხელ და სამუდამოდ დეტერმინირებული. თითქოს ეს არ არის

თავისუფლების სამყარო, მაგრამ მის ფარგლებში, მისგან გამოუსვლელად, მისი ბინადარნი ახერხებენ თავისუფალნი იყვნენ თავის ქმედებებში.

ეს არის ერთიანი ეპიური სამყარო, სადაც ცხოვრობენ, მიმოდიან, მოქმედებენ, ერთმანეთს ხვდებიან ეს არსებები. ეს მათი სამყაროა, მათთვის ნაცნობია იქ ცხოვრების წესები და ეს არავის უკვირს. ჩვენც ვიღებთ ამ წესებს, როგორც ასეთს, როგორც თავისთავად ცხადს. ეს სასტიკი, ურთიერთშეუთავსებლობის, პრინციპულად ანტაგონისტური სამყაროა. რა შორს დგას იგი იმ სამყაროსგან, სადაც სახლიდან გამოსული ჯადოსნური ზღაპრის გმირი შედის, სადაც მას უხდება მოგზაურობა, თავისი რაობის გამოვლენა (მანიფესტაცია). მართალია, იქ არის ანტაგონისტი, მაგნე, არის ცრუგმირი (ყველაზე საშიში ანტაგონისტია შორის), მაგრამ იქ არიან შემწენიც და მწუქებელნიც, რომელთა წყალობით ყოველი ხიფათი დაძლეულია. ამის საპირისპიროდ, ცხოველთა ეპოსის სამყაროში არ არსებობენ შემწენი, ხიფათში ჩაცვნილი მისი მკვიდრნი თავის თავზე არიან მინდობილნი... ეს სიცრუის, გაუტანლობის, ურთიერთმოდორების, მუხანათობის სამყაროა. ყველანი ერთმანეთს ატყუებენ ან ცდილობენ მოტყუებას. ეს არის მათი ცხოვრების წესი – მოღუს ვივინდი. მაგრამ მოღორებაც არის და მოღორებაც. ამით არ კმაყოფილდება უდიდესი, დაუცხრომელი ოინბაზი მელა. თავდება სისასტიკით. მგელი არა მხოლოდ მოღორებულია, არამედ ტყავიც აქვს გამძვრალი. უდანაშაულო, თუნდაც ხარბ მგელს, ტყავს აძრობენ არაფრისთვის, მხოლოდ იმისთვის, რომ თავიდან მოიშორონ, გზიდან ჩამოიცილონ? არის რაიმე საზრისი ამ მუხანათობაში, რომელიც ასეთი სისასტიკით გვირგვინდება? ადამიანს მაინც – ამაზე უნდა იყოს გათვლილი იგავი – ეცინება, თითქოს ბოლომდე არც კი სჯერა, რომ ასეთი სისასტიკე ნამდვილად ხდება. ეს სისასტიკე ცხოველთა იგავში კი არა, არამედ ადამიანთა შესახებ მოთხრობაში რომ გამოჩენილიყო – ანუ ადამიანისთვის გაეძროთ ტყავი ანგარებით თუ, მით უარესი, უანგაროდ, – ეს აუტანელი იქნებოდა და იმ კომიზმისთვის, რომელიც ახლავს ცხოველთა იგავს, ადგილი ნამდვილად არ დარჩებოდა. ამიტომაც უნდა ვიფიქროთ, რომ ცხოველთა ეპოსის ცხოველები ცხოველები არიან და მათ უკან ადამიანები არ იგულისხმებიან. სისასტიკე განელეებულია ცხოველთა უპასუხისმგებლო სამყაროში გადატანით. არავის გაუჩნდება სურვილი, მორალური კუთხით შეაფასოს მელიის ჯერ მუხანათობა და მერე სისასტიკე, ბოროტი ხუმრობა, რაც ადამიანთა შემთხვევაში ბუნებრივი იქნებოდა. ეს სამყარო ასეთია – არა ამორალური, არამედ იმორალური, რის მიმართაც მორალური კატეგორიების მიყენება უადგილო იქნებოდა. თუ რაიმე შემორჩა მითოლოგიური (თუკი გაუვლია მას ასეთი პერიოდი) ცხოველთა ეპოსს, ეს უნდა იყოს სწორედ მისი სრული ემანისაცია, გათავისუფლება მორალისგან. მორალი არც მასშია და არც დასკვნაში, რითაც ჩვეულებრივ მთავრდება ეპოპეს იგავები. იმორალიზმი არის მისი ზნეობრივი კრედო. შესაძლოა, ვისაუბროთ მხოლოდ დამთხვევაზე მითოლოგიურ იმორალიზმთან და ცხოველთა ეპოსის ასევე პრინციპული იმორალიზმი მის დამოუკიდებელ ნიშან-თვისებად და მახასიათებლად მივიჩნიოთ, რითაც ის ფუნდამენტურად განსხვავდება ჯადოსნური ზღაპრისგან. ის საქციელი, რომელიც არ მოეკითხება მელას, უდანაშაულო მგელი რომ ჩააგდო ჭაში ან გაატყავა, უთუოდ მოეკითხებოდა ჯადოსნური ზღაპრის გმირის ანტაგონისტს, ის პასუხს აგებს თავის ქმედებაზე. ზღაპრის სამყაროსგან განსხვავებით ცხოველთა ეპოსის სამყარო უპასუხისმგებლო სამყაროა. ვიცით, რას გვიმხელს ჯადოსნური ზღაპარი თავისი შინაარსით და ესქატოლოგიური ფინალით. იგი გვიხატავს სამყაროს, სადაც მაგნე-ანტაგონისტებთან ერთად თანაარსებობენ კეთილი ნების არსებანი – ყოფიერების რომელ საფეხურსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი. რას გვიმხელს ცხოველთა ეპოსი, თითოეული მისი ეპიზოდი? ზღაპრის საპირისპიროდ, თანაარსებობის, თანაცხოვრების (სიმბიოზის) შეუძლებლობას, არსებათა ურთიერთშეუთავსებლობას. ტოტალური სიცრუე, მუხანათობა, ღალატი, სისასტიკე ამ შეუთავსებლობის გამოხატულებაა. ამ სამყაროში მეგობრობის ყოველი მცდელობა კრახით მთავრდება. კომიკურ-ირონიულია უკუღმართი დასასრულის ფონზე ცხოველთა იგავის დასაწყისი: ერთხელ მელა და მგელი დაძმობილდნენ. ვგრძნობთ, რომ ეს ძმობა თხელ საფარველად აქვს გადაფარებული მათ ურთიერთობას. ის განწირულია ჩაშლად ამ ჩაკეტილი სამყაროს წესისამებრ.

ცხოველები ადამიანებივით იქცევიან, მიზნებიც თითქოს ადამიანური აქვთ, ლაპარაკობენ ადამიანურად, მაგრამ მაინც ცხოველებად რჩებიან. მათი ეს უცნაური სტატუსი – ადამიანურობა ცხოველობის შენარჩუნებასთან ერთად ცხოველთა ეპოსის ჟანრის დამახასიათებელი ნიშანია. ცხოველი ადამიანის ენით ლაპარაკობს, მაგრამ ეს არ არის აღქმული, როგორც სასწაული, ეს არ

განეკუთვნება სასწაულთა კატეგორიას, როგორც, მაგალითად, წინასწარმეტყველ ბალაამის სახედრის ამეტყველება. ბალაამის სახედარმა ენა ამოიღვა უკიდურესი გაჭირვებისას, მოხდა გარდატეხა, თუმცა ეფემერული, მის ბუნებაში და სახტად დასტოვა თავისი პატრონი, მაგრამ ცხოველთა ეპოსის მელა-მგელს ენა არ ამოუდგამს – მათ თავიდანვე მიცემული აქვთ მეტყველების უნარი.

არის არსებითი განსხვავება ცხოველთა ეპოსისა და ჯადოსნური ზღაპრის ცხოველებს შორის. ისინი არა სხვადასხვა სამყაროს, არამედ, შეიძლება ითქვას, ცხოველთა განსხვავებულ გვარებს ეკუთვნიან. საერთო სახელწოდებამ შეცდომაში არ უნდა შეგვიყვანოს. თუნდაც ის გარემოება, რომ ჯადოსნურ ზღაპარში ისინი (მელა იქნება თუ მგელი) არ არიან თავისთავადნი, არამედ დამხმარენი, რის გამოც მათ უნდა შეიცვალოს მათთვის ჩვეული ნირი და ქცევა. ცხოველთა ეპოსის პერსონაჟი არ გამოდგება მთავარი გმირის შემწედ ან მჩუქებლად. ისინი მხოლოდ საკუთარი თავით არიან დაკავებულნი, საკუთარი მიზნები ამოძრავებთ მათ. საკმაოდ ეგოცენტრულნი არიან იმისათვის, რომ უანგაროდ გაუწიონ სამსახური ხიფათში ჩაგარდნილ ადამიანს.

ორიოდე სიტყვა კომპოზიციაზე. ცხოველთა იგავი არ არის დამორჩილებული ისეთ მკაცრ კანონებს, როგორც ჯადოსნური ზღაპარი. იგი არ ექვემდებარება ვლ. პროპისეულ მორფოლოგიურ (resp. ფუნქციონალურ) ანალიზს. თუ ზღაპრის გმირის გამოსვლა ასპარეზზე განპირობებულია გამსტუმრებლის ფუნქციით, მისი წარმატება-წარუმატებლობა დროებითი, ზღაპრის იმანენტური კანონების მიხედვით დამოკიდებულია მავნეზე, ანტაგონისტზე, შემწეზე, მჩუქებელზე; სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ცხოველთა ეპოსში. მთავარი გმირი, თუკი იგავში არსებობს ასეთი, მხოლოდ და მხოლოდ თავის თავს „ეყუდნის“, პატრონად, შემწედ და მჩუქებლად თავისი თავი ჰყავს. არ ვიცით, საიდან ჩნდება ის ასპარეზზე. რამ გამოიყვანა მელა თავისი სოროდან, ჩვენთვის უცნობია. არ ჰყავს მას გამსტუმრებელი. ის და მისი მოწინააღმდეგე უკვე გარეთ არიან, გზაზე. ამბავიც გზაში იწყება, შეხვედრით. ხვდებიან, როგორც წესი, სხვადასხვა (მხოლოდ სხვადასხვა!) გვარის ცხოველები. შეხვედრას, როგორც საშუალებას, მხოლოდ ორი მიზანი შეიძლება ჰქონდეს: დაძმობილება და შებმა (შეჯობრი). დაძმობილება გულისხმობს საკვების ერთობლივად მოპოებას, ერთად ჭამას, საერთო ტრაპეზს. მიზანი თითქოს მატერიალურია, უკიდურესად ყოფითი, ბიოლოგიური, მაგრამ ერთად ჭამა-სმა თანაცხოვრების, სიმბიოზის შესაძლებლობის უდიდესი გამოცდაა, რის შემდეგაც უნდა დაიწყოს სხვა, მაღალი რანგის ურთიერთობები. აქ არ წავალთ შორს იმის საჩვენებლად, თუ რაოდენ დიდი ხვედრითი წონა აქვს ხალხების ყოფა-ცხოვრებაში საერთო სუფრას, სადაც ადამიანები ერთიანობას ეზიარებიან. ადამიანები ერთი მოდგმაა, ერთ გვარს წარმოადგენენ ურიცხვ ქმნილებათა შორის, ამიტომაც მათ სურთ ერთიანობა, მისწრაფიან ერთმანეთისკენ, ცდილობენ დაძლიონ ბაბილონის გოდოლის შემდგომი უცხოობა, მოძებნონ უცხოში „სხვაი ჩემი“ (გრ. რობაქიძე).

ცხოველთა ეპოსშიც არის სურვილი, თითქოს შინაგანი, თანდაყოლილი ლტოლვა ერთად ცხოვრებისა, რასაც აქ სრულიად კანონზომიერად საერთო ტრაპეზი გამოხატავს. მაგრამ ეს არ ხერხდება მათი ერთმანეთთან შეუთავსებლობის გამო. გავისხენოთ მელასა და წეროს ეპიზოდი, რომელიც მანც მშვიდობიანად მთავრდება, თუმცა ერთმანეთის მასპინძლობით იმედგაცრუებულნი (განხილულნი) ერთმანეთს შორდებიან, რათა კვლავ აღარ შეხვდნენ ერთმანეთს. მაგრამ ასე მშვიდობიანად არ შორდებიან ერთმანეთს დაძმობილებული მელა და მგელი. „ძმობილ“ მგელს, რომელსაც თავისი წილი ერბო შეუჭამა მელიამ, მოლორება არ აკმარა, ტყავი გააძრო ამ სიტყვის პირდაპირი, სასტიკი მნიშვნელობით. ეს სისასტიკე, რასაც მელა უმიზნოდ, შეიძლება ითქვას, უანგაროდ სჩადის, ხსენებული შეუთავსებლობის კატეგორიული გამოხატულებაა. რას ნიშნავს ეს სიდრმისეულად? ნიშნავს იმას, რომ ცხოველთა სამყარო ერთიანი არ არის – ყველა შექმნილია „თავისი გვარის მიხედვით“, ამ გვართა შორის კავშირი არ არსებობს, გადებული ხიდი უმაღლესდება, როგორც კი ფუნდამენტური მოთხოვნილება – ამ შემთხვევაში ჭამა – წამოიწვეს წინ? ცნობილია, რომ კვების სისტემა ხალხთა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, შესაძლოა, გადამწყვეტი განმასხვავებელი ნიშანიც არის. თუ ეს ასეა ადამიანთა საზოგადოებაში, მით უფრო ეს ითქმის ცხოველების მიმართ, რომელთა ერთადერთი საქმიანობა ბიოლოგიურ მოთხოვნილებებთან არის დაკავშირებული. სხვადასხვა გვარის ცხოველთა სიმბიოზი კრახისთვის არის განწირული.

მათი ყოველი ერთობლივი საქმიანობა ასევე სრული კრახით მთავრდება: მამალი, მელა, ძაღლი ვერ აშენებენ სოფელს. ეს ცხოველთა ეპოსის თემა ადვილად ხდება მორალიზების საშუალება, როგორც, მაგალითისთვის, კრილოვის არაკში (Однажды лебедь, рак да щука). სხვადასხვა გვარის ცხოველები სამყაროს (კერძოდ, ტყის) საერთო ჰამონიაში მონაწილეობენ, მაგრამ ერთმანეთისადმი შეუთავსებელნი, შეურიგებელნი და მტრულნი არიან. ამას აჩვენებს ცხოველთა ეპოსი. რას უნდა იწვევდეს ეს პარადოქსები ჩვენში, ადამიანებში? სიცილს თუ ჩაფიქრებას? მელიას უწყალო ოინები, რომლებიც „ძმობილისადმია“ მიმართული, თვითკმარი ღირებულების შემცველია. ოინები ოინებისთვის, ოიმბაზობა ოინბაზობისთვის. ვერ ვიტყვით, რომ ეს ოინები ჩაგვაფიქრებს, ჩაგვახედებს ჩვენს თავში. არა, მელია თავისი თავაშვებული, სრულიად გაუმართლებელი, უმიზეზო საქციელით ჩვენს სამხილებლად არ არის მოვლენილი ცხოველთა ეპოსში. თუმცა, ვიმეორებ, იგი შეიძლება მორალის წასაკითხად, ჭკუის სასწავლებლად იქნას გამოყენებული. მაგრამ ეს უკვე სხვა ჟანრი იქნება.

მაგრამ, თუ უფრო ღრმად შევხედავთ ამ შეუთავსებლობას, დავინახავთ, რომ შეუთავსებლობა აქციდენციურია, ფენომენურია, სიღრმეში კი ერთიანობა ძვეს – ყველა ქმნილება ერთ ბუნებას არის ნაზიარები და, თუ ცხოველები ზედაპირულად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, სიღრმეში ისინი ერთნი არიან, როგორც ერთი შემოქმედის ქმნილებანი. დამძობილების, თანაცხოვრების სურვილი ცხოველთა ეპოსში ამით არის გამოწვეული, იგი შინაგანი ძახილია, ბუნებრივი ტენდენციაა. ხალხური სიტყვიერება იცნობს ცხოველთა სამყაროს სოლიდარობას, რომელიც ძლევს ზედაპირულ მტრობას. არაფერს ვიტყვით ჯადოსნურ ზღაპარზე, სადაც ეს თვალსაჩინოა. მთელი მისი ხერხემალი სოლიდარობაზეა აგებული – მათი ქმედების მიზანი მთავარი გმირია. ფოკლორი იცნობს დაუდგენელი ჟანრის ტექსტებს, სადაც ძლეულია გაუცხოება, აღდგენილია ერთიანობა, როცა გამოჩნდება საერთო მიზანი. ერთ-ერთი ასეთია „საბრალო დედაბრისასა“ (ქზ №713), სადაც თითქმის ყველა გვარის შინაურ-გარეული ცხოველი, რომელიც კი ამ ლექსის შემქმნელი საზოგადოებისთვის არის ცნობილი, გართიანებულია კაცთაგან (სოფლისგან) გარიყულ-მიტოვებული დედაბრის შესაწევად. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ამ ცხოველებში (აჰა, მათი სრული სია: თავგები, ლომები, ვეფხვები, ტახები, მელიები, წეროები, ბატები, ირმები, დათვები, მგლები, შაშვები, გნოლები, კაჭკაჭები, მტრელები, გვრიტები, ვარიები, იხვები, ტოროლები, ხოხბები, ბულბულები და, ბოლოს, „საწყალი ბერი ქედანი“) ადამიანები იგულისხმებიან? არამც და არამც! მთელი პარადოქსი, იუმორი, შესაძლოა, კომიზმიც სწორედ იმაშია, რომ შემწენი სწორედ ცხოველები არიან და არა ადამიანები, რომელთაც ჰუმანისტური გრძნობა ისედაც უნდა ჰქონოდათ ამ მარტოხელა, უმწეო დედაბრის მიმართ, მაგრამ გაწირეს. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ მოზრდილი ლექსის, თითქოს ეპოსის, საზრისში მხილება არ ძვეს, მისი პათოსი არ არის მამხილებელი. ის, რაც მიუღწეველია ცხოველთა ეპოსში, აქ მიღწეულია. აქ თხა და მგელი ერთად არათუ სძოვენ, ერთად შრომობენ სხვისთვის, ერთი მიზნით არიან გაერთიანებულნი. ყველა თავისი შესაძლებლობით შეეწევა დედაბერს. ცხოველთა სამყარო ემსახურება მარტოდ დარჩენილს. დედაბერი ადამის როლშია, როგორც ყოველი ქმნილების ბატონი. ადამმა ამ დედაბრის სახით თავისი ძველი დიდება აღიდგინა, როგორც ყოველი ქმნილების პატრონმა. ცხოველთა სამყარო ადამიანის სამსახურშია ჩაყენებული და პოემა, რომელიც მთლიანად მამითადის თემაზეა აგებული, ღხინით ანუ თავისი ბუნებრივი დასასრულით მთავრდება:

სილამაზისთვის ხონობი შუაში ჩაისვიანო,  
ბულბული გალობისათვის სულ თავსა დაისვიანო,  
საწყალი ბერი ქედანი ბოლოში მოიგდიანო.  
ერთად სმენ, სჭამენ, ღხინობენ, ჰარალეს დასძახიანო.

დიდებული ფინალია, რომელიც არსობრივად უპირისპირდება ცხოველთა ეპოსის ტრაგიკომიკურ ფინალს და თავისი საბოლოო ნადიმით ჯადოსნური ზღაპრის იმედიანი დასასრულისკენ იხრება.

წყარო:

ქსპ 1979: ქართული ხალხური პოეზია. ტ. VIII, თბ.: 1979.

**Zurab Kiknadze**

### **Animal Epic**

#### **Summary**

I call this aggregate of short stories about animals (AT 1-99) an epic, though at first glance, they evince likeness with fables. However, this is only at first sight. Fable is roundabout narration: it tells about animals and their relations, while the listeners perceive humans and human relations. The wolf, fox and bear of a fable are not wolf, fox and bear but men of a certain character dispositions.

Narratives called fairy-tales are different. In them animals (wolf, fox and bear) do not embody humans but their own selves, who also have no link to real animals. They shift from narrative to narrative, from subject to subject. If they die in one narrative, they come to life in another, preserving their identity. Fox and Wolf - each „animal“ is an individual and at the same time the only representative of its species. In one and the same narrative no other Fox and no other Wolf are to be found besides those already mentioned. Fox, Wolf and others are proper names of the characters of the epic. The inmates also manage to be free in their actions.

This is a single epic world in which these creatures live, walk about, act and meet one another. This is relentless, mutually incompatible, essentially antagonistic world. The greatest and restless trickster Fox is not content with deception. Wolf is not only deceived but with Fox's support, he is flayed for nothing. There is no rationale in this perfidy that ends in such cruelty. Should this cruelty have appeared in a story about humans, or had man been flayed in self-interest, this would have been intolerable. No place would have been left for the comism or even grotesque that attends an animal fable. Cruelty is alleviated by the transfer to the irresponsible world of animals. No desire will arise in anyone to judge from the moral angle first the perfidy of the Fox and then cruelty, evil joke, which would have been natural in the case of humans. This world is such – not amoral but immoral to which applications of moral categories are out of place. The animal epic shows the impossibility of coexistence in one world – the mutual incompatibility of creatures. Total falsehood, perfidy, betrayal and cruelty are an expression of incompatibility. Every attempt at friendship in this epic world end in a fiasco. The beginning („Once Fox and Wolf made friends“) of the epic of animals is comic grotesque against the background of the evil end. We feel that this friendship is a thin veil over their relation. It is doomed to failure according to the rule of this world.

რიცხვის სიცოცხლე და ნების ისტორია

(ვოლუნტარისტული თემა დეკონსტრუქტივისტული ვარაიაციებით)

ყველა თავისი სამრეკლოდან რეკავსო და, მეც ფერწერის ისტორიიდან დავიწყებ...  
ფერით წერის ხელოვნებამ საკუთარი „მეტა“-ს თვითრეფლექსიას იმპრესიონიზმში მიჰყო ხელი, ფენომენოლოგიურ მოდელად კი, მუსიკას მიმართა.  
მუსიკა რიცხვის სიცოცხლეა, სიცოცხლე - შემოქმედებითი ევოლუცია, შემოქმედებითი ევოლუცია კი, ხანიერება.  
მუსიკის, ამ ტემპორალური ხელოვნების, და შესაბამისად, მუსიკალური დროის ანუ არტისტული ხანიერების წიაღში რიცხვის უძრავი ეიდოსია გარინდებული.  
ფერწერულ-იმპრესიონისტულ ტემპორალობასაც ღია მონასმთა „ტაქტებით“ რეპრეზენტირებული რიცხვული მოდული უდევს საფუძვლად;  
არც იმპრესიონისტული „რიცხვია“ შიშველი და უსიცოცხლო კონსტრუქტი; ისიც duree-სთან წილნაყარი სახე-სიმბოლოა.  
იმპრესიონისტულ-ფერწერულ პარტიტურაში, ყოველი მომდევნო „მონასმი-ტაქტი“ მსხვერპლად აღარ იწირავს წინამორბედს; და იმავდროულად, ცოცხლად ინახავს მის კვალს... სხვათა შორის, მუსიკასთან (და პოეზიასთან) მიმართებით, ლეონარდო ფერწერის უპირატესობას, სწორედ იმაში ხედავდა, რომ ეს უკანასკნელი არ თხოულობს წინარე „ფორმის“ სიკვდილს და ყოველივეს სიმულტანურად წარმოგვიდგენს.  
იმპრესიონიზმში კვლავაც ძალაშია რენესანსული სიმულტანიზმის და აქედან გამომდინარე, ტემპორალური სეგმენტების ერთდროული რეპრეზენტაციის მეთოდი. ოღონდ, აქ შეუფარავად შემოდის მონასმის ცოცხალი, არტეფაქტურული ნაკადი, რომელიც ჯერ კიდევ ვენეციელებიდან, სახელდობრ, ტიციანიდან იღებს სათავეს.  
ასეა თუ ისე, იმპრესიონიზმში მონასმი – ტაქტები „ვერტიკალური წაფენის“ პრინციპით ჩაენაცვლებიან, ოდნავ მოგვიანებით კი, პუანტილიზმ-დივიზიონიზმში, ისინი პრინციპულად, აღარ „აკვდებიან“ ერთმანეთს და სასურათე სიბრტყეზე ჰორიზონტალურად განლაგებულ შრეებად წარმოგვიდგებიან, ფენა-ფენა რომ იშლებიან სივრცეში...  
იმპრესიონიზმი ფორმათქმნადობის მუსიკურ პოეტიკას ეფუძნება-მეთქი; და ეს პოეტიკა პოეზიასაც მსჭვალავს (მდრ. ვერლენის დევიზი: „მუსიკა უპირველეს ყოვლისა“), ხოლო საკუთრივ ფერწერაში, „რიცხვის სიცოცხლის“ იდეით სულდგმულობს.  
„რიცხვის სიცოცხლე“ – მუსიკის არსია; და ა. ლოსვეისეული მუსიკის ფილოსოფიის ამოსავალი იდეაც ესაა.  
მაშ ასე, იმპრესიონიზმში მხატვრული დრო მუსიკალური დროის არხით შემოდის...  
ასე კონსტიტუირდება სახვითი ხელოვნების ქმნილების ყოფიერება, როგორც ერთგვარი მორფოლოგიური კენტავრი ანუ აუდიო-ვიზუალური ფენომენი, რომლის არსიც მეტაგამოსახულებაშია.  
ესაა წინააღმდეგობათა სინთეზი, ცოცხალი და ხანიერი აწმყოს სახით მოვლენილი. იგი უპირისპირდება სახვითი (resp. მუსიკური) ხელოვნების ქმნილების, როგორც ონტოტექსტის იმგვარ ეიდოსს, რომელიც, ამ ტერმინის ჭეშმარიტი ანტიკური გაგებით - ფორმაა; ოღონდ არა Forma formata, არამედ Forma formans.  
მაგრამ, ანტიკურობაში, ფიგურული რიცხვის ეიდეტური ქანდაკი წინარეარსებული, საზრისამდელი რიცხვის წიაღში იბადება. ამგვარი რიცხვი კი, ფლორენსკისამებრ, პირველია და ჭეშმარიტი, იგი არსებულთათვის - პრინციპია და წყარო მისივე ჰიპოსტასური ყოფიერებისა.  
ეს - პლატონური რიცხვი ქმნის მუსიკას, როგორც ტემპორალურ ხელოვნებას. გავიხსენოთ, რომ ამგვარი რიცხვი ცოცხალი და ხანიერი სტრუქტურაა; და ფენომენოლოგიური ეიდეტის

საგანიც – მუსიკა იქნება თუ ფერწერა, ცოცხალი უნდა იყოს და ცოცხლადვე დარჩეს. არტისტიკული ინტერპრეტაციის ობიექტიც ხომ, მუდამ ცოცხალი, ვიტალური სტრუქტურაა და არა გამოშშრალი, ანატომიური სხეული. არტეფაქტის გვამით პრეპარირება ხომ ძირითადად მკვდრადშობილ თეორიათა ადეპტების „საქმეა“.

ლოსევის თანახმად, არც მხატვრული ფორმის დიალექტიკური კატეგორიების „ლოგიკური დამუშავება“ ეგების; ისინიც ცოცხლად უნდა მოვიხელოთ.

მუსიკის ფენომენოლოგიური ეიდოსიც „ცოცხალი სინთეზით“ კონსტიტუირდება. „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi - მუსიკა არის საიდუმლო ვარჯიში არითმეტიკაში სულისა, არაცნობიერად რომ აწარმოებს გამოთვლას“ (ლაიბნიცი).

ეს - მუსიკის ლაიბნიცისეული დეფინიციაა, 1712 წლის 17 აპრილით დათარიღებული, ჰოლბახისადმი მიწერილი ბარათიდან.

შოპენჰაუერი თავის უკვდავ წიგნში - „სამყარო როგორც ნება და წარმოდგენა“ - ირონიულად უტოვებს ლაიბნიცს ამ სიტყვების თქმის უფლებას, რამდენადაც ფრანგი მოაზროვნე მუსიკის ზედაპირული მნიშვნელობით შემოიფარგლება და მარტოოდენ მისი „გარსის“ განხილვით კმაყოფილდება.

ოღნავ ქვემოთ, შოპენჰაუერი ერთ სემიოტიკურ სიტუაციასაც მონიშნავს: რიცხვითი კონსტრუქციები, რომელზეც „განლაგდება“ მუსიკა, თავდაპირველად მხოლოდ ნიშნებია და არა აღსანიშნი - ამბობს იგი და სხვა ხელოვნებებთან ანალოგიით, შესაძლებლად მიიჩნევს, დავასკვნათ, რომ გარკვეულწილად, მუსიკა ისევე მიემართება სამყაროს, როგორც ხატი-პირველხატს, ხოლო სამყაროსადმი მუსიკის მიმართება, როგორც რელაცია ანასახისა - პირველსახისადმი, უსასრულოდ ჭეშმარიტი და უცთომელი დამიზნების მყისიერი პროცესია. ეს უცთომელობა კი, იმაში ვლინდება, რომ მუსიკის ფორმა სავსებით განსაზღვრულ, რიცხვულად გამოხატულ წესებამდე დაიყვანება, წესებამდე, რომელსაც მუსიკა ვერსად გაექცევა, და მუსიკადვე დარჩება... ოღონდ, იტყვის შოპენჰაუერი - წერტილი, სადაც მუსიკა და სამყარო განუყოფელი არიან, ესაა ასპექტი, სადაც მუსიკა სამყაროს მიემართება, როგორც ბაძვა.

აი, რას ასახავს, რას ბაძავს მუსიკა - სამყაროს!

და ეს ბაძვა სამყაროსი ნების ობიექტივაციით წარმოგვიდგება. ესაა იმდენადვე უშუალო და ტოტალური ასარკება ნებისა, როგორც თავად სამყარო, როგორც თავად იდეები, თავის აურაცხელ გამოვლინებებში, ცალკეულ ნივთთა სამყაროს რომ მოგვივლენენ.

ამ გაგებით, მუსიკა, სხვა ხელოვნებათაგან განსხვავებით, იდეებს კი არა, მის უდიდებულესობა - ნებას ირეკლავს, თავად ნებას ასახავს, ნებას ბაძავს; და ესაა ნების-ძიერი, ვოლუნტარისტული მიმეზისი (თუ მეტამიმეზისი).

ალბათ, უპრიანი იქნებოდა, აქვე მოგვეხმო რიჰარდ ვაგნერი, რომლის თანახმადაც, „პლასტიკურ მხატვარში“ ინდივიდუალური ნება წმინდა ჭვრეტის გამოისობით დუმდება, მუსიკოსში კი, იგი უნივერსალური ნების სახით იღვიძებს; და ეს უნივერსალური ნებაა, საკუთარ თავს ყოველგვარ ჭვრეტაზე აღმატებით რომ სწვდება. მსმენელისა და მაყურებლის, მუსიკისა და ფერწერის ფუნდამენტური განსხვავებაც აქედან მომდინარეობს: ფერწერა ამშვიდებს, მუსიკა კი, ალაგზნებს ნებას, რაც იმას ნიშნავს, რომ ნება, როგორც ასეთი, შებოჭილად მოიაზრება ფერწერაში, საკუთარი თავი მის გარეთ მყოფ ნივთთა არსისაგან განსხვავებულად რომ ჰყავს წარმოდგენილი; ესაა ინდივიდი, რომელიც ობიექტთა დაუნტერესებელ ჭვრეტაში, ახლავს იწყებს თავის შეზღუდულობებზე აღმატებას. აი, მუსიკოსში კი, ნება იმთავითვე შეიგრძნობს აპრიორულ, ინდივიდუალურ შეზღუდულობებზე აღმატებულ მთლიანობას; სმენა კარს უხსნის მუსიკოსს, ამ კარით კი, მისთვის იხსნება სამყაროს ბჭენი...

მუსიკა თავად მეტაფიზიკის გამოცხადებაა; მეტაფიზიკის ეპიფანია...

ვაგნერისათვის, რომელიც ფ. ლაკუ-ლაბარტის დეკონსტრუქტივისტული „სვლით“, ჰერდერთან უფრო ამკლავნებს სიანხლოვეს, ვიდრე შოპენჰაუერთან, ხსენებული გამოცხადება ისტორიულია: ლუთერის წყალობით რომანული მუსიკისგან განთავისუფლებულ, გერმანულ მელოსს ზედა წილად მისია ახალი და საბოლოო ონტოლოგიური გამოცხადებისა. არსებულის ყოფიერება - ნებაა; ადამიანის არსი კი, გონება კი არა, გულია (გრძნობები). ამ „მეტაფიზიკური აუცილებლობის“ გამო იქცევა მუსიკა ყველაზე ძლევაგამოსილ ენად.



ალტერნატივა ასეთ სახეს იღებს: ან პოეზია, თავისი სტიქით, უნდა დანებდეს ენას და იქცეს ფილოსოფიად, თანაც ფილოსოფიად, რომანტიკული სპეკულატიური პროგრამით, დასასრულისათვის რომ მიუღწევია და რაღაც „ახალი მითოლოგიის“ გამოგონების წილ, თავისივე დასაბამის - პოეზიის ზღურბლთან „ატუზულა“, ანდა თავად პოეზია უნდა „აითქვიფოს“ მუსიკაში და მასშივე ჰპოვოს გადარჩენის ერთადერთი შანსი.

პოეზიის მუსიკალური განზავება ვაგნერს ქიმიურ პროცესად ესახება და ამაშიც - ისევ ლაკუ-ლაბარტს თუ დავიმოწმებ, ვაგნერისეული დიალექტიკა, კვლავინდებურად, რომანტიკულად უფრო გვევლინება, ვიდრე ჰეგელიანურად.

მოკლედ, ვაგნერისათვის, როგორც არა იმდენად კომპოზიტორისათვის, რამდენადაც მითოსმეიკერისათვის ერთადერთი, შესაძლებელი პოეზია - ესაა მუსიკალურ-დრამატული პოეზია, ძველი საოპერო „ლიბრეტო“, რომლის ფუნქციაც, დიანაც, იდეის, როგორც მითის ანუ ხელოვნების რომანტიკული უტოპიის გრძნობადი სატებით რეპრეზენტაციაა.

მითი - პირველადი და ანონიმური ხალხური ლექსია, რომელშიც თითქმის გამქრალია ადამიანურ ურთიერთობათა ის პირობითი ფორმა, მარტოოდენ აბსტრაქტული გონებით რომ აიხსნება. სამაგიეროდ, მითში წაუბადველი კონკრეტულობით ხდება შესაძლებელი სამარადისოდ გასაგები და ჭეშმარიტად ადამიანური რამ, თითოეულ მითს პირველი შეხედვისთანავე, ინდივიდუალურ ხასიათს რომ ანიჭებს.

ასე იქცევა „მომავლის პოეზიის“ პარადიგმად მითი; ასე მოძღვრავს ვაგნერი ბოდლერს. ხოლო, ეს მითი რაღაც სხვაა, ვიდრე შტამპი, „შტამპი, გენიას რომ ქმნის“.

ვაგნერი აკონსტრუირებს ტერიტორიას, რომელზეც „აწარმოებს“ „გეზამკუნსტვერკის“ გავრცელების ტოტალიტარულ-ესთეტიკურ პოლიტიკას. ამ „პოლიტიკური პროგრამის“ ერთი უმთავრესი პუნქტი ანტისემიტიზმია: „ორგანიზება შეთქმულებისა ებრაული რასის გასანადგურებლად“.

ვაგნერისეულ ესთეტიკურ პოლიტიკაში აღარაფერი რჩება არც „პოლიტიკური ესთეტიზმისაგან“ და არც „ესთეტიკური პოლიტიკისაგან“.

ვაგნერის სამიზნე ვალტერ ბენიამინის მიერ, მოგვიანებით მონათლული „პოლიტიკის ესთეტიზაცია“.

ეს, სულ სხვა პროგრამაა - ხელოვნება, არა როგორც პოლიტიკური მიზანთაგანი, არამედ ხელოვნება, ვითარცა პოლიტიკის, როგორც ასეთის მიზანი; არა ესთეტიკური პოლიტიკა, არამედ ლანგრებეს ზუსტი ტერმინით - Kunstpolitik, პოლიტიკა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები.

ასე იძენს ხელოვნება ახალ მითოსურ სტატუსს. მითი, როგორც „საშუალო“ რომანტიზმის ტოპოსი არიული რასის თვითიდენტიფიკაციის ერთადერთ ორგანოდ მოიაზრება. აქედანვე იღებს სათავეს ხსენებული იდენტიფიკაციისათვის ბრძოლის სპეციფიკური სტრატეგია; სტრატეგია kulturkampf-ისა. ამასთან, ესაა ბრძოლა, ევროპული ცივილიზაციის“ წინააღმდეგ მიმართული... სხვაგვარად: ბრძოლა ნეოკლასიკური კულტურის ღირებულებათა სახელით, ბრძოლა ბერძნული მოდელის, რაც შეიძლება არქაული ისტებლიშმენტის დასაუფლებლად, და ამ „უწმიდესი“ აგონისტური ლოგიკის შესაბამისად, დიდი გერმანული ხელოვნების დასამკვიდრებლად...

ლესინგიდან და ვინკელმანიდან, ვიდრე ნიცშემდე და 30-იანი წლების ჰაიდეგერამდე, მთლიანობაში კი, მესამე რაიხის ეპოქის ჩათვლით, გერმანული „ესთეტიკური პოლიტიკა“ სწორედაც kulturkampf-ის რუბრიკით მოიაზრება. ნიცშესეულ ლოზუნგს თუ გავიხსენებთ, ესაა „მომავლის მითის დაფუძნება“.

ვოლუნტარისტული თემის რაფსოდული განვითარების ფორმამ ძალიან რომ არ შემიტყუოს, ისევ საწყის მელოდიას დაუბრუნდები:

მელოდიაში შეიცნობა ობიექტივაციის უზენაესი თვისება, მელოდიაში, ერთი გაბმული აზრი, დასაწყისიდან დასასრულამდე რომ ვითარდება... ვითარდება თავისი უწყვეტი მნიშვნელობით...

ამიტომაც ესახება „ნების მეტაფიზიკის“ შემოქმედს მელოდია-აზრში დანთქმული მიზანსწრაფვის გამოხატულებად...

ადამიანი „სხვათა“ გარემოცვაში, ერთადერთია, არსთა გამრიგესაგან მინიჭებული გონით, მუდმივად რომ იყურება „წინაც“ და „უკანაც“...

ასე მისდევს იგი წინასწარ გაუთვალისწინებელ შესაძლებლობათა მდინარებს და ამგვარად ასრულებს თავის, ცხოვრებისეულ გზას.

მელოდიაც ასევე, ერთადერთი ფლობს ყოფიერების გაუთვალისწინებელ მნიშვნელობათა მოძველ, დასაწყისიდან დასასრულამდე, არხედან ტელოსამდე გადაწვდენილ მოძრაობას.

ასე მოგვითხრობს მელოსი ნების ისტორიას; საიდუმლო ისტორიას...

ასე წყვილებიან მელოსი და საზრისი, მელოსი და ადამიანური ყოფიერების გზა; მელოსის დრო და ყოფიერების დრო; მელოსის სივრცე და ყოფიერების ტოპოლოგია; მელოსის ქრონოტოპოსი და ყოფიერების ქრონოტოპოსი...

ამგვარი კორელაციების წყარო მელოსისა და ყოფიერების იმ საზიარო მოღუსშია აღვლენილი, ხანიერება რომ ჰქვია...

დიახაც, ხანიერება შეიძლება დავსახოთ ნების ისტორიად, თანაც, განსაგნებულ, ობიექტივირებულ მოძრაობად, განსაგნებული მოძრაობის თვისება კი, გონის აპრიორული თვისებაა.

თავად მუსიკალური დრო უძრავი იდეაა, ამ იდეიდანვე ამოზრდილი გონის თვისებებით რომ სულდემულობს.

სწორედ ეს უნდა იყოს მუსიკა, როგორც რიცხვის სიცოცხლე, მით უფრო, რომ დრო-სიცოცხლეა, რიცხვი კი, ამ სიცოცხლის საზრისი.

როდესაც შოპენჰაუერი ამბობს, მელოდია ნების იღუმალ ისტორიას მოგვითხრობსო, იმასაც დასძენს, რომ მუსიკა ფერწერულად ასურათხატებს ნების ყოველგვარ ლტოლვას, ანდა ნებისმიერ სულიერ ძვრას, ყოველივეს, რაც გონებას - მგრძობელობის ნეგატიურ ცნებად დაჰყავს.

ყურადღება მივაქციოთ გამოთქმას - „ფერწერული დასურათხატება“! ეს უკანასკნელი ხომ, მუსიკის, როგორც ობიექტივირებული ნების, სახელდობრ, მელოსის მეოხებით, ნების საიდუმლო ისტორიის ნარაციის პროცესში, „დამხმარე“ ფორმულად კი არაა მოხმობილი, არამედ კონსტიტუირებად პრინციპადაა ნავარაუდები.

ფერწერული სახიერება ანუ ის, რასაც აღორნო შონბერგთან მიმართებით, მუსიკის ფიგურატიულობას უწოდებს, თანაბრადაა როგორც მუსიკის, ისევე პოეზიის ხატისქმნადი პრინციპი. ოღონდ, ერთიცაა: მუსიკა პათოსის გა-გონების ენაა, პოეზია - პათოსის გა-გონიერების ენა. ამ ორი „ენის“ სინთეზს ადამიანი თავისი ქრომატულ-სიმბოლური ცნობიერების წიაღში ახდენს, თანაც, მას მერე, რაც ღვთით ნაბოძებ სამყაროს, თავისი ნების შესატყვისად, „უთვალავი ფერით“ გად-მოცემულ ქვეყანად წარმოიდგენს.

ცხადია, ეს „უთვალავი ფერიც“ მეტაფორაა. მამა პ. ფლორენსკის მიაჩნდა, რომ პირველშესაქმის სამ ძირეულ ასპექტს ფერთა სიმბოლიკის სამი ძირითადი ფერი განსაზღვრავს, ყველა დანარჩენი კი, თავისი მნიშვნელობით ფუნდება, როგორც შუალედური ფერები, ოღონდ, რაოდენ „უთვალავიც“ არ უნდა იყოს ეს ფერები, ყოველი მათგანი ერთი და იმავე სოფიის-ანალოგიური ზეციური ნათლისადმი მიმართებაზე მეტყველებს. ერთი მხრივ, მზე, უნატიფესი მტვერი და სიცარიელის წყვდიადი, ხოლო მეორე მხრივ, ღმერთი, სოფია და ჯოჯოხეთური ანუ მეტაფიზიკური არყოფნის წყვდიადი - ის საწყისებია, ფერთა მრავალსახონებებს რომ განაპირობებენ როგორც აქ (გრძნობად სამყაროში), ისევე იქ (ინტელიგიბელურ სამყაროში).

ასეა თუ ისე, ფერი, ჩრდილ-სინათლის დარად, მხოლოდ და მხოლოდ, ელემენტია ფერწერული ხატოვანებისა. მისი ტროპოლოგიური ინვარიანტებია: „სიმბოლური კოლორისტიკა“, „მითოლოგიური კოლორისტიკა“, „იმპრესიონისტული მეტაფორიკა“... მით უფრო, არ ეგების ფერწერული ხატოვანების, თავიდან ბოლომდე - კოლორისტულ კლავიატურაზე გადაწყობა.

ფერი - მატერიალურად სასრული ფენომენია, რომელიც მართოდენ პოეტურ-მეტაფიზიკური წარმოსახვის უსასრულობასთან მიმართებით შეიძლება გაცოცხლდეს მხატვრულ ონტოტექსტში. ოღონდ, ეს „ბრმა“, ფიზიკური ფერი არტისტული ცნობიერების პირველბიძგად, თუნდაც პირველმოდელადაც შეიძლება მოგვევლინოს.

ფერის მეტყველება (resp. ჟღერადობა) ფერწერის ხელოვნებაში საღებავის ინსტრუმენტული ფაქტურითაა დეტერმინირებული. ამ მხრივ, საგულისხმოა პარალელი, რომელსაც ფლორენსკი ავლებს ორღანსა და ზეთის საღებავს შორის.

ორღანი, როგორც მუსიკალური ინსტრუმენტი, იმ ისტორიულ სივრცესთანაა დაკავშირებული, აღორძინების კულტურას რომ ვუხმობთ. რუსი ღვთისმეტყველი და ხელოვნებათმცოდნე ხაზს უსვამს შემდეგ გარემოებას: კათოლიციზმზე მსჯელობისას, ჩვეულებისამებრ, ივიწყებენ, რომ დასავლური ეკლესია - აღორძინებამდე და აღორძინების შემდეგ, სხვადასხვა რიგის მოვლენებია. დასავლეთევროპული კულტურა კი, სახელდობრ, რენესანსული

კათოლიციზმიდან მომდინარეობს და ბგერის სფეროში, საკუთარ თავს საორღანო მუსიკით გამოხატავს.

მაგრამ, რა კავშირია ორღანის ბგერად და ზეთის საღებავის ქრომატულ ფაქტურას შორის?

საქმე ისაა, რომ ზეთის საღებავის კონსისტენციას შინაგანი ნათესაობა აკავშირებს ორღანის ზეთისებრ, „მსუყე“ ბგერასთან, ხოლო მსუყე მონასში და ზეთის ფერწერის „სიმაძღრე“, თავის წილ, შინაგანად უკავშირდება ორღანული მუსიკის „ნაჯერ“ ხმოვანებას, მის მრავალშრიან ტემბრალურ პალიტრას; ეს ფერებიცა და ეს ბგერებიც, მიწიერნი, ხორციელნი არიან, ვიტალური ენერგიით დატენილნი... ამიტომაც არ ეხამუშება ყურს, მათ დასახასიათებლად, იმგვარი, ცოტა არ იყოს, გასტრონომული ტერმინების მოხმობა, როგორცაა „სიმსუყე“ თუ „სიმაძღრე“.

მოკლედ, ზეთის ფერწერა იმ ეპოქაში ვითარდება, როდესაც მუსიკაშიც იზრდება ორღანთა შენებისა და გამოყენების ხელოვნება. აქ კი, ფლორენსკი ერთი გენეტიკური - მეტაფიზიკური ფესვიდან ორი მონათესავე „მატერიალური“ მიზეზის წარმოშობის სიტუაციასაც მონიშნავს, სიტუაციას, რომლის კვალობაზეც, ზეთის ფერწერაც და საორღანო მუსიკაც, ერთი და იმავე მსოფლმეგრძების გამოხატულებად წარმოსდგება.

არსებობის ცალკეული ოპუსი; მაგრამ, არსებობს თავად მუსიკაც, „მუსიკა საზოგადოდ“, რომელიც არც კომპოზიტორზე დაიყვანება და არც მსმენელზე. „მუსიკა საზოგადოდ“ – ხმოვანი ხელოვნების არსია, ცალკეული ოპუსი კი, ამ არსის კონკრეტული გამოვლინება. ეს - ავეუსტ ჰალმია, XX საუკუნის დასაწყისის ავტორიტეტული მუსიკისმცოდნეთაგანი.

და მართლაც, „მუსიკა საზოგადოდ“ - ხმოვანი მიმართებათა ლოგიკაში მდგომარეობს, მუსიკალური ლოგიკის პირველსაწყისი კი, ხმაა, ერთეული ტონია, მისი შინაგანი ლტოლვაა, აკორდისაკენ მიმართული, აკორდისაკენ, მისსავე ობერტონებში რომაა დაუნჯებელი. პირველი ობერტონი - ოქტავა ძირითადი ტონის განახლებაა, ესაა სასწაული, ხმოვანი სისტემა თავის არსებობას რომ უნდა უმაღლოდეს.

ოქტავის სასწაული - თავად მუსიკის ქვაკუთხედი; და ეს სასწაული იმაში მდგომარეობს, რომ ოქტავა, „ერთი და იგივეცაა“ და „სხვადასხვაც...“ ესაა ლოგიკური დისონანსი; დისონანსი უაღრესად ამაღლებულიც და საკრამენტულიც ...

კვინტა და ტერცია გაცილებით მარტივად, ასე ვთქვათ, პროფანულად არიან „მოწყობილნი“; კვინტა-აგენტია მუსიკალური მოძრაობისა, ტერცია კი, შემავესებელი ტონია გამოფხიზლებული ხმიერებისა; და სწორედ ეს ინტერვალები ასხეულებენ ოქტავაში დაუნჯებულ საკრალურ პარადოქსს...

ასე ამოიზრდება ცალკეული ტონიდან აკორდი, რომელიც ადამიანების „გამოგონებული“ კი არა, მათ მიერ „ნაპოვნია“ და ჩვენს ჩაურევლადაც არსებობს სამყაროში;

თავად მუსიკაც - „მუსიკა საზოგადოდ“, ასევე, ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებობს, ცალკეული ოპუსი კი, ისაა, რაც გატარებულია ადამიანთა „თავებში“ და ან ამახინჯებს „მუსიკას საზოგადოდ“ (ამ დროს ვლაპარაკობთ შემოქმედებით წარუმატებლობაზე) ანდა მეტნაკლები ადეკვატურობით განასხეულებს თავად მუსიკას (ამ დროს ვლაპარაკობთ შედეგზე).

და ამასთან, „მუსიკა საზოგადოდ“ იგივე რჩება, მარად და მარად იგივე; იგივეცა და თვითიგივეობრივც...

ასე უპირისპირდება „თავად მუსიკის“ და მისი ერთიანობის იმპერსონალურობას ცალკეულ ოპუსთა პერსონიფიკაციულობა და სიმრავლე...

ასე თეოლოგიზირდება „მუსიკა საზოგადოდ“ და გვიბიძგებს, მუსიკალური საზრისის თეორეტიზირებისას, დავადგინოთ ანალოგიები ხმოვან ფორმებსა და რელიგიურ შინაარსს შორის. ამიტომაცაა, რომ გასული საუკუნის დასაწყისის ერთი მივიწყებული ავტორის - ნ. მოლენჰაუერის თანახმად, ცნებებში - „მუსიკალური ხელოვნება“ და „რელიგია“ კორელატური შინაარსი იგულისხმება.

„ღმერთი“ და „მუსიკა საზოგადოდ“, ასევე ეკვივალენტურნი არიან, საყოველთაო საზრისთა თვისებით ეკვივალენტურნი, რელიგია კი, როგორც „მუსიკის“ კონკრეტული მიმართების ფორმა, თავის მხრივ, ოპუსის, როგორც „მუსიკის“ კონკრეტული მოვლინების ფორმასთან ამჟღავნებს მსგავსებას.

თუკი ღმერთის სიმბოლურ საყოველთაობას „შემოქმედი“ რიცხვის ძველთაძველი ხატის სახით წარმოვიდგენთ, მაშინ მუსიკის კონცეფცია მათემატიკური არგუმენტებით შეივსება.

ყოველივე ამის დასტურს კაიზერის ფუნდამენტურ „ჰარმონიის“ სახელმძღვანელოშიც ამოიკითხავს კაცი.

კაიზერისათვის ახალი დრო, სამყაროსთან ადამიანის მიმართებაში „შევგრძობადობის“ პრევალენტობით ხასიათდება; საყოველთაოდ ბატონდება გაპტიკური „შემეცნება“, ჰარმონიულს რომ ავიწროებს. ეს უკანასკნელი კი, ჰარმონიული შემეცნება - ერთდროულადაა მათემატიკურიცა და მუსიკალურიც. ნებისმიერი რიცხვი შეიძლება შევავსოთ მნიშვნელობით, რომელიც აკუსტიკურად იქნება აღქმული. ამიტომაცაა, რომ „უნდა ავილოთ ელემენტარული მათემატიკური თეორემა და... მოვისმინოთ იგი“.

აი, ამ დროს კი, სინამდვილე - სასწაულად, ყოფიერება კი, ინფორმაციისგან - „გალობად“ გარდაისახება...

პითაგორელებისა არ იყოს, კაიზერისეული პლანეტათა ორბიტაც დიატონიკურ გამაზა „აწყობილი“. ეს უკანასკნელი კი, მუსიკის მორფოლოგიური ნორმაცაა და კოსმოსის არქეტიპიც...

ასე იწყებს მუსიკა ხელახალ თანხმობის ძიებას კულტურის კონტექსტში, სახელდობრ, ახალ კონსონანსთა დადგენას ევროპული ფილოსოფიის იმ გენეზისთან, რომელიც ჯერ კიდევ ნიცემე განსაზღვრა, როგორც „იდეალისტური პლატონიზმი“;

ასე ახდენს მუსიკა თავისი ავტონომიის ნორმატიულ კანონიზირებას; და ისევე არ უწევს ანგარიშს ამ ნორმატივების შეუსაბამობას რეალური თანამედროვეობისადმი, როგორც ევროპული მეტაფიზიკა, სამყაროს „ჭეშმარიტად“ (იდეალური) და არაჭეშმარიტად (რეალური) დაყოფის პროგრესირებად გზაზე ჯიუტად რომ იკაფავს გზას.

მუსიკისა და ფილოსოფიის ამ კონსონანსურ ტონალობაში ჟღერს ანალოგიათა რესტავრაციის ცდები რიცხვულად რეპრეზენტირებული კოსმოსის პითაგორულ მოდელს, როგორც „საზრისსა“ და მუსიკალურ გამას, ვითარცა „ფორმას“ შორის...

\*\*\*

მუსიკალური ფორმის, როგორც პროცესისა და ხანგრძობის წარმოდგენა ფერწერულ-სურათხატოვანი კონსტრუირების თვინიერ დაუძლეველი ამოცანაა. თავის მხრივ, ფერწერული სურათხატოვნებაც წარმოუდგენელია რეპრეზენტაციული განსახოვნების გარეშე.

ასე ერთგებიან არტისტულ-მორფოლოგიურ ატრაქციონში მუსიკა, ფერწერა და მისტერია (თეატრი); და, ბუნებრივია, ამას ჩინებულად გრძნობს შოპენჰაუერიც...

ყველაფრის თავი და თავი კი, მანც მუსიკაა.

მუსიკის წყალობით, რეალური ცხოვრებისა და სამყაროს ყოველი სურათი, ყოველი სცენა ყოველწამიერად წარმოსდგებიან მზარდი მნიშვნელოვნებით - იტყვის შოპენჰაუერი; და რაც უფრო შეესატყვისება მელოდია - მოვლენის უშინაგანეს არსს, მით უფრო ინტენსიურია მისი მნიშვნელოვნება...

ამ შემთხვევაში, „მნიშვნელოვნება“ - „რეპრეზენტაბელობის“ კორელატადაც შეიძლება ვიგულისხმოთ. ამასთან, ყურადღება გავამახვილოთ სიტყვებზე - „რეალური ცხოვრებისა და სამყაროს ყოველი სურათი, ყოველი სცენა“. ექსისტენციალისტურ ენაზე, რას უნდა ნიშნავდეს ეს სიტყვები, თუ არა თავად სამყარო-ში მყოფი ადამიანის მიერ, საკუთარი ფუნდამენტურ-ონტოლოგიური მდგომარეობის, როგორც ში-მყოფობის-საკუთრივ „სურათად“ თუ „სცენად“ დასახული ყოფიერების პროტაგონისტად თვითრეფლექსიას ანუ საკუთარი ექსისტენც-სუბიექტობის არტისტულ გარდასახვას; და არა უბრალოდ გარდასახვას, არამედ, ისევე და ისევე რე-პრეზენტაციას.

სიტყვიერ-პოეტური ტექსტიცა და ვიზუალურ-რეპრეზენტაციული არტეფაქტიც, მუსიკასთან შეუღლებულნი, ქმნიან საზიარო არტისტულ დისკურსს - მღერა-თამაშს, პანტომიმას, ოპერას... ოლონდ, მთავარი და არსებითი ისაა, რომ ადამიანური ცხოვრების ცალკეული „ცოცხალი“ სურათ-სცენები აუცილებელი კავშირით კი არ ერწყმიან ერთმანეთს, არამედ ნიმუშის რეჟიმში მიემართებიან.

ესაა ერთგვარი პარადიგმული სინთეზი, რომელშიც უმთავრესი ფერმენტის როლს, კვლავაც მუსიკა ასრულებს. ამასთან, როდესაც ვამბობთ, ადამიანური ცხოვრებიდან აღებული სცენები ნიმუშის სტატუსით ეწერებიანო მუსიკის კონტექსტში, ისიც უნდა დავძინოთ, რომ მხედველობაში

გვაქვს ნიმუში - საყოველთაო ცნებასთან მიმართებით, ამ საყოველთაო ცნებად კი, კვლავინდებურად, მუსიკა უნდა ვიგულისხმოთ, მუსიკა, რადგანაც გრძნობად-რეალურად რეპრეზენტირებული სატი ადამიანური ყოფიერებისა - გამოსახლება იქნება ეს თუ სიტყვა, - რეალური განსაზღვრულობის კონტექსტში ანუ გარკვეულ ქრონოტოპოლოგიურ კომპენდიუმში წარმოგვიდგენს იმას, რასაც მუსიკა გამო-თქვამს საყოველთაო ფორმით, მელოდია კი, საყოველთაო ცნებების ხატად და მსგავსად, რეალურის აბსტრაქტულობას აღნიშნავს.

აი, საკუთრივ, მელოსში კონცენტრირებული „რეალურის აბსტრაქტულობა“ და ამ უკანასკნელის ფერწერული რეპრეზენტაცია აქცია ფერწერულმა ავანგარდმა თავის საჯილდაო ქვად; და ეს „ქვა“ აბსტრაქტულმა ექსპრესიონიზმმა ვასილი კანდინსკის ხელით ერთობ მალა აზიდა. სხვა საქმეა, რომ მუსიკამაც ბევრი რამ „ისწავლა“ ფერწერისაგან. საკუთრივ ფერწერული იმპრესიონიზმის წიაღში ჩაისახა მუსიკალური იმპრესიონიზმი და მისი თანამდევნი „სიმფონიური სურათის“ ჟანრი. ანალოგიური მიმართებანი დგინდება მუსიკალური და პოეტური დისკურსების „ურთიერთგამსჭვალვის“ ასპექტითაც (მაგ. „მუსიკალური პოემა“).

ასე იწყებს მუსიკა - ფერწერის, ხოლო ფერწერა - მუსიკის „ბაძვას“...

ასე მთავრდება ფერწერაში ლიტერატურული პროგრამულობის, ნარატიული დისკურსის დაძლევის გარდამავალი ეტაპი, რასაც ჰ.-გ. გადამერისა არ იყოს, მისი სრული „დამუნჯება“ მოსდევს.

იწყება ახალი ერა; ერა ფერწერის აჟღერებისა, ამუსიკებისა...

ფერწერული დისკურსის ტრანსფორმაციის ეს სურათი „წიგნის“ ეპოქის - „ნაწერის“ ეპოქით ჩანაცვლების პოსტსტრუქტურალისტური თეორიის კონტექსტშიც შეიძლება აღვიქვათ.

ამ გაგებით, ფერწერა „წერის ნულოვან დონეს“ (რ. ბარტი) უბრუნდება, ფერით წერის „ნულოვანი დონის“ პარადიგმა კი, კ. მალევიჩის „შავი კვადრატია“ - ეს ტაბულა რაზა. შენიშვნის სახით, შეიძლება გაგვეხსენებინა ტაბულა რაზა-ს თაობაზე აღვლენილი რეცეპციები ლაიბნიცთან, მანამდე - ლოკთან. რაც შეეხება „შავ კვადრატს“, ამ მეტასურათზე, როგორც კულტურულ სუბსტიტუტზე შეიძლება დაიწეროს (თუ გა-დაიწეროს) ხატიც და სურათიც...

მოკლედ, „შავი უფლისწულის“ (როგორც მალევიჩი უწოდებდა თავის შედეგს) დაწერის მომენტიდან, ფერწერა ნულოვანი რეფლექსიის ობიექტად იქცევა. ნულოვნებაზე კი, იმიტომაც ვანდენთ პედალირებას, რომ ფერწერის ნარატიულ-რეპრეზენტაციული თვითრეფლექსიის კლასიკურ-თემატური პარადიგმაც არსებობს, ველასკესის „მენინების“ ნარატიული ონტოტექსტის სახით.

მაგრამ, მიმეტური ესთეტიკის ჩარჩოებში, ხელოვნებას ჯერ კიდევ არ გააჩნია საკუთარი ყოფიერების - „ენის“, ანდა უფრო ზუსტად, „დისკურსის“ თვისებით შეგრძნების უნარი.

ხელოვნება თავად იყო ენა, რამდენადაც იგი უნივერსალური გონებისა და დეკორატიული ნიშნების იდეალური სინთეზის ინსტრუმენტად გვევლინებოდა. ეს „ენა“ სოციალურ და ამდენადვე, არა ბუნებრივ მიზეზთა გამო საკუთარ თავში იყო გამოკეტილი და მხოლოდ XX საუკუნის მიწურულისათვის აიმღვრა ამ ენის გამჭვირვალება, ამღვრეულ ენაში კი, წყლისა არ იყოს, ბევრმა გაზვიადებული წარმატებითაც კი ითევზავა...

ასეა თუ ისე, XX საუკუნის ლიტერატურულმა ფორმამ საკუთარ თავში განავითარა დამატებითი ძალები, რაც არ უკავშირდება არც მის სინტაქსს, არც ევფონიას... ლიტერატურა იწყებს მოჯადობას, შემფოთებას...

ამიერიდან, ლიტერატურას სოციალური პრივილეგირებულობის თვისებით კი არ აღიქვამენ, არამედ გამკვრივებულ, შედეგებულ, გაღრმავებულ სიტყვად ლებულობენ, განსხეულებულ იდუმალებად რაცხავენ, მასში ოცნებასაც და მუქარასაც ერთდროულად შეიგრძნობენ... მოკლედ, ლიტერატურული ფორმა, როგორც ობიექტი, ექსისტენციურ შეგრძნებათა მანიფესტირების შესაძლებლობას იძენს.

თავისი იმანენტური ენიდან და ამ ენის სინტაქსიდან გამომდინარე, იკონიკურ-პლასტიკური ფორმაც ანალოგიურ მეტამორფოზას განიცდის; და ეს მეტამორფოზა იმპრესიონისტული პლან აირ-დან - „მოქმედების ფერწერამდე“ ვითარდება, თუმცა, ეს სულაც არაა ბოლო ინსტანცია...

საქმე „ობიექტის ხელოვნებამდე“ მიდის; რედი-მედი ხომ საბოლოოდ აუქმებს არტეფაქტულად კონსტრუირებულ ფორმას. ესაა დეზინიატორთა მიერ ჩადენილი ის ბოლო „დანაშაული“ ანუ არტისტულ-ლინგვისტური კატასტროფა, პლასტიკურ-იკონიკური საგნის

განადგურებით რომ აღნიშნავს ფიქტიური არტისტული ობიექტივაციის სიკვდილს... და როგორც მალარმე „კლავდა“ სიტყვას, რომლის გვამადაც უნდა ქცეულიყო ლიტერატურა, პოსტმოდერნისტი „მხატვარიც“, ვთქვათ, ჟან ტენგლი, ასევე წარმოგვიდგენს მკვდარ, ექსპლოატაციიდან გამოსულ სუბიექტებს, როგორც მხატვრობის გვამს. ანდა, ანსელმ კიფერი ავიღოთ, კიფერი, რომელიც ფერს ტყვიას ჩაუნაცვლებს და ამით გამოხატავს ფერწერული დისკურსის მილიტარისტულ ნებას.

ასეთ სიტუაციაში, ცოტა არ იყოს, ირონიულად ჟღერს შოპენჰაუერის სიტყვები, რომ ხელოვნებას შეიძლება ეწოდოს „სიცოცხლის ფერი“...

ხელოვნებას, გარკვეული აზრით, მართლაც სიკვდილთან, და ამდენადვე, „სიკვდილის ფერთან“ უფრო აქვს საქმე...

და მაინც, თუკი სამყარო, როგორც წარმოდგენა, ესაა ნების ხილულობა ანუ ჩენილი ნება, ხელოვნება ის Camera obscura-ა, რომლის მეშვეობითაც, მით უფრო აშკარად ვხედავთ საგნებს; ესაა ორგანონი, რომლის მეოხებითაც შესაძლოა ამ საგნების გან-ხილვაც და მო-ხილვაც - თეატრი თეატრში; სცენა სცენაზე; როგორც „ჰამლეტში“... აქ უკვე, მეტახელოვნების კონტურები იკვეთება.

თანამედროვე მხატვრობა კარგახანია აღარაა Camera obscura, არც საგანთა განსახილველად მისი ტელოსი. ეს საგნები ისედაც სახეზეა. თუნდაც, მარსელ დიუშანის ლეგენდარული პისუარის სახით. ამ სანიტარულ ობიექტს სახელი აქვს პოეტურად გადარქმეული და „შადრევანი“ ჰქვია; და არა მხოლოდ ჰქვია, არამედ აღნიშნავს და წარმოგვიდგენს კიდევ შადრევანს. დეზინიატორი გვაიძულებს, დავემორჩილოთ მის ნებას, დავძლიოთ ამ „მზა“ ობიექტის პირველადი ფუნქციონალობა და სულაც, მის „მეორე პლანად“ ვიგულისხმოთ შადრევანის რენესანსული კულტურული მითოლოგემა და პაროდიზებულ-ტრავესტირებული არტისტული ლოგიკით დავიჯეროთ, რომ „პისუარი“ - „შადრევანია“... შადრევანია, შადრევანი!

სხვათა შორის, პაროდია არც შოპენჰაუერს ეუცხოება. მუსიკის ლაიბნიცისეულ დეფინიციას იგი ასე გარდათქვამს: „Musica est exercitium metaphysices nescientis se philosophari animi“ - მუსიკა - ესაა მეტაფიზიკური ვარჯიში ქვეცნობიერად მოფი-ლოსოფოსე სულისა“.

შოპენჰაუერი ლაიბნიცს მუსიკის, მარტოოდენ გარეგანი მნიშვნელობით რეფლექსის გამო საყვედურობს, თუმცა, თავის მხრივ, შოპენჰაუერსაც შეიძლება „ვუსაყვედუროთ“ იმის გამო, „გარეგანს“ - „შინაგანისაგან“ იზოლირებით რომ მოიაზრებს. არადა, ერთიცა და მეორეც - „გამოხატვის“ პლანში, იგივეობრივნი არიან. თავად ტერმინი - „გამოხატვა“ მიანიშნებს „გარეგანის“ აქტიურ რელაციაზე „შინაგანისადმი“, და ამდენადვე გულისხმობს გარეგანისა და შინაგანის თვითიგივეობრივ სხვაობას; ამ მხრივ, გარეგანი - შინაგანის „სხვა“, და პირუკუ: შინაგანი-გარეგანისა....

ბენედეტო კროჩე „გამოხატვაში“ საკუთრივ ენას გულისხმობდა, ენას, რომელიც დესკრიფციული მეტყველების პარალელურად, პოეტურ სიტყვა-გამოთქმებსაც მოიცავს, მუსიკალურ ნოტებსაც, პლასტიკურ ფიგურებსაც, ქრომატულ ხატებსაც... ბოლო-ბოლო, ყოველგვარი გამოხატვა ესთეტიკურ ხასიათს ატარებს.

სხვათა შორის, კროჩე ესთეტიკურ გამოხატვას პრინციპულად განასხვავებს ნატურალისტურისაგან, ამასთან, გამორიცხავს ნატურალისტურ გამოხატვას ენაში, რამდენადაც ეს უკანასკნელი მოკლებულია „სპირიტუალისტური“ გამოხატვისათვის ნიშანდობლივი აქტიურობისა და გონითობის ჭეშმარიტ ხასიათს. კროჩე სემიოტიკაში დიახაც, ამ რიგის ბუნებრივ ნიშანთა შესახებ მოძღვრებას გულისხმობს და ამდენადვე, თვლის, რომ ესთეტიკას ანუ მეცნიერებას სულიერი გამოხატვის შესახებ და სემიოტიკას საერთო არაფერი აქვთ. მოგვიანებით, კერძოდ 1968 წელს დაწერილ ერთ სტატიაში ამ აზრს თავისებურად შეეხმიანება იულია კრისტევა, როდესაც აღიარებს, რომ „სემიოტიკისათვის ლიტერატურა არ არსებობს.“

გამოხატვასთან უშუალოდაა დაკავშირებული „განცდის“ კატეგორია. საკუთრივ გან-ცდის ცნებაშია შესაძლებელი „გამო-ხატვის“ სრული დახასიათებაო, იტყვის ადრეული ლოსვეი და „განცდის“ კატეგორიის დაფუძნებისას, მყისვე ინებებს, უარყოს „სენტიმენტალურ-ინტელიგენტური“ რეფლექსიები იმის თაობაზე, რომ მთავარია არა აზრი, არამედ განცდა, რომ მუსიკა - განცდათა ენაა.

ასე რომ, მუსიკის, როგორც „რიცხვის სიცოცხლის“ თეორია უკიდურესობებს არ უშვებს...

და მაინც, მოუხელთებელი რამაა მუსიკურ-რიცხვული სიცოცხლე... ამგვარ „სიცოცხლეში“ ლაიბნიცისეული „სულის გაუცნობიერებელი გამოთვლა“ უძლურია, გამოიწვიოს მხოლოდ იმგვარი სიამოვნება, რომელსაც, შოპენჰაუერის ირონიული შენიშვნისამებრ, მათემატიკური განტოლების სწორი ამოხსნისას განვიცდით ხოლმე.

ეს „გაუცნობიერებელი გამოთვლა“ თავად სიცოცხლის შინაგანი სტიქიის რიტმული გამოხატვაა, სულის შეუქცევადი მოძრაობის რიტმული გამო-ხატვა...

აი, რატომაა მუსიკა - სიმბოლო, ცნობიერებაში რიცხვის სიმბოლური კონსტრუირებას რომ მოასწავებს; და რაც მთავარია, ესაა გამოთვლის თავისებური ex-stasis.

Ex-stasis-ის დროს კი, გამოთვლას აზრი ეკარგება!

ლაიბნიც-შოპენჰაუერისეული დეფინიცია ამიტომაც იღებს ლოსევთან ასეთ სახეს: „Musica est raptus numerare se nescientis animae - „მუსიკა, ესაა აღმაფრენა სულისა, რომელსაც არ ძალუძს საკუთარი თავის გამოთვლა“.

ასე იძენს სული, როგორც გაუთვლელი (და გაუ-თვალის-წინებელი) ფენომენი კატეგორიალურ გარკვეულობას; სული, რომელსაც, პოეტის პერიფრაზით თუ ვიტყვით, სწყურია გამოთვლა, როგორც გაუთვლელია...

#### დამოწმებანი:

ესთეტიკა 1982: *Музыкальная эстетика Германии XIX века*. Т. 2, М.:1982.

ლაკუ-ლაბარტი 1999: Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta. Фигуры Вагнера*. П - г.: 1999.

ლოსევი 1927: Лосев А. Ф. *Музыка как предмет логики*. М.: 1927.

ლოსევი 1927: Лосев А. Ф. *Диалектика художественной формы*. М.: 1927.

მილენჰაუერი 1910: Меленгауэр Н. *Музыкальное искусство и христианская религия*. М.: 1910.

ფლორენსკი 2000: Флоренский П. *Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии*. М.:2000.

შელინგი 1966: Шеллинг Ф. В. *Философия искусства*. М.: 1966.

შოპენჰაუერი 1998: Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление*. М.: 1998.

ჩერედნიჩენკო 1989: Чередниченко Т. В. *Тенденции современной западной музыкальной эстетики*. М.: 1989.

David Andriadze

### Life of Numbers and History of Will

(Voluntaristic theme with deconstructivistic variations)

#### Summary

„Musica est exercitium arithmetical occultum nescientis se numerare animi“ - „music is mysterious arithmetical exercise, which counts unconsciously“ According to Schopenhauer, who was idly ionizing because of this Leibniz's definition, music differs from other arts by imitation of will. It is arbitrary, voluntaristic metamimesis. That's why music is principally „other“ art, being on the other side of mimesis and antimimesis, even though „other“ in relation to art.

Melos „tells“ the history of will: this is voluntaristic narrative, which discourse combines melos and meaning, melos and time, the space of melos and the typology of existence etc. Ultimately, the source of such correlations reveals in the common modus of melos and existence, the so called temporarity. The latter is the material, objective movement of will; the objective movement, from it's side, is a prior peculiarity of mind. And the musical time as immovable idea lives on the mind's peculiarity, which comes from this idea. Hence, music as the live of number, should be understood (and heard) on this base, all the more that the time is the life, and the number is the meaning of the life. Musical-numeral life is par excellence the elusive phenomenon. And in such „life“ unconscious calculation cannot evoke the same „pleasure“ that we feel during the solution of mathematical equation.

„Unconscious calculation“ is the rhythmical expression of inner element of life as the unturned movement of soul (Bergson's duree). That's why music is a symbol that foretells the tropological constructing of number. This is voluntaristic calculation as ex-stasis of musical discourse.

During ex-stasis the calculation loses the sense and is represented in will again.

The definition given Leibniz and Schopenhauer is represented by A. Losev in the following way: „Musica est raptus numerare se nescientis animae“ - music is an inspiration of soul, which cannot calculate itself.

The definition given Leibniz and Schopenhauer is represented by A. Losev in the following way: „Musica est raptus numerare se nescientis animae“ - music is an inspiration of soul, which cannot calculate itself.

## ნუზხარ ბარდაველიძე

### პოსტმოდერნისტული დისკურსი PR-ზე და რეკლამაზე

ამჟამინდელ დასავლეთ სამყაროში, უფრო ზუსტად კი დასავლელ ინტელექტუალებში ეგზომ პოპულარული ძველი ჩინელი მოაზროვნე სუნ ძი, თავის ტრაქტატში სამხედრო ხელოვნების შესახებ სასარგებლო დარიგებას იძლევა, რომელიც არა მხოლოდ ომის ხელოვნებით დაინტერესებულებს წაადგებათ, არამედ კარგ მეგზურად გამოდგება ნებისმიერ სფეროში. და თუ დიდი ჩინელის დარიგებათა პერიფრაზს გავაკეთებთ, იგი იდეალურად მოერგება რეკლამასა და საზოგადოებასთან ურთიერთობების ხელოვნებას.

სუნ ძის ტრაქტატის პირველ თავში, რომელსაც „წინასწარი გათვლები“ ეწოდება, ომის მნიშვნელობაზეა ზოგადი საუბარი. თუ ზოგიერთ ჩვენთვის საინტერესო სენტენციაში სიტყვა „ომს“ შევცვლით „საზოგადოებასთან ურთიერთობებით“, მივიღებთ მეტად გასათვალისწინებელ დარიგებას დემოკრატიული სისტემისათვის: PR – „ეს არის დიდი საქმე სახელმწიფოსათვის (ჩვენს შემთხვევაში არასახელმწიფო ორგანიზაციებისათვისაც), ეს არის სიცოცხლისა და სიკვდილის საფუძველი, ეს არის გზა არსებობისა და გზა დაღუპვისა და ეს უნდა გავაცნობიეროთ“ (კონრადი 2000).

როცა შეეხება გზას, სუნ ძისთან იგი მოიაზრება როგორც მდგომარეობა, მოვლენა: „როცა მიაღწევ იმას, რომ ხალხისა და მმართველის აზრები ერთმანეთს დაემთხვევა, როცა ხალხი მზადაა მასთან ერთად მოკვდეს, მასთან ერთად იცოცხლოს, როცა მას არც არაფრის ეშინია და არც არაფერს უყურებს ეჭვის თვალით“ (კონრადი 2000).

და თუ რომელიმე ორგანიზაცია, ან პიროვნება ფლობს ამ გზას, ანუ ვინც ფლობს ძლიერ საკომუნიკაციო ტექნოლოგიებს, ვინც ფლობს მოქნილ პროპაგანდისტულ მანქანას, “ვისაც უსრულებენ წესებს და ბრძანებებს“, ვისაც უკეთესი სპეციალისტები ჰყავს, ვინც უკეთ არის გაწვრთნილი და განსწავლული და ვინც სწორად იყენებს თეორიასა და პრაქტიკას, ვინც სამართლიანად სჯის და აჯილდოებს, სწორედ ის მიაღწევს უკომპრომისო კონკურენციულ გარემოში წარმატებას.

სულ რაღაც ორი ათეული წლის წინ, „საბჭოური უძრაობისა“ და საყოველთაო დეფიციტის პირობებში, რეკლამა უცხო ხილი იყო არა მხოლოდ პროვინციების მკვიდრთათვის, არამედ დედაქალაქის სნობებისათვისაც და იმ პერიოდის სარეკლამო სლოგანი ვერ გასცდა თბილისის ვაგზლის მოედანზე ათწლეულების განმავლობაში თავმომწონედ აკიაფებულ რეკლამას, რომელიც ამცნობდა დედაქალაქის მკვიდრებსა და სტუმრებს, რომ „ლუდი სასიამოვნო და მარგებელია“. და ამ ორენოვანმა რეკლამამ (თუ არ ჩავთვლით რომ ნშირად თვეების განმავლობაში დაზიანებული განათების გამო ვერ გაიგებდით, კერძოდ რომელი სასმელი იყო სასიამოვნო), გაუძლო ჟამთა სვლას და სტალინური ეპოქიდან გორბაჩოვისეულ „პერესტროიკამდე“ უცვლელად მიაღწია, ვიდრე იგი ანტიალკოჰოლურმა კომპანიამ არ იმსხვერპლა. გმირთა მოედანზე იყო სხვა სარეკლამო სლოგანიც, რომელიც გვამცნობდა, რომ იყო „ქართული ჩაი“, მაგრამ არ გვეუბნებოდა რა უნდა გვექნა ამ ჩაისათვის – დაგველია, გვეყიდა თუ უბრალოდ გვეამაყა მისით. მაგრამ იმავე „პერესტროიკამ“ გზა გაუხსნა სარეკლამო ბუმს და მეოცე საუკუნის ორმა ვეშაპმა, PR-მა და



რეკლამამ (რომელზედაც დედამიწა დგას), თამამად შემოცურა მანამდე მათთვის აღკვეთილ ზონად მყოფ მსოფლიოს ერთ მეექვსედზე.

დღეს რეკლამას მთლიანად დაპყრობილი ჰყავს საზოგადოების ცნობიერება და ადამიანები იმის მიუხედავად, ეს სურთ თუ არა, განიცდიან რეკლამის მუდმივ ზემოქმედებას.

90-იანი წლებიდან რეკლამა შემოიჭრა ადამიანის ცხოვრებაში ტელეეკრანისა და პრესის, ბილბორდებისა და ლაითბოქსების სახით და დაიწყო მძაფრი კონკურენციის ერა, არა მხოლოდ უცხოურ საქონელს შორის, არამედ ადგილობრივი წარმოების პროდუქტებს შორისაც. გავისხენოთ რამდენჯერ აუგორეს კონკურენტმა ქართულმა ფირმებმა ერთმანეთს ე. წ. „შავი პიარი“ კონკურენტებს შორის ბრძოლა ხან სარეკლამო ბილბორდების განადგურებით გამოიხატებოდა, ხან მედიაში შეკვეთილი სტატიების გამოქვეყნებით, სადაც დაშვებული თუ დაუშვებელი მეთოდებით სახელს უტეხდნენ ერთმანეთს.

დასავლეთში პოპულარული წიგნის „კულტურული ინდიკატორები – მესამე ხმა“ ავტორი ჟ. ჰერბენერი მახვილგონივრულად აღნიშნავს – თანამედროვე სოკრატე ალბათ იტყოდა: „შეიცან კომუნიკაციები, რათა შეიცნო საკუთარი თავი“. რეკლამის ფენომენი თანამედროვე სამყაროში წარმოადგენს მსოფლიო, გლობალურ კომუნიკაციას, რომელიც იქმნება თანამედროვე ტექნიკური საშუალებებისა და ეფექტური კრეატიული ტექნოლოგიებით. მას ახასიათებს გავრცელების მაღალი სისწრაფე და ცნობიერებაზე ზემოქმედების დიდი უნარი.

როგორც რეკლამის ბევრი მკვლევარი აღნიშნავს, თანამედროვე სარეკლამო ხელოვნება ჩამოყალიბების პროცესშია, რეკლამის წარმოების საკომუნიკაციო სამეცნიერო პარადიგმა ჯერ კიდევ ფორმირების სტადიაშია (პოვჟირენკო 2004: 8) და „კონცეფციის გაურკვეველობა შეიძლება გამართლებული იქნეს იმით, რომ იგი ასახავს საგნის არსის გაურკვეველობას“ (ჯერი 1999: 9).

რეკლამცოდნეობა – მძლავრად განვითარებადი დისციპლინაა, და, შეიძლება ითქვას, რომ თავისი არსით იგი „მულტიპარადიგმულია“. ის ასახავს როგორც მიღწეულ წარმატებებს, ასევე სირთულეებს და სხვა სამეცნიერო დისციპლინების დივერგენტულ ინტერპრეტაციებს, რომელთანაც რეკლამცოდნეობასა და რეკლამწარმოებას უხდება მჭიდრო საგნობრივი დაკავშირება: სოციოლოგია, ეკონომიკა, მარკეტინგი, ფსიქოლოგია, კომუნიკაციისტიკა, ლინგვისტიკა, ხელოვნების თეორია და ა.შ. (პოვჟირენკო 2004: 9).

საქართველოში, ისევე როგორც მთელ მსოფლიოში, მიმდინარეობს ახალი „მკვეთრად გამოხატული“ დიზაინის მქონე რეკლამის, სარეკლამო დიზაინის ძიებანი; ვითარდება კრეატიული ტექნოლოგიები, იხვეწება მედიადაგეგმვა. თუ სარეკლამო კომუნიკაციები შეიცავენ აუდიტორიაზე ზემოქმედების ნეგატიურ ელემენტს, ეს ეფექტი რეკლამის დომინირებული მდგომარეობის გამო შეიძლება მკვეთრად გაძლიერდეს მედიასივრცეზე. ამერიკელი მკვლევარები გამოთქამენ მოსაზრებას, რომ დღეისათვის „ჩვენს მედიაგარემოზე, მის ხარისხზე პასუხისმგებლობა თანაბრად უნდა გადაინაწილდეს როგორც მისმა შემქმნელებმა, ასევე მომხმარებლებმა“ (ტომანი 1992), რაშიც არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ.

მეოცე საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულებსა და ოცდამეერთე საუკუნის დასწყისში ეგზომ პოპულარული მიმდინარეობა, რომელიც პოსტმოდერნიზმის სახელით არის ცნობილი, გახდა საზოგადოების ცნობიერების წარმმართველი მოვლენა. მრავალი მკვლევარი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ “პოსტმოდერნიზმმა ჩამოაყალიბა განსაკუთრებული, სპეციფიური მენტალიტეტი, რომელიც ახასიათებს თანამედროვეობას, და იგი იქცა მასების შემეცნების ერთგვარ დულაბად“ (პოვჟირენკო 2004: 10).

XXI საუკუნის დასაწყისში პოსტმოდერნიზმი, რომელიც ათასწლეულთა მიჯნაზე სოციალურ-კულტურულ ფენომენად გადაიქცა, სწრაფად იძენს სიმწიფის ნიშნებს და თანამედროვე კულტურის ყველა სფეროს მოდის ახალ ნიშნებს კარნახობს. პოსტმოდერნიზმის ეს გავლენა ცხადია ყველაზე ნათლად სწორედ სარეკლამო სფეროში წარმოჩინდება და თავის ასახვას ჰპოვებს საზოგადოებრივ ურთიერთობებშიც.

დღეისათვის პოსტმოდერნიზმის ფენომენი იშვიათად თუ ვინმეს დაეჭვება იწვევს, მაგრამ იგი სხვადასხვა ავტორთა მიერ ნაირგვარად აღიქმება და განიხილება. ზოგი მას დემონურ მოვლენად განიხილავს და ადამიანური ზნეობის დამანგრეველ თვისებებს მიაწერენ, თუმცა კულტურაში ახალი მოვლენის აღმოცენებისას ძველი მთლიანად არასდროს ქრება, ხოლო, რაც თავს იჩენს

სიახლის გამოვლენის შემთხვევაში, შეიძლება დავახასიათოთ პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი დამაარსებლის ჯ. დერიდას საყვარელი გამოთქმით – „ყოველთვის უკვე“ (დერიდა 1975: 313).

პოსტმოდერნიზმი მოგვევლინა მოდერნის ეპოქის შემცვლელად. მოდერნს უწოდებენ ძირითადად სტილურ მიმდინარეობას ხელოვნებაში, ხოლო მოდერნიზმს – ეპოქის ინტელექტუალურ გააზრებას. განმასხვავებელ ნიშანს წარმოადგენდა თანამედროვეობის პრიორიტეტი წარსულზე – „ყოველი ეპოქა თავის დროზე უახლოვდება კრიზისის საზღვარს. ამიტომ ყოველ ეპოქაში ჩნდება რომელიღაცა მიმდინარეობა, რომელიც თამაშობს ავანგარდის როლს. ავანგარდი ანგრევს, დეფორმირებას ახდენს ძველისას“ – წერდა უმბერტო ეკო. უახლეს ეპოქაში ეს იყო მოდერნი, რომლის შემცვლელად მოგვევლინა პოსტმოდერნი, რომელიც კრიტიკულად უდგება ძველ ფასეულობებს, ახდენს არსებულის დეკანონიზაციას, გადაკოდირებას, გადაფასებას.

უნდა განვასხვავოთ ერთმანეთისაგან ორი ცნება – „პოსტმოდერნი, რაც სიტყვასიტყვით ნიშნავს მოდერნის შემდგომ პერიოდს და პოსტმოდერნიზმი – რაც წარმოადგენს კულტურის თვითშეგნებას, მიმართულებას მოცემულ ისტორიულ ეპოქაში“ (ლექსიკონი 2004: 39).

პოსტმოდერნიზმი არის საზოგადოების ხაზგასმულად გამოკვეთილი, გაურკვეველი მდგომარეობა; ადამიანთა ცხოვრების ხასიათი იქნეს გლობალური და ფრაგმენტული საზოგადოების თვისებებს, სადაც არ არსებობს შეფასების აბსოლუტური წესები და კრიტერიუმები. პოსტმოდერნიზმი უარყოფს განმანათლებლობის იდეებს და საზოგადოების სრულყოფას რაციონალური აზროვნების საშუალებით. პოსტმოდერნისტების აზრით „საზოგადოების წვდომა რაციონალური გზით შეუძლებელია, რადგან საზოგადოება მუდმივ ცვლილებებშია“ (ლოუსონი 2002: 334).

ფართო კონტექსტში პოსტმოდერნიზმში იგულისხმება „ცივილიზაციის გლობალური მდგომარეობა უკანასკნელ ათწლეულებში, კულტურული ზედნაშენისა და ფილოსოფიურ ტენდენციათა მთელი ჯამი“ (ვაინშტეინი 1993: 31),

რომელიც კულტურულ-ისტორიული განვითარების ეტაპის დასრულებასთან, „თანამედროვეობის“ /მოდერნის/ თვითამოწურვასთან, „ეკოლუციური კრიზისის განასერში შესვლასთან“ (სკოროპანოვა 2002: 334) დაკავშირებით ჩამოყალიბდა.

თავად ტერმინი „პოსტმოდერნი“ გამოიყენა ა. ტონიბიმ თავის 1947 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ისტორიის გამოკვლევაში“, ახალი ომის შემდგომი განვითარების ეტაპის აღსანიშნავად (ილინი 2001: 323).

პოსტმოდერნიზმის დამახასიათებელი ნიშნებია: ტრადიციული ფორმების ნგრევა, ციტატურობა, ინტერტექსტუალობა, მორალთან დაკავშირებით მარგინალურობის გამოვლენა, კანონების უარყოფა, გაურკვეველობა, სამყაროს აღქმა როგორც მუდმივად ცვალებადი, ამორფული, პოლივარიანტული რეალობისა. ზოგიერთი მკვლევარი პოსტმოდერნიზმში გამოჰყოფს შემდეგ ნიშნებს:

1. გაურკვეველობა; ორაზროვნება.
2. ფრაგმენტულობა. მხატვარი პოსტმოდერნისტი ქმნის დეკონსტრუქციებს, არჩევს კოლაჟებს, მონტაჟებს, იყენებს მზა ან დანაწევრებულ ტექსტებს.
3. დეკანონიზაცია, ყველა კანონებისა და ნორმების, ეროვნული და რელიგიური პირობითობების მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულება.
4. ზედაპირულობა, გამოკვეთილი სახის არქონა.
5. წარმოუდგენელის წარმოდგენა.
6. ირონია, დამცინაობა.
7. ჰიბრიდიზაცია ან ჟანრების მუტანტური ცვლილებები, გაურკვეველი ფორმების „პარალიტერატურა“, „პარაკრიტიკა“, „არამხატვრული“ რომანის დამკვიდრება.
8. კარნავალიზაცია. კარნავალიზაცია ნიშნავს ენის ცენტრიდანულ ძალას, საგნების „პირობით მხიარულ მიმართებას“, ცხოვრების ველურ აურზაურში, უწესრიგობაში მონაწილეობას, სიცილის იმანენტურობას.
9. პერფორმანსი; თეატრი იქცევა ცხოვრების დეკანონიზაციის არსებულ ნორმად.
10. კონსტრუქტივიზმი. პოსტმოდერნიზმი კონსტრუირებას უწევს რეალობას.

11. იმანენტურობა. თანამედროვე ტექნოლოგიური საშუალებების მეშვეობით შესაძლებელი გახდა ადამიანის შეგრძნებების განვითარება. შესაძლებელი გახდა მოვიცვათ სამყარო არაცნობიერის საიდუმლოებებიდან დაწყებული კოსმოსის შავი ხვრელებით დამთავრებული და ყოველივე ეს გადავიყვანოთ ნიშნების ენაზე, გარდაექმნათ ბუნება კულტურაში, იმანენტურს ემიოტიკურ სისტემაში (კერიმოვი 2001: 201).

პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები ცდილობენ დაამტკიცონ ჭეშმარიტების პირობითობა თანამედროვე სამყაროში. პ. ვეინის აზრით, „როგორც ნებისმიერი თანამედროვე საგანი, ჭეშმარიტებაც დაიშალა და მან დაკარგა თავისი ერთიანობა, იგი გაიფანტა, მისი მოძრაობა ერთგვარი გაზვიადებით შეიძლება შევადაროთ, განვსაზღვროთ როგორც ხეტიალი, უაზრო მოძრაობა“ (ილინი 2001: 324).

წარმოიშვა აზრი, დავეთანხმოთ თანამედროვე სამყაროში „შემოკლებული ჭეშმარიტების“ არსებობას, სადაც სიმართლე და გამონაგონი კარგავს თავის სიმკვეთრეს. ყველაფერი ხდება რაღაც დიფუზური, მკვეთრი საზღვრების გარეშე.

„შემოკლებული ჭეშმარიტების“ იდეა ძვეს პრაქტიკულად ყოველი სარეკლამო შეტყობინების საფუძველში. რადგან ჭეშმარიტება პირობითია, ყველგან და ყველაფერში გამეფებულია სიმულაცია; რეალობა იცვლება სინამდვილის მოდელირებული ნიშნებით. პოსტმოდერნიზმს შემოაქვს და ავითარებს ისეთ სერიოზულ ცნებას, როგორცაა – სიმულაკრი (ლათინური სიტყვიდან simulacrum – სახე, მსგავსება). „გამოყენება – ეს არის ვირტუალური ერთობა ყველა საგნისა და შეტყობინებისა, რომლებიც ქმნიან მეტნაკლებად შეკრულ დისკურსს ნიშნებით სისტემატურ მანიპულირებას, რომლებიც გარდაიქმნებიან საგნებად“. – (წერს ჟ. ბოდრიარი 1993: 18). გამოყენებულ ნიშანთა – სიმულაკრების (მიმსგავსებების), ტიპი, ეს არის სწორედ სიმულაკრები (მიმსგავსებები). ასე ესმოდა მას სახეები, რომლებიც ნთქავდნენ, სდევნიდნენ რეალობას. პრაქტიკულად მთელი თანამედროვე სამყარო, მისი აზრით, ფუნქციონირებს როგორც წარმოსახვითი სამყარო, რომელიც „მგონია“ რომ ასეთია, ეს არის სიმულაკრ-ფანტომების წარმოდგენა, რომელიც ნაკლებად ასახავს სინამდვილეს; არ შეეფერება რეალობას, მაგრამ აღიქმება როგორც რეალობა. მეტიც, ის უფრო რეალობად აღიქმება, ვიდრე თავად წარმოდგენა – რეალობაა. სწორედ ამ სამყაროს უწოდა ჟ. ბოდრიარმა – ჰიპერრეალობა.

ჟ. ბოდრიარი ცდილობდა აეხსნა სიმულაკრი, როგორც სიმულაციის პროცესის შედეგი, რომელიც არყოფნას ყოფნად ადგენს და შლის ყოველგვარ საზღვარს რეალობასა და წარმოსახვითობას შორის. ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმას, რომ სიმულაკრი – ეს მოდელირებაა და არა უბრალოდ ასლის გადაღება. ჟ. დელიოზი, რომელიც ასევე იკვლევდა ამ პრობლემებს, აღნიშნავს, რომ „სიმულაკრი“ – ეს არის ნიშანი, რომელიც უარყოფს როგორც ორიგინალს, ასევე ასლს, იგი კონსტრუქციაა, რომელიც თავის თავში მოიცავს დამკვირვებლის ხედვის კუთხეს. სიმულაკრის ქმნილების ეფექტი არის სიმულაცია“ (დელიუზი 1993: 118).

პოსტმოდერნიზმის თეორეტიკოსები მთელ თანამედროვეობას განიხილავენ როგორც ტოტალური სიმულაციის ერას. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა პოსტმოდერნიზმის მამამთავრების მოსაზრებები თანამედროვე სამყაროში ინფორმაციის დანიშნულების შესახებ. აქვე მოისაზრება საზოგადოებრივი კომუნიკაციები და ურთიერთობები.

ჟ. ბოდრიარის აზრით, ინფორმაცია დღევანდელობაში არავითარ აზრს არ შეიცავს, იგი უბრალოდ „გაითამაშებს“ მას, ვინაიდან კომუნიკაციას შეცვლის მისდაგვარი სიმულაკრით. ყველაფერი ეს კი აყალიბებს სამყაროს აღქმის სპეციფიკას ანუ პოსტმოდერნისტულ, მედიაზირებულ საზოგადოებას და მის შემეცნებას. ეს არის პოსტმოდერნისტული მედიაზირებული საზოგადოება, თავისი სპეციფიკური აზროვნებითა და მსოფლმხედველობით. სწორედ ამიტომ პოსტმოდერნიზმი აქცენტს აკეთებს სახეზე (იმიჯზე), რომელმაც დაჩრდილა რეალობა, სინამდვილე.

პოსტმოდერნიზმი ყურადღებას ამახვილებს არა საგნის, მოვლენის ანარეკლზე – არამედ მის კონსტრუირებაზე, სინამდვილის, რეალობის მოდელირებაზე, ხელოვნური რეალობის შექმნაზე. ამ თვალსაზრისით, თავისი სპეციფიკიდან და ბუნებიდან გამომდინარე, ყველაზე უკეთ მისადაგებული სწორედ ტელევიზიაა.

პოსტმოდერნიზმი, როგორც მიმართულება ჩამოყალიბდა სწორედ ტელევიზიის სწრაფი და ფართო აღმავლობისა და განვითარების პერიოდში და შეითვისა მრავალი რამ მისი ესთეტიკიდან.

რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია – ტელევიზიისათვის დამახასიათებელი მოზაიკური მოწოდების მეთოდი და ინფორმაციის წარმოდგენის მისეული სტილი, ე.წ. „ვიდეოკრატია“, ხედვის ანუ თვალის თავისუფლება. ასე რომ ცნებებს – ხელისუფლება, თავისუფლება, პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში ემატება ახალი ცნება – **თვალისუფლება**.

მასმედიაზირებულ სამყაროში შემეცნების პროცესი იძენს მოზაიკურ ხასიათს. გამოსახულება იქმნება თანმიმდევრობით, მოზაიკურად განვითარებული მოკლე სიუჟეტებით; გამოსახულება მისრიალებს ზედაპირზე, იძენს ფლუკტაციურ ხასიათს, (მოციმციმე, მოთამაშე გამოსახულება). ამის ნათელი მაგალითია კადრების სწრაფ ცვლაზე აგებული კლიპური კულტურა, პირველ რიგში სარეკლამო სწრაფი მონტაჟით შესრულებული სიუჟეტები.

სამყაროს იერარქიული მოდელის სანაცვლოდ, სადაც არსებობს მთავარი და მეორეხარისხოვანი, შემოთავაზებულ იქნა ქაოტური მოდელი; დესტრუქციული ქაოტური მოდელის თეორიული გააზრებისათვის გამოყენებულ იქნა პოსტსტრუქტურალიზმის კონცეფციები. ჟ. დელეზმა შემოიტანა ბიოლოგიიდან აღებული ტერმინი „რიზომა“. რიზომა მთავარი ფესვის მიწისქვეშა დატოტვილი ნაწილია. რიზომა – ეს მეტაფორა პოსტმოდერნიზმში აღნიშნავს უწყვეტ, არაპრევალირებულ მიმართულებას ცნობიერებისა. ეს ერთდროულად არის ცენტრულობის უარყოფა; მრავალი აზრის არსებობაც სადაც არ არის მთავარი და მეორეხარისხოვანი, – ესაა; ყველაფერი მნიშვნელოვანია, ყველაფერი ერთნაირად იმსახურებს ყურადღებას და ასახულია ტექსტში. სწორედ ესაა სარეკლამო ტექსტების რიზომულობა და პოლისემია. „არსებობს მრავალრიცხოვანი მნიშვნელობა სტრიქონტორისი აზრების ციმციმისა, არსებობს სიცარიელები, აზრი კი უფრო ხშირად სწორედ სტრიქონტორის არსებულ სიცარიელებში იბადება“ (ფუკო 1996: 129).

სიცარიელები – ეს არის ინტერპრეტაციები, რომლებიც არსებობენ, თუმცა კი არ აღინიშნებიან ტექსტში. მ. ფუკო აკეთებს დასკვნას, რომ „საბოლოო ანგარიშით მანიფესტირებული მსჯელობა დაბეჯითებით წარმოგვიდგენს იმას, რის შესახებაც იგი არ საუბრობს. სწორედ ამგვარი აღთქმა არის ის სიცარიელე, რომელიც შიგნიდან /აყალიბებს/ ყველაფერს რაზეც მიმდინარეობს საუბარი“ (ფუკო 1996: 130-131).

რეციპიენტს ცნობები, მათ შორის სარეკლამო განცხადებების გაცნობისას, აძლევს თავისუფლების შეგრძნებას – რაც არ არსებობდა იერარქიული მოწყობის საკომუნიკაციო აქტისას. ეს არის თავისუფალი ინტერპრეტაცია, გამომდინარე ზემოთ ჩამოთვლილი მიზეზებიდან. ინდივიდს შეუძლია „თავად შექმნას ახალი მოსაზრებები, შეცვალოს დამოკიდებულება, გაიხსენოს ადრე არსებული სურვილები, ცხადია, მისი შესაძლებლობებიდან გამომდინარე. სარეკლამო ტექსტები და ინფორმაციები თითქოს ეთამაშება რეციპიენტს, აძლევს მას საშუალებას თავად გაუკეთოს თავისუფალი ინტერპრეტირება მოსმენილს ან ნანახს; ამის ყველაზე ნათელი მაგალითია ბოლომდე ართქმული ტექსტები, მოსაზრებები, აზრები, რაც აგრერივად პოპულარული გახლავთ სარეკლამო სლოგანებში და რაც აძლევს გასაქანს რეკლამის მომხმარებლის ფანტაზიას.

რეკლამა, წარმოადგენს რა ნიშნებისა და სიმბოლოების ურთიერთშერწყმის ნიმუშს, განიხილება როგორც პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის პრინციპებით აგებული პოსტმოდერნისტული ტექსტი.

თანამედროვე რეკლამაში კრეატიული ტექნოლოგიების გამოყენება, რომლებიც იქმნება პოსტმოდერნისტული სტილისტიკის გათვალისწინებით, არის განმსაზღვრელი ფაქტორი. პოსტმოდერნიზმი ვერბალურ და ვიზუალურ სარეკლამო კომუნიკაციებზე უპირობო ზემოქმედებას ახდენს. თანამედროვე სარეკლამო კრეატივი – ეს არის პოსტმოდერნისტული სტილისტიკის გამოყენება. „ამასთანავე მრავალი ფაქტორი გვარწმუნებს, რომ პოსტმოდერნიზმი არა მხოლოდ „გადავლილი წვიმაა“ არამედ მომავალსაკენ გადაებული ზიდიც“ (სკოროპანოვა 2002: 222-223).

1979 წელს ჟ. ფ. ლიოტარის მიერ შექმნილი წიგნის – „პოსტმოდერნიზმი“ (ლიოტარი 1998: 5). გამოქვეყნების შემდგომ მრავალი რამე შეიცვალა. პირველ რიგში საზოგადოებრივ ცნობიერებაში, ამიტომ სოციოკულტურული გამოწვევა პოსტმოდერნიზმისა საზოგადოებამ გლობალიზაციის ხანაში უფოყმანოდ მიიღო.

დღეისათვის პოსტმოდერნისტული რიზომის, ინტერნეტის ქსელისმაგვარი სამყაროს მოდელი ჩამოყალიბების პროცესშია, რაც გლობალიზაციის ეპოქის სამყაროს სახეს უნდა წარმოადგენდეს; იგი უკვე ჯდება საზოგადოების ცნობიერებაში. ამერიკელი მკვლევარი მ. კასტელსი გვთავაზობს

ახალ ცნებას – „ინფორმაციული საზოგადოება“, რომელიც დაკავშირებულია ახალი „რეალური ვირტუალური კულტურის“ გავრცელებასთან, რაც აგრერივად დამახასიათებელია პოსტმოდერნიზმისათვის როდესაც იქმნება წარმოსახული რეალები, კომუნიკაცია იცვლება „სტიმულაციებით“, ინფორმაცია კი მხოლოდ „გაითამაშებს“ აზრს (კასტელსი 2000: 16).

საზოგადოებასთან ურთიერთობები (შემოკლებით PR) ხშირად ერევათ ხან “პაბლი-სიტში“, ხან “პრომოუშენში“, ზოგი კი მას, როგორც რეკლამის ერთ-ერთ სახეობას, ე.წ. უფასო რეკლამას ისე განიხილავენ. PR ზოგჯერ გაყიდვის პროცესის სტიმულირება-წახალისებაშიც ერევათ. ამიტომ რეკლამის დაგეგმარებასა და წარმართვაში ძალზე მნიშვნელოვანია გავარკვიოთ და განვსაზღვროთ PR-ის არსი და მისი არსებითი განსხვავება რეკლამისაგან. რეკლამა და PR, ეს ორი სრულიად განსხვავებული კომუნიკაციური ფორმაა და, როგორც წესი, რეკლამა ყოველთვის უფრო აწყობილი და ეფექტურია, თუ კარგად არის აწყობილი შესაბამისი ურთიერთობები საზოგადოებასთან.

ყველაზე მოკლე და პოპულარული განსაზღვრით, PR-ის მიზანია ურთიერთობა საზოგადოებასთან საქმიანობაში (ბაზარი, ბაზრის მომხმარებელი, საარჩევნო ელექტორატი და სხვ.) მონაწილე საზოგადოების გათვითცნობიერებისა და ინფორმირებულობის საშუალებით. პაბლისიტი კი ეს არის რეკლამის საშუალებით პიროვნების ან მხატვრული ნაწარმებისათვის სახელის განთქმა და პოპულარულად ქცევა (კუკარკინი 1978: 346). პრომოუშენი – ბაზარზე საქონლის წინ წამოწევა, მისი გასაღებისათვის ხელშეწყობა, ხოლო PR მოწოდებულია წარმატებით შეისწავლოს ბაზარი და თავისი საქმიანობა აავსოს ნამდვილ ფაქტებზე და გარემოებებზე, იყოს მაქსიმალურად ობიექტური, საიმედო; რეკლამა კი, როგორც აღვნიშნეთ, უნდა იყოს სტიმულის მომცემი გასაღებისათვის, იგი უნდა იყოს ემოციურად შეფერილი, მიმზიდველი და, შესაძლებელია, მიკერძოებულიც. ერთი სიტყვით, მთავარი განსხვავება რეკლამასა და PR -ს შორის ის არის, რომ “თავისი მიზნების მისაღწევად PR უნდა იყოს მიუკერძოებელი, მაშინ როდესაც რეკლამა უნდა იყოს მიკერძოებული“ (ჯეფკინსი 2002: 317).

ამასთანავე ბევრად უფრო ადვილია სარეკლამო მომსახურება გაუკეთდეს იმ საქონელს, რომელსაც ადამიანები იცნობენ ან გაუგიათ რაიმე მის შესახებ; ასე რომ რეკლამა შესაძლოა გაეხადოს ბევრად ეფექტური და ეკონომიური, თუ არსებობს ურთიერთობა მომხმარებელთან, წარმოებს მისი განწყობის, დამოკიდებულების კვლევა, სურვილებისა და მოთხოვნილებების შესწავლა. მაგალითად, როდესაც მომხმარებელი ყიდულობს საკვებ პროდუქტს, აინტერესებს თუ სად, როგორ ეკოლოგიურ ვითარებაში მოხდა მისი მოყვანა – დამზადება; ან ასარჩევი კანდიდატის პროგრამაზე უფრო მისი ოჯახური ცხოვრების დეტალები და გატაცებები აინტერესებთ. როდესაც მომხმარებელმა ან ამომრჩეველმა იცის მის მიერ სავარაუდო არჩევანის თავისებურებები, იგი უფრო თამამ და გადამწყვეტ ნაბიჯს დგამს. ამაში მას ეხმარება ინფორმაცია, რომელსაც იგი იღებს პრესაში გამოქვეყნებული სტატიებიდან, ტელერეპორტაჟებიდან.

ცხადია, საზოგადოებრივი ურთიერთობები, საზოგადოებრივი აზრი არ ყალიბდება მხოლოდ მასმედიის საშუალებით. თანამედროვე PR მოიცავს კომერციულ და არაკომერციული, საზოგადოებრივ და კერძო ორგანიზაციების მოქმედების მთელ სპექტრს, იგი ეხება ისეთ საკითხებს, რომლებიც ცილდება არჩევნების, მარკეტინგისა და რეკლამის ფარგლებს. PR-ის სფერო მოიცავს ადამიანებთან ურთიერთობას, კრიზისული სიტუაციების პროფილაქტიკას, პრევენციული საქმიანობის წარმართვას, გაუთვალისწინებელი სიტუაციების მინიმუმამდე დაყვანას, პოლიტიკურ ლობირებას; PR-ის ზოგიერთი საქმიანობა დაკავშირებულია კანონმდებლობასთან და სარეკლამო ხელმძღვანელობასთან (ჯეფკინსი 2002: 134).

PR-მასალები ძირითადად ფაქტებს უნდა ეყრდნობოდეს და უნდა იყოს ინფორმაციული, შეიცავდეს ფაქტობრივ მონაცემებს და არა ემოციურ ან შთაბეჭდილებების მომხდენ მტკიცებებს; არ საჭიროებს თვითშექებასა და თვითწარდგენას. PR კი ეხება მრავალ სფეროსა და ორგანიზაციას, რომლებიც, შესაძლოა, არ უკავშირდებოდნენ რეკლამასა და არ მოითხოვდნენ რეკლამირებას. მაგ., სახანძრო რაზმი ან სასწრაფო დახმარება არ ეწევა ავადმყოფობის ან ხანძრის რეკლამირებას (ჯეფკინსი 2002: 319). მაშინ როდესაც რეკლამა, როგორც წესი, მიმართულია ბაზრის ცალკეული სეგმენტებისა და კონკრეტული სოციალური ფენებისადმი, PR მიმართავს მრავალრიცხოვან საზოგადოებას, ორგანიზაციებს, სოციალურ ჯგუფებს, რომელთადაც თანამშრომლობს ინფორმაციის საშუალებით (ჯეფკინსი 2002: 329).

და რაც მთავარია, ეს საზოგადოებრივი ჯგუფები შესაძლოა სრულებითაც არ იყვნენ კომპანიის ნაწარმის მომხმარებლები.

სარეკლამო საქმის დანახარჯები განისაზღვრება რეკლამის შექმნაში გაწეული ხარჯებითა და სარეკლამო ადგილის, ან დროის ღირებულების ჯამით. PR-ის ფასი კი განისაზღვრება დროის დანახარჯს პლუს თვალსაჩინოების და შეხვედრების ორგანიზების ხარჯები.

რეკლამის მიზანია – აღძრას ადამიანების რაღაც ქმედებები; მაგ., შეიძინოს ესა თუ ის საქონელი, მისცენ ხმა ამა თუ იმ კანდიდატს, ან, თუნდაც, უბრალოდ შეახსენოს ადამიანებს რაიმე საქონლის ან მომსახურების სფეროს პერსპექტიული სტუმრობის შესახებ.

PR-ის მიზანია – ურთიერთგაგების მივალწევა, რომელიც ეხება ორგანიზაციასა და საზოგადოებას, მათ ურთიერთობას ყველა სფეროში. ერთი სიტყვით, PR და რეკლამა ორი სრულიად განსხვავებული სამყაროა და PR-ის მოქმედების სპექტრი ბევრად ფართოა ვიდრე რეკლამისა (ჯეფკინსი 2002: 331). სარეკლამო საქმიანობა, მიუხედავად იმისა, რომ იგი უფრო ძვირადღირებულია, სრულიადაც არ უნდა იქნას განხილული უფრო მნიშვნელოვან სფეროდ ვიდრე PR. საზოგადოებასთან ურთიერთობები ბევრად განსაზღვრავს ორგანიზაციის პრესტიჟს, მის საიმედოობას და იგი გადამჭრელად მოქმედებს ორგანიზაციისადმი საზოგადოების კეთილგანწყობაზე, ნდობის ფაქტორსა და საერთო რეპუტაციაზე.

PR მუშაობს საზოგადოებასთან, არა ზოგადად საზოგადოებრიობასთან, არამედ კონკრეტულ საზოგადოებრივ ჯგუფებთან. საზოგადოებრივ ჯგუფებში მოიაზრება ადგილობრივი მოსახლეობა /რაიმე კონკრეტული ტერიტორიის მაცხოვრებლები, პოტენციური თანამშრომლები, მომწოდებლები, დისტრიბუტორები, მომხმარებლები და ე. წ. საზოგადოებრივი აზრის შემქმნელები და ლიდერები, რომელთა თვალსაზრისსაც ანგარიშს უწევს საზოგადოების ფართო ფენა. აქ მოიაზრებიან მშობლებიც, მასწავლებლებიც, პოლიტიკოსებიც, მედიისა და შოუბიზნესის ვარსკვლავები. მათ შეუძლიათ გადამწყვეტი გავლენა იქონიონ იმაზე, შეიძენს თუ არა საზოგადოება რეკლამირებულ საქონელს.

PR განსაზღვრავს რეკლამის ეფექტურობას და მას შეუძლია საზოგადოების მტრული განწყობა, უნდობლობა, უინტერესობა გარდაქმნას სიმპათიად, კეთილგანწყობად და დაინტერესებად.

PR-სა და რეკლამას შორის შედარებაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებს ერთი გარემოება: PR კომპანიის წარმოება საჭიროა რეკლამის გამოშვებამდე, მისი აქტიური მოქმედების დროს და რეკლამირების დასრულების შემდეგაც (ჯეფკინსი 2002: 332). თუ რეკლამირება შედარებით ხანმოკლე პროცესია – PR - კომპანია ბევრად ხანგრძლივი და, შეიძლება ითქვას, უწყვეტი. PR-საშუალებების საქმიანობა და მისი დამოუკიდებლობა რეკლამისგან კომპანიას აძლევს საშუალებას საზოგადოებას მუდმივად შეახსენოს თავისი ნაწარმის შესახებ, ხოლო პოლიტიკოსი PR-საშუალებების მეშვეობით ასევე მუდმივად ურთიერთობს თავის მხარდამჭერებთან. მაგ., პოლიტიკოსი მუდმივად უნდა იყოს საზოგადოების ყურადღების არეში, ხოლო მისი სარეკლამო ბილბორდები მხოლოდ არჩევნების წინ გამოიფინება.

მაშინ როდესაც სარეკლამო მასალები ქვეყნდება სპეციალურად გამოყოფილ დროს, ან სპეციალურ ადგილას, PR-მასალები გადაიცემა ჩვეულებრივ საინფორმაციო გადაცემების დროს და მას მაყურებელი თუ მკითხველი უშუალოდ, ძალდაუტანებლად, შეუმჩნევლად აღიქვამს.

დასკვნის სახით შეიძლება აღინიშნოს, რომ PR-მასალები ემსახურება საზოგადოების საგანმანათლებლო და საინფორმაციო უზრუნველყოფას და ისინი გამოირჩევიან თავიანთი ობიექტურობითა და სანდოობით, ხოლო რეკლამა მოწოდებულია დაარწმუნოს და შეეცადოს გადაწყვეტილება მიაღებინოს მომხმარებელს; რეკლამა, როგორც წესი, გამოირჩევა მიკერძოებულობით.

#### დამოწმებანი:

**ბოდრიარი 1993:** Бодрийяр Ж. *Интервью Катрин Франблен с Жаном Бодрийяром*. М.: „искусство“, 1993.

**დელეზი 1993:** Делез Ж. *Платон и симуляция, Новое литературное обозрение*. 5, 1993.

**დერიდა 1976:** Derrida J. *of grammatology* –Baltimore. 1976.

**ვაინშტეინი 1993:** Вайнштейн О. *Постмодернизм: история или язык?*. «Вопросы философии». 3, 1993.

**თომანი 1991:** Thoman E. *Media literacy for the 90's- US Style Media Development*. 1991.

- ილინი 2001: Ильин И. *Постмодернизм. Словарь терминов*. М.: 2001.
- კასტელსი 2000: Кастельс М. *Информационная эпоха: экономика, общество и культура*. – М.: 2000.
- კემბელი 1997: Кембелл Д. *Герой с тысячами лицами*. Киев: 1997.
- კერიმოვი 2001: Керимов.Т. *Постмодернизм. Современный философский словарь*. Минск:2001.
- კოვრიჟენკო 2004: Ковриженко М., *Креатив в рекламе*. СПб «Питер», 2004.
- კონრადი 2000: კონრადი ნ. *სუნ ძი ტრაქტატი სამხედრო ხელოვნების შესახებ*. თბ.: 2000.
- კუკარინი 1978: Кукаркин А.В. *Буржуазная Массовая культура*. М.: 1978.
- ლეჟსიკონი 2002: *სოციალურ და პოლიტიკურ ტერმინთა ლექსიკონ-ცნობარი*. „ლოგოს-პრესი“, 2004.
- ლიოტარი 1998: Лиотар Ж.Ф. *Состояние постмодерна*. М.: СПб, 1998.
- ლოუსონი 2002: Лоусон Т. Геррод Дж. *Социология А-Я, словарь-справочник Гранд*. М.:2002.
- სკოროპანოვა 2002: Скоропанова И. *Русская постмодернистская литература*. М.:2002.
- ფუკო 1996: Фуко М. *Археология знания*. Киев: 1996.
- ჯერი 1999: Джери Д., Джери Дж., *Большой толковый социологический словарь*. М.:1999
- ჯეფკინსი 2002: Джефкинс Ф. *Реклама*. М.: Юнити, 2002.
- ჯეფკინსი 2002: Джефкинс Ф. *Паблик рилейшинз*. М.: Юнити, 2002.

**Nugzar Bardavelidze**

### **Postmodern Discourse on PR and Advertising**

The given article analyzes works of contemporary Postmodern authors in light of PR and Advertising - two basic qualities of the democratic world.

After winning of Georgia's independence and country's introduction to the free market system public relations as well as advertising have started their rapid and chaotic development. It is important to learn from the experience of the Western world to properly orientate in newly introduced concepts; yet it is nonetheless important to understand Georgian market and how PR and Advertising function in the given environment in order to have a satisfactory rate of relevance.

In Georgia, last decade of the previous century is characterised with such broad spreading of advertising and PR campaigns that it has become unthinkable to live without the information of this kind today.

The specific common mental state created during Postmodern era can be compared to a prism through which the society nowadays is inclined to perceive.

In the beginning of 21<sup>st</sup> c. Postmodernism, as a new societal and cultural phenomenon, quickly assumes signs of maturity and influences contemporary culture with the latest standards. This influence is obviously at its clearest in advertising but it also effects public relations.

To a certain extent PR aims to educate and inform, and it is that much trustworthy and unbiased. Whereas advertising more aggressively strives to persuade clients and even manoeuvre their decision. Advertising, in this way, is many times more subjective.

The present article attempts to find way in intricacies of PR and advertising in light of Postmodern theory.

კვალი ნათელი

1970 წლის მაისი იდგა. ლიტერატურის თეორიის განყოფილების ხელმძღვანელმა ბატონმა მამია დუდუჩავამ იკითხა – როლანდ ბერიძეს ვინ იცნობთო. წაეკითხა მისი წერილი „ქართული ლექსის მიუგნებელი საზომები“, რომელიც რამდენიმე თვით ადრე „მნათობში“ დაიბეჭდა, მა-ლიან მოსწონებოდა და მასთან შეხვედრის სურვილი გამოთქვა. ამ საქმის მოგვარება დაევალა ფილიპე ბერიძეს, რომელიც როლანდს კარგად იცნობდა. მოკლე ხანში როლანდი განყოფილებაში გვესტუმრა. ბატონი მამია იმ დღეს იმყოფებოდა სამხატვრო აკადემიაში, სადაც ესთეტიკის კათედრას განაგებდა. მე როლანდს აკადემიაში გავყევი. ბატონმა მამიამ გულთბილად მიიღო, წერილი შეუქო და ინსტიტუტში გადმოსვლა შესთავაზა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალ ადგილზე ხელფასი ნაკლები ექნებოდა, როლანდი უყოყმანოდ დათანხმდა და იმავე წლის 1 ოქტომბრიდან მეცნიერი თანამშრომლის თანამდებობაზე იქნა მიღებული.

ამ დროისათვის როლანდს უკვე მეტად საინტერესო გზა ჰქონდა განვლილი. 1944 წელს დაამთავრა სიღნაღის საშუალო სკოლა. იმავე წლის დეკემბერში არმიის რიგებში გაიწვიეს, სადაც 1950 წლამდე იმსახურა. 1962 წელს დაამთავრა ა. ს. პუშკინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის ქართული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი. 1952 წლის ოქტომბრიდან 1953 წლის მაისამდე მუშაობდა გაზეთ „გამარჯვების“ კორესპონდენტად ქ. გორში, ხოლო 1953 წლის აგვისტოდან 1970 წლის ოქტომბრამდე რესპუბლიკურ გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ კორესპონდენტად ქ. რუსთავეში.

ლიტერატურის ინსტიტუტში მოსვლისთანავე როლანდი აქტიურად ჩაება სამეცნიერო საქმიანობაში. სულ მალე უამრავი მეგობარი შეიძინა. ყველამ შეიგრძნო, რომ ლექსთმცოდნეობას საიმედო ძალა შეემატა. თითქმის ერთმანეთის მიყოლებით გამოაქვეყნა საყურადღებო გამოკვლევები: „ქართული ლექსის მიუგნებელი საზომები“, „თანამედროვე ქართული სტროფის კლასიფიკაციისათვის“, „უთანაზომო სტროფის განსაკუთრებული სახე“, „თანამედროვე ქართული პოლიმეტრული სტროფი“, „ქართული ლექსის ჭეშმარიტი ბუნების გამო“, „მოთა რუსთაველის „რიტმული სვლა“, „ვილანელი, სექსტინა და ფრანგული ბალადა“, „ოქტავა და ტერცინა“ და სხვ. 1975 წელს მან წარმატებით დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია.

როლანდის ნაშრომებმა მოკლე ხანში მიიქცია საყოველთაო ყურადღება. მათი თეორიული ღირებულება არაერთმა ცნობილმა მეცნიერმა აღიარა. რად ღირს, თუნდაც, ის, რომ ბატონი აკაკი გაწერელია ყოველთვის ზაზგასმით აღნიშნავდა მის ნიჭიერებას, ძიების ალღოს და თავის გამორჩეულ მოწაფედ თვლიდა.

როლანდის ინტერესის სფეროს არ წარმოადგენდა ორდინარული თემები. იგი გაბედულად ეჭიდებოდა ხელუხლებელ პრობლემებს და წარმატებითაც. ასევე ფართო იყო კვლევის არეალიც, ერთნაირი გატაცებით მუშაობდა როგორც კლასიკურ, ისე თანამედროვე ქართული ლექსის ბუნების შესასწავლად.

იშვიათი თავდავიწყებითა და რუღუნებით ემსახურებოდა იგი თავის საქმეს. თვალებში უჩვეულო ნათელი ჩაუდგებოდა, როცა ახალი მიგნების შესახებ გესაუბრებოდათ.

ჩინებული მეხსიერება საშუალებას აძლევდა ზეპირად წარმოეთქვა ქართული პოეზიის თითქმის ყველა გამორჩეული ნიმუში და საინტერესო დეკლამაციით წარმოედგინა სამეგობრო ტრაპეზზე, რაც არც თუ იშვიათად ხდებოდა.

საერთოდ, მშვიდი, პირდაპირი და შეუპოვარი იყო კამათისას, თუ მსჯელობა ლექსთმცოდნეობის ნებისმიერ საკითხს შეეხებოდა. ამ დროს მისთვის ავტორიტეტი არ არსებობდა.

მეუღლის, ქალბატონ ქეთოს გარდაცვალების შემდეგ ოჯახის მთელი სიძიმე მას დააწვა, მაგრამ ხვედრს ვაჟკაცურად უმკლავდებოდა, ზრუნვასა და სითბოს არ აკლებდა შვილებსა და შვილიშვილებს. შვილიშვილების სურათს ჯიბით დაატარებდა და მათ შესახებ დიდი სიყვარულით ჰყვებოდა.



ბოლო დროს ხშირად ავადმყოფობდა, თუმცა ცდილობდა შინაგანი სიმტკიცე შეენარჩუნებინა, ჩვეული რიტმიდან არ ამოვარდნილიყო. რუსთავიდან ჩამოსვლას ვერ ახერხებდა, მაგრამ მირეკავდა და ინსტიტუტის ამბებს გებულობდა.

წავიდა ჩვენგან ძვირფასი როლანდი და თან წაიღო მრავალი ჩანაფიქრი, მაგრამ დატოვა კვალი ნათელი, რომელიც შარავანდედად ადგას მის ხსოვნას.

## როლანდ ბერიძე

### საცნაური ხმები ჰიმნოგრაფიისა (გარდასულ ხმათა საცნაური ხმები)

#### 1. 500 წლის ქართული ლექსი

გალაკტიონი იტყვის:

დაჰქრიან უდაბნოს ქარები,  
მტანჯავენ და ვიცი: გახსოვარ!  
სამრეკლოს ანგრევენ ზარები...  
წმინდაო, წმინდაო მაცხოვარ!  
(„შემოდგომა „უმანკო ჩასახების მამათა სავანეში“)

პირდაპირ საოცარია! ეს ლამაზი მეტრული წყობა – ერთმანეთს მიღვენებული სამი დაქტილი – ათასი წლის წინათ ქართული მონასტრების თალებქვეშ ასე ჟღერდა:

რომელი ვიდოდის უბიწოდ,  
მართალი იყო და მოშიში.  
. . .  
სულისა წმიდისა ნებითა  
ღირს იქმნა დაჯდომად თევდოსი.

ორტაეპედები ამოღებულია იოანე მინჩხის საგალობლიდან – „ხსენება ღმრთივ-გვირგვინოსანისა მეფისა თევდოსი მორწმუნისა, სასწაულთა მოქმედისა“.

უკან მოვიტოვოთ კიდევ ხუთასი წელი, გადავფურცლოთ V საუკუნიდან მომდინარე თარგმანები ებრაული ტექსტებისა, რომელნიც ქართველ პოეტებს „წყობილი სიტყვით“ გადმოუღიათ. წავიკითხოთ „გალობა მოსესი“ და... ჟამიდან ჟამზე შემოგვანათებს დაქტილური ცხრამარცვლიანი საზომი:

უფალი, შემმუსვრელ ბრძოლათა...  
რჩეული მხედრები სამ-მდგომნი...  
ძრწოლამან შეიპყრნა ივინი...  
და ქუხდა უფალი ცით გამო.

მეოთხე ტაეპი ციტირებულია დავითის XVIII ფსალმუნიდან.

და თითქმის დაუჯერებელი ამბის მოწმენი ვხვდებით: არა მარტო დაქტილურ ცხრამარცვლიან, არამედ ყოველგვარ წყობას ჩვენი ლექსისას ქართველი ჰიმნოგრაფებისაკენ მიყვავართ!

სპეციალურ ლიტერატურაში დღემდე სათანადო სისირულით არ არის აღწერილი და სისტემაში მოყვანილი ქართული სალექსო საზომებიო, – ამბობს პავლე ინგოროყვა და გვთავაზობს ჩვენი სილაბური ლექსის მეტრულ ტაბულას. აქვეა მოკლე ქრონოლოგიური მიმოხილვა, თუ რომელ ძველქართულ ტექსტშია დამოწმებული ესა თუ ის საზომი.

აქ, უწინარეს ყოვლისა, საყურადღებოა შემდეგი მომენტები:

„პროკოპის მარტვილობაში“, რომელიც V-VII საუკუნეებით თარიღდება, დადასტურებულია ბისტიკაურის 20-მარცვლედით გაწყობილი ტაეპი ჰომეროსისა (5/5/5/5). ეგრემ მცირის (XI ს.) ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში, კერძოდ, „ელინთა მემკვიდრეობაში“ მოიძეება ამავე მეტრით მოწესრიგებული ჰომეროსისეული პწკარი. V საუკუნიდან მომდინარე ახალი აღთქმის ძველქართულ ტექსტში, პავლეს ეპისტოლეში, დამოწმებულია ძვ. წ. VI საუკუნის მწერლის – ეპემენიდე კრეტელის ტაეპი, მთიბლურ-ბისტიკაურის 19-მარცვლედით აგებული (3/5/5). მოციქულთა საქმის XVII თავის 28-ე მუხლში მოიპოვება ძვ. წ. IV საუკუნის პოეტის – არატე კილიკელის ტაეპი, რომელიც გამართულია ჩვეულებრივი 10-მარცვლიანი ბისტიკაურით (5/5). ლეონტი მროველის თხზულებაში „ცხოვრება ქართველთა მეფეთა და პირველთაგანთა მამათა და ნათესავთა“ არის ციტატა სპარსულ „უფალთა წიგნიდან“, დაბალი შაირით ჩამოქნილი.

მკვლევარი გვამცნობს, რომ V-VIII საუკუნეთა ქართული ჰიმნოგრაფიული პოეზიის საზომთა ნაწილი იგივეა, რაც სილაბურ ლექსში. ესენია: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9-მარცვლიანი მონომეტრები. VIII-IX საუკუნეებში იქმნება იამბიკონური ტაეპები: 5/7; 7/5, 3/9, იამბიკონური დისტიქონები: 7/7, 7/9 და სხვანი, რომელთაც ავტორი „შენაერთ საზომებს“ უწოდებს.

ეს ყოველივე პ. ინგოროყვას შემოქმედებითს აქტივში შედის. „ტაბულაში“ და მოკლე ქრონოლოგიურ მიმოხილვაში აღნუსხულია აგრეთვე სხვა მკვლევართა მონაპოვარნიც, კერძოდ, ნიკო მარის მიერ 1910 წელს აღმოჩენილი მაღალი შაირის 16-მარცვლედით შესრულებული ლექსი ფილიპესი „ქება ბეთლემისა, ქალწულისა და ძისა“; სიმონ ყაუხჩიშვილის მიერ დიონისე არეოპაგელის წიგნის ქართულ თარგმანში მიგნებული ტაეპი ჰომეროსისა, დაბალი შაირით გამოკვეთილი, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ მიკვლეული ოთხტაეპოვანი დაბალი შაირით დახვეწილი ლექსი „კანონთათვის“ და სხვ.

მაგრამ „ტაბულას“ მრავალი თვალსაჩინო ნაკლიც გააჩნია.

ჯერ-ერთი, არც ძველსა და არც ახალ ქართულ პოეზიაში არ მოიძეება, მაგალითად, შემდეგი საზომები:

1. ექვსიანი ტეტრამეტრი – 6 6 6 6
2. ექვსიანი დაქტილური ტეტრამეტრი – 6ა 6ა 6ა 6ა
3. ექვსიანი ბოლოსპონდეური ტრიმეტრი – 6ბ 6ბ 6ბ
4. ექვსიანი ბოლოსპონდეური ტეტრამეტრი – 6ბ 6ბ 6ბ 6ბ
5. შვიდიანი ტრიმეტრი , რეული – 7 7 7
6. შვიდიანი ბოლოდაქტილური ტრიმეტრი – 7ა 7ა 7ა
7. შვიდიანი ბოლოქორეული ტრიმეტრი – 7ბ 7ბ 7ბ
8. ცხრიანი დიმეტრი – 9 9
9. ოთხიანი-ხუთიანი ტეტრამეტრი (აღმავალი) – 4 5 4 5
10. ოთხიანი-შვიდიანი ტეტრამეტრი – 4 7 4 7

შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ მკვლევარი არ (თუ ვერ) ასახელებს პოეტებს, რომელთა შემოქმედებაშიც ხელმისაწვდომი იყოს ზემოთ ჩამოთვლილი საზომები. ავტორს, შესაძლოა, ეს მეტრული წყობანი მხოლოდ თეორიულად დასაშვებად მიაჩნია. მაშინ ხომ საჭირო იყო ამის თქმა?

მეორეც, მკვლევარს თავისივე ხელით დალაგებულ საეკლესიო საგალობლებში ვერ შეუძნნევია ბევრი საზომი, რომელთა უმრავლესობაც საფუძვლად დაედო ქართულ სილაბურ-ტონურ ლექსს. ამ წყობათა საილუსტრაციოდ მაგალითებით მომარჯვება უხვად შეიძლება, მაგრამ ეს შორს წაგვიყვანდა. დავკმაყოფილდეთ ზოგიერთი ნიმუშის დამოწმებითა და თანამედროვე ქართული პოეზიიდან შესადარებელი სტროფების ან ცალკეული ტაეპების მოტანით.

ტაბულაში გამოტოვებულია.

1. ექვსმარცვლელი, 2/4. გრიგოლ ხანძთელი, „რაჟამს დაემსჭვალე“:

რაჟამს დაემსჯვალე  
ჯვარსა ძელისასა,  
მაშინ მოაკვდინე  
ძალი სიკვდილისა.

გალაკტიონი, „ქებათა-ქება ნიკორწმინდას“:

აქ რომ თალებია,  
სვეტთა შეკონება,  
ისე ნაგებია,  
სიზმრის გეგონება.

გრიგოლ ხანძთელის პოეზიიდან მოხმობილი მაგალითი, სხვათა შორის, აბათილებს აკაკი გაწერელის მოსაზრებას, თითქოს ექვსმარცვლიანი საზომის ეს რიტმული ვარიაცია ქართულ ლექსს XIX საუკუნემდე არ გამოეყენებინოს. უფრო მეტი: აღნიშნული მეტრი (და არა მხოლოდ რიტმული ვარიაცია) უცნობი ხილი როდია აღორძინების ხანისა და ე. წ. გარდამავალი პერიოდის პოეზიისათვის, რომლის კვლევაც საფუძვლად უდევს აკ. გაწერელის „ქართულ ლექსს“.

2. ექვსმარცვლელი, 5/1, ავტორები – გრიგოლ ხანძთელი, „რომელმან დააფუძნე“, – იონანე მინჩხი, „გულისხმა-ვყოთ ამოება“; მიქაელ მოღრეკილი, ბოლო ორი ტაეპი, „ეგლთა სიმრავლე“; „არავინ არს წმინდა შენებრ“:

რაჟამს გულისხმა ყვეს...  
თავნი საღმრთოთა მით...  
ცხოველს მყოფელი დღეს...  
და განმანათლა ჩვენ.

გალაკტიონი, „ვისმენ დანატრულ ხმას“:

აღვა მწვერვალთა ხრის,  
ნაზი ტანივით სწორს,  
მთიდან ნიავი ჰქრის  
შორს, უბოლოოდ შორს.

სერგი გორგაძე, რომელიც ცდილობდა ქართული ლექსი როგორმე ბერძნული მეტრიკისათვის მიესადაგებინა, სხვათა შორის, ზუსტად ამ სტროფის ორტაეპედებს თვითნებურად აერთიანებდა და, ამრიგად მიღებულ „საზომს“ ხან „ლოგაედურ-დაქტილურ ოთხმარცვალკვეცილ ტეტრაპეტრს უწოდებდა, ხანაც „დაქტილურ დიმეტრს“ ეძახდა და ხელოვნური ცეზურით ასე უღმერთოდ ლეწავდა ლექსის მუსიკას:

აღვა მწვერ/ვალთა ხრის,  
ნაზი ტა/ნივით სწორს,  
მთიდან ნი/ავი ჰქრის  
შორს, უბო/ლოოდ შორს.

საიდან სადაო? გალაკტიონის გრაფიკა გარკვეულად გვიჩვენებს, რომ ჩვენს წინაშეა ჯვარედინი რითმებით გამართული ლოგაედური ექვსმარცვლელი ერთმარცვლიანი სიტყვის კადენციით.

3. შვიდმარცვლელი, 3/3/1. გრიგოლ ხანძთელი, „მამათა ჩვენთა“; ბასილი ხანძთელი, „იონანე ნათლის მცემელი და ჰეროდე“; გიორგი მერჩულე, „ბრძანებითა შენითა“; მიქაელ მოღრეკილი, „ღმრთისმშობელსა უბიწოსა“:

არამედ კადნიერ მყვენ...  
რომელნი ჩინებულ ხართ...  
სიკვდილი მგლოვარე არს...  
მეორედ შობითა დღეს.

სიმონ ჩიქოვანი, „ცხოვრება წისქვილში“:

ოცნება, ყოველთვის მხნე,  
ედება ჭრილობას მტლედ.

4. რეამარცვლელი, 3/3/2. დავით აღმაშენებელი, „წამისყოფითა“, „ღმერთო მაცხოვარო“  
(მეორე-მესამე ტაქები), „რაჟამს ესმა“:

განმადრცვე, დედაო, რათა...  
მონებად მივჰყიდე თავი...  
კაენის მკვლელელებრი ცნობა...  
სიბრძნითა ღმრთისათა ღმრთისა.

გალაკტიონი, „ჩურჩული – ულურჯეს ფარჩის“.

ახლოა სიმძიმე წვიმის,  
ეზოში აპობენ შეშას,  
პოეტი – რითმას და სიმებს,  
გრიგალი იტაცებს ნეშოს.

5. რეამარცვლელი, 2/4/2. VIII-IX საუკუნეთა უცნობი პოეტი, „ღაღადგყავ სულთქმით“;  
იოანე მინჩხი, „ესაია, მხიარულ იყავ“; მიქაელ მოღრეკილი, „სტკებნიდეს მგზნებარესა მას“;  
სტეფანე სასანოისძე ჭყონდიდელი, „შენ, უფალო, ნათელი ხარ“.

თავნი ვეშაბთან, ქრისტე...  
დადვა მდინარეთა ზედა...  
შთაჰხედ ქვესკნელისა ბჭეთა...  
სისხლთა დათხევითა, მხნეო.

ოთარ ჭელიძე,

6. ცხრამარცვლელი, 3/3/3. მაგალითი მოტანილია ნარკვევის დასაწყისში.

7. ცხრამარცვლელი, 4/4/1. ივანე ქონქოზისძე, „არა ჰმსახურე“; იოანე მინჩხი, „გალობანი  
გიორგისნი“:

გონებითა მიიცვალე შენ...  
საშეებელნი მოიძაგნა მან.

მურმან ლებანიძე, „წვიმს, წვიმს“:

ბაზრის ბოლოს შემოხვდები მწირს,  
შენებრ შიშველს და შენსავე ტოლს:  
- გამარჯობა, შავო ბიჭო ჯიმ!  
გაგიმარჯოს, თეთრო ძმაო ტომ!

8. ათმარცვლელი, 3/3/3/3. იოანე მტბეგარი, „რომელმან წინასწარ“, მიქაელ მოღრეკილი,  
„შეცთომილთათვის“:

და ღვინო გულისხმის ყოფისა ასე...  
მწუხარე ცრემლითა გეგლოვდა შენ.

გალაკტიონი,

უცნობ გზას ვადგივარ, სად მივალ, ვინ?  
ჩემს უკან წყვდიადი, ბურუსი წინ.

9. ათმარცვლელი, 3/3/4. მიქაელ მოღრეკილი, „იონა მენავეთა“:

ხატითა მოსრული იორდანეს...  
ცოდვანი ყოვლისა სოფლისანი...  
სიბნელე შჯულისა აჩრდილისა...  
იხილვა ნათელი ჭეშმარიტი.

მურმან ლებანიძე, „ლეზგარას ბოლოში“:

ლეზგარას ბოლოში ნაღვლიანი  
კოშკია – და კოშკთან სახლი არი...

10. ათმარცვლელი, 2/4/4. იოანე მინჩხი, „პირველქმნული ადამ“; გიორგი მთაწმიდელი, „ცეცხლი შვიდწილ მოტყინარე“:

მტერნი აღდგომისა შენისანი...  
რათა განბრძობილმან გონებითა.

მურმან ლებანიძე, „ლეზგარას ბოლოში“:

თავზე მყინვარები დაგვკრიალებს...  
ბევრი მოგვიკლავსო საღლიანებს.

11. თეთრმეტმარცვლელი, 5/5/1. იოანე მტბეგარი, „ძლეულ იქმნეს ბუნებანი“:

და მოციქულთა თანამოდასე ხართ.

12. თეთრმეტმარცვლელი, 3/4/4. გრიგოლ ხანძთელი, „რაჟამს იხილნა“, ნინოს მესამე ჰიმნოგრაფი (ბოდბელი), „უგალობდეთ უფალსა“, მიქაელ მოღრეკილი, „მოძიებად წარმართთა“, ბასილი ბაგრატიის ძე ხახულელ-მთაწმიდელი, „ყრმათა ღმრთისმსახურთა“:

საშჯელი საუკუნო ჯოჯოხეთი...  
განენათლდეთ, მორწმუნენო, სიხარულით...  
მთავარი მთავრობათა ზეცისათა...  
შესხმანი წმიდათანი განაშვენენ.

მუხრან მაჭავარიანი, „ვახტანგი“:

კარიბჭე მოღლიავდა გალავანის,  
მცხეთაში შემოვიდა ქარავანი.

13. თეთრმეტმარცვლელი, 3/3//3/2. იოანე მინჩხი, „აღვივსენითსა“; მიქაელ მოღრეკილი, „რომელმან განავლო“, დავით აღმაშენებელი, ბოლო ორი ტაეპი, „შეუწველმან მაყვალმან“:

რამეთუ ვითარცა აჩრდილი წარვალს...  
ცანი და ქვეყანა მგლოვარე იქმნეს...  
საწუთრელ სულისა, გარეშე მისსა...  
პატივი ხატისა შენისა შენდა.

ასეთი სახის ტაეპს სერგი გორგაძე „აშულურს“ უწოდებდა, რადგან „უფრო აშულებში ყოფილა გავრცელებული, თუმცა მისი პირველი (სიც) ნიმუშები ბესიკის ლექსებში გვხვდება...“ (გვ. 6).

14. თორმეტმარცვლელი, 5/5/2. იოანე მინჩხი, „სუფევს ღმერთი წარმართთა ზედა“; ბორენა დედოფალი, იამბიკო; გიორგი მთაწმიდელი, ბოლო ორი ტაეპი, იამბიკო „გეორგი“:

მოჰხედე, მხსნელო, ვენახსა შენსა ამას...  
დაემხო ქალი, პირველ სისხლითა მთრვალი...  
განსაკრთომელთა ღმრთისა საქმეთა წიგნი,  
ემბაზის მადლთა აღმომშობელი ჩვენი.

გიორგი ნაფეტვარიძე, „ორი გაზაფხული“:

ქარს ნაბადივით ტანზე იხვევდნენ მთები,  
ასავსავედნენ ცაში ხეები ხელებს,  
ძლივს მოდიოდა შორი სიმღერის ხმები  
და ხმაურობდა სახლების უკან ღელე.

15. თორმეტმარცვლელი, 2/4/2/4. ბიბლიის ქართული ტექსტი – გალობა მოსესი II; მიქაელ მოდრეკილი, მეორე-მესამე ტაეპები, „თავსა წიგნთასა“ და „იონა მენავეთა“; დავით აღმაშენებელი, „შეუწველმან მავალმან“:

ვითარ მიმოსთესნა ძენი ადამისნი...  
ცეცხლი უსხეულო, შანთი ღმრთეებისა...  
რაჟამს შეიმოსენ ხორცნი კაცობრიენი...  
და აწ მომდრეკელი მუხლთა გულისათა.

გალაკტიონი, „შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია“:

შავით შემოსილხარ, როგორც ელეგია,  
მუხლზე დაცემულხარ, როგორც ანგელოსი,  
სანთლის ელვარება ხატებს შელეგია,  
იგი ოცნებაა მიქელ-ანგელოსი.

16. თორმეტმარცვლელი, 3/3//3/4. იოანე მინჩხი, „გულისხმა-ვყოთ ამაოება“; მიქაელ მოდრეკილი, დავით აღმაშენებელი, „რაჟამს ესმა“; არსენ იყალთოელი, „განზომილთაგან სიტყვათა“:

ვითარცა მტერისა ბადენი განფენილნი...  
რომელმან აღიხვნა ცოდვანი სოფლისანი...  
და ღმრთეებრ იხსნიდეს ბრალთაგან, რომელიცა...  
მეცხრედ და მეათედ „საქმენი მეფეთანი“:

ჯემალ ინჯია, „სირბილი უთოვლო ზამთარში“:

გავრბივარ და სმენა მომტაცა ბეთჰოვენმა,  
ნეტავი შესცვლიდეს მუსიკას ატენური,  
გავრბივარ და ნაცნობ ადგილებს ვეთხოვები,  
ქუჩები, გამიშვით, ველარსად დავტეულვარ.

17. თოთხმეტმარცვლელი, 7(5+2)//7(5+2). მიქაელ მოდრეკილი, „მიდგომილება“, მისივე

პირველშობისა ზაკვით ქადაგებული შენი...  
ახარებდ ბერწი ეგე, რომელი არა შობდი.

გალაკტიონი, „მერის თვალებით“:

ჩამოიბუროს ზეცა, მისიც აღარ მჯერა –  
მერის თვალებით იგი ვერ გაბრწყინდება, ვერა!

18. თოთხმეტმარცვლელი, 6(4+2)//8)4+4). ნინოს II ჰიმნოგრაფი, „ო სასწაული“, გიორგი მერჩულე, „კლდესა ხელა“:

ო, შრომანნი შენნი, სანატრელო მოციქულო...  
ვითარცა თქვა პირველ, უთხარ მისთა მოწაფეთა.

მურმან ლებანიძე, „ციმბირის პაპა“, ცალკეულ ტაეპებად:

და ირკუტსკის თავზე – საოცარი ყვავილია.

19. თხუთმეტმარცვლელი, 3/3//3/3//3. იოანე ქონქოზისძე, „ნაწილ ჩემდა ხარი“, მიქაელ მოდრეკილი, „ქრისტემან ღმერთმან“:

მეორედ შობასა მოიგებს სისხლითა თვისითა...  
ალავსო საღმრთოთა ნათლითა ყოველი სოფელი.

სიმონ ჩიქოვანი, „ქარბორია“, ცალკეულ ტაეპებად:

ფუტურო რო ფოტრო, ცაშორი, ჩხრიალი ჯანდაბას...  
ჰე, გზაო ნაკლებო, გზა მისდევს გაკვალულ ებიონს.

20. თხუთმეტმარცვლელი,  $7(4+3)$  ან  $3+4 // 8(4+4)$ . მიქაელ მოღრეკილი, „ცანი შვენიერებამან“, გიორგი მერჩულე, „შენ, რომელმან ცნობა“:

წინასწარმეტყველება დავითისი აღესრულა...  
ბუნება კაცობრივი გამოიხსენ წყევისაგან.

მურმან ლებანიძე, „ციმბირის პაპა“, ცალკეულ ტაეპებად:

და გონგოტის გმირებიც მისდევენ და მისდენიან...  
თუმცა მთელი ციმბირი მშვიერი და ტიტველია.

\* \* \*

პავლე ინგოროყვას დაკვირვებით, „ეფრემ მცირემ დაამკვიდრა ქართულ პოეზიაში სალექსო საზომი – მაღალი შაირის 12-მარცვლელი ანუ იამბიკონ-შაირი... ეს საზომი ეფრემ მცირემდე სპორადულად გვხვდება (როგორც შემადგენელი ნაწილი იოანე-ზოსიმეს მაღალი შაირის პოლიმეტრისა)“.

ამ დებულების პირველი ნახევარი სრული ჭეშმარიტებაა, ხოლო მეორე ნახევარი სადაოც არის და დასაზუსტებელიც. სადაოა, რადგან იოანე-ზოსიმეს „გუნდნი იგი ზეცისანი“ პავლე ინგოროყვას მიერ ლექსად დალაგებულია არა ჰიმნოგრაფიაში მიღებული პუნქტუაციის მიხედვით, რაც ამოსავალი წერტილია საეკლესიო გალობათა ფორმების გასახსნელად, არამედ საკუთარი თვალსაზრისით. მკვლევარის აზრი მცდარია, რადგან  $4+4+4$  ეფრემ მცირემდე გვხვდება, მაგალითად, იოანე მტბევარის იამბიკონში „მძლავრმან“ (გალობანი შობისანი):

საიდუმლო საშინელი, რომელიცა...  
საიდუმლო, განმწმედელი სულთა ჩვენთა...  
მოვედით დღეს, მორწმუნენო, და ვიხილოთ...  
მას ემბაზსა, განმწმედელსა წარმართთასა.

ეგვეე მეტრი ხელშესახებია სხვა ჰიმნოგრაფებთანაც.

\* \* \*

პავლე ინგოროყვა წერს: „ვეფხისტყაოსანში ორი საზომიან მიღებული – 16-მარცვლიანი დაბალი და მაღალი შაირები“. მას ავიწყდება, რომ პოემაში არის ფისტიკური\* ოცმარცვლელით გაწყობილი ერთი სტროფი, რომლის პირველი ტაეპიც ასე იკითხება:

შეკრა წითელი ასი ათასი პირად მზემან და ტანად სარომან.

იქნებ „ვეფხისტყაოსნის“ 771-ე სტროფი შოთას კუთვნილებად არ მიაჩნია მკვლევარს?

\* \* \*

პავლე ინგოროყვას აზრით, ქართულ პოეზიაში სულხან-საბა ორბელიანმა შემოიტანა დაქტილურ-ფერხისული 13-მარცვლელი (ავტორის ტერმინოლოგიით; ექვსნიშნიან-შვიდიანი დიმეტრი, აღმავალი) და ლოგადური 13-მარცვლელი (ავტორის ტერმინოლოგიით: შაირ-ბისტიკაურის 13-მარცვლელი). საილუსტრაციოდ დასახელებულია მაგალითები:

1. „უცხოს“ ბოლო ტაეპი. იგულისხმება რეფრენი „ქილილა და დამანადან“:

ჰქვიან მას უგლიმი, გლისპი, სარცხვინელია

და რეფრენი დღემდე უცნობი ქართველი პოეტის ლირიკულ პოემა „ნარგიზოვანიდან“:

\* ვეფხისტყაოსანში ფისტიკაურის არსებობა პირველად ლუკა ისარლიშვილმა აღნიშნა.

ჰქვიან მას სახელად ქართლი შვენიერია.

2. საბას სტრიქონები „ქილილა და დამანადან“:

მრავალთა ჟამთა მოგებად თემთა იარო,  
ეგოდენ ზრუნვა უმეტეს გაგიზიარო...

მკვლევარი ცდება. ორივე საზომი ქართულ პოეზიაში დადასტურებულია სულხან-საბა ორბელიანის დაბადებამდე რამდენიმე ასეული წლით ადრე. სანიმუშოდ –

1. გრიგოლ ხანძთელი, „შენ მხოლოსა“, მისივე „რომელმან შეიმოსე“:

ვითარცა მთიებნი ყოვლად მნათობიერნი...  
რომელმან განახგნა საქანელნი ცისანი.

2. იოანე მინჩხი, „შენ მხოლოსა“, სტეფანე სასანოისძე ჭყონდიდელი, „შობა შენი უხრწნელ“:

სიძარტლე შენი, პატიოსანო მეფეო...  
სახელ ტრედისა გარდამოსლვისა მათ ზედა.

აქვე უნდა შევნიშნო: მკვლევრის აზრით, საბას პოეზიიდან დამოწმებულ საზომში ცეზურა მოდის 8 მარცვლის შემდეგ; მრავალთა ჟამთა მოგებად 11 თემთა იარო. ეს შეხედულება სწორი არ უნდა იყოს. ქართული ლექსის ბუნებრივი პროსოდია მიგვანიშნებს, რომ ცეზურა იგულისხმება 5 მარცვლის შემდეგ; მრავალთა ჟამთა II მოგებად თემთა იარო.

და კიდევ:

აკ. გაწერელია ამბობს ამ საზომის თაობაზე: „რამდენადაც შეგვინიშნავს მას პირველად იყენებს სულხან-საბა „ქილილა და დამანადანში“...“

მაგრამ რა პასუხი გავცეთ ჰიმნოგრაფებს?

\* \* \*

პავლე ინგოროყვას აზრით, ქართულ პოეზიაში დავით გურამიშვილმა შემოიტანა: 3/3, 4/2, 4/5, 4/7, 6/7, 4/4/5, 4/4/6, 8//6 (რეული), 5/5/5. ავტორის მაგალითებია:

1. ვიწყო მე გალობა,  
მიყოს მან წყალობა. (ს. გ. 42)
2. მოწყალების კარო... (ს. გ. 20)
3. ვამე ცოდვილს და უნანელსა...
4. ვა რამდენი ყვავის ზაფხულს ახალნი... (ს. გ. 22).
5. ვთქვათ, რა ვარდმან თავის-თავზე თქვა სიტყვა ავი... (ს. გ. 61)
6. ჰე, ღმერთო, აღმიხილნე თვალი გონებისა...
7. ზუბოვკილამ მომავალმან ვნახე ერთი ქალი (ს. გ. 32) (პირდაპირ დ.გ-ს არ ასახელებს)
8. დიდება შენდა, დიდება, სახით მზეთა-მზეო!
9. აღდგა ქრისტე და აღმოიყვანა ადამიანი. (ს. გ. 59)

მკვლევარი ცდება. ყველა ეს საზომი ქართულ პოეზიაში დადასტურებულია გურამიშვილის დაბადებამდე ასეული წლებით ადრე. სანიმუშოდ –

1. ექვსმარცვლელი, 3/3. მიქაელ მოდრეკილი, „რომელმან უფსკრულთა“:

უფსკრულსა წყვდიადსა  
უმეცრებისასა  
დანთქმული ტვირთითა  
ცოდვისა ბრალთათა...

საკითხთან დაკავშირებით:

მაშასადამე, ორდაქტილიანი ტაქების არსებობა უძველეს ქართულ ლექსში უტყუარი ფაქტია. ამიტომ დღეს უეჭველ ანაქრონიზმად მოჩანს სერგი გორგაძის ნათქვამი: „დაქტილური ლექსის გენეზისისათვის. ჩვენ მწერლობაში არ შეიძლება ანგარიში არ გაეწიოს გურამიშვილის განცხადებას, რომ მისი პოემის („წიგნი ესე მხიარული ზაფხული“, რ. ბ.) მეტრს საფუძვლად



უღვეს რუსული მეტრიული პროტოტიპი... ერთი სიტყვით, ქართულ მწერლობაში დაქტილური მეტრიკის როგორც წარმოშობა, ისე დამოუკიდებელ დარგად გამოყოფა და ჩამოყალიბება ახალევროპულსა და, კერძოდ, რუსული მეტრიკის გავლენას უნდა მიეწეროს. ასეთია ჩვენი დასკვნა დაქტილური მეტრიის წარმოშობის შესახებ ქართულ პოეზიაში“.

მცდარი დასკვნაა.

2. ექვსმარცვლელი, 4/2. იოანე მინჩხი, „რომელმან დაფუძნე“; იოვანე მტბეგარი, „მონებისა მისგან“; მიქაელ მოღრეკილი, ბოლო ტაეპი, „რომელმან უფსკრულთა“:

ლოცავნ ღამე ყოველ...  
აღვსებულნი მალლით...  
მორწმუნენო ერნო...  
არსებითა სწორი.

აქვე:

სერგი გორგაძის „ქართული ლექსის“ გამოქვეყნების შემდეგ ბოლოქორეული ექვსმარცვლელით დაიწერა გიორგი ლეონიძის „მეცამეტე საუკუნე“, რაჟდენ გვეტაძის „მერკვილადის დები“, ანა კალანდაძის „დამილოცეთ, ძმებო“ და სხვანი. ამიტომ ეხლა მოძველებულად გამოიყურება ს. გორგაძის თქმა, ვითომ ეს მეტრი არასოდეს დამოუკიდებელ ლექსად არ გვხვდებოდეს და ბერძნული „ითიფალიკის“ მსგავსად ან სრულ ქორეულ დიმეტრს უერთდებოდეს მისამღერ მუხლად, ან თავისავე ზომის მუხლთან ერთად ჰქმნიდეს თორმეტმარცვლიან კათალექტურ ტეტრამეტრს (1).

ვერ დავეთანხმებით აკ. გაწერულიასაც, რომელიც ასე ფიქრობს: ქართულ ლექსს ექვსმარცვლიანი საზომის ამ რიტმული ვარიაციით (4/2) XIX საუკუნემდე არ უსარგებლიათ.

3. ცხრამარცვლელი, 4/5. იოანე მინჩხი, „სუფევს ღმერთი წარმართთა ზედა“:

და გმონებენ ადამიანნი...  
მორწმუნეთა სათნოთა შენთა...  
და მეფე ყო იონთა ზედა...  
და გულისა სიწრფოვებანი.

4. თერთმეტმარცვლელი, 4/7 (4+3 ან 3+4 ანდა 2+5). მიქაელ მოღრეკილი, „ვითარცა იგი პირველადვე“; მისივე „ქერუბინთა თანა“:

მალლით ხმა ყვეს ქრისტეს ამაღლებასა.  
ალიხვენით ბჭენი თქვენნი, მთავარნო...  
ხორცშესხმული სოფელსა იქადაგა...  
ნათელ ილო სიმბადლით იორდანეს.

5. თხუთმეტმარცვლელი, 8(4+4) // 5(2+3 ან 3+2). მიქაელ მოღრეკილი, „ვითარცა იგი პირველადვე“:

გიხილა რა უბიწომან მშობელმან შენმან.

ამ საზომს სერგი გორგაძე „გურამულს“ უწოდებდა.

შეცდომაა.

6. ცამეტმარცვლელი, 7(4+3) // 6(4+2 ან 2+4). მიქაელ მოღრეკილი.

და ხორცითა აღვიდა უხორციოთა თანა...  
შემოქმედმან შემოსად ხატი შექმნულისა.

7. თოთხმეტმარცვლელი, 8(4+4) // 6(4+2 ან 2+4). იოანე ქორქოზისძე, „ყრმანი ბრწყინვალენი“; მიქაელ მოღრეკილი, „რომელი უწინარეს“:

მოისწრაფა მისთვის სიკვდილ მოწამემან ჰაბო...  
და საყდარნი მისი სვეტთა ზედა ღრუბელთასა.

8. თხუთმეტმარცვლელი, 5/5/5. მიქაელ მოღრეკილი, „ცანი შევნიერებამან“:

იორდანესა ზედა მდგომარე, ვითარცა კაცი...  
ესე არს სიტყვა, იგი მამისა თანამფლობელი.

ამ საზომს სერგი გორგაძე „დიდბესიკურს“ უწოდებდა...

რაკი გურამიშვილზე ვლაპარაკობთ, ბარემ ერთი მომენტიც გავიხსენოთ. აკ. გაწერელია ამბობს, სულ სხვა რიტმული აგებულება აქვსო თორმეტმარცვლიან საზომს დავით გურამიშვილის ზოგიერთ ტაქტში. იშველიებს მაგალითებს:

ა) აბრაჰამის ღმერთი, საბაოთი ერთი.

. . .

ბ) მოქმედი ყოველთა მკვდართა და ცხოველთა.

და ასკენის: „მაშასადამე, XVIII საუკუნიდან აღნიშნულ საზომში ჩნდება სიტყვათა სხვაგვარი განაწილების სისტემა, ვიდრე ეს იამბიკური მეტრისათვის იყო მიღებული“.

დავეთანხმით მკვლევარს?

მაშინ რაღა ვუყოთ ძველქართულ სასულიერო პოეზიაში გავრცელებულ ასეთ ტაქტებს:

1) თორმეტმარცვლელი, 6(4+2) // 6(4+2). ბიბლიის ქართული ტექსტი (დავითის ფსალმუნი XVIII), იოანე მინჩხი, „პირველქმნული ადამ“:

და გარემოს მისსა საყოფელი მისი...  
და ღმრთეებით აღსდგ მესამესა დღესა.

2) თორმეტმარცვლელი, 3/3//3/3. იოანე მინჩხი, იამბიკო „საღმრთომან ნისლმან“; იოანე მტბეგარი, შობისათვის უფლისა ჩვენისა იესუ ქრისტესა და ხსენება იოსეფ მართლისა, გალობა „საღმრთომან ნისლმან“:

მეორე მიზეზი ყოველთა მიზეზთა...  
ბეთლემო, იხარებდ, რამეთუ ხე იგი...

\* \* \*

პავლე ინგოროყვას აზრით, ქართულ პოეზიაში ბესიკმა შემოიტანა 14-მარცვლელი – 5/4/5 (ავტორის ტერმინოლოგიით: ოთხიან-ხუთიანი ტრიმეტრი), დაქტილურ-ლოგაედური 11-მარცვლელი – 6//5 (ავტორის ტერმინოლოგიით: ექვსიან-ხუთიანი დიმეტრი), შაირ-ფერხისული 15-მარცვლელი – 4/4/7. მისი მაგალითებია:

1. შენის ბაგისა ორნი მეცნეს ტკბილი და მწარე,  
ორკეცად შენი სიყვარული თავს დამაფარე.
2. რა გული დავაგე შენად სარებლად...
3. რას მაისობ, ისარს ისობ, ის გიხარის, აი რა!

მკვლევარი ცდება. სამივე საზომი ქართულ პოეზიაში დადასტურებულია ბესიკის დაბადებამდე ასეული წლებით ადრე, სანიმუშოდ –

1. გრიგოლ ხანძთელი, „გარდაცვ მშვილდსა“; ბასილი ამბა საბაწმიდელი, „ქება საბასი და საბაწმიდისა“, VIII-IX საუკუნეებში თარგმნილი უცნობი ქართველი პოეტის მიერ; ნინოს II ჰიმნოგრაფი, „ომ, სასწაული მადლისა საუნჯესა ნინოს“; იოანე მინჩხი, იამბიკო „სამსახეობა სამებისა“, დავით აღმაშენებელი, „მტვირთველმან გამოუთქმელად“; არსენ ბულმაისიმისძე, „გალობა წმიდისა მოციქულისა ნინოსი“:

და მტერნი ჩვენნი ურწმუნონი დაუმორჩილენ...  
ესე ვითარნი მოწაფენი მოიპოვნა მან...  
რამეთუ ესე არს მოძღვარი, მსგავს მოციქულთა...  
ვითარცა ელვა ქვეყანასა მან დამაბნელნა...  
არცა ჩემოდნად ბრალეულსა ნათელი მისი...  
ხმა ვყავთ: შენ, ქრისტე, კურთხეულ ხარ უკუნისამდე.

ოთხმეტმარცვლიანი საზომის ამ ფორმას ქართული ვერსიფიკაციის მკვლევარნი უკავშირებენ ბესიკის სახელს. სერგი გორგაძე მას არქმევს მცირე ბესიკურ ლოგაედურ

ტრიმეტრს. აკ. გაწერელის თქმით, „თოთხმეტმარცვლიანის საზომის ახალი, ორიგინალური და ამჟამად გავრცელებული ფორმის შემომტანია ბესიკი“. აკ. ხინთიბიძე წერს: „ბესიკური საზომის ძირითადი სახეა ორ ლოგაედს შორის მოქცეული პეონი“. პავლე ინგოროყვაც, როგორც უკვე ითქვა, ბესიკის მიერ შემოღებულ საზომთა შორის ასახელებს „ოთხიან-ხუთიან ტრიმეტრს“.

ეს შეხედულება, ვგონებ, დროა გაქარწყლდეს.

2. თეთრმეტმარცვლელი,  $6(3+3)//5(2+3)$ . გრიგოლ ხანძთელი, „რაჟამს იხილნა“; იოანე მტბეგარი, „რომანმან წინასწარ“; მიქაელ მოდ-რეკილი, „გონება კაცთა“; რატი ორბელი, „საგალობელი ტიტე მოციქულისა“:

აკურთხნა სულისა მიერ წმიდისა...  
სამწყსოსთა ქრისტესთა, ყოვლად ნეტარო...  
და სიბრძნე სოფლისა ბრძენთა დაინთქა...  
სწავლისა ცეცხლითა კერპთა სადგური.

3. თხუთმეტმარცვლელი, ბოლოდაქტილური,  $8(4+4)//7(4+3)$ . მიქაელ მოდრეკილი, „რაჟამს იხილნა“:

უქადაგა უმჯულოთა ერსა მჯულის მდებელმან...  
მოვისწრაფით დღეს ერთობით, მორწმუნენო, ნათლითა.

\* \* \*

პავლე ინგოროყვა ამბობს, მამუკა ბარათაშვილის „ჭაშნიკში“, გარდა ცნობილი საზომებისა, დასახელებულიაო ხუთი ახალი საზომი. მათ შორის, ქორეულ-პეონური ათმარცვლელი („ჭაშნიკის ავტორის ტერმინოლოგიით: მუხრანული; პავლე ინგოროყვას ტერმინოლოგიით: ოთხიან-ექვსიანი ბოლოსპინდელი – დიმეტრი):

სამკალი აქვს სამუშაო, ძალო,  
თუ მოიმკი, კეთილსა იქმ, რძალო...

მკვლევარი ცდება. ეს მეტრული წყობა „არ-ახალია, ძველია“. სანიმუშოდ – ბიბლიის ქართული ტექსტები – „გალობა მოსესი I“ და „გალობა ამბაკომისი“; გრიგოლ ხანძთელი, „ესმა მოსლვაი“, დავით აღმაშენებელი, „შეუწველმან ყვავილმან“:

საკირველი დიდებათა შინა...  
და შეედგა ძრწოლა ძვალთა ჩემთა...  
ნათლისდებად მომავალი, ქრისტე...  
არცა დავდევ სასოება ჩემი.

\* \* \*

„ტაბულის“ მიხედვით, ბოლოქორეული შედმარცვლელი შექმნილია XX საუკუნეში. ავტორი მაგალითს არ იშველიებს. იგი, ალბათ, გულისხმობს, რომელიც ოთხტაეპოვან სტროფებად გამოძერწა გალაკტიონმა. სანიმუშოდ –

საიდან მოდის ეს წყობა?

იქნებ გალაკტიონს ბიძგს აძლევენ ილია ჭავჭავაძის სტრიქონები:

აყვავებულა მდელი,  
აყვავებულა მთები.  
(„გაზაფხული“) და სხვ.

მაგრამ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ალექსანდრე ჭავჭავაძის კალმით ოთხტაეპოვან სტროფად უკვე გამოწრთობილია ჩვენთვის საინტერესო მეტრი ჯვარედინი რითმით:

ვამე შორს მყოფსა შენსა  
ვერ მჭვრეტსა შენსა მშვენად!

მელევის ცნობა მომენსა,  
შექმნილსა მგოდებ ენად!  
(„ვაძე გორს მყოფსა“).

აღ. ჭავჭავაძემდე ეს საზომი ჰეტერომეტრული სტროფის ნაწილად გვხვდება დ. თუმანიშვილის – ე. წ. გარდამავალი პერიოდის პოეტიკის ლექსში „ვასეთ შიარემის ხმაზე“:

მისი უბრო წელი,  
აფროდიტური ველი,  
და მშვენიერი ყელი,  
იცოცხლოს მრავალ წელი...

უფრო ადრე? ბესიკის სამგლოვიარო ოდის – „სამძიმარის“ ლუწი ტაეპები ხშირად გამართულია ბოლოქორეული შვიდმარცვლით:

განსცა სიცოცხლე ნავით...  
ლომო, შთამოი მამით...  
უთმენნი, არღა სათნი...  
მარიამ დედის ძესა...

ხოლო ეგევე წყობა ასეული წლების მიღმა მაგრად ფესვგადგმულია ძველქართულ ჰიმნოგრაფიულ ლექსში. სანიშნოდ – მიქაელ მოღრეკილი, „ცეცხლი შვიდწილ მოტყინარე“:

მაღალია შინა მყოფი  
შეუწერელი ღმერთი.

გიორგი მერჩულე, „მთასა ზედა სინასა“:

ხოლო წარმართთა ერი  
მიეგებვიან ღმერთსა.

ფსალმუნი „გალობა მოსესი“:

და აღვამაღლო ესე...  
უფალ სახელი მისი...  
მიჰყავ მარჯვენა შენი...  
სამკვიდრებელსა შენსა... და სხვ. და ა. შ.

საზომი გაბატონებულია ძველქართულ პოეზიაში, ე. ი. მკვლევარი ცდება.

საკითხთან დაკავშირებით:

აკ. გაწარელიას შეხედულებით, „თეორიულად დასაშვებია და პრაქტიკულად განსახორციელებელიც – ოღონდ ქართულ ლექსში XIX საუკუნემდე ერთხელაც არ გვხვდება – კომბინაციები: ქორე – დაქტილი – ქორე (232); დაქტილი – ქორე+ქორე (322).

ეს მოსაზრება უნდა გაუქმდეს.

როგორც ვხედავთ, აღნიშნული კომბინაციები რეალურად ფრთაშესხმულია...

**საქართველოს ანექსია რუსეთის მიერ: ახლებური შეფასებები და მიდგომები  
ისტორიის გაკვეთილები\***

იტალიელი ქართველოლოგი და სლავისტი, ვენეციის კა' ფოსკარის უნივერსიტეტის ამერიკანისტიკის, იბერისტიკისა და სლავისტიკის კათედრის გამგე, პროფესორი ლუიჯი მაგაროტო ცნობილია არა მხოლოდ ქართული კულტურისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო გამოკვლევებით, არამედ – ილია ჭავჭავაძის, ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონ ტაბიძის, სიმბოლისტ და თანამედროვე ქართველ პოეტთა ნაწარმოებების მხატვრული თარგმანებითაც. ამჯერად მეცნიერი თავის ახალ ნაშრომში „საქართველოს ანექსია რუსეთის მიერ (1783-1801)“ (L'annessione della Georgia alla Russia (1783-1801), (Pasian di Prato: Campanotto Editore, 2004, 158 გვ.) იკვლევს საქართველოს რუსეთთან შეერთებასა და მის შედეგებს, რაც ქართული და რუსული სპეციალური ლიტერატურის ღრმა ცოდნას მოითხოვს.

აღსანიშნავია, რომ რუსეთის იდეოლოგიური და პოლიტიკური ზეწოლის მიუხედავად, ქართულმა ისტორიოგრაფიამ, ცარიზმსა და რუსეთს შორის თავად ვ. ი. ლენინისეული განსხვავების ოსტატურად მომარჯვებით, თავიდანვე ძირითადად სწორად გააანალიზა ეს პრობლემა: ერთი მხრივ, აღიარა რუსეთ-საქართველოს პოლიტიკურ და დიპლომატიურ ურთიერთობათა გაფართოების დიდი მნიშვნელობა, მეორე მხრივ კი, 1801 და 1811 წლების მოვლენები შეაფასა როგორც ანექსია, ორ სახელმწიფოს შორის დადებულ შეთანხმებათა უხეში დარღვევა. მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ ივანე ჯავახიშვილისა და ნიკო ბერძენიშვილის ფუნდამენტური ნაშრომები, არამედ – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის მიერ გამოცემული „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“ (ტ. IV, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1973). სამაგიეროდ, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ვასილი კლიოზერსკიდან დაწყებული ყველა რუსმა ისტორიკოსმა და მათ კვალზე იტალიელმა სლავისტებმა (ერთადერთი დარგის სპეციალისტებმა, რომლებიც იტალიაში ამ საკითხებით დაინტერესდნენ) – ეტორე ლო გატომ და მის შემდეგ რუსული კულტურის შესახებ მისმა თანამემამულე უახლესი აკადემიური გამოცემების ავტორებმაც კი – რუსეთთან საქართველოს შეერთება ნებაყოფლობით აქტად მიიჩნიეს, რითაც გააყალბეს და დაამახინჯეს ისტორიული ფაქტები (გვ. 11-12); ამ თვალსაზრისით დასავლეთში დღემდე ერთადერთ იშვიათ გამოჩენილად რჩებოდა ცნობილი ქართველოლოგის, დევიდ ლანგის მონოგრაფია „საქართველოს სამეფოს უკანასკნელი წლები, 1658-1832“ (ნიუ იორკი, 1957). აქედან გამომდინარე, სარეცენზიო ნაშრომი მეტად საყურადღებო სიახლეა იტალიისა და, საზოგადოდ, დასავლეთის სამეცნიერო წრეებისა და მკითხველებისათვის, რადგანაც სრულიად ახლებურად სვამს და აფასებს დიდი ხნის წინათ თითქოსდა გადაჭრილად მიჩნეულ საკითხს.

წიგნის გარეკანს ამშვენებს მიხეილ ლერმონტოვის ნახატის „მდინარე ვალერიკის ნაპირებზე“ (1840) ფერადი რეპროდუქცია. დასაწყისში (გვ. 7-9) განმარტებულია უცხოურ სახელთა ტრანსლიტერაციის არჩეული პრინციპები, ხოლო „შესავალში“ (გვ. 11-13) ახსნილია საკითხის დასმის მეცნიერული მნიშვნელობა და მიზანდასახულობა. ამას მოსდევს თავები: „ქართლ-კახეთის სამეფოსა და რუსეთის იმპერიას შორის 1783 წელს დადებული ტრაქტატი“ (გვ. 15-58), „ქართლ-კახეთის სამეფოს და მოუკიდებლობის დასასრული“ (გვ. 59-117) და „დამატება“, რომელიც შეიცავს: „1783 წლის ისტორიას“ (ვენეცია, ს. დ.) და ფრანკისკო ბეკატინისეულ „თურქების და კონსტანტინოპოლის, გერმანიის, რუსეთის და სხვა ქრისტიან სახელმწიფოთა იმპერატორთა ისტორიაში“ (ვენეცია, 1791) დასტამბულ გეორგიევსკის ტრაქტატის იტალიურ თარგმანებს (გვ. 121-136), ქართლ-კახეთის მეფის, ერეკლე II-ის (1762-1798) მიერ ვენეციის რესპუბლიკისადმი მიწერილი წერილის, აგრეთვე, მისივე ერთი უადრესატო ბარათის (გვ. 137-143), ასევე, რუსეთის იმპერატორების, პავლე I-ის 1800 წლის 18 დეკემბრისა და ალექსანდრე I-ის 1801 წლის 12 სექტემბრის მანიფესტების მკვლევრის მიერ შესრულებულ იტალიურ თარგმანებს (გვ. 145-151). წიგნს ერთვის საკუთარ სახელთა საძიებელი, რაც მიზანმიმართულს ხდის ფაქტობრივი მასალებით მდიდარი ნაშრომის კითხვას. გამოკვლევაში ჩართულია ერეკლე II-ისა (გვ. 33) და გიორგი XII-ის (გვ. 90) პორტრეტები, რომლებიც ნიკოლოზ აფხაზს (XVIII ს.) და XVIII-XIX სს.-ის უცნობ მხატვარს ეკუთვნის, ასევე, ფრანც რუბოს (XIX ს.-ის მეორე ნახ.) ნახატის „რუსთა ჯარების შესვლა ტფილისში 1799 წელს“ რეპროდუქცია (გვ. 84-85).

პირველ თავში ავტორი ხაზს უსვამს კავკასიისადმი რუსი საზოგადოების კულტურულ ინტერესს, რომელიც ყველაზე ხატოვნად მწერლობაში გამოვლინდა. რუსულ-ქართულ ლიტერატურულ ურთიერთობათა

\* მადლობას ვუხდის საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსს, პროფესორ მარიამ ლორთქიფანიძეს, რომელიც ხელნაწერში გაეცნო წინამდებარე სტატიას და თავისი საყურადღებო შენიშვნებით დიდად დამეხმარა მის სრულყოფაში.

მიმოხილვის ფონზე აღნიშნულია, რომ კავკასიის თემა პირველად ალექსანდრე პუშკინმა დაამუშავა პოემაში „კავკასიური ტყვე“ (1821) და რომ მხოლოდ ამის შემდეგ გადაიქცა იგი XIX-XX სს.-ის რუსული მწერლობის ჭეშმარიტ მითად. რაც შეეხება თავად სახელმწიფოებრივი ურთიერთობების ისტორიას, აქ რუსეთთან შედარებით, ინციტატივა უდავოდ საქართველოს მხარეზე იყო, რომელიც თავისი ეკონომიკურ-პოლიტიკური და სამხედრო ზეობის ხანაშივე დაინტერესდა რუსეთთან პოლიტიკური კავშირით. ამ წანამძღვრების ფონზე განიხილავს მკვლევარი პეტრე დიდისა (1682-1725) და ქართლის მეფის, ვახტანგ VI-ის (1716-1724) ურთიერთობას და მიუთითებს, რომ სპარსეთის წინააღმდეგ 1722 წელს დაწყებული საომარი ოპერაციების პეტრეს მიერ ცალმხრივმა შეჩერებამ გამოუვალ მდგომარეობაში ჩააგდო ომში უკვე ჩართული ვახტანგი და იძულებული გახდა, 1186 დიდგვაროვან ოჯახთან ერთად თავშესაფარი მოსკოვში ეძებნა. მოგვიანებით ეკატერინე I-ის გამეფებამ, რომლის პოლიტიკურ მიზნებში არ შედიოდა ქართლის მეფის დახმარება, ვახტანგის ამაღლა გადააქცია რუსეთში საქართველოს მრავალრიცხოვან და აქტიურ კოლონიად, რომელიც არასოდეს მოსწყვეტია საკუთარ ეროვნულ ფესვებს.

სამაგიეროდ, რუსული ხელოვნება აბსოლუტურად გულგრილი იყო კავკასიისა და საქართველოს მიმართ. სუსტი იყო, აგრეთვე, რეგიონის მიმართ რუსეთის პოლიტიკური ინტერესებიც, რის გამოც რუსეთის იმპერიასა და ქართულ სამეფო-სამთავროებს შორის კავშირ-ურთიერთობა 1783 წლამდე სპორადული რჩებოდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ ოსმალეთის იმპერიასთან დადებული შეთანხმებებით, რუსეთს მოკვეთილი ჰქონდა გზა შავი ზღვისპირეთისაკენ: პირველი რუსული ავანპოსტი, მოზლოკი 1763 წელს აშენდა, კრივორი პოტიომკინი 1770 წელს შეუდგა ცინე-სიმაგრების მშენებლობას კავკასიაზე გამავალი საზღვრის გასამაგრებლად. საქართველოს სამხედრო გზის სახელწოდებით ცნობილი პირველი საგზაო მაგისტრალის მშენებლობა კი 1783 წელს დაიწყო. იმ დროისათვის არ არსებობდა კავკასიის გეოგრაფიული რუკაც (გვ. 23-24).

ქართველები რუსეთში ხედავდნენ ერთმორწმუნე, უანგარო, ლეგენდარულ ქვეყანას, რომელსაც სთხოვდნენ არა მხოლოდ სამხედრო დახმარებას, არამედ დიპლომატიურ თანადგომას ოსმალეთის წინაშე, რათა მას ქართლსა და კახეთში ლეკთა თარეში აელაგმა. თავის მხრივ, რუსეთი მხოლოდ ზოგადი დაპირებებით იფარგლებოდა, სტამბოლში მუდმივად მყოფი მინისტრის, ალექსეი ობრეზკოვის მეშვეობით კი თურქებს დაბეჯითებით არწმუნებდა თავის ნეიტრალიტეტში. რუსეთის პოზიცია დახმარების მოძლოდინე ქართველებს აიძულებდა, პარალელურად მუსულმანურ სახელმწიფოებთან მშვიდობიანი თანაცხოვრების გზები ეძიათ. ამავე მიზეზით, თეიმურაზ II-მ, ერეკლე II-მ და სოლომონ I-მა 1758 წელს დადეს შეთანხმება უცხო სახელმწიფოს თავდასხმის შემთხვევაში ურთიერთდახმარების შესახებ, თუმცა, როდესაც მუსტაფა III-მ იმერეთის დაპყრობა გადაწყვიტა, ქართველმა მეფეებმა რუსეთისათვის დახმარების თხოვნის მეტი ვერაფერი მოახერხეს. მანაც, დახმარების ნაცვლად, ოსმალეთი კიდევ ერთხელ დაარწმუნა თავის ნეიტრალიტეტში. 1760 წელს იმპერატორ ელისაბედ პეტრეს ასულის ბრძანებულებით თა და კანცლერ გრაფ მიხეილ ვორონცოვის მორიგი განკარგულებებით, ნებისმიერი მიზნით რუსეთში გამგზავრების მსურველი ყველა ქართველი პეტერბურგიდან სათანადო ნებართვის მოლოდინში დროებით ყიზლარში ან ასტრახანში უნდა შეეჩერებინათ. ამავე წელს ყიზლარსა და ასტრახანში რამდენიმეჯერ შეჩერებულმა თვით მეფე თეიმურაზ II-მაც კი მხოლოდ შეცვლილი საერთაშორისო ვითარების წყალობით შეძლო მგზავრობის გაგრძელება, რათა 1761 წლის აპრილში ელისაბედ პეტრეს ასულს ხლებოდა, თუმცა, უშედეგოდ და შინ მომავალი ასტრახანში გარდაიცვალა.

მკვლევარი პოლიტიკურ გულუბრყვილობად მიიჩნევს ქართველ დიპლომატთა რწმენას, რომ რუსეთი მხოლოდ საერთო აღმსარებლობის გულისათვის დაამყარებდა საქართველოსთან კავშირს, ან რაიმე ფორმით გაუწევდა მფარველობას. მხოლოდ 1768 წლის რუსეთ-ოსმალეთის ომის დაწყებამ შეცვალა ვითარება ქართველ მეფეთა სასარგებლოდ: თურქეთის საჯარისო შენაერთების კავკასიაში შესაყოფნებლად და ამით ყირიმსა და ევროპაში თურქთა ძალების დასასუსტებლად, რუსეთმა კავკასიაში დივიზია განალაგა. ერეკლე II და სოლომონ I, რომლებიც ესწრაფოდნენ ოსმალეთის მიერ მიტაცებული ქართული ტერიტორიების დაბრუნებას, ლეკთა ალაგმვასა და ცენტრალიზებული მმართველობის განმტკიცებას, ომში რუსეთის მხარეზე ჩაებნენ, მაგრამ როდესაც გენერალი ტოტლებენი, ერეკლეს მიერ მოთხოვნილი 5-7 პოლკის ნაცვლად, ტფილისში მხოლოდ 400 ჯარისკაცით ჩამოვიდა, რომელთაც მოგვიანებით 3300 ჯარისკაცი შემოემატათ, ნათელი გახდა, რომ ომის მთელი სიძიმე ქართველთა მხრებზე უნდა გადასულიყო. ორწლიანი ბრძოლების შემდეგ ერეკლე ურთულეს ვითარებაში აღმოჩნდა: ვერ განახორციელა თავისი ვერც ერთი პოლიტიკური ჩანაფიქრი, რუსეთთან კავშირის დამყარებამ კი კიდევ უფრო აგრესიული გახდა ოსმალეთი. როგორც უცხოეთთან ურთიერთობის კოლეგიაში ნიკიტა პანინისთვის გაგზავნილი ნოტები მოწმობს, მდგომარეობიდან გამოსავალს ერეკლე მკაფიოდ განსაზღვრული პირობებით რუსეთის მფარველობის შესვლაში ხედავდა, მაგრამ მას შემდეგ, რაც 1774 წლის ქუჩუკ-კაინარჯის ზავით რუსეთმა სამხრეთის საზღვრები გაიმაგრა, მან ქართველები ოსმალეთის წინაშე მარტოდმარტო დატოვა. „საქართველოს იმდროინდელ ისტორიაში“, – შენიშნავს მკვლევარი, – „ნაღვლიანად ენაცვლება ერთმანეთს ქართლ-კახეთის მეფის, ერეკლესა და იმერეთის მეფის, სოლომონის მხრიდან გაპულმებული სევდიანი თხოვნა იმპერატორ ეკატერინე II-ის მიმართ

დახმარების, დაცვისა და მფარველობის შესახებ და, ამავე დროს, ხაზგასმული სიმშვიდე რუსეთის საიმპერატორო კარისა, რომელიც თვლიდა, რომ მას კავკასიაში არ ჰქონდა სასიცოცხლო ინტერესები და ამიტომ მიზანშეუწონლად მიიჩნევდა, დახმარებოდა კავკასიის პატარა ერთმორწმუნე სახელ მწიფოებს“ (გვ. 28). მუსულმანური სახელმწიფოების მუდმივი მუქარის პირობებში ერეკლემ დიდი მოხერხებულობით გაართვა თავი ურთულეს ვითარებას და სამხედრო-პოლიტიკური მიზნების მისაღწევად თავის სამსახურში ჩააყენა სომეხი დიპლომატები და აგენტები, ჩერქეზთა, ოსთა და ყალმუხთა დაქირავებული სამხედრო დაჯგუფებები (გვ. 29). 1776 წელს დაუზავდა ოსმალებს, თუმცა, მაინც ვერ მოიპოვა მათი ნდობა; მოგვიანებით კი კიდევ უფრო გაააქტიურა რუსეთთან ურთიერთობა, როდესაც XVIII ს.-ის მეორე ნახევრის მნიშვნელოვანი სახელმწიფო მოღვაწის, გრ. პოტიომკინის ახალი პოლიტიკური კურსის წყალობით რუსეთმა შეიცვალა კავკასიური პოლიტიკა და იმპერიის საზღვრების სამხრეთ-აღმოსავლეთით მდებარე ქვეყნებს ისეთივე სასიცოცხლო სტრატეგიულ-პოლიტიკური და გეოპოლიტიკურ-ეკონომიკური მნიშვნელობა მიანიჭა, როგორც – ევროპულ რეგიონებს.

ამავე დროს, ერეკლე II, რომელიც რეალისტურად აფასებდა იმხანად რუსეთის სუსტ პოლიტიკურ ინტერესებს კავკასიაში, 1781-1782 წწ.-ში ავსტრიის იმპერატორს, იოზეფ II-ს (1765-1790) სთხოვდა, პოლიტიკური თანადგომა და ფინანსური დახმარება გაეწია ქართული ჯარის ერთი პოლკის ევროპული სტანდარტების მიხედვით აღჭურვასა და გაწვრთნაში. იგი ანალოგიური წერილებით მიმართავდა საფრანგეთის მეფეს, ვენეციის რესპუბლიკას, ნეაპოლის მეფეს, რომის პაპსა და პრუსიის მეფესაც. ზოგიერთმა წერილმა ადრესატამდე გვიან, ზოგიერთმა კი, მაგალითად, ვენეციის დოჟისადმი მიწერილმა წერილმა, რომლის იტალიურ თარგმანებს მკვლევარი 137-140-ე გვერდებზე აქვეყნებს, საერთოდ ვერ მიაღწია. ერეკლეს პოლიტიკურ გამჭრიახობაზე მეტყველებს ისიც, რომ მას ამოძრავებდა რწმენა არა იმისა, რომ ევროპის ერთმორწმუნე სახელმწიფოები მას საერთო სარწმუნოების გამო დაეხმარებოდნენ, არამედ იმისა, რომ ოსმალეთის იმპერიასთან მათი სულ უფრო მზარდი პოლიტიკური წინააღმდეგობა, შეიძლებოდა, შეიარაღებულ დაპირისპირებაში გადაზრდილიყო. ამის გამო დასავლეთი აუცილებლად უნდა ყოფილიყო დაინტერესებული აღმოსავლეთში მოკავშირეების მოძიებით (იხ. გვ. 31-32).

ერეკლე დახმარებას სთხოვდა რუსეთსაც და საჭიროდ მიიჩნევდა, გრ. პოტიომკინისათვის დასავლელ სახელმწიფოებთან მიწერილი ბარათების ასლებიც კი გაეგზავნა. საგარეო პოლიტიკის ახალი სტრატეგიული კურსის შესაბამისად, რუსეთი კონკრეტულ ნაბიჯებს დგამდა კავკასიაში თავისი გავლენის გასაძლიერებლად (გვ. 32-34), მაგრამ იმის შიშით, რომ დასავლეთ ევროპა საქართველოთი მასზე ადრე არ დაინტერესებულიყო (გვ. 34), ეკატერინე II-მ 1782 წლის დეკემბერში ალექსანდრე ბეზობროდკოსა და გრ. პოტიომკინს დაავალა, მოემზადებინათ ქართულ სამეფოებთან დასადები ტრაქტატების პროექტები. იმპერატორის მრავალი მითითება (მაგალითად, ქართველი მეფეები ითვლებოდნენ არა ქვეშევრდომებად, არამედ – რუსეთის მფარველობაში მყოფ მოკავშირეებად) კიდევ აისახა ტრაქტატში, რომელიც, პოლიტიკური მოსაზრებებით, 1783 წლის 24 ივლისს მხოლოდ ქართლ-კახეთის სამეფოსთან დაიდო ქალაქ გეორგიევსკში და მასში გათვალისწინებულ იქნა ქართული მხარის შენიშვნები. მას ეკატერინეს მხრიდან ხელი მოაწერა გენერალმა პავლე პოტიომკინმა, ერეკლე II-ს მხრიდან კი – თავადებმა იოანე ბაგრატიონმა და გარსევან ჭავჭავაძემ. მკვლევარს მოჰყავს „რუსეთის იმპერიის კანონთა კრებულში“ (ტ. XXI, С.-Пб., 1830, გვ. 1013-1017) გამოქვეყნებული ტრაქტატის ოფიციალური რუსული ტექსტის იტალიური თარგმანი (გვ. 35-44) და დამაჯერებლად ცხადყოფს, რომ ეს იყო ტიპური „მფარველობითი ტრაქტატი“, რომლის მსგავსი დოკუმენტის რაობა შემდეგნაირად არის განსაზღვრული ემერ დე ვატელის 1758 წელს და სტამბულ კლასიკურ ნაშრომში „ხალხთა სამართალი“ (Le droit des gens): „[...] სუსტი სახელმწიფო, რომელიც თავისი უსაფრთხოების მიზნით უფრო ძლიერი სახელმწიფოს მფარველობაში შედის და მადლიერების ნიშნად მფარველობის შესაბამის ვალდებულებას კისრულობს ისე, რომ ინარჩუნებს თავის ხელისუფლებასა და სუვერენიტეტს, ეს სახელმწიფო [...] რჩება სუვერენულ სახელმწიფოდ, რომელიც, ხალხთა სამართლის გარდა, სხვა სამართალს არ ცნობს“ (გვ. 44; ხაზგასმა ჩემია – გ. შ.).

ამრიგად, იმდროინდელი საერთაშორისო სამართლის ნორმების თანახმად, ქართლ-კახეთის სამეფო გეორგიევსკის ტრაქტატის დადების შემდეგაც ინარჩუნებდა სახელმწიფოებრობას, თუმცა, ასე არ ფიქრობს ყველა იურისტი და ისტორიკოსი. მოჰყავს რა ფ. ფონ ლისტის, ო. ნიპოლდის, ლ. ლე ფურის, დ. ალენის, დ. ლენგის, ზ. ავალიშვილის მოსაზრებები, მკვლევარი აანალიზებს ტრაქტატის შინაგან წინააღმდეგობებს. კერძოდ, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად ორივე მხარე ურთიერთთანასწორი ჩანდა (სწორედ ამის გამო ორივე მხარე ცნობდა ერთმანეთის კონკრეტულ უფლება-მოვალეობას და ტრაქტატის XII მუხლის თანახმად, ნებისმიერი ცვლილება ერთმანეთთან უნდა შეთანხმებულიყო, გვ. 45), დოკუმენტში ორი სახელმწიფოს მეთაურთა მიმართ გამოყენებული ტიტულატურა სრულიად საპირისპირო ვითარებაში გვარწმუნებს: ეკატერინე ყოველთვის მოიხსენიება როგორც „მისი იმპერატორებითი დიდებულება, იმპერატრიცა და თვითმცრობელი ყოვლისა რუსეთისა“ („Ея императорскаго величества“), ერეკლე მეფე-სუვერენული სახელმწიფოს მეთაური და ბაგრატიონთა უძველესი სამეფო დინასტიის შთამომავალი, კი – მთავრის ტიტულით: „უვანათლებულესი“ („светлейший“; გვ. 45-46).

მკვლევარი ხაზს უსვამს იმასაც, რომ ტრაქტატით ნაკისრი ვალდებულებების მიუხედავად, ერეკლეს არც საგარეო სუვერენიტეტზე უთქვამს უარი: იგი, ფაქტობრივად ტრაქტატის მოთხოვნების დარღვევით, რუსეთის იმპერიის საგარეო საქმეთა კოლეგიასთან შეუთანხმებლად აწარმოებდა დამოუკიდებელ საგარეო პოლიტიკას მეზობელ სახანოებთან და სამთავროებთან, თუმცა, რა თქმა უნდა, იმის გათვალისწინებით, რომ ეს ურთიერთობა არ უნდა ყოფილიყო რუსეთის იმპერიის ინტერესების საწინააღმდეგო. რუსეთი ზოგჯერ ხელსაც კი უწყობდა ერეკლეს საგარეო პოლიტიკის დამოუკიდებლად წარმართვაში: მაგალითად, 1784-1789 წლებში იმერეთის სამეფოს საქმეებში ჩარევისას, ანდა 1790 წელს იმერეთის მეფესთან და ოდიშისა და გურიის მთავრებთან ურთიერთდახმარების შესახებ ხელშეკრულების დადებისას. ასეთ შემთხვევაში ოსმალეთი რუსეთს ბრალს ვერ დასდებდა უცხო ქვეყნების საქმეებში ჩარევაში, თვითონ რუსეთი კი ვალდებულებას კისრულობდა, დახმარებოდა თავის მფარველობაში მყოფ ქართლ-კახეთის სამეფოს, თუკი იმერეთის, ოდიშისა და გურიის დახმარებისათვის მას ოსმალეთი თავს დაესხმოდა (გვ. 46).

ტრაქტატს რეალური შედეგები უნდა მოეტანა ქართლ-კახეთის სამეფოსათვის: ორივე სახელმწიფოსათვის პრიორიტეტული გახდა ურთიერთდამაკავშირებელი გზის გაყვანის საკითხი: 1783 წლის ნოემბერში რუს ევერთა ორი ბატალიონი ოთხი ზარბაზნით პოლკოვნიკ სტეფანე ბურნაშევის მეთაურობით ტფილისში შევიდა; 1784 წლის ოქტომბერში რუსთა და ქართველთა საჯარისო შენაერთებმა რუსი გენერლის, ალექსანდრე სამოილოვის მეთაურობით პირველი ბრძოლა გამართეს ლეკებთან, დეკემბერში კი ერეკლეს სამხედრო ინსტრუქტორები გამოუგზავნეს 24 ზარბაზნითან ერთად (გვ. 47).

ოსმალეთმა ყოველივე ეს ქუჩუკ-კაინარჯის ზავის XXIII მუხლის დარღვევად მიიჩნია და პროტესტი განუცხადა კონსტანტიპოლში რუსეთის სრულუფლებიან მინისტრს, იაკობ ბულგაკოვს, თუმცა, ვერ გაბედა, რაიმე გადამჭრელი ღონისძიებისთვის მიემართა. მან მხოლოდ ის შეძლო, რომ მატერიალურად დაეხმარა ჩრდილო-კავკასიელ მუსულმანთა ტომებს ქართლ-კახეთის წარტყვევნაში, მაგრამ ესეც სრულიად საკმარისი აღმოჩნდა ერეკლესა და რუსულ საჯარისო შენაერთებზე მუდმივი ზეწოლისათვის, ამასთანავე, ერეკლე იძულებული გახდა, 1786 წელს ახალციხის ფაშას, სულეიმანს ოფიციალურად დაჰპირებოდა, რომ თავის სამეფოში 3000-ზე მეტ რუს ჯარისკაცს არ იყოლიებდა და თავს არ დაესხმოდა საფაშოს. სამაგიეროდ, სულეიმანმა იკისრა, რომ თავის საფაშოში აკრძალავდა ქართველ ტყვეთა ყიდვა-გაყიდვას, მთიელ ტომებს არ წააქეზებდა ქართლ-კახეთის წინააღმდეგ და სასაზღვრო ზოლიდან გაიყვანდა იქ მუდმივად დაბანაკებულ ჯარს (გვ. 48).

ამასობაში რუსეთ-ოსმალეთის ურთიერთობა გამწვავდა არა მხოლოდ ყირიმში, შავი ზღვისპირეთსა და დნებრსპირეთში რუსეთის გავლენის გაძლიერების, არამედ რუსეთისა და ავსტრიის მიერ შემუშავებული ე. წ. „საბერძნეთის პროექტის“ გამო, რომელიც მიზნად ისახავდა ევროპიდან თურქთა განდევნას, ბიზანტიის იმპერიის აღდგენას და მის ტახტზე ეკატერინეს შვილიშვილის დასმას, რაც 1787 წელს რუსეთ-ოსმალეთს შორის ომის დაწყების მიზეზი გახდა (გვ. 48-49). მართალია, მასში რუსეთმა დიდი უპირატესობით გაიმარჯვა, მაგრამ ავსტრიამ ოსმალეთთან სეპარატული ზავი დადო და რუსეთმა 1791 წლის იასის ხელშეკრულებით მხოლოდ ყირიმში, ბუგისა და დნესტრს შორის მდებარე ტერიტორიაზე გაბატონებას და ახალციხის ფაშისგან ქართლ-კახეთის სამეფოს ქვეშევრდომებზე თავდაუსხმელობის პირობას მიადწია (გვ. 49).

მკვლევარი ააშკარავებს რუსეთის მიერ ტრაქტატის დარღვევის შემთხვევებს. კერძოდ, რუსეთ-თურქეთის 1787-1791 წწ.-ის ომის დაწყებამდე პ. პოტიომკინმა რუსეთის ხელისუფალთაგან მიღებული განკარგულებით, ერეკლეს პროტესტის მიუხედავად, 1787 წლის 26 ოქტომბერს საქართველოდან მთლიანად გაიწვია ვლადიკავკაზში რუსული გარნიზონი. რუსეთის იმპერია ამ გადაწყვეტილებას ოფიციალურად იმით ხსნიდა, რომ იგი თითქოს არ აპირებდა საომარი ოპერაციების საქართველოს ტერიტორიიდან წარმოებას, საქართველოში რუსი ჯარისკაცები გამუდმებით შიმშილობდნენ, ერეკლესათვის უმჯობესი იყო, თვითონვე ეზრუნა საკუთარი სამეფოს დაცვაზე და აღედგინა ტრაქტატამდელი საგარეო კავშირები (გვ. 50). მკვლევარი არკვევს რუსეთის ხელისუფლების გადაწყვეტილების ნამდვილ მიზეზებსაც: ეკატერინემ იმპერიის უკიდურეს სამხრეთ პროვინციებზე ყირიმი და ყუბანისპირეთი განსაზღვრა და შესაძლებლად მიიჩნია, თურქეთისათვის კავკასია დაენებებინა; ევროპაში შექმნილი ანტირუსული კოალიცია შეეცადა, აიძულებინა რუსეთი, შვედეთისათვის ბალტიისპირეთის ქვეყნები, პოლონეთისათვის კი ბელორუსია დაეთმო; რუსეთ-შვედეთის ომის დროს, 1788 წელს პეტერბურგი რეალური საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. საგარეო საქმეთა კოლეგია 1788 წლის 14-16 დეკემბრის სხდომაზე მზად იყო, ყირიმისა და ყუბანისპირეთის სანაცვლოდ ოსმალეთისათვის კავკასია გადაეცა (ქუჩუკ-კაინარჯის ზავის თანახმად, ქართლ-კახეთის სამეფო დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ, დასავლეთ საქართველო კი ოსმალეთის იმპერიის ნაწილად ცხადდებოდა), მაგრამ თურქეთმა უარი თქვა ამ წინადადებაზე, რადგანაც რუსეთის დამარცხების იმედი ჰქონდა. ომში რუსეთის გამარჯვება აისახა იასის ზავში, მაგრამ ის ფაქტი, რომ მასში სიტყვაც არ არის დაძრული გეორგიევსკის ტრაქტატზე, იმას ნიშნავს, რომ ორივე მხარე დე ფაქტო ცნობდა, მაგრამ იურიდიულ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა რუსეთისა და ქართლ-კახეთის სამეფოს კავშირს.



1791 წლის 5 ოქტომბერს გრ. პოტიომკინის გარდაცვალებისა და კავკასიაში რუსეთის სარდლად პ. პოტიომკინის ნაცვლად ივანე გუდოვიჩის დანიშვნის შემდეგ ტრაქტატმა საბოლოოდ დაკარგა იურიდიული და ფაქტობრივი ძალა. მკვლევარი საგანგებოდ ჩერდება ამ საკითხებზე (გვ. 51-52) და დ. ლანგთან ერთად, რომელიც, თავის მხრივ, რუსი ფუნქციონერის მიერ 1801 წელს წარმოთქმულ სიტყვებს იმოწმებს, დაასკვნის: „1783 წელს რუსეთის მიერ [ქართლ-კახეთის სამეფოსათვის] აღთქმულმა მფარველობამ ეს ბედკრული ქვეყანა უბედურების უფრსკულში გადაჩეხა და საბოლოო დაღუპვამდე მიიყვანა“ (გვ. 52).

წიგნის მეორე თავში მკვლევარი მიმოიხილავს XVIII ს.-ს მეორე ნახევარში კავკასიის შესახებ რუსეთში დასტამბულ სემიონ იგნატიევის, ალექსანდრე ამილახვრის, ფრანგი აბატის, იოსეფ დე ლა პორტის თხზულებებს, სტევან ბურნაშოვისა და ევგენი ბოლხოვიტინოვის ეთნოგრაფიულ-ისტორიულ ნაშრომებს საქართველოზე (გვ. 61-65). სამართლიანია შენიშვნა, რომ თუ გეორგიევსკის ტრაქტატის დადებამდე ერეკლე II-ისათვის ძირითად საფრთხეს ოსმალეთი წარმოადგენდა, ტრაქტატის დადებისა და რუსეთის მიერ მისი ფაქტობრივი იგნორირების შემდეგ საშიშროება უკვე სპარსეთიდანაც ემუქრებოდა, რადგანაც იგი მას მოღალატე ქვეშევრდომად თვლიდა. მკვლევარი ემოციანარევი ობიექტურობით იხსენებს 1794 წელს ირანის ტახტზე ალა-მაჰმად-ხანის ასვლას, ეკატერინე II-ის მიმართ 1793 წლის მარტიდან მოყოლებული ერეკლე მეფისა და დარეჯან დედოფლის გაშუღმებულ ხვეწნა-მუდარას დახმარების შესახებ, გ. ჭავჭავაძის ელჩობას პეტერბურგში, რუსეთის საიმპერატორო კარის აბსოლუტურ გულგრილობას, გუდოვიჩის 1795 წლის 7 მაისის მოხსენებას, სადაც გენერალი გადაჭარბებულად მიიჩნევს ერეკლეს შემფოთებას ალა-მაჰმად-ხანის მოქმედებით, კრწანისის 1795 წლის 10-11 სექტემბრის ტრაგედიას და იმას, რომ 13 სექტემბერს, როდესაც აოხრებულ ტფილისში სპარსელები დათარეშობდნენ, გუდოვიჩი რუსეთის გენერალურ შტაბსა და გრაფ პლატონ ზუბოვს უმტკიცებდა, ალა-მაჰმად-ხანის წარმატებები ქართლ-კახეთს საფრთხეს ვერ შეუქმნისო (გვ. 68). მეცნიერი სწორად მიუთითებს, რომ ტფილისის იავარქმნიდან 18 დღის შემდეგ რუსეთის ხელისუფალთა მიერ გუდოვიჩისადმი გაცემული განკარგულება რუსეთის მფარველობაში მყოფი ქვეყნების ალა-მაჰმად-ხანისაგან დაცვის შესახებ მხოლოდ ფორმალური აქტი იყო (გვ. 69), თუმცა, მკვლევრის აზრით რუსეთის ხელისუფალთა მოქმედებას, შეიძლება, ის გამართლება მოეძებნოს, რომ, როგორც ნ. გვოზდევიც აღნიშნავს, გრ. პოტიომკინის გარდაცვალების შემდეგ, რომელიც პირადად იცნობდა ირანის ახალ შაჰს, პეტერბურგის სახელისუფლებო წრეებში ვერავინ აფასებდა რეალურად, თუ რა საშიშროებას წარმოადგენდა იგი მთელი რეგიონისათვის (გვ. 67).

მკვლევარს დაუსაბუთებლად მიაჩნია ზოგიერთი ისტორიკოსის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ რუსეთის საიმპერატორო კარმა გეორგიევსკის ტრაქტატით გათვალისწინებული მოვალეობანი თითქოს იმიტომ არ შეასრულა, რომ მას შემდგომში გაიოლებოდა ალა-მაჰმად-ხანის მიერ დაქვეყნული საქართველოს დაპყრობა (გვ. 69). მისი აზრით, გრ. პოტიომკინის გარდაცვალების შემდეგ რუსეთის იმპერიის უმთავრესი გეოპოლიტიკური ინტერესი მისი დასავლეთის საზღვრებისაკენ იყო მიმართული. კრწანისის ტრაგედიამ კი, რომელიც რუსეთმა საკუთარი პოლიტიკური თავმოყვარეობის შელახვად მიიჩნია, ერთგვარად გამოაცოცხლა მისი საგარეო პოლიტიკა სამხრეთ საზღვრებზე: შეიმუშავა აზერბაიჯანისა და სპარსეთის კასპიისპირა პროვინციების ანექსიის გეგმა; 1796 წლის 19 თებერვალს ეკატერინე II-მ ვალერიან ზუბოვს უბრძანა, დაეცვა სამხრეთის საზღვრები, გაეთავისუფლებინა ირანის ბატონობისაგან კავკასიელი ხალხები და თავად ირანში დაემყარებინა წესრიგი; 2 აპრილს დაიწყო სომხარი ოპერაციები და რუსმა სარდალმა ტრიუმფით მიაღწია მდინარე არაქსს.

1796 წლის 6 ნოემბერს ეკატერინეს გარდაცვალებამ და პავლე I-ის გამეფებამ რადიკალურად შეცვალა რუსეთის პოლიტიკა იმპერიის სამხრეთ-აღმოსავლეთსა და კავკასიაში. ვ. ზუბოვის ადგილას პავლე I-მა ისევ გუდოვიჩი დანიშნა და, როგორც ჩანს, სწორედ მისი რჩევით გამოიწვია 1797 წლის ივნისში ქართლ-კახეთიდან საჯარისო შენაერთები. ამჯერადაც ამო აღმოჩნდა ერეკლე მეფის, დარეჯან დედოფლის, საქართველოს ელჩის, გ. ჭავჭავაძისა და უფლისწულ მირიანის პროტესტი და ხვეწნა-მუდარა. ალა-მაჰმად-ხანმა სწრაფად წამოიწყო კავკასიის კამპანია და დაიკავა შუშა, მაგრამ 1797 წლის ივლისში მისმა მკვლევლობამ ერეკლე აშკარა საფრთხისაგან იხსნა, თუმცა, მას კარგად ესმოდა, რომ როგორც კი ბაბა-ხანი ირანის ტახტზე ფეხს მოიკიდებდა, ეს საფრთხე ისევ წარმოიშობოდა. სწორედ ამის გამო ერეკლეს საგანგებო დავალებით გ. ჭავჭავაძემ არაერთხელ, თუმცა, უშედეგოდ, დაუსაბუთა საგარეო საქმეთა კოლეგიას ქართლ-კახეთის სამეფოს რთული ვითარება. 1798 წლის 11 იანვარს ერეკლეს გარდაცვალების შემდეგ ქართლ-კახეთი შინაგანად დაქსაქსული და ირანის მუდმივი საფრთხის ქვეშ მყოფ ქვეყნად რჩებოდა (გვ. 72).

მკვლევარი მოკლედ, მაგრამ საფუძვლიანად მიმოიხილავს გიორგი XII-ისა და დარეჯან დედოფლის ურთიერთწინააღმდეგობასა და პავლე I-ის მტკიცე განზრახვას, გიორგის გარდაცვალების შემდეგ მეფედ ეცნო არა მისი ძმა, იულონი, არამედ – უფროსი ძე, დავითი (გვ. 72-73). მეცნიერს არც ის რჩება მხედველობიდან, რომ ქართველთა მოთხოვნა და იმპერატორის ჩარევა სამეფოს საშინაო საქმეებში ეწინააღმდეგებოდა გეორგიევსკის ტრაქტატის სულისკვეთებას, რომელიც მემკვიდრეობის საკითხს ქართლ-კახეთის სამეფოს საშინაო საქმედ მიიჩნევდა (გვ. 73). გიორგის სახელმწიფოებრივმა არაკომპეტენტურობამ,

ურთულესმა საშინაო ვითარებამ, ლეკების თარეშის გაძლიერებამ და ირანის შაჰის ტახტზე ფათალი-ხანის სახელით ასული ბაბა-ხანის გამუდმებულმა მუქარამ აიძულა გიორგი, მეტი აქტიურობა მოეთხოვა გ. ჭავჭავაძისაგან, რომელიც 1798 წლის 16 დეკემბერს, მეფის სახელით, საგარეო საქმეთა კოლეგიას ოფიციალური ნოტი ქართლ-კახეთის სამეფოს დასაცავად 3000 რუსი ჯარისკაცის გამოგზავნას სთხოვდა. ბონაპარტისტული საფრანგეთის ინტერესებმა ანატოლიასა და სპარსეთში პავლე I დაარწმუნა იმაში, რომ გადაუდებელი იყო არა მხოლოდ თურქეთთან ანტიფრანგული კავშირის შეკვრა, არამედ – შავი და კასპიის ზღვისპირეთში რუსეთის ჰეგემონიის აღდგენა და ქართლ-კახეთის სამეფოს ოკუპაცია.

შესაბამისად, კოლეგიამ რუს დიპლომატებს დაავალა, შაჰისათვის შეენსენები ნათ, რომ 1783 წლის ტრაქტატის ძალით ქართლ-კახეთის სამეფო ვათავისუფლდა სპარსეთის გავლენისაგან, ხოლო 1799 წლის 11 თებერვალს გ. ჭავჭავაძეს ოფიციალურად აცნობა, რუსული საჯარისო შენაერთი უკვე ქართლ-კახეთის სამეფოსაკენ მიემართება, ზარბაზნებს, რაც შეიძლება, მალე გადმოვცემთ, შაჰს კი დიპლომატიური ნოტით გავაფრთხილებთ, რომ რუსეთი მის მფარველობაში მყოფი ქვეყნების მიმართ მუქარას სპარსეთის მხრიდან არ მოითმენს. ამავე დროს, ქართლ-კახეთის სამეფოში რუსეთის ოფიციალურ ელჩად დანიშნულ პეტრე კოვალენსკის გამგზავრებამდე ისეთი ინსტრუქციები მისცეს, როგორცა, როგორც წესი, აძლევენ არა ელჩს, არამედ – მეფის ნაცვალს. გაწვრთნილმა ინტრიგანმა კოვალენსკიმ სულ მალე უდიდესი გავლენა მოიპოვა სუვერენულ ქართლ-კახეთში. მკვლევარი სამართლიანად მიუთითებს ამ ფაქტის პარადოქსულობაზე, თუმცა, იმასაც აღნიშნავს, რომ რუსი დიპლომატის წარმატება განაპირობა თავად გიორგი XII-მ, რომელიც ასე უფრო დაცულად თვლიდა თავს დარეჯან დედოფლის მომხრე პარტიისაგან (გვ. 75), რომელშიც ორი ფრთა გამოიყოფოდა: ალექსანდრე ბატონიშვილი მუსულმანთა გვერდიგვერდ იბრძოდა რუსთა წინააღმდეგ, დარეჯანი და მისი დანარჩენი შვილები კი აღიარებდნენ როლს, რომელიც ერეკლემ რუსეთს მიანიჭა. იყო კიდევ ერთი – მესამე პარტია, რომელმაც ხელსაყრელ მომენტში მეხუთე კოლონის როლი შეასრულა. იგი რუსეთის მიერ ქართლ-კახეთის ანექსიას ქვეყნის შინაგანი ბრძოლებისაგან თავის დაღწევის ერთა დერთ გამოსავლად თვლიდა (გვ. 75).

1800 წლის ამბებმა (ფათალი-ხანის შეჭრა აზერბაიჯანში; ალექსანდრე ბატონიშვილის მიერ მასთან კავშირის შეკვრის ცდა; რუსეთის საგარეო პოლიტიკის მესვეურების: თედორე როსტოპჩინის, ნიკიტა პანინისა და დიმიტრი ტატიშჩევის იმედგაცრუება გიორგი XII-ის უნიათობის გამო; იულონ, ვანტანგ და ფარნაოზ ბატონიშვილების გალაშქრება თბილისზე; ალექსანდრე ბატონიშვილისა და ომარ-ხანის კავშირი, გენერალ ლაზარევის მიერ მათი გაერთიანებული ლაშქრის დამარცხება 7 ნოემბერს (გვ. 76-77); გიორგი დაარწმუნა, რომ 1783 წლის ტრაქტატი საკმარისი ვერ იქნებოდა ქვეყნის გარეშე მტრებისაგან დასაცავად და მისი ერთიანობის შესანარჩუნებლად. მკვლევარს მოჰყავს მეფის მიერ 1799 წლის 7 სექტემბერს თავისი ელჩებისათვის გაგზავნილი განკარგულების ტექსტი, სადაც იგი უფრო მჭიდრო კავშირის სანაცვლოდ პავლე I-ს მთელ თავის სამეფოს სთავაზობს (გვ. 77). მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ რუსი ისტორიკოსები საქართველოს ანექსიას, როგორც წესი, ამართლებენ ამ დოკუმენტით, საიდანაც მოჰყავთ სიტყვები: „უმსხვერპლეთ ყოველი სამეფო და სამფლობელო ჩემი [...], დაანებეთ სრულსა ნებასა და მზრუნველობასა მათსა [...]“, მაგრამ აპრიორული მიზანმიმართულობით ამახინჯებენ ისტორიულ ფაქტებს, რადგანაც მალაყენ წერილის მეორე ნაწილს, სადაც ამ კავშირის უმთავრეს პირობად გიორგი მისი შთამომავლობისთვის ტახტის შენარჩუნების წერილობით გარანტიას ითხოვს. მკვლევარი ხაზს უსვამს იმას, რომ, მკაცრი ცენზურის მიუხედავად, ქართველი ისტორიკოსები ყოველთვის ჯეროვნად აფასებდნენ წერილის ამ ნაწილს (გვ. 113-114).

რუსეთთან კავშირის ახალი ფორმების ძიებაში 1800 წლის აპრილს გიორგი XII-მ პეტერბურგში გაგზავნა ახალი ელჩობა: გარსევან ჭავჭავაძე, გიორგი ავალიშვილი, რევაზ ფალავანდიშვილი. ხანგრძლივი მოლაპარაკებების შემდეგ პავლე I-მა 1800 წლის 19 ნოემბერს მოიწონა და საბოლოო შეთანხმებისათვის გიორგის გამოუგზავნა 16 „სათხოვარი პუნქტისაგან“ შემდგარი დიპლომატიური ნოტა, რომლის საფუძველზე ქართლ-კახეთის მეფის თანხმობის შემთხვევაში გამოიცემოდა ორმხრივი საიმპერატორო აქტი. მკვლევარს მოჰყავს ნოტის სრული და ზუსტი იტალიური თარგმანი (გვ. 78-86), მისი კომენტარში (გვ. 87-88) კი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ რუსეთ-საქართველოს ახალი პოლიტიკური კავშირი გიორგი XII-ის აზრით იყო ზუსტად ისეთი, როგორც მის წინაპრებს სეფიანთა ირანთან ჰქონდათ, ანუ პატარა სახელმწიფო დიდ სახელმწიფოს უკავშირდებოდა იმ პირობით, რომ ინარჩუნებდა როგორც საკუთარ სამეფო სახლს, ასევე – სრულ საკანონმდებლო ავტონომიას. მკვლევარის აზრით, ანალოგიური იყო ინდოელ რაჯებსა და ბრიტანეთის იმპერიას, 1809-1917 წლებში – ფინეთსა და რუსეთის იმპერიას, ანდა 1815 წლის ვენის კონგრესის გადაწყვეტილებათა თანახმად, პოლონეთის სამეფოსა და რუსეთის იმპერიას შორის დადებული შეთანხმებანი. ამავე დროს, ექვსთვიანი მოლაპარაკებების შედეგად თავად პავლე I-მაც კარგად უწყობდა, რომ ქართლ-კახეთის სამეფო სახლს იგი საიმედო გარანტიას აძლევდა. ამიტომ მოულოდნელი და გაუგებარია მის მიერ 1800 წლის 15 ნოემბერს გენერალ კარლ კნორინგისადმი მიწერილი წერილი (მოტანილია მისი იტალიური თარგმანი, გვ. 88), საიდანაც „თვალნათლივ ჩანს, რომ იმპერატორს განზრახული ჰქონდა, სამხედრო გზით დაეპყრო ქართლ-კახეთის სამეფო და არ დაეშვა გიორგის

მემკვიდრის გამეფება“, ანუ ქართლ-კახეთი იმპერიის ერთ-ერთ პროვინციად ექცია (გვ. 89). იგივე აზრი მჟღავნდება გრაფ როსტოპჩინის მიერ კნორინგისადმი მიწერილ წერილშიც.

მკვლევარი მიუთითებს, რომ შესაძლებელია, პავლე I-მა ეს გადაწყვეტილება ქართლ-კახეთის სამეფოს ბუნებრივი წიაღისეულის შესახებ ცნობილი მინერალოგის, გრაფ აპოლოს მუსინ-პუშკინის ოპტიმისტური პროგნოზის საფუძველზე, ანდა რუსეთის სამხრეთის საზღვრებზე იმ საფრთხეს გათვალისწინებით მიიღო, რაც შინაგანად აშლილ ქართლ-კახეთს მუსულმანურ სახელმწიფოებთან დაპირისპირების შემთხვევაში ემუქრებოდა (გვ. 89-91), თუმცა, ფაქტი ფაქტად რჩება: 1800 წლის 17 დეკემბერს სახელმწიფო საბჭომ გადაწყვიტა ქართლ-კახეთის სამეფოს იმპერიის პროვინციად გადაქცევა, 18 დეკემბერს კი პავლე I-მა ხელი მოაწერა ანექსიის აქტს, რომელიც გიორგი XII-ის გარდაცვალების შემდეგ პეტერბურგში 1801 წლის 18 იანვარს, ტფილისში კი 16-17 თებერვალს გამოქვეყნდა (მოტანილია მისი სრული და ზუსტი იტალიური თარგმანი, გვ. 145-146).

გიორგი XII ვერ მოესწრო თავისი ელჩების ტფილისში დაბრუნებას. მკვლევარი მიმოიხილავს იულონ ბატონიშვილის იმერეთში გაქცევას, პავლე I-ის მკვლელობას და ალექსანდრე I-ის გამეფებას, იმპერატორისადმი დავით გიორგის ძის, დარეჯან დე დოფლისა და ქართველი ელჩების თხოვნას ქართლ-კახეთის მეფის საკითხის გადაწყვეტის შესახებ (გვ. 92-93): ისინი ერთხმად მოითხოვდნენ ტახტზე ბაგრატიონთა დაბრუნებას, დავითი იწონებდა 16-პუნქტიანი დიპლომატიური ნოტით გათვალისწინებულ პირობებს, დარეჯან დედოფალი კი უიმედოდ ესწრაფოდა 1783 წლის ტრაქტატით განსაზღვრული მდგომარეობის აღდგენას. 1801 წლის 11 და 15 აპრილს ალექსანდრე I-ის ინიციატივით მოწვეულმა სახელმწიფო საბჭომ განიხილა ქართლ-კახეთის სამეფოს საკითხი (გვ. 93-95), 22 მაისს ტფილისს მიავლინა კნორინგი, რომელმაც გადააყენა დავითი და ქვეყნის სათავეში ჩააყენა ადგილობრივ რუსოფილ კეთილშობილთა საბჭო გენერალ ლაზარევის მეთაურობით. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ კნორინგმა პირადი ინტერესების შესაბამისად ოსტატურად გამოიყენა 22-დღიანი ვიზიტი იმისათვის, რათა იმპერატორი დაერწმუნებინა ანექსიის აუცილებლობაში და ქართველთა მიერ ძის მხარდაჭერაში. ამ სიცრუის სამხილებლად მკვლევარი ახსენებს საქართველოში XIX ს.-ის პირველი ნახევრის ანტირუსულ აჯანყებებს (გვ. 95, 115) და არც ის რჩება მხედველობიდან, რომ ალექსანდრე I-ს თავისმა მრჩეველებმა: ალექსანდრე ვორონცოვმა და ვიქტორ კოჩუბეიმ დაწვრილებით დაუსაბუთეს კნორინგის რელაციის სიმცდარე და, მათი აზრით, 1783 წლის ტრაქტატით გათვალისწინებული მდგომარეობის აღდგენის მიზანშეწონილობა. ეს მოსაზრებები მათ უცვლელად გაიმეორეს 1801 წლის 8 აგვისტოს მოწვეულ სახელმწიფო საბჭოს სხდომაზეც, რომელმაც მხარი დაუჭირა მათ მოწინააღმდეგე ვ. ზუბოვს და საბოლოოდ გადაწყვიტა ქართლ-კახეთის სამეფოს ანექსია. მიუხედავად ამისა, ალექსანდრე I-მა 13 აგვისტოს მაინც დააყენა ეს საკითხი განსახილველად საიდუმლო კომიტეტის წინაშე, რომელმაც მხარი დაუჭირა ალ. ვორონცოვსა და ვ. კოჩუბეის, რომლებმაც თავიანთი ადრინდელი პოზიცია დააფიქსირეს, თუმცა, ამჯერად ალექსანდრე I-მა უყოყმანოდ გადაჭრა საკითხი ანექსიის სასარგებლოდ (გვ. 97-98) და, იმპერატორად კურთხევის ცერემონიალისათვის მოსკოვში მყოფმა, 1801 წლის 12 სექტემბერს ოფიციალურად გამოსცა შესაბამისი მანიფესტი. მკვლევარს მოჰყავს ამ დოკუმენტის იტალიური თარგმანი (გვ. 147-151), მისი კომენტარებისას კი საზგასმით აღნიშნავს: მანიფესტი ახსენებს ალა-მაჰმად-ხანის მიერ ტფილისის იავარყოფის შემდეგ ეკატერინე II-ის მიერ ქართლ-კახეთში გაგზავნილ კორპუსს, მაგრამ სიტყვას არ ძრავს იმაზე, რომ სპარსეთმა ქართული სამეფოს წარტყვევება სწორედ იმის გამო შეძლო, რომ რუსეთმა არ შეასრულა გეორგიევსკის ტრაქტატით ნაკისრი ვალდებულებანი (გვ. 98). საგულისხმოა ისიც, რომ ქართლ-კახეთისათვის ამ საბედისწერო საკითხის გადაწყვეტის დროს რუსეთში მყოფ ქართველ ელჩებს არათუ არ ჰკითხეს აზრი, არამედ საერთოდ არ ჩააყენეს საქმის კურსში და მათ მანიფესტის შესახებ მხოლოდ არაოფიციალური წყაროებიდან შეიტყვეს (გვ. 99), რის გამოც ვიცე-კანცლერის, ალექსანდრე კურაკინისათვის 1801 წლის 6 ნოემბერს გაგზავნილ ბარათში მათ მთელი სიმძაფრით გამოხატეს თავიანთი აღშფოთება. მკვლევარს მოჰყავს ამონარიდი გ. ჭავჭავაძის მიერ მეუღლისადმი მიწერილი ბარათიდან, სადაც ნათქვამია, რომ არც ერთი ერი ისე არ დაუმცირებიათ, როგორც – ქართველები (გვ. 100).

მკვლევარი ხაზგასმით და არაორაზროვნად ნათელყოფს, ალექსანდრე I-იდან დაწყებული თუ როგორ სისტემატურად აყალბებდა რუსული და საბჭოთა ოფიციალური ისტორიოგრაფია ისტორიულ ფაქტებს (იხ. გვ. 99, 101), რათა ქართულ სახელ მწიფოზე აშკარა ძალადობა ლეგიტიმურ საფარველში გაეხვია. მართალია, XVI ს.-დან მოყოლებული ქართველი მეფეები თანადგომას სთხოვდნენ რუსეთს, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ უთქვამს უარი ტახტზე და არ უთხოვია თავისი სამეფოს რუსეთთან შეერთება (გვ. 101-102). მკვლევარი იხსენებს, თუ როგორი დიდი სამხედრო ძალით დაიმორჩილა რუსეთმა დასავლეთ საქართველო. ის ფაქტი, რომ XIX ს.-ში ათწლეულების განმავლობაში კავკასია რუსეთის უპირველესი ფრონტის ასპარეზი იყო, ამ რეგიონის ღრმა ანტირუსულ განწყობილებას მოწმობს. კავკასია რუსეთისათვის გადაიქცა „თბილ ციმბირად“, რომლის მშვენიერებით მოიხიბლნენ აქ გადმოსახლებული რუსი ინტელექტუალები: ალექსანდრე პუშკინი, იულიუს ფონ კლაპროთი და ალექსანდრე პეტცკოლდტი კავკასიელებს ყველაზე

შორეული ეგზოტიკური აღმოსავლელით მშვენიერებად თვლიდნენ (გვ. 103-104); ამან კავკასია და, კერძოდ, საქართველო, XIX ს.-ის რუსული ლიტერატურის შთაგონების უპირველეს წყაროდ აქცია.

თავის მხრივ, ქართველი ინტელიგენცია მთელი XIX ს.-ის პირველი ნახევრის განმავლობაში ცდილობდა, შეეფასებინა ქართლ-კახეთის ისტორიული ბედი. ერთ-ერთი მოსაზრების თანახმად, ერეკლე II-მ აირჩია მცირე ბოროტება, რომელმაც, საბოლოო ჯამში, საქართველოს თვითმყოფადობა გადაარჩინა. სხვა თვალსაზრისის მიხედვით კი საქართველოსათვის რუსეთი ისეთივე მტერი იყო, როგორც – თურქეთი ან სპარსეთი. ამდენად, 1783 წლის ტრაქტატის დადების ნაცვლად, რამაც ქვეყანა საბოლოოდ ანექსიამდე მიიყვანა, უკეთესი იქნებოდა, ერეკლეს გამუდმებით ეცვალა პოლიტიკური პარტნიორები. მკვლევარი ამ კუთხით ანალიზებს ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოემას „ბედი ქართლისა“ და ორ ლექსს, რომლებიც მას პოემის ერთგვარ ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო ეპალოვად მიაჩნია. პირველი მათგანი – „საფლავი მეფის ირაკლისა“ მხარს უჭერს რუსეთთან საქართველოს კულტურული და არა პოლიტიკური ერთობის იდეას, მეორე – „სუმბული და მწირი“ კი – საქართველოს თვითმყოფადობის შენარჩუნების პოზიციას (გვ. 105-108).

ამ საინტერესო, დოკუმენტირებული და დასავლელი მკითხველისათვის უდავოდ საჭირო ნაშრომის დასასრულს მკვლევარი 1801 წელს რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიას მიუტევებელი ძალადობის აქტად მიიჩნევს, თუმცა, ამას არა რომელიმე რუსი იმპერატორის ნება-სურვილით ხსნის, არამედ – იმპერიალისტური სულისკვეთებით თვით რუსული სახელმწიფოსი და, საერთოდ, იმდროინდელი საზოგადოებისა, რომლის ერთ-ერთი ყველაზე ლიბერალური შეხედულების წარმომადგენლის, დეკაბრისტ პავლე პესტელის აზრითაც კი, დამოუკიდებლობის ღირსი მხოლოდ ის ერია, რომელსაც მისი შენარჩუნება შეუძლია და, ამდენად, რუსეთი სწორად მოიქცა, როდესაც რეგიონში მშვიდობის დასამყარებლად კავკასიის თავდაცვისუნარიანობას მოკლებული ხალხები დაიმორჩილა (გვ. 108-110). თითქმის ჩამოსათვლელნი იყვნენ საწინააღმდეგო პოზიციებზე მდგარი რუსი ინტელექტუალები. მკვლევარი არაორაზროვნად დაასკვნის, რომ რუსულ ისტორიოგრაფიაში გაბატონებული შეხედულების საწინააღმდეგოდ, გიორგი XII-მ რუსეთთან შეერთება კონკრეტული პირობებით ითხოვა, მაგრამ საქართველოს ბედი რუსეთის დაუოკებელმა იმპერიალისტურმა მისწრაფებამ გადაწყვიტა; მეფე გიორგი მიენდო ერთმორწმუნე სახელმწიფოს, მაგრამ „მხედველობიდან გამორჩა ძლიერი მეზობლის ჰეგემონისტური მისწრაფებები, რომელმაც შემდეგ მთელი სამხრეთ კავკასია დაიპყრო და, ამავე დროს, თავისი ჯარები წარმართა აღმოსავლეთისაკენ, აღმოსავლეთ აზიისაკენ, სადაც XIX საუკუნეში გასაოცარ ტერიტორიულ წარმატებებს მიაღწია“ (გვ. 111).

სპეციალური ლიტერატურისა და მოსკოვის, თბილისისა და ვენეციის სახელმწიფო არქივებში დაცული მასალების ანალიზის საფუძველზე ავტორი დამაჯერებლად ასაბუთებს თავიდანვე გაცხადებულ თეზისს იმის შესახებ, რომ რუსეთის ხელისუფლებამ განახორციელა ნამდვილი ანექსია, შემდეგ კი „[...] ორგანიზება გაუკეთა ზოგიერთი დოკუმენტის მიკერძოებულ და ცალმხრივ წაკითხვაზე დაფუძნებულ პროპაგანდისტულ მონტაჟს, რითაც შეძლო ცნობილი ისტორიკოსების თვალის ახვევა, უფრო ზუსტად კი მათი ავტორიტეტის ამ ვიწრო ოპერაციის სამსახურში ჩაყენება“ (გვ. 12).

ერთი უმნიშვნელო შენიშვნა: ავტორი ქართველების მიმნდობლობას რუსეთისადმი მათი გულუბრყვილობით ხსნის (გვ. 26). მართალია, ამ საკითხზე ასეთივე აზრი ჰქონდა ივ. ჯავახიშვილსაც (იხ. მისი „დამოკიდებულება რუსეთსა და საქართველოს შორის XVIII საუკუნეში“, თბ., 1919, გვ. 52), მაგრამ, ვფიქრობ, ასეთი მიდგომა პრობლემის გაიოლებული ახსნა უფროა, ვიდრე – სინამდვილე. ჩემი აზრით, მუსულმანურ სახელმწიფოებთან ფიზიკური გადარჩენისათვის მრავალსაუკუნოვანმა ბრძოლამ ქართველებს ერთგვარად დაუვიწროვა პოლიტიკური თვალსაწიერი. მათ მცდარად ირწმუნეს, რომ მსოფლიოს ისტორიას წარმართავდა მხოლოდ რელიგიური და არა ეკონომიკური ინტერესებისათვის ბრძოლა. ამიტომ სჯეროდათ, რომ რუსეთი მათ უანგაროდ დაეხმარებოდა და აზრადაც არ მოსდიოდათ, რომ ამ ქვეყნის სახელმწიფოებრივ კონცეფციაში, რომელიც სრულიად განსხვავებულ ისტორიულ-პოლიტიკურ კონტექსტში ყალიბდებოდა, საერთო სარწმუნოება არ წარმოადგენდა არც საფუძველს და არც მიზეზს სამხედრო-პოლიტიკური კავშირის შესაკვრელად.

იმ ღირსებების გარდა, რომლებზედაც რეცენზიის სხვადასხვა ადგილას უკვე გავამაზვილე ყურადღება, ჩემი აზრით, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს სარეცენზიო ნაშრომის სიახლეები. გამოკვლევის უპირველეს მეცნიერულ ღირსებად მეჩვენება ის, რომ 1783 წლის გეორგიევსკის ტრაქტატი პირველად არის გაანალიზებული იმდროინდელი საერთაშორისო სამართლის ნორმების მიხედვით. ამ ტრაქტატით, ქარ თველ ისტორიკოსთა ერთი ნაწილის აზრით, ერეკლე II-მ საკუთარი ნებით თქვა უარი სუვერენულობაზე, იტალიელ მეცნიერს კი ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში შემოაქვს იმდროინდელი საერთაშორისო სამართლის ერთ-ერთი უპირველესი წყარო – ემერ დე ვატელის ზემოთ დასახელებული კლასიკური ნაშრომი და თვალნათლივ ცხადყოფს, რომ ერეკლე II ჩინებულად იყო გარკვეული „ხალხთა სამართალში“ და იგი უფრო შორსმჭვრეტელურად და ბრძნულად იყურებოდა წინ, ვიდრე ეს დღეს ზოგიერთ ჩვენგანს წარმოუდგენია.

დიდია ნაშრომის მეცნიერული მნიშვნელობა თვით დასავლური ისტორიოგრაფიისათვის. იგი ნათელს ჰფენს დასავლელ ისტორიკოსთათვის ძნელად ხელმისაწვდომ რუსულ, საერთოდ მიუწვდომელ ქართულ ისტორიულ წყაროებს, სამეცნიერო ლიტერატურას და მიუკერძოებლად, ობიექტურად ააშკარავებს დასავლელი მკითხველის წინაშე სიყალბეს, რომლითაც ჯერ რუსულმა და შემდეგ კი საბჭოთა ისტორიოგრაფიამ წარმოაჩინა საქართველოს სამეფოს ტრაგიკული დასასრული.

დაბოლოს, წიგნის დიდ ღირსებად მიმაჩნია ისიც, რომ იგი სრულიად ახლებურად წარმოგვიჩენს წარსულის ისტორიის გაკვეთილებს და ღრმად გვაფიქრებს ჩვენს აწმყოსა და მომავალზე. ეს მით უფრო აქტუალურია დღეს, როდესაც საქართველოს თავგანწირულ ძალისხმევას, თავი დააღწიოს რუსეთის ორსაუკუნოვან გავლენას, ასეთი მტრული, ისტერიული გამოხდომებით ხვდება ყოფილი მეტროპოლია.

## **გაბა შურღაია**

საკლესიო მეცნიერებათა დოქტორი, ვენეციის სახელმწიფო უნივერსიტეტ „კა' ფოსკარის“ ევრაზიული კულტურების კვლევის კათედრის მკვლევარი, რომის პაპის აღმოსავლური ინსტიტუტის მოწვეული პროფესორი, ვატიკანის სამოციქულო ბიბლიოთეკის მეცნიერი კონსულტანტი.

რომი, 2006 წლის 23 ოქტომბერი.

**ლიტერატურის თეორია:**

**XX საუკუნის ძირითადი მეთოდოლოგიური კონცეფციები და მიმდინარეობები**

(ავტორთა კოლექტივი)

რედაქტორები: თ. დოიაშვილი, ი. რატიანი

2006

გვ. 262

ეს გამოცემა მე-20 საუკუნის დასავლური ლიტერატურულ-თეორიული სივრცის მიმოხილვის პირველი ცდაა ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში. წიგნი საშუალებას მისცემს ლიტერატურისა და ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებით დაინტერესებულ ფართო მკითხველს, მშობლიურ, ქართულ ენაზე გაეცნოს მე-20 საუკუნის ლიტერატურის თეორიის მიდევნებს, ეზიაროს სხვადასხვა ქვეყანაში, სხვადასხვა დროს ჩამოყალიბებული ლიტერატურულ-თეორიული სკოლების (რუსული ფორმალისტიკა, დიალოგიური კრიტიკა, პრადის სკოლა, ფსიქონალიზმი, ფუნქციონალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია, ამერიკული „ახალი კრიტიკა“, სტრუქტურალიზმი, პოსტსტრუქტურალიზმი და დეკონსტრუქცია, რეცეფციული ესთეტიკა, ნარატოლოგია, მითოლოგიური კრიტიკა, მარქსისტული კრიტიკა, პოსტმოდერნიზმი, ახალი ისტორიზმი) ძირითად პრინციპებსა და დებულებებს, ათვისოს მათი პირველადი ტერმინოლოგიური აპარატი.

**ირმა რატიანი, „ქრონოტოპი ილია ჭავჭავაძის პროზაში“**

(ხუთი თხზულების ანალიზი)

გამომც.: უნივერსალი

2006

გვ. 183

წიგნი ეთმობა მხატვრული დროისა და სივრცის ზოგადსტრუქტურული თავისებურებებისა და კონკრეტულ თხზულებებში მათი რეალიზების სპეციფიკის კვლევას.

ნაშრომი მიზნად ისახავს, ი. ჭავჭავაძის პროზაული თხზულებების გაანალიზების საფუძველზე, რეალისტური ლიტერატურისათვის ნიშანდობლივი მხატვრული დრო-სივრცის გლობალური, ე. წ. „მსოფლიო სტანდარტებით“ აღქმის პრინციპისა და ფსიქოლოგიური სუბლიმაციის პროცესის თავისებურებათა წარმოჩენას, ქრონოტოპის სტრუქტურული არაერთგვაროვნებისა და მისი რეალიზების მოდალური ინვარიანტების გამოვლენას, რეალისტურ ნაწარმოებში კონცენტრირებული მხატვრული დრო-სივრცის აღქმის პრობლემის გააზრებას.

წიგნი განსზღვრულია როგორც ლიტერატურის თეორიის პრობლემებით დაინტერესებული სპეციალისტების, ისე ლიტერატურის პრობლემებითა და ი. ჭავჭავაძის შემოქმედებით დაინტერესებული ფართო მკითხველისათვის. ნაშრომის შედეგები, დებულებები, დასკვნები შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლიტერატურის თეორიის ცალკეული კურსების შემუშავებისას.

**ზაზა გოგია, „საუკუნეთა გზავსაყარზე“**

(ლიტერატურული ნარკვევები)

გამომც.: ზეკარი

2006

გვ. 221

კრებული ასახავს ბოლო ათწლეულების ქართული კულტურულ-ლიტერატურული ცხოვრების ზოგად სურათს.

ავტორის რეფლექსიის საგანია თითოეული თაობის როლის ჩვენება და წარმოჩენა ლიტერატურული ცხოვრების მთლიანი კონტექსტის გათვალისწინებით, რაც ნარკვევების კრებულს ერთ მთლიან კონცეპტუალურ ნაშრომად წარმოგვიდგენს და კრიტიკოსის ხედვის მასშტაბს ადასტურებს.

## **საქართველო ათასწლეულთა გასაყარზე**

(ავტორთა კოლექტივი)

რედკოლეგია: ზაზა კვერცხიშვილი, ზურაბ კიკნაძე, მალხაზ ხარბელია

გამომც.: არეტე

2005

გვ. 568

ორი ასწლეულის და ორი ათასწლეულის გარიჟრაჟზე ჩნდება აუცილებლობა, რომ საქართველოს ისტორია, კულტურა და საზოგადოებ-რივი ცხოვრება შეფასდეს. ამგვარი კომპლექსური ხასიათის სამუშაო საქართველოში აქამდე არ ჩატარებულა. ავტორთა ალისანსის შედეგად მივიღეთ შესანიშნავი კრებული. აქ თავმოყრილია განსხვავებული, ზოგ შემთხვევაში კი ერთმანეთის საწინააღმდეგო თვალსაზრისები. მასში შეკრებილი სტატიები თავიანთი სტილური თუ ინტელექტუალური მრავალფეროვნებით, აზრთა და გრძნობათა ამ დუდილის გამოხატველია. კრებულში შესულია ზურაბ კიკნაძის, ზაზა შათირიშვილის, ლევან ბერძენიშვილის, ზაზა კვერცხიშვილის, ზურაბ ქარუმიძის, ირაკლი ჩარკვიანის, ვია ნოდის, სოსო ტაბუცაძის, გაგა ნიჟარაძის, ზაალ ანდრონიკაშვილის და სხვების სტატიები. მკითხველი ასევე შეხვდება თარგმნილ ტექსტებსაც (ელეას კანეტი, ფერდინანდ ტონისი). საგულისხმოა ისიც, რომ წიგნს მნიშვნელოვანი პირთა საძიებელი ერთვის.

## **Geoffrey Galt Harpham, Character Of Criticism**

**ჯეფრი გოლტ ჰარფამი, „კრიტიკის თვისებურება“**

გამომც.: Routledge

2006

გვ. 208

კრიტიკოსების დეტალური და სითბოთი გამსჭვალული პორტრეტების ჩვენებით ჰარფამი კრიტიკულ აზროვნებაში ადამიანის ბუნების რთულ მხარეებს გამოავლენს. იგი ისეთი მოაზროვნების პორტრეტებს გვთავაზობს, როგორებიცაა ელაინ სქერი, მარტა ნუსბაუმი, სლაგვი ჟიჟეკი და ედვარდ საიდი. უკანასკნელ თავში წარმოდგენილია თანამედროვე ვითარების ანალიზი, სადაც კრიტიკა ტერორიზმის კონტექსტში განიხილება. ავტორის აზრით, კრიტიკის ბუნება არა მხოლოდ თანამედროვეობის ანალიზს გულისხმობს, არამედ თვით კრიტიკის მიმართ ახლებურ მიდგომას ითვალისწინებს და კრიტიკოსს მნიშვნელოვან მოთხოვნებს უსახავს.

## **Catherine Nepomnyashchy, Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness**

**კატარინ ნეპომნიაშჩი, „ჩემი აფრიკის ცის ქვეშ: ალექსანდრ პუშკინი და შავკანიანთა პრობლემა (რუსული ლიტერატურის და თეორიის კვლევა)“**

გამომც.: Northwestern University Press

2006

გვ. 520.

ეს არის პირველი წიგნი ინგლისურ ენაზე, სადაც ისეთ სა-კითხებზეა საუბარი, როგორებიცაა: რასობრივი ანალიზი, პოლიტიკა, მუსიკა, მითოპოეტური კრიტიკა, პუშკინმცოდნეობის მაგისტრალური ხაზი... ესეებში, რომლებიც პუშკინის ცხოვრებას და შემოქმედებას, რიგრიგობით, ბიოგრაფიული, იკონოგრაფიული, კულტურული და სოციოლოგიური კუთხით განიხილავს, საკითხთა ისეთ ვრცელ არეალს მოიცავს, როგორიცაა რასობრივი შეხედულებები პუშკინის ხანაში თუ რასობრივი საკითხი გვიანდელ საბჭოთა და პოსტ-საბჭოთა ხანის რუსეთში. საბოლოო ჯამში, წიგნი გვთავაზობს ძირითად მასალას როგორც კონკრეტული თემის, ისე პროვოკაციულ წაკითხვებსა და ინტერპრეტაციებს, რაც რუსულ კულტურაში პუშკინის და რასობრივი საკითხის მომავალ ანალიზზე გავლენას მოახდენს.

## **Andrew Dalby, Rediscovering Homer: Inside the Origins of the Epic**

**ანდრიუ დელბი, „ჰომეროსის ხელახალი აღმოჩენა: ეპოსის სათავეების სიღრმეში“**

გამომცემელი: W. W. Norton & Company

2006

გვ. 266.

იმ კონტექსტის გათვალისწინებით, რომელშიც ჰომეროსის ეპიკური პოემები იქმნებოდა, დელბი საკმაოდ გაბედულ თეზისს გვთავაზობს: ჰომეროსი ქალი იყო. ამ მტკიცებას ერთგვარი დაბრკოლებაც ახლავს თან. ლინგვისტი და ისტორიკოსი დელბი მშვენივრად გვიამბობს პოეზიის ზეპირიდან წერილობით საფეხურზე გადასვლის პროცესზე, მაგრამ მისი თეორია „ოდისეის“ და „ილიადას“ ავტორის სქესთან დაკავშირებით სპეკულატურია. გამორჩეულად ძლიერი თავია „ილიადა და ისტორია“ ძირითადად იოახიმ

ლატაციის „ტროა და ჰომეროსითა“ შთაგონებული. თუმცა დელების მცდელობების მიუხედავად, ჰომეროსი, როგორც ყოველთვის, მაინც მოუხელთებელი რჩება.

**Frances L. Restuccia, Amorous Acts: Lacanian Ethics in Modernism, Film, and Queer Theory**  
**ფრენსის ლ. რესტუჩია, „სასიყვარულო ქმედებები: ლაკანისეული ეთიკა მოდერნიზმის ხანაში, ფილმი და ლატენტურობის თეორია“**

გამომცემლობა: Stanford University Press

2006

გვ. 208

წიგნი ფსიქოანალიტიკური თეორიის საშუალებით ურთიერთობების, გამოცდილებების, ხელოვნების, პოლიტიკისა და ადამიანურ ინტერაქციათა მრავალი სახეობის მნიშვნელობას ეხება. მართალია, ლაკანის თეორიის თანახმად, სიყვარული, გარკვეულწილად, ადამიანის „მე“-ს გახლეჩას უკავშირდება, მაგრამ სიყვარულის ლაკანისეული კონცეფცია აქ პოლიტიკური თვალსაზრისით სასარგებლოდაა მიჩნეული. ამ გამოკვლევის თანახმად, ლაკანისეული სიყვარული სამი სხვადასხვა ფორმით წარმოგვიდგება და ცდილობს გამოავლინოს როგორც საფრთხე, ისე მისი კულტურული პოტენციალი. ამ მოსაზრებასთან მისვლამდე, წიგნში ნდომის ლაკანისეული ეთიკის საფუძველზე რამდენიმე თანამედროვე ბრიტანული რომანი (ე. ფორსტერის, ვირჯინია ვულფის, დ. ლორენსის და გრემ გრინის) და ასევე ფილმებია („ტალღების გაპობისას“, „მეშვიდე ცა“ და „ზარალი“) გაანალიზებული. ბოლოს წარმოდგენილია კისლიოვსკის ფილმის, „თეთრის“ ინტერპრეტაცია.

**The Death of Artemio Cruz - Carlos Fuentes**

**Harold Bloom (editor)**

**„არტემიო კრუზის სიკვდილი – კარლოს ფუნტესი“**

რედ.: ჰაროლდ ბლუმი

გამომცემელი: Chelsea House Publications

2006

გვ. 212

ეს წიგნი „ბლუმის თანამედროვე კრიტიკული ინტერპრეტაციების“ სერიიდანაა. წინასიტყვაობა ჰაროლდ ბლუმს ეკუთვნის და მასში თავმოყრილია ფუნტესის აღიარებული რომანის „არტემიო კრუზის სიკვდილის“ სხვადასხვა ინტერპრეტაცია. წიგნში წარმოდგენილია აგრეთვე ბიბლიოგრაფიული მონაცემები და ა.შ.

**Mark Morford, Robert Lenardon, Classical Mythology**

**მარკ მორფორდი, რობერტ ლენარდონი, „კლასიკური მითოლოგია“**

გამომცემლობა: Oxford University Press

2006

გვ. 894

წიგნში წარმოდგენილია ორიგინალური წყაროების საუკეთესო თარგმანები. მასში გაცოცხლებულია ბერძნული და რომაული მითები. ტექსტები ბერძნულიდან და ლათინური წყაროებიდანაა ნათარგმნი (ჰომეროსი, ჰესიოდე, ჰომერული ჰიმნები, პინდარე, ესქილე, სოფოკლე, ევრიპიდე, ჰეროდოტე, პლატონი, ლუკიანე, ლუკრეციუსი, ვირგილიუსი, ოვიდიუსი და სენეკა). წიგნის ავტორები პოეტური თხრობის პარალელურად საგანმანათლებლო კომენტარებსაც გვთავაზობენ. ამასთანავე, მითების შექმნის ისტორიულ და კულტურულ წინაპირობაზეც საუბრობენ. წიგნი ილუსტრირებულია ხელოვნების და არქიტექტურის ნიმუშების რეპროდუქციებით. აგრეთვე მკითხველი უხვ მასალას შეხვდება მითოლოგიის გავლენაზე ხელოვნების და ლიტერატურის სფეროებზე; რუკებს, საძიებლებს და ა.შ.

**Charles E. Bressler, Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice**

**ჩარლზ ბრესლერი, „ლიტერატურის კრიტიკა: თეორიის და პრაქტიკის შესავალი“**

გამომცემლობა: Prentice Hall

2006

გვ. 352

ლიტერატურის თეორიის და კრიტიკის ეს შესავალი, სადაც განხილულია ამ დარგის ისტორიული განვითარება და წარმოდგენილია სხვადასხვა თეორიული სკოლის საფუძველები, სტუდენტებისთვისაა განსაზღვრული და მათ ინტერპრეტაციის ცნობიერ, ინფორმაციულ არჩევანს გვთავაზობს. მასში მე-20



საუკუნის კრიტიკა ისტორიულ და ფილოსოფიურ კონტექსტშია წარმოდგენილი. წიგნს კრიტიკულ ტერმინთა ლექსიკონი ერთვის.

**Левицкий Ю.А., Лингвистика текста**

**ი. ლევიცი, „ტექსტის ლინგვისტიკა“**

გამომცემლობა: Высшая школа

2006

გვ. 207

წიგნი განხილულია ტექსტის ლინგვისტიკის ჩამოყალიბების საკითხები და მისი ძირითადი მიმართულებები, ტექსტის ქმნის პრობლემები და მისი ადგილი ტექსტის ტიპოლოგიასა და ენის სისტემაში. ილოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტებისა და ასპირანტებისთვის, რომელთა სპეციალობა ენის თეორიაა.

**Каллер Дж., Теория лит-ры Краткое введ.**

**ჯონათან ქალერი, „ლიტერატურის თეორიის მოკლე შესავალი“**

გამომცემლობა: Астрель

2006

გვ. 160

რა არის ლიტერატურის თეორია? რის თუ არა კავშირი ლიტერატურასა და კულტურას შორის? – აი, ამ საკითხების გარკვევას ისახავს მიზნად ჯონათან ქალერის წიგნი. ავტორი ნათლად განგვიმარტავს ენის და მნიშვნელობის ბუნებას და აგრეთვე იმასაც, ლიტერატურე თვითგამოხატვის ფორმაა თუ მკითხველის ყურადღების მიპყრობის საშუალება. აქვე მიმოიხილავს სხვადასხვა სკოლებს: დეკონსტრუქციას, სემიოტიკას, პოსტკოლონიურ თეორიას და სტრუქტურალიზმს. იგი ისეთ საკითხებზე მსჯელობს, როგორცაა ლიტერატურა და საზოგადოებ-რივი თვითშეგნება, პოეზია, პოეტიკა და რიტორიკა. ერთი სიტყვით, ეს წიგნი ყველასთვის საგულისხმოა, ვინც ლიტერატურის მნიშვნელობით და ამ საკითხის ირგვლივ წამოჭრილი კამათითაა დაინტერესებული.

მომზადდა **ბაბა ლომიკმა**

**შოთა რუსთაველის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის  
სამეცნიერო პუბლიკაციების სტილი**

1. ლიტერატურის ინსტიტუტის პერიოდულ გამოცემებში იბეჭდება ნაშრომები, რომლებიც მოიცავს თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისათვის აქტუალურ თემებსა და პრობლემებს, მნიშვნელოვან გამოკვლევათა ჯერ გამოუქვეყნებელ შედეგებს.
2. ნაშრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ორ ცალად (ელექტრონული ვერსიით, დისკეტზე – floppy A:) და თან ახლდეს:
  - ❖ თავფურცელი, რომელშიც მითითებული იქნება ავტორის სახელი, გვარი, სტატუსი და საკონტაქტო კოორდინატები;
  - ❖ ანოტაცია ქართულ ენაზე (1 ნაბეჭდი გვერდი).
3. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) სტატიას უნდა ერთვოდეს ბოლოში.
4. ნაშრომი მოცულობით უნდა იყოს კომპიუტერზე ნაბეჭდი არა უმეტეს თხუთმეტი და არანაკლებ ხუთი გვერდისა.
5. ნაშრომი დაბეჭდილი და გაფორმებული უნდა იყოს A4 ფორმატის თეთრ ქაღალდზე შემდეგნაირად:
  - ა) ნაშრომის სათაური (იწერება შუაში);
  - ბ) ნაშრომის ტექსტი;
  - გ) დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა);
  - დ) ანოტაცია;
  - ე) ოთხივე მხრივ დატოვებული მინდორი 25 მმ;
  - ვ) ნაბეჭდი ტექსტის შრიფტი – Lit.Nusx 11, ინტერვალი – 1;
6. ჟურნალში მიღებულია ევროპული სტანდარტების შესაბამისად შემუშავებული ციტირებისა და მითითების წესი „**ლიტერატურის ინსტიტუტის სტილი**“ (ლისტ). მისი მოთხოვნებია:
  - ა) მოტანილი ციტატა ძირითადი ტექსტისგან გამოიყოფა ბრჭყალებით („“). ციტირების დასასრულს, მრგვალ ფრჩხილებში, დაისმის ინდექსი, რომელშიც აღნიშნულია ციტირებული ტექსტის ავტორის გვარი, ტექსტის გამოქვეყნების წელი, შემდეგ – ორწერტილი და გვერდი. მაგალითად: (აბაშიძე 1970:25). **(იხ. დანართში წარმოდგენილი ნიმუში).**
  - ბ) სალექსო სტროფის (და არა სტრიქონის) ციტირების შემთხვევაში, მოტანილი ციტატა გამოიყოფა ტექსტისაგან და ციტატის ფონტის (შრიფტის) ზომა მცირდება ერთი ინტერვალით (მაგ.: თუ ტექსტის ფონტის ზომაა Lit.Nusx 11, მაშინ ციტატის ზომა იქნება Lit.Nusx 10).
  - გ) მე-6 პუნქტის მოთხოვნა არ ეხება რუბრიკებს „გამოხმაურება, რეცენზია“ და „ახალი წიგნები“, სადაც შრიფტის ზომებია:
    - ❖ ძირითადი ტექსტი Lit.Nusx 10,
    - ❖ განმარტება-შენიშვნები (სქოლიოში ჩატანით) – Lit.Nusx 9.
7. დამოწმებანი (დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხა) უნდა დალაგდეს ინდექსის მიხედვით, ანბანური რიგით და დაიბეჭდოს გარკვეული წესით (**დაწვრილებით იხ. დანართის ცხრილი**).
8.
  - ა) სტატიის ავტორის ვრცელი განმარტებანი ინომრება და ინაცვლებს ტექსტის ბოლოს ანოტაციის წინ;
  - ბ) სტატიის ავტორის მცირე შენიშვნები აღინიშნება ვარსკვლავით და ჩაიტანება გვერდის ბოლოს, სქოლიოში.
9. ავტორი პასუხისმგებელია დასაბეჭდად წარმოდგენილი ნაშრომის ლიტერატურულ სტილსა და მართლწერაზე.
10. შემოსული სტატია სარეცენზიოდ გადაეცემა ანონიმურ ექსპერტს.
11. შემოსული მასალების განხილვის შემდეგ, დამატებითი მითითებებისათვის, რედაქცია დაუკავშირდება დასაბეჭდად შერჩეულ ნაშრომთა ავტორებს.
12. ავტორს, განსაზღვრული ვადით (არა უმეტეს სამი დღისა), კორექტურისათვის ეძლევა უკვე დაკაბადონებული ნაშრომი. თუ დადგენილ ვადაში სტატია არ იქნება დაბრუნებული, რედაქცია უფლებას იტოვებს შეაჩეროს იგი ან დაბეჭდოს ავტორის ვიზის გარეშე.

## ციტირების, მითითებისა და ბიბლიოგრაფიის ფორმის ნიმუში

### ნიმუში:

ჟენეტის ამოცანაა პრუსტის მხატვრული მანერის თავისებურებათა გამოკვლევა და იმის დასაბუთება, რომ „მეტაფორა და მეტონიმი შეუთავსებელი ანტაგონისტები როდი არიან. ისინი განამტკიცებენ და მსჭვალავენ ურთიერთს, მეორე მათგანის ჯეროვანი შეფასება სულაც არ ნიშნავს მეტონიმიანთა ერთგვარი ნუსხის (რომელიც კონკურენციას გაუწევს მეტაფორათა ნუსხას) შედგენას, არამედ – იმის გამოვლენას, თუ როგორ მონაწილეობენ და ფუნქციონირებენ ანალოგიის მიმართებათა ფარგლებში „თანაარსებობის“ მიმართებები. ამგვარად, უნდა გამოაშკარავდეს მეტონიმიის როლი მეტაფორაში“ (ჟენეტი 1998: 37). რატომ შეარჩია ჟენეტმა ანალიზის საგნად სწორედ პრუსტის შემოქმედება? იმიტომ, აღნიშნავს მეცნიერი, რომ თვით პრუსტის ესთეტიკურ თეორიაში, ისევე, როგორც პრაქტიკაში, მეტაფორულ (ანალოგიაზე დამყარებულ) მიმართებებს ძალზე არსებითი როლი განეკუთვნება, იმდენად არსებითი, რომ მათი მნიშვნელობა და როლი, სხვა სემანტიკურ მიმართებებთან შედარებით, ძალზე გაზვიადებულია.

### ცხრილი

მონაცემის ტიპი	დამოწმებული ლიტერატურის ნუსხის (დამოწმებანი-ს) ფორმა ინდექსის მიხედვით <b>Bibliography Form</b>
<p>წიგნი, ერთი ავტორი</p> <p>Book, one authors</p>	<p><b>აბაშიძე 1970:</b> აბაშიძე კ. <i>ეტიუდები XIX ს.-ის ქართული ლიტერატურის შესახებ</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მერანი“, 1970.</p> <p><b>ვაისი 1962:</b> Weiss, Daniel A. <i>Oedipus in Nottingham: D.H. Lawrence</i>. Seattle: University of Washington Press, 1962.</p>
<p>წიგნი, ორი, ან მეტი ავტორი</p> <p>Book, two authors</p>	<p><b>კეკელიძე ... 1975:</b> კეკელიძე კ., ბარამიძე ა. <i>ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია</i>. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება“, 1975.</p> <p><b>ნათაძე ... 1994:</b> ნათაძე კ., პეტრიაშვილი ვ., ნაკაშიძე ბ. <i>ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან</i>. ქუთაისი: გამომცემლობა „განთიადი“, 1994.</p> <p><b>ჰიუტონი ... 1959:</b> Houghton, Walter E., and G. Robert Strange. <i>Victorian Poetry and Poetics</i>. Cambridge: Harvard University Press, 1959.</p>
<p>ყოველთვიური ჟურნალის ან სხვა ტიპის პერიოდული გამოცემის სტატია</p> <p>Article in a journal or magazine published monthly</p>	<p><b>ალექსიძე 1992:</b> ალექსიძე ზ. „<i>ქართველ ებრაელთა</i>“ <i>სადმრთო მისია საქართველოს სამოციქულო ეკლესიის თვალთახედვით</i>. ვ. ივერია. ქართულ-ევროპული ინსტიტუტის ჟურნალი, 1, 1992.</p> <p><b>სომერი 1988:</b> Sommer, Robert. <i>The Personality of Vegetables: Botanical Metaphors for Human Characteristics</i>. Journal of Personality 56, no. 4 (December) 1988.</p>

<p>წიგნი, ავტორის გარეშე</p> <p>Book, no author given</p>	<p><b>საბიბლიოთეკო ... 1989:</b> საბიბლიოთეკო საქმის ორგანიზაცია და მართვა. ბათუმი: გამომცემლობა „აჭარა“, 1989.</p> <p><b>ცხოვრების ... 1976:</b> <i>New Life Options: The Working Women's Resource Book</i>. New York: McGraw-Hill, 1976.</p>
<p>დაწესებულება, ასოციაცია და მისთანანი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Institution, association, or the like, as "author"</p>	<p><b>ამერიკის ... 1995:</b> ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია. <i>ორგანიზაციის სახელმძღვანელო ცნობარი და 1995/1996 წლის წევრთა ცნობარი</i>. ჩიკაგო: ამერიკის ბიბლიოთეკათა ასოციაცია, 1995.</p> <p><b>ამერიკის ... 1995:</b> American Library Association. <i>ALA Handbook of Organization and 1995/1996 Membership Directory</i>. Chicago: American Library Association, 1995.</p>
<p>რედაქტორი, ან კომპილატორი, ავტორის პოზიციით</p> <p>Editor or compiler as "author"</p>	<p><b>დუდუჩავა 1975:</b> დუდუჩავა მ. (რედაქტორი). <i>ლიტერატურის თეორიის მცირე ლექსიკონი</i>. თბ.: გამომცემლობა „ნაკადული“, 1975.</p> <p><b>ჰენდერსონი 1950:</b> Henderson, J.N.D. (editor). <i>The World's Religions</i>. London: Inter-Varsity Fellowship, 1950.</p>
<p>ელექტრონული დოკუმენტი ინტერნეტიდან</p> <p>Electronic document: From Internet</p>	<p><b>მიტჩელი 1995:</b> მიტჩელი, უილიამ ჯ. <i>ბიტების ქალაქი: სივრცე, ადგილი და საინფორმაციო ნაკადი</i> [ონ-ლაინ წიგნი] (კემბრიჯი: გამომც.: MIT Press, 1995, განთავსებულია 29 სექტემბრიდან, 1995); მის.: <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a>; Internet.</p> <p><b>მიტჩელი 1995:</b> Mitchell, William J. <i>City of Bits: Space, Place, and the Infobahn</i> [book on-line]. Cambridge, MA: MIT Press, 1995, accessed 29 September 1995; available from <a href="http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html">http://www-mitpress.mit.edu:80/City_of_Bits/Pulling_Glass/index.html</a>; Internet.</p>
<p>ენციკლოპედია, ლექსიკონი</p> <p>Encyclopedia, Dictionary</p>	<p><b>ვებსტერი 1961:</b> <i>ვებსტერის ახალი საუნივერსიტეტო ლექსიკონი</i>. სპრინგფილდი: MA: G. &amp; C. Merriam, 1961</p> <p><b>ვებსტერი 1961:</b> <i>Webster's New Collegiate Dictionary</i>. Springfield: MA: G. &amp; C. Merriam, 1961.</p>
<p>ინტერვიუ (გამოუქვეყნებელი) საავტორო ხელნაწერი</p> <p>Interview (unpublished) by writer of paper</p>	<p><b>მორგანისი 1996:</b> მორგანისი, ნენსი დ. <i>ინტერვიუ ავტორთან</i>, 16 ივლისი 1996, ფოლ რივიერა, მასაჩუსეტსი, ჩანაწერი</p> <p><b>მორგანისი 1996:</b> Morganis, Nancy D. <i>Interview by author</i>, 16 July 1996, Fall River, MA. Tape recording.</p>
<p>საგაზეთო სტატია</p> <p>Newspaper article</p>	<p><b>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990:</b> „მარიოტის კორპორაციის პროფილი“, გაზ. <i>ნიუ იორკ ტაიმსი</i>, 21 იანვარი 1990, ჩან. III, გვ. 5.</p> <p><b>ნიუ იორკ ტაიმსი 1990:</b> "Profile of Marriott Corp." <i>New York Times</i>, 21 January 1990, sec. III, p. 5.</p>
<p>ყოველკვირეული ჟურნალის სტატია</p> <p>Article in a magazine publis</p>	<p><b>ნაითი 1990:</b> ნაითი რ. <i>პოლონეთის შინაომები</i>. ჟ. აშშ-ის სიახლენი და მსოფლიოს ცნობები, 10-17 სექტემბერი, 1990.</p> <p><b>ნაითი 1990:</b> Knight R. <i>Poland's Feud in the Family</i>. U.S. News and World Report, 10-17 September, 1990.</p>

hed weekly (or of general interest)	
თეზისები, ან სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნები (დებულებები)  Thesis or dissertation	<b>ფილიპსი 1962:</b> ფილიპსი, ო. <i>ოვიდიუსის ზეგავლენა ლუციანის ზეპურ საზოგადოებაზე</i> . სადოქტორო დისერტაცია, ჩიკაგოს უნივერსიტეტი, 1962.  <b>ფილიპსი 1962:</b> Phillips, O. <i>The Influence of Ovid on Lucan's Bellum Civile</i> . Ph.D. diss., University of Chicago, 1962.

\*ერთსა და იმავე წელს გამოცემული რამდენიმე ნაშრომი (ცალკე ან თანაავტორობით) ან ერთი და იგივე ნაშრომი (გაგრძელებებით) რამდენიმე ნომერში მიეთითება ანბანური რიგით. მაგალითად: (აბაშიძე 1987ა: 21), (აბაშიძე 1987ბ: 87).