

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
ჟოთა რუსთაელის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტი

გ. ზოხოწელიძე

მხატვრული ენის სპეციფიკა



თბილისი
„მეცნიერება“

1989

მონოგრაფიაში განხილულია მხატვრული ენის სპეციფიკა, გამოვლენილია მისი განმასხვავებელი ნიშნები სალაპარაკო და სალიტერატურო ენასთან შედარებით.

მხატვრული ენის თავისებურების კვლევისას მარქსისტული პოზიციებიდან კრიტიკულად არას განხილული დასავლეთის თანამედროვე ლიტერატურულ-ესთეტიკური თეორიები (ლინგვისტური, ფენომენოლოგიური, ფორმალისტური, სტატისტიკური, სტრუქტურალისტური და სხვ.). იგი მიჩნეულია ესთეტიკურ და შემეცნებით ფუნქციასა ერთობლიობით განპირობებულ განსაყუთრებული თვისებრივი ხასიათის მოვლენად.

ნაშრომში გაანალიზებულია აგრეთვე მხატვრული ენის გამოხატვის კონკრეტული ფორმები — ტროპები, რიტმი, რითმა და სხვ., გამოვლენილია მხატვრული სახის ნაციონალურა სპეციფიკა...

წიგნი გამიზნულია როგორც ლიტერატურის თეორიის სპეციალისტებისათვის, ისე აღნიშნულ პრობლემით დაინტერესებულ ფართო მკითხველსათვის.

რედაქტორი გ. ლომიძე

მხატვრული ენის სპეციფიკას თეორიული პოეტიკა არკვევს და მას ლიტერატურის თეორიის პრობლემათა შორის ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს. ენა მხატვრულ ნაწარმოებში ემოციური და სახეობრივია. იგი ახდენს კონკრეტული საგნებისა და მოვლენების ყოველმხრივ წარმოსახვას, ქმნის გამოხატულის ახალ, გარდასახულ და სუბიექტიზირებულ კონკრეტულობას, რომელსაც გამოვლილი აქვს ხელოვანის ემოციურ-სულიერი სამყაროს ყველა სფერო. და, რაც აგრეთვე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, მხატვრულ ნაწარმოებში, ყოველი სიტყვა, იქნება იგი პირდაპირი თუ გადატანითი მნიშვნელობით ნახმარი, კონტექსტში ახალ კონკრეტულ-ემოციურ უღერადობას იძენს. ამიტომ მხატვრული სიტყვა ახლებურად განგვაცდევინებს იმ საგნებსა და მოვლენებს, რომლებიც მანამდეც კარგად იყო ჩვენთვის ცნობილი.

მწერალი სიტყვის საშუალებით გამოხატავს ადამიანისათვის, საერთოდ, მთელი ადამიანური სინამდვილისათვის დამახასიათებელ ნიუანსებს სახეობრივ ასპექტში. სიტყვა ადამიანთა აზრისა და გრძნობის გამოხატვის ყველაზე ეფექტური საშუალებაა. იგი „აფორმებს“ ყველა ჩვენს შთაბეჭდილებებს, გრძნობებს, აზრებს. ლიტერატურა ეს არის სიტყვის მეშვეობით გამოხატული ხელოვნება“ (მ. გორკი). სიტყვა მხატვრულ ლიტერატურას, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, სინამდვილის ყველაზე სრულად და ღრმად წარმოსახვის, განსახოვნების უნარს ანიჭებს.

მწერალი თავის აზრს ამა თუ იმ საგანზე, მოვლენაზე გამოხატავს უშუალოდ სიტყვის ან მხატვრული სახის მეშვეობით. ეს არის მწერლის მიერ შინაგანად განცდილისა და გათავისებულის გამოხატვა. ყოველი ადამიანი, მათ შორის, რა თქმა უნდა, მწერალიც ან აღნიშნავს, ან გამოხატავს რაღაცას. ეს რაღაცა ორივე შემთხვევაში ერთი და იგივე არ არის, ე. ი. ერთი და იგივე სიტყვა შეიძლება ერთ შემთხვევაში კონკრეტულად აღნიშნავდეს ცალკეულ საგანს, ტერმინს, ხოლო, მეორე შემთხვევაში, გამოხატავდეს აზრს, მოქმედებას ან იმავე საგანს, მაგრამ რომელიმე ნიშნის წინ წა-

მოწევით. რაც უფრო საცნაურს გახდის ამ საგნის (მოვლენის) არსს. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ნეიტრალურ (ემოციის გარეშე) გამოხატვასთან, მეორე შემთხვევაში კი ექსპრესიულ გამოხატვასთან.

არამხატვრულ ენაში არის მითითება, რასაც შეგვიძლია სიგნალ-ზაცია ვუწოდოთ. ზუსტი მეცნიერების. ინფორმაციის ლოგიკური განსჯის ენა ცდილობს ნიშანთა საშუალებით ცალსახად აღნიშნოს (დაასახელოს) საგნები და ფაქტები, რომელთაც არაფერი საერთო არა აქვთ ამ ნიშნებთან. კითხვა, ბრძანება, ფაქტის გადმოცემა, ანდა გამრავლების ტაბულა გასაგები ხდება იმის გარეშე, რომ მთელი სისრულით გამოჩნდეს მათი სიტყვასიტყვითი მნიშვნელობა. მაგრამ არსებობს ენა, რომელთან დაკავშირებითაც არ შეიძლება ვილაპარაკოთ ცალსახეობისა და მხოლოდ აღნიშვნის შესახებ. ესაა მხატვრული ნაწარმოების ენა, რომელიც გამოხატავს ადამიანის არა მხოლოდ სულიერ მოძრაობას, არამედ სახეობით პრიზმაში გადატეხავს ყოველივე იმას, რაც სულმა აღიქვა გრძნობათა ორგანოების დახმარებით. ეს გამოხატავს არის ნიშანი, მაგრამ თავისებური, განსხვავებული, განსაკუთრებული, რომელშიაც ორიგინალურად ერთიანდება ის ორი მხარე, — რომელიც დამახასიათებელია ყოველი ნიშნისათვის — შინაარსი და ფორმა.

ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, სიტყვას არ შეუძლია არაფრის გამოხატვა, რადგან მას არ გააჩნია მსგავსება ვიზუალურ ობიექტთან, ხოლო აქუსტიკური მიბაძვა არ არის ხატოვანი, სახეობრივი. ეს დებულება მხოლოდ მაშინ იქნებოდა მართებული, საქმე რომ სიტყვასიტყვით მიბაძვას ან ასლის ზუსტად გადმოღებას შეეხებოდეს. მწერალი ენის მრავალფეროვან გამომხატველობით შესაძლებლობებს მხოლოდ იმისათვის როდი იყენებს, რომ გადმოსცეს ზუსტი გარეგნული ასლი, არამედ იმისათვის, რომ გამოხატოს ის, რასაც იგი ხედავს არა მარტო თვალით და ესმენს არა მარტო ყურიით. მხატვრული სიტყვა, სახე სინთეტური ხასიათისაა. მათში ყველა გრძნობის ნაწილია და არა მხოლოდ ხედვის ან სმენისა. სწორედ ამიტაც განსხვავდება ლიტერატურა ხელოვნების სხვა დარგებისგან რიგ მკვლევრებთან სიტყვები იქცნენ გრძნობისაგან დაცლილ მათემატიკურ ნიშნებად, რომელთა გამოყენება ფორმულებით განისაზღვრება.

ენა არის სპეციფიკური შემოქმედებითი მასალა, რომელიც არ ისაზღვრება მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელი სიტყვების მნიშვნელობათა არითმეტიკული ჯამით. მხატვრული ენის თავისებურება თავისობრივი მოვლენაა. მასში

გამთლიანებულია სემანტიკური — აზრობრივი და არასემანტიკური — ფორმალური (ანუ პირველის გამომნატველი) მხარეები. ამასთან, ფორმას ნაწარმოებში განსაკუთრებული როლი ენიჭება. ერთი შეხედვით, იგი ხშირად თითქოს ჩრდილავს კიდევ სემანტიკურ მხარეს, მაგრამ ისიც, სინამდგალეში ისეთივე თანაარსებადია შინაარსისა, როგორც თვით შინაარსი ფორმის მიმართ.

სიტყვათა მხატვრულ „გარდასახვას“ ზოგ შემთხვევაში ამა თუ იმ სახით ემსხვერპლება მათი ჩვეულებრივი, საერთოდ აღიარებული საკუთარი სემანტიკური შინაარსი. ამასთან, სიტყვის „გარდასახვის“ პროცესი გარკვეული ზოგადი კანონზომიერებით ხასიათდება. ამ კანონზომიერების ერთ-ერთი არსებითი ნიშანი ისაა, რომ ყოველ ხელოვანს ძალუძს საკუთარი ინდივიდუალობის გამოჩენა, რითაც იგი კიდევ უფრო ღრმა დიჭრება მკითხველის სულიერ სამყაროში, აღძრავს სახეობრივ ასოციაციებს, შთააგონებს მას მხატვრულად ამაღლებულ აზრს, გრძნობას და ესთეტიკურ ტკბობას მიანიჭებს.

მხატვრული ენის რაც უფრო მაღალ ოსტატობას ფლობს მწერალი, მით უფრო ღრმა, ცხადი და ემოციურად შთამაგონებელია მისი ქმნილება. ყოველი სიტყვის მხატვრულ-გამომსახველობითი ღირსება პირდაპირ მიმართებაშია მწერლის შემოქმედებით პოტენციასა და სტილისტურ თავისებურებასთან. მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში თითქმის ყოველი სიტყვა განიცდის გარკვეულ ფერისცვალებას — ხან არსებითს, ხან შედარებითს. იგი სხვადასხვა კონტექსტში სრულიად განსხვავებულ ემოციურ დატვირთვასა და ქლერადობას იღებს. ამიტომაც სწორედ, რომ ერთი და იგივე სიტყვა, როგორც სხვადასხვა შემოქმედთან, ისე ერთი და იმავე მწერლის სხვადასხვა მხატვრულ ნაწარმოებშიც კი, უპირატესად სხვადასხვაგვარი ემოციურ-ასოციაციური სახით წარმოუდგება მკითხველს. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ყოველი სიტყვა აღიქმება არა ცალკე, იზოლირებულად, არამედ გვირის ხასიათთან, მის შინაგან სამყაროსთან ან საერთოდ კონკრეტულ შინაარსთან ორგანულ მიმართებაში. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ სიტყვის მხატვრული სახეცვლილება მისი პირველადი მნიშვნელობისა და ფორმის არა უარყოფას, არამედ გამდიდრებას, ამაღლებას, სასაუბრო ენაში ჩამქრალ (შეუმჩნეველ) ნიუანსთა გამოვლენას ნიშნავს.

ჰემმარიტი შემოქმედი არა მარტო ჩვენზე მეტს ხედავს, არამედ საგნისა თუ მოვლენის თავისებურად დანახვასა და გაგებაში იმდენად

ინდივიდუალურია, რომ არა ჰგავს სხვას. მწერლის ამ შემოქმედებითი ინდივიდუალობით არის განპირობებული მისი მხატვრული ენაც.

ასეთია პრობლემების ის წრე, რომელიც განხილული გვაქვს წინამდებარე შრომაში. რა თქმა უნდა, წიგნში ჩვენ მიზნად არ ვისახავთ მხატვრული ენის სპეციფიკის, მისი თავისებურებების ყოველმხრივ გაშუქებას. ჩვენ შეძლებისდაგვარად განხილული გვაქვს უმთავრესი თეორიები მხატვრული ენის შესახებ. ენა როგორც ლიტერატურის პირველელემენტი (სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალა), მხატვრული ენის სპეციფიკური კომპონენტები და ძირითადი ნიშნები და სხვ.

!

მხატვრული ენის პრობლემა ლიტერატურულ-მსთებიკურ თეორიებში

ენა მხატვრული ლიტერატურის უმნიშვნელოვანესი კომპონენ-
ტი. ეროვნული ენის მრავალფეროვანი ლექსიკური მარაგი უშრეტი
წყაროა მწერლის შემოქმედებისათვის. ენით სარგებლობს მეცნიერე-
ბაც. მწერალი მეცნიერისაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივი მეტყვე-
ლების ფორმების გამოყენებასთან ერთად, ქმნის ენის ახალ სახეო-
ბას, რომელსაც მხატვრული ენა ეწოდება.

მხატვრული ენის არსის პრობლემა მკიდრო კავშირშია თითქმის
ყველა იმ პრობლემასთან, რომლებსაც ლიტერატურის თეორია, გან-
საკუთრებით თეორიული პოეტიკა არკვევს. ლიტერატურის თეორი-
ის სხვა პრობლემათა შორის მისი არსის გარკვევასაც დიდი მნიშვნე-
ლობა აქვს.

მხატვრული ენის თავისებურების კვლევის აქტუალობას ადას-
ტურებს ის გარემოება, რომ არისტოტელედან მოყოლებული დღემ-
დე არ დამცხრალა მისდამი ცხოველ ინტერესი. ლიტერატურის მარ-
ქსისტული თეორიის განვითარების ყველა ეტაპზე მას განსაკუთრე-
ბული ყურადღება ექცევა.

ამ უკანასკნელი მოძღვრების თვალსაზრისით, მხატვრული ენის
შესწავლისას ამოსავალ პრინციპად უნდა ავიღოთ მისი არა მარტო ვა-
მოსახვითი არსი, არამედ ესთეტიკური ბუნებაც სავსებით მცდარია
ი. პალერის იდეალისტური კონცეფცია, რომლის თანახმად: „ესთეტი-
კური შეფასება საერთოდ გამორიცხული უნდა იქნას ენიდან, რად-
გან შეუძლებელია პოვნა საფუძვლისა, რომელზედაც შესაძლებელი
იქნებოდა მისი გავრცელება“. ანდა, „სასარგებლო და აუცილებელია
ესთეტიკური შეფასება სტილის განხილვისას, მაგრამ არამც და არამც
ენის შეფასებისას“¹. მხატვრული ენის სპეციფიკური არსის ასეთი შე-
ფასებლობა ერთ-ერთი გამოვლენაა დეკადანისა, რომელიც არსები-
თია არა მარტო ბურჟუაზიული ლიტერატურისათვის, არამედ მხატვ-
რული შემოქმედების ბურჟუაზიული თეორიისთვისაც. მაგრამ მეოცე
საუკუნის იდეალისტურ ლიტერატურულ თეორიებში მრავალ განსხვა-
ვებულ მცდარ პრინციპსაც ვხდებით. მაგალითად, 20-იანი წლების რუ-
სი დეკადენტების ერთმა ჯგუფმა გამოაცხადა, რომ სიტყვა მხატვ-
რულ ნაწარმოებში არსებითად არაფერს არ წმენავს, ის მხოლოდ

ბგერითი კომპლექსია, ყოველგვარი ობიექტური შინაარსის გარეშე-
კუბისტები უარს ამბობდნენ სასვენ ნიშნებზე, რათა გადმო-
ეტათ ფსიქოლოგიური პროცესის უწყვეტობა, შლიდნენ სინტაქსს,
რომ აღებეჭდათ უნიკალური განცდები. ენისადმი მსგავსი დამოკი-
დებულების თეორიულ გამართლებას ვხვდებით დღესაც.

ამ ბოლო დროს დასავლეთში ბევრს წერენ „ალიტერატურის“
შესახებ, რომლის წარმომადგენლებიც ცდილობენ ანალოგია მო-
ახდინონ ლიტერატურასა და უსაგნო ფერწერას შორის. ისინი თვლი-
ან, რომ თითქოს ლიტერატურას შეუძლია გაიმეოროს ხერხი, რომ-
ლის დროსაც ფსიქოლოგიური ელემენტი, ისევე როგორც ფერწერი-
თი ელემენტი, „შეუმჩნევლად თავისუფლდება საგნისაგან... რათა თა-
ვისი თავით დაკმაყოფილდეს და შეძლებისდაგვარად მეტი ზომით
დაკმაყოფილდეს დახმარების გარეშე“².

ისინი წინადადებას განიხილავენ როგორც სიტყვათა ნებისმიერ
გაერთიანებას, კრებულს, ხოლო სიტყვას როგორც ბგერათა უაზ-
რო კომპლექსს.

სიტყვა — ეს არის ადამიანთა შორის კავშირის დამყარების სა-
შუალება, ლიტერატურის „პირველწყარო“, სპეციფიკური მასალა.
აბსტრაქციონისტული „ალიტერატურის“ საფუძველია სიტყვასა და
აზრს, მკითხველსა და მწერალს, ხელოვნებასა და სინამდვილეს შო-
რის კავშირების გაწყვეტა.

მხატვრული ლიტერატურის არტიკულატორული შესაძლებლო-
ბა გაგებინების ყველა სხვა საშუალებას აღემატება. ეს იმიტომ, რომ
სიტყვა უფრო ზუსტი, კონკრეტული, მდიდარი, მრავალმნიშვნელოვა-
ნი და უშუალოდ გამომსახველია, ვიდრე, მაგალითად, ბგერა ან ფე-
რი. ამის გამო ლიტერატურული ნაწარმოები პოტენციურად უფრო
ძლიერად, უფრო მეტი უშუალობით ამყარებს კონტაქტს ადამიანთან,
ვიდრე ხელოვნების რომელიმე სხვა სახეობა. მხატვრული ლიტერა-
ტურა, რომელიც წარმოადგენს ენის გამოყენების ყველაზე ინტენ-
სიური ნიმუშს, ყველაზე სრულად და ფართო მასშტაბით განასახოვ-
ნებს ადამიანს, საერთოდ სინამდვილეს, ვიდრე ყველა სხვა ნებისმიე-
რი წარმოსახვა.

თანამედროვე ფორმალისტური კონცეფციების ერთ-ერთი პრინ-
ციპის კრიტიკა შესანიშნავადაა მოცემული ერიჰ ფონ კალერის სტა-
ტიაში, „ფორმა და ფორმის დაკარგვა“, რომელიც გამოქვეყნდა „მერ-
კურის“ № 205—206: „...თანამედროვე ნაწარმოებებში ხდება გა-
დამწყვეტი რამ: ადამიანი გაქრა და მიეცა დავიწყებას“. „ჩემი აზ-
რით, დადგა დრო, გავახსენოთ ყველას, რომ ჯერ კიდევ არსებობს
ადამიანი: აუცილებელია, გავავლოთ საზღვრები და დავადგინოთ, რას

წარმოადგენს და რა უნდა იყოს საკუთრივ ენა, პოეზია. ფორმა... მე ვფიქრობ ერთადერთი შველა იქნებოდა იმ მიმართულების რადიკალურ მობრუნებაში, რომლითაც დღეს ვითარდება მწერლობა. ჩვენ ვცხოვრობთ ქაოსურ სამყაროში, რომელიც გადატვირთულია ადამიანებით, საგნებით, ტექნიკით, რომელსაც აქუცმაცებს კონფლიქტი და გახრწნილება, რომელსაც ავსებს უსაზღვრო შიში, ჯერ არგანცდილი არც ერთი თაობის მიერ ყველა სფეროში უფრო და უფრო ფართოდება ანარქია — დამოუკიდებლად გაზრდილი ანალიტიკის წყალობით, და ამას მიეკუთვნება პირველ რიგში ენის მეთოდური, ყოველად უაზრო დაშლა“. ოლონდ, აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ აღნიშნული სტატიის ავტორი ენის მეტისმეტ პრივილეგიერებას ცდილობს: ახდენს ენის გასაგნებას. მისთვის ეჭვმიუტანელია, რომ ენას გააჩნია შესაძლებლობა „დაეუფლოს“ საქმის ვითარებას. ენა მასთან ობიექტად იქცევა.

დღევანდელი ფორმალისტებისათვის კვლავ ძალაში შევიდა ფრიტც შტრიხის განცხადება: „...ენა წარმოადგენს არა მხოლოდ აზრის ბგერით გაფორმებას, არამედ თვით აზრს, უკვე გაფორმებულ შინაარსს და ეს აძლევს ფორმის პრობლემას პოეზიაში განსაკუთრებულ თავისებურებას ხელოვნების სხვა სახეებთან შედარებით. ენა თავისთავად წარმოადგენს პოეტური სულის თვლემას. ამოცანა იმაშია, — რომ ის გააღვიძო და ენა ჭეშმარიტ ხელოვნებად გადააქციოს. ამისათვის საჭიროა, რომ აზრი თვითონ მიილტვოდეს ენისაკენ, ენად იქცეოდეს და თავისი სული მას უსიტყვოდ შთაბეროს“³.

სუბიექტივისტური ესთეტიკის სხვადასხვა მიმართულების თანაზედროვე წარმომადგენლები აბსოლუტურად აქცევენ ესთეტიკურ სინამდვილეს. მათ მიაჩნიათ, რომ „ადამიანის თავსა და გულში არსებულ ბუნებას“ არავითარი საერთო არა აქვს რეალურ ბუნებასთან და რომ ესთეტიკური სინამდვილე ცხოვრობს თავისი საკუთარი შინაგანი კანონით, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს რეალურ ცხოვრებასთან. ასე აქვთ წარმოდგენილი, მაგალითად, რეალური სინამდვილე ინგლისელ ესთეტიკოს ჰერბერტ რიდსა და ფრანგ ესთეტიკოს შარლ ლალოს, რომელიც იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ხელოვნება — ეს თამაშია, რომელიც ადამიანებს სიხარულს ანიჭებს. ფრანგი ესთეტიკოსის აზრით, ხელოვნების მიზანია არა ჭეშმარიტების ძიება, არამედ ფორმის შექმნა. მისგან განსხვავებით, ფილოსოფია მსჯელობს რეალური სამყაროს შესახებ ამავე საკითხს ჟან-პოლ სარტრის ეგზისტენციალური პოზიციებიდან უდგება.

თანამედროვე დასავლეთის ესთეტიკურ შეხედულებებს ითვალისწინებს ვ. კაიზერი, როცა სიტყვიერ ხელოვნებას ანალიზებს:

„მხატვრული ნაწარმოები წარმოიქმნება არა როგორც სხვა რაიმეს ასახვა, არამედ როგორც თავის თავში ჩაკეტილი ენობრივი სტრუქტურა“⁴.

უთავბოლო ექსპერიმენტებმა, ძველი ტრადიციების რღვევამ, გამოხატვის ახალი საშუალებების, ახალი მეთოდების ძიებამ დღევანდელი დასავლეთის შემოქმედი სულიერად გააღარიბა. მის მიერ სინამდვილე დაიყვანება სიმბოლოებამდე, უარიყოფა სინამდვილის კონკრეტულ გრძნობადი ასახვა. ახლა ეპიკურ ნაწარმოებებში ჭარბადაა ფილოსოფიური ჩანარებები, მათემატიკური მსჯელობანი, წმინდა ფიზიოლოგიური პროცესების ჩვენების ცდა და სხვ., რაც ამდებლებს მხატვრულ ნაწარმოებს და უკარგავს მას ესთეტიკური ტკბობის მინიჭების უნარს. ერთი სიტყვით, დასავლეთის მწერლობის დიდი ნაწილი არსებითად დაუპირისპირდა კლასიკური მწერლობის ტრადიციებს. მეოცე საუკუნემ ამ ხასიათის მრავალი ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობა წარმოშვა. ასეთივე პროცესთან გვაქვს საქმე ლიტერატურულ-ესთეტიკურ აზროვნებაშიც: ჩვენმა საუკუნემ ლიტერატურის ახალი იდეალისტურ-ფორმალისტური თეორიებიც წარმოშვა.

ერთ-ერთი ასეთი მიმდინარეობაა ეგზისტენციალიზმი, რომლის თვალსაზრისით ლიტერატურა სრულიად დამოუკიდებელია ხალხის ცხოვრებისაგან, საზოგადოებრივი ბრძოლისაგან, იდეოლოგიისაგან, პოლიტიკისაგან. იგი წარმოადგენს სრულიად დამოუკიდებელს, თავისთავადს. ფორმალიზმის ზოგი სახეობა ეყრდნობა მხატვრული ფორმის „ავტონომიას“ და „სტრუქტურასაც“, ეგზისტენციალიზმი კი მხოლოდ ხელოვანის „მე“-ს „ავტონომიას“, სუბიექტურ შინაგან სამყაროს. ეგზისტენციალიზმის გაგებით სწორედ მხატვრულ ლიტერატურაშია შესაძლებელი იზოლირებული, სუბიექტურის ყველა ზე ღრმა და სრული გამოხატვა.

რა თქმა უნდა, ყალბია ეგზისტენციალისტების მტკიცება თითქოს იგი „რეალიზმის“ სახესხვაობა იყოს. „ეგზისტენციალიზმი“ მკაფიოდ გამოკვეთილი იდეალისტური მიმდინარეობაა. რომლის ჩამოყალიბებაზე სხვებთან ერთად დიდი გავლენა მოახდინეს ნიცშემ, ბერგსონმა და ჰუსერლის ფენომენოლოგიამ.

ფენომენოლოგიური ესთეტიკა ხელოვნებისადმი ახლებური მიდგომისა და განხილვის პრეტენზიას აცხადებს. იგი ცდილობს რაციონალიზმი მიუსადაგოს სუბიექტურ იდეალიზმს და „ამტკიცებს“, რომ „...პრაქტიკული ამოცანებისა და მათი ლოგიკური გადაწყვეტის მიღმა, სინამდვილის, როგორც ასეთის, „წმინდა“ თეორიული შემეცნების სფეროში, სინამდვილის არსის, მისი მნიშვნელობის შემეცნებაში ინტელექტი უძლურია. აქ მას ენაცვლება უფრო მაღლა მდგო-

„ში და მისი საპირისპირო შემეცნების ინტუიტივისტური მეთოდი“.

ფენომენოლოგიურ ესთეტიკაში ენის კატეგორია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესთაგანია. ესთეტიკის ამ კატეგორიით დაინტერესება განპირობებულია იმით, რომ სიტყვა წარმოადგენს მხატვრული ლიტერატურის შინაარსობრივ ფორმას. სიტყვის გარეშე არ არსებობს აზრი, ხოლო რამდენადაც პრინციპულად არავითარი მხატვრული შემოქმედება არ არსებობს ადამიანის აზროვნების გარეშე, ამდენად ამ ესთეტიკური კატეგორიის აზრის საკითხს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

ენა წარმოადგენს იმ მასალას, რომელიც ლიტერატურას განასხვავებს ხელოვნების სხვა დარგებისაგან. მხატვრული ლიტერატურის ენის პრობლემას სპეციალურად ეძღვნება მთელი რიგი თავები რ. ინგარდენის შრომებში, „ლიტერატურული ნაწარმოები“. „ლიტერატურული ნაწარმოების შემეცნების შესახებ“, ნ. ჰარტმანის „ესთეტიკაში“ და, უპირველეს ყოვლისა, სარტრის წიგნში „რა არის ლიტერატურა?“. 4

ფენომენოლოგია არ უარყოფს, რომ სწორედ ენა ანიჭებს მხატვრულ ლიტერატურას საგნობრიობას. „შექმნილ ნაწარმოებებს (იგულისხმება ფერწერული ტილოები) შეუძლია ასახოს მხატვრის სულის ყველაზე ღრმა მოძრაობანი. მაგრამ ისინი ვერასოდეს ვერ შესძლებენ ასახონ მისი რისხვა, ტკივილი თუ სიხარული, ისე როგორც ამას ახერხებს სიტყვა“⁵; მაგრამ, მეორე მხრივ. უარყოფს საერთოდ ლიტერატურის რეალური სინამდვილიდან წარმოშობის ფაქტს. ლიტერატურა. როგორც მოვლენა, მისტიფიცირებულია, გადაქცეულია წმინდა გონების პროდუქტად, წმინდა ინტენციურ საგნად.

აქვე გვინდა შევნიშნოთ, რომ ფენომენოლოგიური ესთეტიკისაგან განსხვავებით „ნეოპოზიტივიზმი“ სიტყვის მნიშვნელობის ჰიპოსტაზირების წინააღმდეგია. სიტყვისა და წინადადების მნიშვნელობებს განიხილავს არა როგორც გარე სამყაროში მომხდარ მოვლენათა ასახვის ფორმას, არამედ როგორც „არსებულის“ სახესხვაობას, რომელიც შთანთქავს გარეგან საგანთა არსებობას.

ფენომენოლოგიას, როგორც მეთოდს, იყენებს თითქმის ყველა თანამედროვე სუბიექტივისტურ-იდეალისტური ფილოსოფიური სკოლა, მათ შორისაა ეგზისტენციალიზმიც, ყველა თავისი სახესხვაობით.

ეგზისტენციალიზმი ხელოვნებას მეცნიერებაზე მაღლა აყენებს, „ჭეშმარიტ შემეცნებაში“ მას განსაკუთრებულ როლსა და მნიშვნელობას ანიჭებს. ამავე დროს, მხატვრული შემოქმედება, ეს უმაღლესი შემეცნება, პირველ ყოვლისა, არის არა სინამდვილის ასახვა,

არამედ შემოქმედის პიროვნების თვითგამოხატვის საშუალება. ხელოვნების ძალა მდგომარეობს არა რეალიზმში, არამედ სუბიექტივიზმში. სარტრი გვარწმუნებს: „მწერალმა იცის, რომ იგია ის ადამიანი, რომელიც ასახელებს იმას, რაც ჯერ დაუსახელებელი იყო, იმას, რასაც ვერ გადაეწყვიტა თავისი თავის დასახელება, ისიც, რომ იგი აიძულებს გაჩნდნენ სიტყვები, „სიყვარული“, „სიძულვილი“, ამასთან აგრეთვე გრძნობა სიყვარულისა და სიძულვილისა ადამიანებს შორის, რომელთაც ვერ განუხაზღვრავთ თავიანთი გრძნობები“⁷.

ეგზისტენციალისტებიდან ყურადღებას მივაქცევთ ინგარდენის, სარტრისა და ნაწილობრივ ჰარტმანის შეხედულებებს, რადგან მათი თვალსაზრისის გავლენა საკმაოდ ძლიერია როგორც კაპიტალისტურ სამყაროში, ასევე, რამდენადმე, სახალხო დემოკრატიის ქვეყნებშიც.

რ. ინგარდენი სიტყვის ბუნების განხილვის დროს გამოჰყოფს ოთხ სემანტიკურ ფუნქციას.

1) მნიშვნელობის ფუნქცია, რომლის წყალობითაც ლიტერატურაში საქმე მიდის საგანთა წარმოდგენამდე; 2) შეტყობინების ფუნქცია, რომელიც მიმართულია მკითხველისაკენ; 3) მოლაპარაკე ადამიანის მდგომარეობისა და გაცდების გამომხატველი ფუნქცია. 4) მსმენელზე გავლენის მოხდენა.

ინგარდენის მიხედვით, მხატვრული სიტყვის ფუნქციაა წარმოსახოს არა ნამდვილად არსებული საგანი, არამედ განსაკუთრებით ინტენციური არსება. ამ დებულებას აკრიტიკებს ლიტერატურის მეორე პოლონელი თეორეტიკოსი ეჟი პელცი, მაგრამ ნებსით თუ უნებლიეთ არსებითად თვითონაც იმავე დასკვნამდე მიდის. იგი ფიქრობს, რომ სიტყვის მეტაფორული აზრით ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ ინტენციურ საგანზე. რადგან შეუძლებელია უარვყოთ აბსტრაქციის სარგებლიანობა და აუცილებლობა „ცარიელ“ სახელწოდებებში, რომელთაც სინამდვილეში არ გააჩნიათ თავიანთი მნიშვნელობა.

რ. ინგარდენი იმ აზრს ავითარებს, რომ ენობრივი ფაქტორი, საერთოდ, სიტყვები მხატვრულ ნაწარმოებში მთავარ როლს თამაშობს თავიანთი აგებულების შესაბამისად; მაგრამ იგი გვერდს ვერ უვლის იმ ფაქტს, რომ სიტყვა თავის მნიშვნელობით ყოველთვის ადასტურებს სინამდვილის ასახვის რაღაც გარკვეულ შედეგებს, რომ თვით სიტყვიერ დასახელებათა მნიშვნელობა განპირობებულია ასახვის ობიექტებთან შესატყვისობით. რ. ინგარდენი სწორად შენიშნავს, რომ სიტყვის მნიშვნელობაში, გარდა მუდმივისა, ცვლადი კომპონენტებიც შედის და რომ კონტექსტის გამო ერთი და იმავე სიტყვის ში-

ინარსი შეიძლება იყოს ღარიბიც და მდიდარიც. მიუხედავად ამ აღიარებისა, იგი უგულვებელყოფს სიტყვის გამომსახველობით ბუნებას და იმ ფაქტსაც, რომ როგორც ამა თუ იმ სიტყვის ხმარება (გამოყენება), ისე ნაწარმოების კონტექსტი დამოკიდებულია ასახვის ობიექტისაგან. ამიტაც აიხსნება, რომ ეს მკვლევარი იდეალიზმის თვალსაზრისს ანვითარებს, როდესაც ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსს განსაზღვრავს როგორც სიტყვათა გარკვეული კომბინაციის შედეგს „საგანი, რომელიც წარმოდგენილია ლიტერატურულ ნაწარმოებში და მის კომპონენტად ითვლება. ზუსტად ისეთივეა თავის ტევადობით, როგორადაც აღნიშნავს მას დასახელების ან შესატყვისი რთული გამოხატულების მნიშვნელობა“⁸. არსებითად, სიტყვას, საერთოდ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ინგარდენი ართმევს ასახვით ფუნქციას. ისინი მას ცნობიერების წმინდა მოღვაწეობაში გადააქვს. ამრიგად, ინგარდენტან სიტყვა საბოლოოდ სწყდება რეალურობას და მხოლიანად ინტენციურ არსებად გვევლინება.

რ. ინგარდენი თავისი თვალსაზრისის ამოსავალ პრინციპად ჰუსერლის ზოგიერთ იდეალისტურ შეხედულებას იღებს. მიუხედავად ამისა, იგი კონკრეტულ ანალიზსაც მიმართავს. მაგრამ ეს უკანასკნელი, თავისთავად ცხადია, ვერ შევლის მას სწორად გაარკვიოს ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი.

სიტყვის მხატვრულ სახედ გადაქცევა, პლასტიკური შესაძლებლობა, რაც სიტყვისათვის ნიშანდობლივია, ინგარდენტან არსებითად მოხსნილია. ასევე, მხატვრული ლიტერატურის სტრუქტურის გარკვევისას მისი თვალსაზრისი დიდად სცილდება კლასიკური პოეტიკის ჩარჩოებს.

ეგზისტენციალიზმის ყველაზე დიდი წარმომადგენელი ჟან-პოლ სარტრი, რომელმაც თავისი შეხედულებები მხატვრულ ლიტერატურაზე ჩამოაყალიბა ნაშრომში „რა არის ლიტერატურა?, უარყოფს სიტყვის ასახვით ბუნებას. მისი აზრით, სიტყვა ერთგვარი მახეა, რომელიც იმისათვის არსებობს, რომ გამოიწვიოს ჩვენი გრძნობები და ასახოს ისინი ჩვენდამი მიმართებაში. „ყოველი სიტყვა — ესაა გზა ტრანსცენდენტციისაკენ, იგი აყალიბებს ჩვენს გრძნობებს, ასახელებს მათ მიერ შეთხზულ ადამიანს, რომელსაც არა აქვს არავითარი სხვა სუბსტანცია, გარდა ამ ნასესხები ვნებებისა“⁹.

სარტრი თვლის, რომ სიტყვა პოეზიაში, როგორც საღებავი მხატვრობაში და ბგერა მუსიკაში, პოეტისათვის არის არა რაიმე საგნის ნიშანი, არამედ თვით საგანი. „სიტყვები პოეზიაში მოკლებულია რაიმე მნიშვნელობას“¹⁰. „პოეტი სიტყვებს შორის იმყოფება, მისთვის სიტყვები ბუნებრივი საგნებია, რომლებიც დედამიწაზე არსე-

ბობს როგორც ბალახი და ხე“¹¹. როგორც სარტრი მიუთითებს, პოეტური ფიქრობს, თითქოს იგი წინადადებას ადგენდეს, მაგრამ ეს მხოლოდ ეჩვენება მას, სინამდვილეში იგი ობიექტს ქმნის.

პოეტური ნაწარმოები მხოლოდ ემოციებს გამოხატავს, პოეტი თავის გრძნობებს შეუშხაპუნებს პოემას, მაგრამ სიტყვები არ გამოხატავს რაიმეს და ვერც პოეტი ცნობს მათ. ემოციის ნივთი ხდება: „სიტყვა, ფრაზა — ნივთია, ამოუწურავია როგორც ნივთი, ყველგან აფრქვევს გრძნობას, რომელმაც იგი წარმოშვა“¹².

პოეტისაგან განსხვავებით პროზაიკოსი ენას პირდაპირი მნიშვნელობით იყენებს. პროზაიკოსი ეს ის ადამიანია, რომელიც უტილიტარულად იყენებს სიტყვებს, რათა რაიმე თქვას. „პოეზიისაგან განსხვავებით, სიტყვებს მნიშვნელობა პროზაში აქვს“¹³. მაგრამ სიტყვებზე მნიშვნელობა სარტრს თავისებურად ესმის. ეს ის მნიშვნელობაა, რომელიც შეიძლება არსებობდეს სიტყვების გარეშე. ძალიან ხშირად ხდება, რომ ჩვენ საკუთარ თავში ვხედავთ იდეებს, რომლებიც არსებობენ როგორც სიტყვათა მნიშვნელობანი, მაგრამ არ შეგვიძლია. მოვძებნოთ თუნდაც ერთი სიტყვა, რომელიც ამ იდეებს გადმოვცემდა. აქედან, პროზა გონების პოზიციია.

ამ გაგებას — პროზისაგან პოეზიის განსხვავებასა და მუსიკასთან დაახლოებას საკმაოდ დიდი ხნის ტრადიცია გააჩნია, იგი ანტიკური დროიდან მოდის. მაგრამ სარტრი გამოდის არა იმდენად ტრადიციიდან, რამდენადაც მისწრაფებიდან, ამაღლოს ბრძოლისუნარიანობა. აქტიური პროზისა, რომლის გაწმენდასაც იგი ცდილობს ამა თუ იმ „პოეტური დანართებისაგან“, რაც ხელს უწყობს სიტყვის სიმკვეთრის დაქვეითებას გადაცემის დროს. სარტრი ახლოსაა მხატვრული პროზისა და მეცნიერული ნაშრომის გაიგივების პრობლემასთან, „როცა მე ვწერ „ყოფიერებას და არარას, მაშინ გადმოვცემ იდეებს ნიშნების დახმარებით, რომლებიც უნდა გაიწმინდოს ყოველგვარი პოეტური შენაერთისაგან, რადგანაც ისინი მხოლოდ აბუნდოვნებენ აზრის სიჭაღდეს“¹⁴.

პროზის მეტისმეტმა დაახლოებამ სამეცნიერო ლიტერატურასთან ეჭვის ქვეშ დააყენა, საერთოდ, პოზიციის ენის მხატვრულობა.

სარტრმა გამოაცხადა, რომ მხატვრული ლიტერატურის ენისათვის მისაწვდომია მხოლოდ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა, მაშინ როცა, ჩვენი აზრით, სწორედ სიტყვის მხატვრული გამოყენება მის მნიშვნელობათა საშუალებით გვიხსნის სამყაროს ასოციაციურ კავშირებს. სწორედ ასე ახასიათებს პროფ. გ. ვინოკური ამ ფენომენს: „...პოეტური ენის, როგორც განსაკუთრებული ენობრივი ფუნქციის ძირითადი თავისებურება, სწორედ იმაში მდგომარეობს,

რომ ამ „უფრო ფართო“ ანდა „უფრო დაშორებულ“ შინაარსს „არა აქვს საკუთარი დანაწევრებული ბგერითი ფორმა, არამედ იყენებს სხვის ფორმას, რომელიც ზუსტად იგებს შინაარსს. ერთი შინაარსი, გამოხატული ბგერით ფორმაში. წარმოადგენს ფორმას მეორე შინაარსისათვის, რომელსაც არა აქვს განსაკუთრებული ბგერითი გამოხატულება“¹⁵.

სარტრს გამორჩა ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება მხატვრული ენისა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ის გარემოება, რომ სახეობრიობის არსი ვლინდება მხოლოდ და მხოლოდ განსაზღვრულ კონტექსტში. არა გამოთქმის ცალკეული ელემენტები, არამედ მათი შეთანხმება წარმოადგენს დამატებითი სემანტიკური ფუნქციის გადამცემს, რომელიც აღიქმება ესთეტიკურად. მხატვრულ ნაწარმოებში სწორედ სიტყვათა, შეთანხმება და მათ შორის კავშირი „წარმოადგენს შემადგენელ ელემენტს მისი შენებისათვის და მიმართებაშია მისი კონსტრუქციისა და კომპოზიციის სხვა ელემენტებთან. ამიტომ იგი თავისი აზრობრივი მიმართულების თვალსაზრისით ორპლანიანია და, ამდენად, სახიერიც. მისი აზრობრივი სტრუქტურა ფართოვდება და ამდიდრდება იმ მხატვრულ-გამომსახველობითი აზრობრივი „დამატებებით“, რომლებიც ვითარდება მთელი ესთეტიკური ობიექტის სისტემაში. ამ ახალი აზრობრივი ფენების გამორკვევა, რომლებიც გარდაქმნის და ამდიდრებს ზოგადი სახალხო სიტყვების სემანტიკურ რიგს, გამოთქმებს, კონსტრუქციებს, მეტყველების კომპოზიციურ სისტემებს, არის მეცნიერების საგანი მხატვრული ლიტერატურის ენის შესახებ“¹⁶.

თავის აზრს სიტყვებისა და ნივთების დამოკიდებულების შესახებ სარტრი ასე ხსნის: „როცა ჭერ კიდევ პატარა ბიჭი ვიყავი, დიდხანს ეურევდი ერთმანეთში ნივთებსა და სიტყვებს... დავიწყე წერა... მაგრამ ამას თავი მაინც ვერ დავაღწიე: ისევ და ისევ ვფიქრობდი, „მაგიდა“ რომ დაისაკუთრო, ამისათვის საჭიროა ნახო სიტყვა მაგიდის შესახებ. მეტისმეტად მჭიდრო კავშირი იყო ჩემსა და სიტყვებს შორის, მაგრამ ეს იყო კავშირი გათავისებისა... მე ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ სიტყვა არის ნივთის დაუფლების საშუალება“¹⁷.

აფასებს რა სიტყვის არსს, სარტრი ენის შესახებ ლაპარაკობს ხან როგორც ჩვენი სხეულის, ხან როგორც ჩვენი მოქმედების, ხან როგორც ხელსაწყოს შესახებ, „ჩვენ ვიმყოფებით ენაში, და მას ისე ვგრძნობთ, როგორც სხეულის ნაწილებს: ხელებსა და ფეხებს. ჩვენ მას ვგრძნობთ, როდესაც სხვა ვინმე იყენებს მას, ზუსტად ისევე. როგორც ვგრძნობთ შეხებისას სხვა ადამიანთა სხეულის ნაწილებს“¹⁸.

სარტრი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ლიტერატურა შეიძლება

იყოს პრაქტიკის, მოქმედების ფორმა, რომ მას შეუძლია „შეცვალოს სამყარო“. ეს დებულება განსაკუთრებით ეხება პროზაიკოსს. სიტყვა მისთვის პრივილეგირებული ხელსაწყოა სამყაროს შეცვლისათვის. პრაქტიკის ჩარჩოებში სამყაროს გარდაქმნა წარმოადგენს მეორად მოქმედებას. რასაც აღმოჩენის მეშვეობით მოქმედებას უწოდებენ.

როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნეთ, ენის ბუნების იდეალისტურ დამახინჯებას სარტრი, ისევე როგორც მთელი ფენომენოლოგიური ესთეტიკა, მიჰყავს ლიტერატურის ასახვითი ბუნების უარყოფამდე. ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრული ფორმის შესახებ მსჯელობის დროს ეგზისტენციალიზმი არ აყენებს და არც შეიძლება დააყენოს მხატვრული სახის საკითხი.

უდავო ჭეშმარიტებაა, რომ მხატვრული ლიტერატურის, ისე როგორც ხელოვნების ყოველი დარგის წყარო სინამდვილეა. ეს სინამდვილე ნაწარმოებში გრძნობადკონკრეტული ფორმით გლინდება და მხატვრულ სახეში აისახება. მხატვრული სახე გამოირჩევა უშუალოებით. იგი განაზოგადებს ცხოვრებისეულ მოვლენებს, სწვდება მათ დედაარსს, გვიჩვენებს მათ ღრმა შინაგან აზრს. მხატვრული სახე ხელოვნების უნივერსალური კატეგორიაა.

ნ. ჰარტმანი, ჟან-პოლ სარტრის მსგავსად, აღიარებს მხატვრული ლიტერატურის მსგავსებას სახვით ხელოვნებასთან, მაგრამ ამასთან იგი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ლიტერატურა თვალნათლივ და პირდაპირ კი არ გვეძლევა გრძნობით მატერიაში, არამედ სიტყვის დახმარებით, შემოვლითი გზით მიმართავს მკითხველისა და მსმენელის ფანტაზიას.

ენა, სიტყვა — ეს მატერიაა, რომელიც ადამიანმა შექმნა. სიტყვა ცოცხალი სულის გაობიექტებაა (გასაგნებაა), „სიტყვა უკვე გაობიექტებულია და იგი გვიჩვენებს ობიექტის ორივე დამახასიათებელ შრეს“. გრძნობად, რეალურ შრეს. ე. ი. ბგერას, რომელიც გვესმის, და სულიერ შინაარსს ე. ი. მნიშვნელობას, „აზრს“. „მხოლოდ ორივე ერთად შეადგენს „სიტყვას“, „ყოველი მათგანი ცალკე აღებული ენაში არაფერს არ წარმოადგენს“¹⁹.

როგორც მთელი ფენომენოლოგიური ესთეტიკა, ჰარტმანიც უარყოფს სიტყვის ასახვით ბუნებას. იგი არ ითვალისწინებს სხვადასხვა სიტყვიერ გამოთქმათა ერთიანობას რეალური მოვლენების მიმართ, რაც აისახება ენაში. მოცემულ შემთხვევაში ენობრივი ნიშნები პირობითია და ნებისმიერი. ალბათ, ამით აიხსნება წრავალი ენის არსებობაც და ერთ ენაში სხვადასხვა სიტყვიერ გამოხატულებათა არსებობაც ერთი და იგივე აზრის გადმოსაცემად.

ლიტერატურაში სიტყვის გამოყენების ეფექტი, როგორც ჰარტ-

მანი აღნიშნავს, იმაში მდგომარეობს, რომ იგი კარგავს თავის კონვენციურ-უტილიტარულ მნიშვნელობას, რომელიც მას აქვს ჩვეულებრივად, როცა ფხიზელ პრაქტიკულ ინტერესებს ემსახურება, და აძრტომ შეუძლია სხვაგვარი გაფორმება. ამის გამო მას მაღალი გამჭვირვალება აქვს და შეუძლია აღმოაჩინოს (გადმოგვეცეს) ის. რაც ჩვეულებრივ ცხოვრებაში სიტყვებით ვერ გამოიხატება. ეს მაღალი გამჭვირვალება შესაძლებელი ხდება ჭეშმარიტებისა და არაჭეშმარიტებისადმი ინდიფერენტული დამოკიდებულების შედეგად²⁰.

ნ. ჰარტმანს აქ მხედველობაში აქვს ლიტერატურაში სიტყვის გეშვევობით ირეალური სამყაროს შემეცნების მხოლოდ ფაქტი. ეს მტკიცება ემთხვევა სარტრის დებულებას, რომ, თითქოს, პოეზიაში სიტყვა მიეკუთვნება თავისებური ნივთების სამყაროს.

ფენომენოლოგიური ესთეტიკა ამახინჯებს სიტყვის ბუნებას, უარყოფს მის ობიექტურობას, მნიშვნელობას, როგორც მოვლენად, მთელი ლიტერატურა გადააქვს წმინდა ინტენციური ნივთების სფეროში. აქედან გამომდინარე, ლიტერატურის შინაარსი ხდება რაღაც დამოუკიდებელი, ავტონომიური, რეალური სინამდვილის გარეშე მდგომი.

დღევანდელ ლიტერატურისმცოდნეობაში სხვადასხვა იდეალისტური თეორიების გვერდით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მხატვრული ლიტერატურის ენის სტატისტიკური და მათემატიკური კვლევის მეთოდს, რომელიც 20-იანი წლების ფორმალისტური მიმდინარეობის ყველაზე უნიათო მემკვიდრეობას წარმოადგენს. თანამედროვე მათემატიკური პოეტიკის წარმომადგენლები ცდილობენ, კვლავ გამოაცოცხლონ ფორმალიზმის უკვე დიდი ხნის დრომოჭმული ტრადიციები. მათ მიერ პოეტური შემოქმედება განიხილება, როგორც წმინდა ფონეტიკური და რაოდენობრივი წყობა. იბადება კითხვა, რამ გამოიწვია კვლევის ამ მეთოდის გამოცოცხლება თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ? როგორც ცნობილია, XX საუკუნეში მათემატიკის დახმარებით ტექნიკის სხვადასხვა დარგში მრავალი ისეთი აღმოჩენა მოხდა, რომ მათემატიკოსებს სურვილი აღეძრათ თავიანთი მეთოდები ეცადათ ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში და სულიერი კულტურის სფეროში: მათ ასეთი მოქმედების გასამართლებლად მოჰყავდათ მრავალი გამოჩენილი მეცნიერისა და მოღვაწის გამონათქვამები მათემატიკაზე, მათ შორის მარქსისაც „მეცნიერება ნხოლოდ მაშინ აღწევს სრულყოფილებას, როცა იგი ახერხებს მათემატიკის გამოყენებას“. ჩვენი აზრით, მარქსს აქ სრულიადაც არა აქვს მხედველობაში ჰუმანიტარული მეცნიერებანი. ეს დასტურდება მისი მრავალი უმნიშვნელოვანესი მოსაზრებით ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ.

თუმცა 20-იან წლებს მიაწერენ მათემატიკით განსაკუთრებით დაინტერესებას, მაგრამ ეს მთლად მართალი არ უნდა იყოს. ცნობილია, რომ ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში — V—IV საუკუნეებში ჩვენს ერამდე, პითაგორელებთან ვხვდებით ფილოსოფიისა და მეცნიერებათა სხვა დარგების ანალიზის დროს მათემატიკის გამოყენების ცდას. ისინი რიცხვებს უკიდურესად აღმერთებდნენ. მათ მავიურ ძალას მიაწერდნენ. პითაგორელებმა აღმოაჩინეს მათემატიკის დახმარებით გარესამყაროს ზოგიერთი კანონზომიერება და დაასკვნეს, რომ ყველანივთისა და მოვლენის არსებაში რიცხვი მდებარეობდა. შემდეგ, პლატონსაც ყოველი მეცნიერების კარიბჭედ მათემატიკა მიაჩნდა. ცნობილია, რომ მისი განთქმული აკადემიის შესასვლელში ასეთი წარწერა იყო: „დაე, გეომეტრიის უმეცარო ნურავინ შემოდგას ფეხს ამ შენობაში“.

მაგრამ აქვე გვინდა მოვიყვანოთ არისტოტელეს მართებული შენიშვნა მათემატიკაზე: „მათემატიკური სიზუსტის მოთხოვნა ყველა შემთხვევაში კი არ არის საჭირო, არამედ საჭიროა მხოლოდ იმ საგნებისათვის, რომელთაც მატერია არ გააჩნიათ“²¹.

დღეს, მათემატიკოსთა ერთი ნაწილი გასცდა ყოველგვარ საზღვრებს და აცხადებს, რომ ენა არის მათემატიკა. რა თქმა უნდა, ეს ჩვენი დროის ახალი მითია. გალილეის ნათქვამს ბუნების წიგნი დაწერილია მათემატიკის ენაზეო, კვლავ იმეორებენ. ამ „მითის“ ერთ-ერთი დებულებაა: ბუნება წარმოადგენს მეტყველ რაღაცას; მეორე დებულება — ბუნება მეტყველებს მათემატიკის ენაზე. მაგრამ, ამავე დროს, არსებობს ასეთი აზრიც: მათემატიკა ისეთი ფენომენია რომლის გაგება შეუძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი დაექვემდებარება უფრო მაღალ ცნებას — ენას.

ახალი, მათემატიკური მეთოდებისა და მასთან დაკავშირებული სემიოტიკური კვლევის შემოჭრა დღევანდელ ლიტერატურისმცოდნეობაში გამოწვეული იყო პრაქტიკული ამოცანებით, უპირველეს ყოვლისა, ინფორმაციის ავტომატური ძიების ამოცანებით.

როცა მათემატიკოსებს შეახსენებენ მათი მეთოდის კრახზე 20-იანი წლების პოეტიკაში, ისინი თავს იმართლებენ იმით, რომ იმ დროს ჯერ კიდევ არ იყო მათემატიკა ისე ძლიერი, როგორც დღეს არის; ამიტომ ახლა შესაძლებელი გახდა იმ მიზნების განხორციელება, რაც მაშინ ვერ მოხერხდაო. გარდა ამისა, როცა მათემატიკოსები თავიანთი მეთოდებით დახმარებას სთავაზობენ ლიტერატურისმცოდნეებს მხატვრული ლიტერატურის ზუსტი კვლევისათვის, ისინი აცხადებენ, კვლევისას გამოყენებულ უნდა იქნეს მათემატიკის ტერმინოლოგიაო, რაც, მათი აზრით, გაუადვილებს ლიტერატურის მკვლე-

გართ მუშაობას. „ჩვენ გვსურს შევცვალოთ ძველი და ზოგჯერ საკმაოდ უზუსტო ტერმინი, იმ შემთხვევაში, როცა ამისათვის არსებობს ზუსტი მათემატიკური დეფინიციის შესაძლებლობა. იმისათვის რათა დავწეროთ მეთოდოლოგიური უპირატესობა, რომელსაც ტერმინოლოგიის ასეთი ტრანსფორმაცია იწვევს — ზოგ შემთხვევაში ეს მართლაც ძალიან სასარგებლო“²². „პირველი და აუცილებელი ნაბიჯი ამ მიმართებით, უბრალოდ, იმ ფაქტის აღიარება იქნება, რომ მოცემული მოვლენა არის ისეთი ხასიათის, რომლის არსებობა შეიძლება მიჩნეულ იქნეს ან განიზომოს იმით, რომ მოვლენა აღიწეროს მათემატიკური ენით და კერძოდ. რიცხობრივი ტერმინებით“²³.

უნდა შევნიშნოთ. რომ მათემატიკური მეთოდებით ასეთი შესაძლებელი დაწვრილმანება არა თუ ლიტერატურისმცოდნეობაში, ლინგვისტიკაშიც კი უხერხულად და მიუღებლად მიგვაჩნია. მათემატიკური ტერმინები და ფორმულები ვერასოდეს ვერ გადმოსცემს სულიერი კულტურის, განსაკუთრებით მხატვრული ლიტერატურის სპეციფიკურ არსს, მით უმეტეს მხატვრულ დეტალებს.

დღეს, როგორც უცხოეთში, ისე ჩვენში (და სამწუხაროდ არც თუ იშვიათად) ლიტერატურათმცოდნეობაში მათემატიკური მეთოდების დანერგვისა და გამოყენების მიზნით იმართება სამეცნიერო კონფერენციები და სიმპოზიუმები, რომლებზედაც ბევრი სხვა მნიშვნელოვანი პრობლემის გვერდით მათემატიკის დახმარებით შესაძლებელი მანქანური თარგმანის საკითხებსაც განიხილავენ.

ქ. გორკში გამართულ სიმპოზიუმზე, რომელიც მიეძღვნა „მხატვრული ნაწარმოების ენის შესწავლაში მათემატიკური მეთოდების გამოყენების საკითხებს“, აკად. ა. კოლმოგოროვი შენიშნავდა: „ყველა საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ პრინციპში დისკრეტულ ავტომატებს შეუძლია ინტელექტუალური მოღვაწეობის მოდელირება“²⁴. მისი მოწაფე, მათემატიკოსი ა. კონდრატოვი ამტკიცებს, რომ: „ჩვენს საუკუნეში, განსაკუთრებით კიბერნეტიკის დაბადების შემდეგ, დაიწყო ცოდნის მძაფრი „მათემატიზაცია“, იმ მეცნიერებათა მათემატიზაცია, რომლებიც წინათ აღწერით, „ჭუმანითარულ მეცნიერებებად ითვლებოდნენ. მათემატიკური მეთოდები პოულობს გამოყენებას აგრეთვე მეცნიერებაში ხელოვნების შესახებ: „დაუსაბუთებელი „ინტუიციის“ სანაცვლოდ, „შთაგრძნობის“ სანაცვლოდ, უფრო ზუსტად, არა სანაცვლოდ, არამედ საშველად გვევლინება რიცხვები, ზუსტი რაოდენობრივი ზომები“²⁵. იქვე მეცნიერი დაჭერებული ტონით დასძენს, რომ „ადრე თუ გვიან მეცნიერება ხელოვნების შესახებ გადაიქცევა ზუსტ მეცნიერებად, რადგანაც ეს ისტორიული აუცილებლობაა“²⁶ და რომ ყველა მეცნიერება დაწყებით სტადიაში აღწერი-

თია, შემდეგ მათემატიკის დახმარებით იქცევიან ზუსტ მეცნიერებად.

1962 წლის 18 ნოემბერს „ნედელიაში“ გამოქვეყნდა ბ. პეტროვის სტატია „რობოტების აკვანი“. სტატიაში ავტორი თამამად აცხადებს, რომ შესაძლებელი გახდა შემოქმედის დამხმარე მანქანის შექმნა, რომელიც მას ასე ჰქონდა წარმოდგენილი: „ერთი და იგივე აზრი, იდეა, ავტორის მიერ საფუძვლად აღებული, მანქანას შეუძლია წარმოადგინოს რამდენიმე ვარიანტის სახით. აღმნიშნავი კი მათგან საუკეთესოს შეარჩევს“.

კიდევ უფრო ოპტიმისტურია ა. კონდრატოვის აზრი: „მომავალში, როცა შეიქმნება ავტომატები, რომელთაც ბევრი რიცხობრივი ემოცია ექნებათ, ჩვენ შევძლებთ ვაიძულოთ ისინი პოეზიის ენაზე მოგვითხრონ იმ შთაბეჭდილებებზე, რომელთაც მათ სამყარო აწვდის“²⁷.

უნდა შევნიშნოთ, რომ სხვადასხვა მკვლევარს სხვადასხვაგვარად წარმოუდგენია მათემატიკური და სტატისტიკური ხერხებით მხატვრული ლიტერატურის კვლევის საკითხი. მაგალითად, გ. ალტმანი, რომელიც მაღაის ლიტერატურას სტატისტიკური მეთოდით იკვლევს, გვიხსნის: „დგინდება ლიტერატურული ჰიპოთეზა, რომელიც აუცილებელია შემოწმდეს სტატისტიკურად; განისაზღვრება ერთეულები, რომლებიც მოცემული თვისების მატარებლები არიან, და ჰიპოთეზა ფორმულირდება სტატისტიკურად“²⁸.

მოვიყვანოთ მის სხვა აზრს. მხატვრულ ნაწარმოებში მათემატიკური კვლევა მდგომარეობს ინფორმაციათა რაოდენობრივ ანალიზში. „ინფორმაციათა“ რაოდენობა შემდეგნაირად იზომება: ჯერ ირკვევა რამდენი ახალი მოულოდნელობაა ყოველ ახალ სიტყვაში, ყოველ ასოშიც კი, ლექსის რითმაში, მის რიტმიკაში და ა. შ. ასეთი გამოთვლის შედეგად დგინდება არა მხოლოდ ცალკეული ნაწარმოების „ინფორმაციული“ ფასი, არამედ ამა თუ იმ ხელოვანის მთელი შემოქმედებისა²⁹.

არავითარი დახმარების გაწევა არ შეუძლია ასეთ გამოთვლას ლიტერატურისმცოდნისათვის. არავითარი, რადგან წარმოუდგენელია რაოდენობრივი მონაცემებით მხატვრული ნაწარმოების თვისობრივი არსი, იდეურ-ესთეტიკური ღირსება და შემოქმედების ძალა გაირკვეს.

რ. პიატიგორსკის მიაჩნია, რომ „სიტყვათა, მარცვალთა და მეტრული ელემენტების განაწილების მათემატიკური ანალიზი უკვე გვაძლევს იმის შესაძლებლობას, რომ მოცემული ავტორის ენის ზოგიერთი თვისებების რიცხობრივი შეფასებანი მივიღოთ“³⁰.

მათემატიკოსთა სტატისტიკური კვლევის ობიექტი უმთავრესად ნაწარმოების ისეთი ელემენტია, რომელიც, ჩვენი აზრით, ნამდვილი შემოქმედების საზღვრებს აქეთაა მოთავსებული.

მათემატიკური პოეტიკა ანაწევრებს სიტყვას, როგორც სტრუქტურულ ერთეულს, რითაც კარგავს შესაძლებლობას შეისწავლოს მხატვრული ლიტერატურის ენა მის რეალურ სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციასთან მიმართებაში. იგი სიტყვის ან დეფორმირებას ახდენს, ანდა მას ასოთი ცვლის, ან კიდევ, პირიქით, მის თვისობრივ სტრუქტურულ თავისებურებას მარტივ, თავისთავად სრულიად არამნიშვნელოვან ელემენტებად შლის.

მათემატიკური პოეტიკა, რომელიც ისწრაფვის გამოვიდეს სტატისტიკურ-ალბათობითი მონაცემებიდან, ისეთ პრინციპს ემყარება, რომელიც ვერავითარ მნიშვნელოვან მეცნიერულ შედეგს ვერ აღწევს მხატვრული ნაწარმოების შესწავლაში. რაც ამ თეორიისათვის მთავარია, სინამდვილეში მხატვრული ნაწარმოები სწორედ იმის შემდეგ იწყება.

მათემატიკური პოეტიკა არ ითვალისწინებს ასოსა და ბგერის განსხვავებას, არ ითვალისწინებს ინტონაციის ყველა ელემენტს რაც მეტყველებას ინფორმაციის ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს*.

„პოეტური მეტყველების არსი განისაზღვრება მეტაფორების არა რაოდენობითა და ხარისხით, არა შედარებითა და სხვა სახის საშუალებებით, არამედ „სინამდვილის“ სიტყვიერი, ემოციურ-სახეობრივი გამოხატვისა და წარმოსახვის ზოგადი მიმართულებით, ამა თუ იმ ესთეტიკურ ამოცანათა და მოთხოვნილებათა შუქზე. პოეტური თემისადმი ასეთი მიდგომისას... პოეტური მეტყველება, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათდება როგორც სახეობრივი მეტყველება“³¹.

მათემატიკური და სტატისტიკური მეთოდებით იკვლევს ხელოვნების ნაწარმოებს ცნობილი ამერიკელი მეცნიერი გ. ბირკჰოფი. მისი აზრით, ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა (Wahrnehmung) სამი მომენტით ამოიწურება:

ა) იმისათვის, რომ გავიგოთ (გრძნობადად აღვიქვათ) ესთეტიკური ობიექტი, საჭიროა გ რ ძ ნ ბ ა დ ე ს თ ე ტ ი კ უ რ ი ს დ ა

* იმის საილუსტრაციოდ თუ სადამდე შეიძლება მივიდეს ენის ასეთი კვლევა. შეიძლება მოვიყვანოთ ე. ფუქსის ცნობილი წიგნი „ენის ელემენტთა, ენობრივი სტილისა და ენების მათემატიკური ანალიზი“. ფუქსის ფორმულით სარგებლობს ე. ხარაშვილი, რომელიც იკვლევს ქართული ენის სტილის მახასიათებელს და მის ცვლილებებს დროის მიხედვით. მას აღებული აქვს ძველი და ახალი მწერლობიდან რამდენიმე ავტორის ნაწარმოები და ცალკეულ ნაწარმოებში არსებულ სიტყვათა მარცვლების რაოდენობა. სიტყვათა სიგრძე-სიმოკლის მიხედვით: იგი ადგენს ცალკეულ მწერალთა (მაგ. ავაკისა და კ. გამსახურდიას) სტილს, შემდეგ ამას ადარებს ამავე წესით ჰაგიოგრაფიულ ძეგლებზე („შუშანუკის წამება“, „აბოს მარტილობა“) დაკვირვებით მიღებულ შედეგებს და გამოყავს საერთო ქართული ენის სტილი. ყოველივე ეს ხდება, რასაკვირველია, მათემატიკური ფორმულებითა და სტატისტიკური ცხრილებით³².

ძაბვა (Ansträngung der Sinnästhetigkeit) სხვადასხვა ობიექტისათვის მისი სიდიდე სხვადასხვაა; ბირკჰოფის მიხედვით, იგი პროპორციულია ობიექტის განსაზღვრული თვისებისა, სახელდობრ, მისი სირთულის (Komplexität). იგი რაოდენობრივად შეიძლება განისაზღვროს*.

ბ) ესთეტიკური ობიექტის მოწონება გამოიხატება მოწონების გრძნობაში (Gefühl des Gefallens), რომელიც ახდენს იმ თავდაპირველი დაძაბულობის კომპენსაციას, რაც ობიექტის აღსაქმელად იყო საჭირო. იგი იზომება ესთეტიკური საზომით M -ით რომელიც, გარდა C -ისა, დამოკიდებულია სხვა სიდიდეებზეც, რომელთა გაზომვაც აგრეთვე შესაძლებელია.

გ) ხელოვნების ნაწარმოებზე დაკვირვებისას ხდება გამოხატვის ელემენტებში არსებული წესრიგის (Ordnung in den Darstellungselementen) აღმოჩენა. წესრიგის ასეთ ელემენტებად ლექსში მიჩნეულია რითმები, ასონანსები და ალიტერაციები; მუსიკალურ ნაწარმოებში — ჰარმონიული აკორდები; გრაფიკულ ხელოვნებაში — სიმეტრიული ხაზები. ბირკჰოფის ჰიპოთეზის თანახმად ხელოვნების ნაწარმოებში წესრიგის ამგვარი თვისების აღმოჩენა „აუმჯობესებს“ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმას. მისი სიღრმე (Dichte), რომელიც ე. წ. O წესრიგის საზომით (Ordnungsmaß O) იზომება, უშუალოდ დამოკიდებულებაშია ესთეტიკურ ტკბობასთან (ästhetischer Genuß) ე. ი. ესთეტიკური ობიექტის მოწონებასთან.

ესთეტიკური საზომის რიცხობრივი მნიშვნელობა ბირკჰოფის მიხედვით გამოიხატება განაყოფით O/C , რომლის გამოყენება შეიძლება როგორც წმინდა ხელოვნების ნიმუშისათვის, ასევე დიზაინისათვის. საქმე მხოლოდ იმაშია, რომ დაიძებნოს გონივრული და მოსახერხებელი რიცხობრივი სიდიდეები O წესრიგისა და C სირთულისათვის. სირთულე (Komplexität) შედარებით ადვილი გამოსათვლელია. მისი განსაზღვრა შეიძლება, მაგალითად, მოცემულ ტექსტში მონაწილე სხვადასხვა ელემენტების, სხვადასხვა სიტყვების რაოდენობის მიხედვით. იმისათვის, რომ უფრო დავაზუსტოთ რიცხობრივი სიდიდე, შეიძლება ამას კიდევ მიათვალოთ სირთულის განსაზღვ-

* ხელოვნების ნაწარმოებთა გარკვეულ კლასისათვის (ჩვენს შემთხვევაში ლიტერატურისათვის) ბირკჰოფი იძლევა e სიდიდის (ობიექტის განსაზღვრული თვისების სიდიდის) გაზომვის კონკრეტულ საშუალებას; კერძოდ, წარმოთქმული ლექსის მარცვალთა და ფონემათა რაოდენობის გაზომვას.

რული სხვა ისეთი ელემენტების რაოდენობა, როგორიცაა: წინადადების ნიშნები (Satzzeichen), არსებითი სახელები, ზმნები და სხვ. უფრო ძნელია O წესრიგისათვის რიცხობრივი სიდიდის გამოთვლა³³.

შემდეგ ბირკჰოფი ავითარებს აზრს იმის შესახებ, რომ ესთეტიკური ობიექტის ყველა დამკვირვებელი თანაბარი შესაძლებლობისაა ესთეტიკური ობიექტის აღქმის თვალსაზრისით.

ბირკჰოფი 1932 წელს გამოქვეყნებული დიდი მოცულობის ესთეტიკურ გამოკვლევაში „A Mathematikal Theory of Aesthetics“, გვთავაზობს პოეზიაში მუსიკალური ხარისხის ესთეტიკურ საზომს. მისი აზრით, ლექსის შინაარსში (Bedeutungsinhalt) ჩაწვდომა ფორმალური ანალიზის მეთოდით მეტად ძნელია. ფორმალური კვლევის დროს გაცილებით ადვილი ხელმისაწვდომია და მნიშვნელოვანი ლექსის მეტრიკისა და მუსიკალური ხარისხის დადგენა, რადგან მუსიკალობაში „უფრო მეტად ება პოეტის გენიალობა“.

გ. ბირკჰოფი თავისთავად ცხადად თვლის, რომ ხელოვნებას ნაწარმოებების ქსთეტიკური კლასიფიკაციისათვის საკმარისია ერთადერთი სკალარული საზომი რიცხვი (scalare Maßzahl)³⁴.

ბირკჰოფისაგან განსხვავებით ტექსტის ფუქსისეული გამოკვლევის სტატისტიკური მეთოდი ყოველ ესთეტიკურ ობიექტს ახასიათებს არა მისი სკალარულობის მიხედვით, არამედ მთელი რიგი სტატისტიკური სიდიდეების მიხედვით, რომელიც ამ შემთხვევაში ქმნის შედარების ფაქტორის კომპონენტებს. ამ სტატისტიკური რიგის გაზრდის საშუალებით შეიძლება მივალწიოთ ხელოვნების ნაწარმოებთა უფრო ღრმა შედარებას.

ბირკჰოფი ე. პოს ლექსის „ზარების“ (The Balls) მუსიკალობას განსაზღვრავს არაპალატალიზირებული „e“-ს სიხშირის წყალობით. 23 მარცვლიდან მხოლოდ 8-ში შედის ასეთი „e“, რაც არცთუ გადაჭარბებული პროცენტული მაჩვენებელია, თუმცა შემდგომ ბირკჰოფი ლექსის მუსიკალობის საზომის განსაზღვრის საფუძვლად იღებს ბგერათა სტატისტიკას, უარს ამბობს ლექსის ფონეტიკურ ჩანაწერზე, რაც თავისთავად უმართებულოა. ამას გარდა, იგი თავის ესთეტიკურ საზომს აყალიბებს ტრადიციულ ინგლისურ მართლწერაზე, რაც ამ „საზომის“ გამოყენებას სხვა ენების მიმართ შეუძლებელს ხდის.

ყოველ სიტყვასა და, განსაკუთრებით, ემოციურად ნახმარ სიტყვაში ნათქვამის ბგერითი მხარე გარკვეული ემოციური ტონის მატარებელია და განსაკუთრებულ გამომხატველობას იძენს. მაგრამ ეს ხდება არა იმიტომ რომ ბგერას თავისთავად აქვს ასეთი უნარი და

ამით ის ემოციურ სიძლიერეს მატებს სიტყვის შინაარსს, არამედ, პირიქით, სიტყვაში, როგორც ბგერითი კომპლექსისა და მასში ჩართული აზრის ერთიანობაში, ბგერა სიტყვის შინაარსიდან იძენს თავის გამოხატულებით იერს.

ბირკჰოფი შემდეგნაირად აყალიბებს ასონანსებისა და ალიტერაციის ელემენტების გაზომვის წესს:

„... ჩვენ უნდა განვსაზღვროთ ალიტერაციისა და ასონანსის 22 ელემენტები სტრიქონში ან სტრიქონთა ჯგუფში, როგორც განსაზღვრულ ბგერათა რიცხვი, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან იმავე ან წინამავალ სტრიქონში სხვა ბგერებს და არა უშუალოდ არის დაკავშირებული ან ორზე ან ოთხზე მეტ ბგერასთან საერთოდ“³⁵.

ბირკჰოფის ე. წ. „ესთეტიკის თეორია“ ფართოდ ეხმაურება დღევანდელობას. იგი შეიძლება მივიჩნიოთ ზოგიერთი დღეს აღიარებული მათემატიკური და სტატისტიკური კვლევის, ინფორმაციის თეორიის უშუალო წინამორბედად.

მხატვრული ენის მათემატიკური კვლევის მოყვარულთ ავიწყდებათ ერთი მეტად ცნობილი ჰუმბოლტის განცხადება, რომ მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს გრძნობისა და გონების სინთეზს და ამიტომ მათი ხერხით კვლევა ყოვლად უსაფუძვლოა, რადგან ვერავითარი მათემატიკური ფორმულა ვერ შეძლებს ადამიანის გრძნობის გამოთვლას; ადამიანი ხომ სწორედ იმიტომაც არის ადამიანი, რომ მას გარდა „გონებისა“ აქვს გრძნობა, ემოციები, საერთოდ სულიერი სამყარო.

ორიგინალობით მათემატიკოსთა და კიბერნეტიკოსთა მეტისმეტ გატაცებას ცივი წყალი გადაასხა ფეხბურთში ჩილეს მსოფლიო ჩემპიონატმა, როცა, თითქოს, გამომთველმა მანქანამ ზუსტად გამოიცნო ყველა შეხვედრის ანგარიში და თვით ჩემპიონიც კი. როგორც ამბობენ ინჟინრებს „პატარა“ შეცდომა მოუვიდათ, დაავიწყდათ, რომ მინდორზე გამოდიოდნენ არა რობოტები, არამედ ადამიანები. თავიანთი მკვეთრად განსხვავებული ინდივიდუალური ხასიათებით³⁶.

ჯერ კიდევ დიდი ხნით ადრე, სანამ კიბერნეტიკა დამკვიდრდებოდა, დოსტოევსკი წერდა: „თუკი, როდესმე მართლა იპოვნიან ყველა სურვილისა და კაპრიზის ფორმულას, ე. ი. რისგან არიან ისინი დამოკიდებულნი, რა კანონების მიხედვითაც მიმდინარეობენ, რა სახით ვრცელდებიან, საითკენ მიისწრაფვიან ამა თუ იმ შემთხვევაში და სხვადასხვა, ე. ი. იპოვნიან ნამდვილ მათემატიკურ ფორმულას, მაშინ ხომ ადამიანი განიძარცვება ყოველგვარი სურვილისაგან, უფრო მეტიც, იგი მაშინვე იქცევა ორგანულ წკირად, ან მსგავს რამედ. ასეთი სიცოცხლე სხვა არაფერი იქნებოდა, თუ არა ორჯერ ორი თთხი.

ე. ი. ფორმულა. ორჯერ ორი ოთხი ზომ სიცოცხლე აღარ არის, ბატონებო, იგი სიკვდილის დასაწყისია“³⁷.

მხატვრული ენის თავისებურება განპირობებულია ესთეტიკური არსით. იგი, განსხვავებით მეცნიერული ენისაგან, ფლობს ინფორმაციის გადაცემის სხვადასხვა საშუალებებს, რასაც სრულიად არ ითვალისწინებენ მათემატიკური პოეტიკის წარმომადგენლები. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვერცერთი მათემატიკური ფორმულა და ვერც ერთი კიბერნეტიკული მანქანა ვერ გაარკვევს ენის ინტონაციის საკითხს.

რადგან მათემატიკურ-სტატისტიკური აღწერის მეთოდი ვერ ითვალისწინებს მხატვრული ენის ყველა სპეციფიკურ ელემენტს, რომელსაც მეტყველების ახალი ინფორმაციის წყაროები წარმოქმნის, ამიტომ მას არ შეუძლია ზუსტი მეცნიერული კვლევა ჩაატაროს.

სამართლიანია ლ. ტიმოფეევის აზრი, რომ „მხატვრული ენის თავისებურებათა სტატისტიკური შესწავლა ამჟამად საკვლევი საგნის მიმართ იმდენ გაუზრალოებასა და, პირდაპირ რომ ვთქვათ, ვულგარიზაციას შეიცავს, რომ შეუძლებელია მისმა დასკვნებმა გამდიდრების ნაცვლად არ გააღარიბოს ჩვენი წარმოდგენა საგანზე.

საქმე ის კი არ არის რამდენი ტომი აქვს დაწერილი მწერალს, ანდა რამდენი და როგორი სიტყვები იხმარა მან: საქმე არც ისაა, გამოვითვალოთ და დავადგინოთ ამა თუ იმ სიტყვის, ამა თუ იმ სახის სუფიქსის ხმარების სიხშირე. მთავარია გავარკვიოთ, როგორ აღწევს მწერალი მხატვრული ენის საშუალებით მხატვრულ განზოგადობას, როგორ ახერხებს მხატვრული სახის გამოძერწვას, ახალი მხატვრული სინამდვილის შექმნას“³⁸.

მწერლის ენის მათემატიკურმა და სტატისტიკურმა აღწერამ შეიძლება მხოლოდ უმნიშვნელო დახმარება გაუწიოს მკვლევარს, მაგრამ ავტორის ხასიათის, მისი ხელწერის თავისებურების გახსნა მათემატიკური და სტატისტიკური მონაცემებით შეუძლებელია. ჩვენი აზრით სწორადაა ნათქვამი „თავისთავად ცხადია, პოეტური ქმნილების მხატვრულ-ესთეტიკური ანალიზი აღწერით მხარესაც უნდა მოიცავდეს. ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, ყოველთვის გულისხმობს ლექსის როგორც რიტმის, ისე ბგერითი სისტემის ტრადიციული სქემებისა და კლასიფიკაციის მიხედვით დახასიათებასაც. მაგრამ ამავე დროს, შეუძლებელია ლექსის აღნიშნული ანალიზი მხოლოდ ამ სქემების თუ სისტემათა გულმოდგინე დადგენით და ზუსტი სტატისტიკით შემოიფარგლოს. ეს იმიტომ, რომ პოეზიის ესთეტიკური არსა, პოეტური ღირსება და ძალა ამ სქემებისაგან კი არ არის დამოკიდებული, არამედ მათ პოეტურ ამეტყველებას. კონკრეტულ შემოქმედებით შინაარსს ეფუძნება. ერთი სიტყვით, ყველაფერი ეს განპირო-

ბებულია იმით. თუ რა პოეტური წარმოსახვა, ემოციურობა, განწყობა, ესთეტიკურ-იდეური კრედო და ენობრივი (ე. ი. თვით სიტყვიერი მასალის როგორც შინაარსობრივი, ისე ფორმალური ხასიათი და ქლერადობა გვაქვს მოცემული“³⁹.

მხატვრული ენის საკითხებს ლიტერატურისმცოდნეობის გარდა იკვლევს ენათმეცნიერებაც. ზოგი ლინგვისტი თვლის, რომ მხატვრული ნაწარმოები ენის ისეთი გამოყენებაა, როცა ხაზი ესმის ლინგვისტურ მასალას, რომელიც თავის მხრივ კოდს წარმოადგენს და რამაც თითქოს შესაძლებელი გახადა პოეტური ენის მრავალმხრივი შესწავლა. ასეთი თვალსაზრისის დადასტურებაა კ. შონეფელდის სტატია „ლიტერატურული რეალიზმი როგორც ლინგვისტური პრობლემა“. ავტორის აზრით, „ჩვენ პოეტურ ენაში ვპოულობთ აღმნიშვნელის პერიოდულობას (ბგერის გამეორება, მეტრი) და ამის შესაბამისად — პარალელიზმებს ან კონტრასტებს ერთმანეთთან დაკავშირებულ აღსანიშნებს შორის: ან მეორეს მხრივ — პერიოდულობას აღსანიშნებს შორის. რაც ბუნებრივად იწვევს შესაბამის აღმნიშვნელებში პარალელიზმებსა და კონტრასტებს“⁴⁰.

ავტორი ბუნებრივად მიიჩნევს ლინგვისტური კოდის გამოყენებას ხელოვნების ნაწარმოებში, რომელიც „უპირველს ყოვლისა შეიქმნება ემყარებოდეს აღმნიშვნელს (ამის უკიდურესი ნიმუშია „ზაუმური ენა“) ან აღსანიშნს, კოდის (ენის) სემანტიკურ შემადგენლებს“. მისი გაგებით მხატვრული ნაწარმოების არსებით თვისებას. „უფრო მეტიც, მისთვის მუდმივ დამახასიათებელ ნიშანს წარმოადგენს რეფერენტის პოტენციურობა“. შემდეგ სტატიის ავტორი არჩევს წინადადებას: „1960 წლის 6 აგვისტოს ვარშავაში დადო 4 ფუტი სიმალის თოვლი“, და ასეთ ანალიზს უკეთებს: „წინადადება, აღქმული როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები. არ აიძულებს შეტყობინების ადრესატს მიიჩნიოს გამგზავნი მატყუარად. ადრესატი მას უბრალოდ ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორად თვლის და მოელის კოდის შემდგომ ლიტერატურულ გამოყენებას. ამრიგად, ლინგვისტური კომუნიკაცია, რომელიც ამავე დროს წარმოადგენს პოეტიკის ფაქტს, ქმნის ორმხრივ მიმართებას: მიმართებას, ლიტერატურულ შეტყობინებას გამგზავნსა და ადრესატს შორის და მიმართებას ავტორსა და მკითხველს შორის. ლიტერატურულ სიტუაციაში მკითხველი რეფერენტის პოტენციურობას მიიჩნევს შეტყობინების მოცემულ მუდმივ განმასხვავებელ თვისებად. მხატვრული ნაწარმოების მკითხველი, რომელიც ამ შემთხვევაში წარმოადგენს ლინგვისტური შეტყობინების მიმღებს, ორი არჩევანის — („მტკიცებადობა“ და „არამტკიცებადობა“) — ნაცვლად დგას მესამის („პოტენციური მტკიცებადობის“) წინაშე.

თუ მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებში გვხვდება „ქალაქ ვარშავას“ რეფერენტი — ეს მტკიცებადობაა, თუ გვხვდება. „4 ფუტი თოვლის“ რეფერენტი — ეს პოტენციური მტკიცებადობაა, რამდენადაც. რეფერენტი შეიძლება არ ეხებოდეს ამ კონკრეტულ მოვლენას, საგანს, მაგრამ ეხებოდეს საერთოდ შესაძლებელ მოვლენას; თუ რეფერენტი წარმოადგენს გველეშაპს, ფერიას ან „ვარშავაში აგვისტოს თვეში თოვლის მოსვლას“, მაშინ საქმე გვაქვს არამტკიცებადობასთან“⁴¹.

ყოველივე ზემოთქმულს ავტორი იყენებს მხატვრული ნაწარმოების კლასიფიკაციისათვის, რაც დამყარებულია ლიტერატურულ მიმართებებზე გამგზავნი — ადრესატი, ავტორი — მკითხველი.

ამ სახით გარჩეული მხატვრული ნაწარმოები, როცა მთელი ყურადღება გადატანილია ენის ლინგვისტური მეთოდით კვლევაზე, ლიტერატურისმცოდნეობის სრულიად უჩვეულო და მიუღებელი ტერმინებით, როცა არავითარი ყურადღება არ ეთმობა ენის მხატვრულ-ესთეტიკურ ბუნებას, რაც მეტწილად მხატვრულ სახეში ვლინდება, ხდება საფუძველი ლიტერატურული მიმდინარეობის კლასიფიკაციისა. სხვა თანამედროვე ლინგვისტების მსგავსად ავტორს მიაჩნია, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში „სიუჟეტური ხაზის“ წინასწარმეტყველების შესაძლებლობა უნდა განისაზღვროს პარადიგმატულ ტერმინებში უფრო მეტად. ვიდრე ამას გულისხმობდნენ ტომაშევსკი ან პროპი.

ამერიკელი მეცნიერის რ. აბერნეტის აზრით, „ლინგვისტიკა ისეთივე ნათესაურ კავშირშია პოეტიკასთან, როგორც ორგანული ქიმია ზოოლოგიასთან; პირველი მათგანი სწავლობს ცხოვრების „ნედლ მასალას“, უკანასკნელი კი თვით ცხოვრებისეულ ფორმებს. არც ერთ მათგანს არ შეუძლია უარყოს ერთიმეორის მიღწევები. პოეტიკა როგორც ასეთი, ეხება აბსტრაქტულ ლიტერატურულ მნიშვნელობათა საკითხებს და არ სცნობს იმას. რომ ეს მნიშვნელობები ასე თუ ისე რეალიზებულია კონკრეტული ლინგვისტური გამონათქვამების საშუალებით, ხოლო. თავის მხრივ, ლინგვისტიკას ავიწყდება ის ფაქტი, რომ მის ერთადერთ ფუნქციას არ წარმოადგენს მხოლოდ იმ გრამატიკულად სწორი ნიმუშების წარმოქმნა, რომლებიც გვხვდება სასკოლო გრამატიკის სახელმძღვანელოებში და ამგვარად ორივე მათგანი სავესებით კარგავს კონტაქტს რეალურ სინამდვილესთან“⁴².

სტატიის ავტორი ბოლომდე ავითარებს აზრს ლინგვისტიკისა და პოეტიკის „ნათესაური კავშირის“ შესახებ, რასაც იგი თვითდაჯერებამდე მიჰყავს. „ახლანდელ დისკუსიებს იმ დასკვნამდე მივყევართ, რომ ენის რიცხობრივ დესკრიფციას დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი სტრუქტურის გასაგებად და ფაქტიურად მნიშვნელოვანი გასაღებია

ენის ლინგვისტური კვლევიდან, „ნედლ მასალაზე“ მუშაობიდან დასრულებულ პროდუქციაზე, ე. ი. პოეტურ პროდუქციაზე, გადასასვლელად“⁴³.

მკვლევარი კანონზომიერად მიიჩნევს შენონის მიერ აღმოჩენილი „ინფორმაციის“ ცნებათა მათემატიკურად ზუსტი ლოგარითმული ცხრილის საშუალებით გადმოცემას. „ინფორმაციის რიცხობრივი აღქმა, უბრალოდ, გამოთვლითი „შესაძლებლობის ნაწილი ხდება ასეთი მეთოდის გამოყენებისას. გამოდის, რომ საგანგებო შემთხვევაში, როცა რამდენიმე საგანი, რომელთა შორისაც არჩევანი უნდა მოხდეს, ერთი საგნის არჩევით გამოწვეული რიცხობრივი ინფორმაცია ნულს უტოლდება. ხოლო, როცა არჩევანის რიცხვი განუსაზღვრელად იზრდება, მაშინ რიცხობრივი ინფორმაციაც შესაბამისად მოქმედებს“. „ცნება «არჩევანი» — მისი ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ფორმით — მნიშვნელოვან როლს თამაშობს როგორც ენის ლინგვისტურ დესკრიფციაში, ასევე ლიტერატურულ შრომების თეორიულ ანალიზში“⁴⁴. შემდეგ ავტორს საკმარისად მიაჩნია მოიყვანოს ინგლისელი პოეტის კოლრიჯის ავტორიტეტი, რომელსაც „პოეტური ენის ბაზისის ძირითადი დეფინიცია“ მიუცია შრომაში „არჩევანის მაკონტროლებელი რჩეული კანონები“. „ეს არის მეტად ღრმა და მნიშვნელოვანი დეფინიცია. რომელზედაც გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ იგი მოიცავს ზემოთ ხსენებული ინფორმაციის თეორიის მთლიან საკითხს, გარდა, რატომ უნდა, მისი მათემატიკური ფორმულირებისა“ (ხაზი ჩვენი — გ. ჯ.). შემდეგ ავტორი რატომღაც გვთავაზობს დანტეს სრულიად ჯანსაღ აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანი (მწერალი) ყოველდღიური სალაპარაკო ენიდან უნდა იწოდეს სიტყვებსა და ფრაზებს, რათა შესაფერი სიტყვა შეარჩიოს პოეზიისათვის, და ასკვნის: „ყველა ეს შეხედულება, მიუხედავად მათი სხვადასხვაობისა და ავტორთა სურვილებისა თუ პერსპექტივებისა, ერთ ძირითად აზრს ავითარებს: პოეტური ენა, ასეა თუ ისე, არის „არჩევანის“, „გამოცალკევების“ და „გამოყოფის“ შედეგი“⁴⁵. აქვე არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ მხატვრული ნაწარმოების „მხატვრულობა“, საერთოდ მისი ამგვარობა არ დაიყვანება მხოლოდ გარკვეული სიტყვების შერჩევაზე, მხოლოდ სიტყვიერი ფორმის ფაქტორზე. იგი ნაწარმოების შინაარსის აგების, სიუჟეტის, სახეებისა და მთელი რიგი სხვა მრავალფეროვანი ფაქტორებით არის განპირობებული.

რ. აბერნეტი პოეტურ ნაწარმოებთა ორ ძირითად ნიშანს განასხვავებს: „ერთი პროდუქცია უნდა მიეკუთვნებოდეს იმავე ხარისხს

შესაძლებელ პროდუქციათა მცირე რიცხვს (ენის შესაძლებელი ნორმების გათვალისწინებით) და ამავე დროს არ უნდა იყოს მეტისმეტად „ტიპური“ წევრი ამ შესაძლებლობათა შემცირებული სისტემისა. ერთი სიტყვით, მან უნდა წარმოგვიდგინოს დიდი მასშტაბის ინფორმაციის გადაცემა მცირე ტევადობის არხის საშუალებით.

ამრიგად, იმ შემთხვევაში, როცა შესაძლებელია რიცხვობრივი მეთოდების გამოყენება, შევძლებთ ორი პირის პარამეტრების გამოთვლას, თანაც ორივეს ექნება მოცემული პროდუქციებისათვის დესკრიფციული მნიშვნელობა.

ამ სახის ერთ პარამეტრს ექნება ასეთი ფორმა $R=L - C_1 C_0^{-1}$, სადაც C_0 არის მოცემული ენის ტევადობა და C_1 პოეტური ენის ტევადობა თავისი სპეციფიკური ნიშნებით, რომელიც მას განასხვავებს სალაპარაკო ენისაგან. ეს არის შენონის ფორმულა „სიჭარბის“ ზომისათვის.

ცხადია, რომ პოეტური ენა მეტნაკლებად უფრო „ჭარბსიტყვიანია“ ჩვეულებრივ ენასთან შედარებით, რომლისაგანაც ის წარმოიშობა. ეს დასკვნა მისაღები ხდება ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტების შედეგებით, რომლებიც ეხებიან მიმართებას დამახსოვრებასა და შესწავლილი მასალის „სიჭარბეს“ შორის“⁴⁶.

მხატვრული ნაწარმოების ენის ლინგვისტური კვლევის მეთოდს რუსეთში დიდი და სახელოვანი ტრადიციები აქვს. სწორედ აქ დაინერგა იგი პირველად და არაერთმა შესანიშნავმა მეცნიერმა მიუძღვნა ამ საკითხს თავისი შრომები. ეს ტრადიცია დღესაც გრძელდება და სულ ახალ-ახალ განშტოებებში ვლინდება.

როცა სიტყვა ჩამოვარდება საბჭოთა კავშირში ენათმეცნიერული მეთოდით მხატვრული ენის კვლევის თაობაზე არ შეიძლება არ ვახსენოთ ვ. ვ. ვინოგრადოვი, რომელიც სრულიად განსხვავდება სხვა ენათმეცნიერებისაგან. მან ბევრი საგულისხმო და ლიტერატურისმცოდნეობისათვის მისაღები დებულება დაამუშავა. აქ არ შეგუდგებით ამ დებულებათა მიმოხილვას რადგან მათზე საკმაოდ ბევრი ითქვა და დაიწერა. ჩვენ მხოლოდ იმას შევნიშნავთ, რომ ეს დიდი მეცნიერი რომელიც მერყეობს ენათმეცნიერებისა და ლიტერატურისმცოდნეობის ასპექტთა შორის, საბოლოოდ მთლიანად ვერც ერთ მათგანს ვერ გაემიჯნა. მან ენათმეცნიერთა და ლიტერატურისმცოდნეთა დავა ერთგვარი კომპრომისული გზით გადაწყვიტა და ასეთი დებულება შემოგვთავაზა: „ჩემი ღრმა რწმენით, მხატვრული ლიტერატურის „ენის“ კვლევა უნდა გახდეს განსაკუთრებული ფილოლოგიური მეცნიერების საგანი (ხაზი ჩვენი — გ. ჯ.), რომელიც ახლო იქნება ენათმეცნიერებასა და ლიტერატურის

მცოდნეობასთან, მაგრამ, ამასთან, განსხვავებული ერთისაგანაც და მეორისაგანაც⁴⁷. მაშასადამე, საჭირო ყოფილა მეცნიერების სრულიად ახალი დარგის, ე. წ. „ლინგვოფილოლოგიის“ შექმნა, რომელიც უფრო საფუძვლიანად და ღრმად შეძლებდა მხატვრული ენის თავისებურებების, მისი ესთეტიკური ბუნების შესწავლას.

ვ. ვინოგრადოვის დებულება ჩვენთვის მიუღებელია, რადგან, საერთოდ, ენათმეცნიერის მიზანი არასოდეს არ ყოფილა და არც შეიძლება იყოს მხატვრული ენის საკითხების კონკრეტული ანალიზი. იგი იკვლევს მწერლის ლექსიკურ ფონდში არსებულ სიტყვებს გრამატიკული, სემასიოლოგიური და ეტიმოლოგიური თვალსაზრისით და არა მწერლის გამომსახველობით საშუალებათა ექსპრესიულ ბუნებას. მის ესთეტიკურ არსსა და ზემოქმედებას. რა თქმა უნდა, ეს გამომსახველობითი საშუალებანი ენის ფორმებითაა გამოვლენილი, მაგრამ სულ სხვაა მათი ანალიზი, ერთი მხრივ, მხატვრული ფუნქციისა და, მეორე მხრივ, წმინდა ენათმეცნიერული თვალსაზრისით. მართალია, პოეტური აზროვნებაც და ჩვეულებრივი მეტყველებაც ენის გარკვეულ გრამატიკულ ნორმებს უნდა ემყარებოდეს, მაგრამ ამის გამო მწერლის მხატვრული გამოსახვის საშუალებათა ანალიზი არ შეიძლება ლინგვისტური განხილვის გამოხატულებად მივიჩნიოთ.

მეორე საბჭოთა ენათმეცნიერი ი. ლევინი მხატვრული ენის კვლევისას გაცილებით შორს მიდის. იგი სიტყვის მნიშვნელობებს სემების ჯამად წარმოგვიდგენს, „სადაც თითოეული სემა ყოველ მოცემულ მნიშვნელობაში გარკვეული წონით ხასიათდება. ავტორი მაქსიმალური წონის ერთ ან რამდენიმე სემას მნიშვნელობის ბირთვს უწოდებს, რომელსაც მცირე წონის სემები გარს ერტყმიან.

ამ გზით იგი ადგენს პროზისა და პოეზიის მსგავსებისა და განსხვავების საზვრებს. მისი აზრით, „პროზაულ ტექსტში მნიშვნელობა დაუნაწევრებადია და „არატრანსფორმირებადი — კონტექსტის ზეგავლენა წმინდა მექანიკური ხასიათისაა. სიტყვის არასაჭირო მნიშვნელობანი იფანტება და რჩება ის, რაც „შესაფერისია“ მოცემული კონტექსტისათვის.

პოეტურ ტექსტში ხდება მნიშვნელობის დაშლა (დანაწილება) სემებად და მისი ტრანსფორმაცია კონტექსტის ზეგავლენით. ამგვარად, ტრანსფორმაციებს იწვევს სიტყვების ურთიერთზეგავლენა როგორც შინაარსის პლანში, ისე გამოთქმის პლანში. ამრიგად, პროზაული ტექსტის სემანტიკას პასუხობს ე. წ. ატომური დონე (მნიშვნელობა — „განუყოფელი ატომი“), პოეტური ტექსტის სემანტიკას — სუბატომური (მნიშვნელობა იყოფა „ელემენტარულ ნაწილებად“ — სემებად, ხდება მათი გადაჯგუფება და ა. შ.), სწორედ ამას მივიჩ-

ნევთ ჩვენ პოეტური ტექსტის ძირითად განსხვავებად პროზაულ ტექსტისაგან, კერძოდ, იმ განსხვავებად, რომელიც შეიძლება საფუძვლად დაუდოთ პოეტური ტექსტის განსაზღვრებას; ამგვარად, პოეტურ ტექსტში ხდება მნიშვნელობის გარდაქმნა: წარმოიქმნება ახალი ბირთვი და ახალი მეორეხარისხოვანი ნიშნები. ახალი ბირთვი კონსტრუირდება შემდეგი სემებისაგან: ა) ადრეც რომ შედიოდა ბირთვში, ბ) ადრე მეორეხარისხოვნად მიჩნეულით — უკანასკნელთა შესახებ ვიტყვით, რომ ხდება მათი აქცენტირება. ბირთვის ახალ გარემომოწერილობაში შეიძლება შედიოდნენ ა) ყოფილი ბირთვული სემები, ბ) გარემომოწერილობის ყოფილი სემები, გ) ახალი სემები.

უკანასკნელთა შესახებ ვიტყვით, რომ ისინი კონტექსტის მექანიზმთან ინდუცირებულნი⁴⁸.

როგორც უკვე ითქვა, სიტყვა მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკურ მასალას, „პირველწყაროს“ წარმოადგენს. მწერალი სინამდვილეს მხატვრულად წარმოსახავს, ხოლო თვით ამ წარმოსახვის ერთ-ერთ არსებით კომპონენტს მხატვრული ენა წარმოადგენს. მხატვრული ენა ლიტერატურულ ნაწარმოებში ვლინდება თავისებურებათა მთელი კომპლექსის სახით, მათ შორის სიტყვის რომელიმე საერთო თვისების ხაზგასმის სახითაც, რაც კონტექსტში მეღაღნდება. ამიტომაც მწერალი გარკვეული მიზანდასახულებით უდგება სიტყვას. აქ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მხატვრული ენის მკვეთრი ემოციური ხასიათიც.

უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ეს თავისებურებანი უნდა იქნეს გათვალისწინებული მხატვრული სიტყვის არსის კვლევისას და არა ე. წ. სიტყვის სემებად დაშლა, რაც სრულიად შეუსაბამოა სიტყვასაზნის ბუნებისათვის.

ლიტერატურისა და ხელოვნების თანამედროვე იდეალისტურ თეორიებს შორის ყველაზე პოპულარულია და, შეიძლება ითქვას, ყველაზე მოდური სტრუქტურალიზმი, რომელიც, როგორც მეთოდი, ჩვენი საუკუნის 30-იანი წლებიდან ჩამოყალიბდა. ამ მეთოდისათვის დამახასიათებელია კვლევის პროცესში ისტორიზმის სავსებით უგულებელყოფა. ამიტომაც, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების ზოგიერთი დასავლეთელი მკვლევარი კატეგორიულად ლაპარაკობს ტრადიციული, „მოძველებული“ მხატვრულ-შინაარსობრივი ნორმების გადაფასების აუცილებლობაზე. ევროპის ხელოვნება, მოყოლებული რენესანსიდან XIX საუკუნის ჩათვლით როგორც შინაარსობრივად. ისე ფორმით, დღეს გამოცხადებულია მოძველებულ სენსუალიზმად.

სტრუქტურალიზმი, რომელზეც ამდენი ითქვა და რომელმაც, სამწუხაროდ, ჩვენშიც საკმაო მიმდევრები გაიჩინა, არ წარმოადგენს

გარკვეული პრინციპების საფუძველზე ჩამოყალიბებულ თანმიმდევრულ მოძღვრებას, კონცეფციას. ამ მეთოდმა რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში მეცნიერების ბევრ დარგში მოიკიდა ფეხი, მათ შორის ლიტერატურისმცოდნეობაშიც.

სტრუქტურალიზმის წარმოშობის შესახებ ძირითადად ორი თეორია არსებობს. ერთნი ამტკიცებენ, რომ იგი ჩაისახა ფსიქოლოგიაში „გეშტალტთეორიის“ სახით (ვერტჰაიმერი, კაფკა...); სხვათა აზრით, ეს თეორია სრული სახით პირველად ლინგვისტიკაში ჩამოყალიბდა.

ანგარიშგასაწევია ერნსტ კასირერის აზრიც. იგი გვთავაზობს ცნობილი ფრანგი ბიოლოგის, შედარებითი ანატომიის ფუძემდებლის, ჟ. კიუვიეს შრომიდან შემდეგ ამონაწერებს: „თუ აღმოვაჩინთ ორგანიზმის ერთ-ერთ მახასიათებელს, ვიპოვნით დანარჩენებსაც“⁴⁹; „ყოველი ორგანიზებული არსება წარმოადგენს ერთგვარ ანსამბლს. განუმეორებელ და დახშულ სისტემას, რომლის წევრებიც ერთმანეთს შეესაბამებიან და ურთიერთრეაქციის გზით მონაწილეობას იღებენ ერთსა და იმავე გარკვეულ აქტში. ყოველი ნაწილის ცვლილება აუცილებლობით გამოიწვევს სხვა ნაწილების ცვლილებას და, მაშასადამე, ყოველი ამ ნაწილთაგანი ცალკე აღებული მიუთითებს დანარჩენ ნაწილებზე. კბილის ფორმის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ ბეჭის აგებულებაზე, ხოლო თედოს ძვლის მიხედვით ფრჩხილების ფორმაზე და სხვ.“⁵⁰. კასირერი თვლის, რომ თუ კიუვიეს ყველა ბიოლოგიურ ტერმინს შეეცვლით ლინგვისტურით, მივიღებთ თანამედროვე ლინგვისტური სტრუქტურალიზმის საფუძვლებს. ასევე ფიქრობს ბრიონდალიც (კოპენჰაგენის სკოლა).

რომან იაკობსონს მიაჩნია, რომ სტრუქტურალიზმს ახლო ნათესაობა უნდა ჰქონდეს ინგლისელი ბიოლოგის ჰალდანის მიერ 1908 წელს ქალაქ ღუბლინში, ბრიტანეთის ფიზიოლოგიის სექციისადმი წარმოდგენილი ახალი ბიოლოგიური მოძრაობის პროგრამასთან, „ჰალიზმთან“. „ორივე ერთმანეთის მსგავსია მეთოდოლოგიური თვალსაზრისებისა და იდეალების მხრივ“.

მიუხედავად ამოსავალ თვალსაზრისთა სხვადასხვაობისა, ლინგვისტ სტრუქტურალისტთა ერთი ნაწილი თავიანთ საერთო სულიერ მამად ფერდინანდ დე სოსიურს აცხადებს. მისმა „ზოგადი ენათმეცნიერების კურსმა“, რომელიც 1916 წელს, მისი გარდაცვალების სამი წლის თავზე, მისმა მოწაფეებმა სეშემ და ბალიმ გამოაცეს, დაახლოებით ისეთივე როლი შეასრულა უცხოეთის ზოგად ლინგვისტურ შეხედულებათა ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, როგორც გერმანულ იდეალისტურ ფილოსოფიაში კანტის კრიტიციზმმა

სოსიურის კონცეფციისათვის ამოსავალი იყო დებულება, რომ საჭიროა გაიმიჯნოს ენა და მეტყველება, სინქრონია და დიაქრონია. სოსიურის ენის სინქრონული ანალიზი ეწინააღმდეგება ნეოგრამატიკოსების ისტორიზმს. სოსიურთან ენა განიხილება, როგორც სისტემა „თავის თავში და თავისთვის“. მისი აზრით, ისტორიული (დიაქრონული) მიდგომა ენისადმი არღვევს ენის სისტემურ ხასიათს, მის მთლიანობას.

სოსიური ენის სოციალური ხასიათის განხილვისას არ ითვალისწინებს ენის კავშირს ამ ენის მატარებელ ცოცხალ კოლექტივთან. იგი იდეალისტურად უდგება ენის ცვალებადობას: მისი აზრით, დიაქრონული პროცესები ყოველთვის ატარებენ შემთხვევით და იზოლირებულ ხასიათს, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ეს გარეგნულად არ ჩანს; ეს კი ენის განვითარების ისტორიულ თვალსაზრისზე უარის თქმას ნიშნავს. ამასთან დაკავშირებით სოსიურის საწინააღმდეგოდ გვინდა დავიმოწმოთ ფ. ენგელსი: „დედაენის მასალა და ფორმა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია გასაგები, თუ მისი წარმოშობა და თანდათანობითი განვითარება გავითვალისწინეთ, ეს კი შეუძლებელია. თუ უყურადღებოდ დავტოვეთ დედაენის საკუთარი მკვდარი ფორმები. მაგრამ რაკი ბატონი დიურინგი თავის სასწავლო გეგმიდან შლის მთელ თანამედროვე ისტორიულ გრამატიკას, მაშინ მას ენების შესასწავლად აღარაფერი რჩება, გარდა ძველი ფრანკული, საესებიო ძველი კლასიკური ფილოლოგიის სტილზე შეკოწიწებული ტექნიკური გრამატიკისა, რომელიც მთელი მისი კაზიუსტიკითა და თვითნებობით ისტორიული საფუძვლის უქონლობიდან გამომდინარეობს“⁵¹.

სტრუქტურალიზმმა, უარყო რა ისტორიულობის ნიადაგი, თავისი სისტემატიზაციის ცდაში ბოლოს და ბოლოს ენაც დაკარგა. ნებით თუ უნებლიეთ იგი დაუკავშირდა 1660 წლის პორ-როიალის რაციონალურ გრამატიკას.

მიუხედავად საყოველთაო აღიარებისა (მხედველობაში გვაქვს სტრუქტურალიზმის სკოლები), „სტრუქტურალისტური პრინციპები ჯერ კიდევ დამუშავების სტადიაშია... დღემდე ვერც ერთმა სკოლამ ვერ მოახერხა, რომელიმე ენა მთლიანობაში სრულიად დამაკმაყოფილებლად აეწერა“⁵².

იმ სკოლებიდან, რომლებიც თავიანთ თავს სტრუქტურალისტებს უწოდებენ. ყველაზე თავისებურია პრაღის სკოლა (ამიტომ მისი სტრუქტურალისტურ სკოლად აღიარება ზოგჯერ არც მიაჩნიათ მართებულად). ეს სკოლა ორგანიზაციულად 1926 წელს გაფორმდა. იმთავითვე ამ სკოლის არც ერთ წარმომადგენელს უკრიტიკოდ. დოგმად არ მიუღია ფ. დე სოსიურის არც ერთი დებულება. თვით

ცნება „სტრუქტურალიზმის“ გაგება ამ სკოლაში მკვეთრად განსხვავდება იმ გაგებისაგან, რომელიც არსებითია ამერიკისა და კოპენჰაგენის სკოლებისათვის.

პრადის სტრუქტურალისტები დიდ ყურადღებას უთმობენ ენის სხვადასხვა ფუნქციონალური და სტილისტური შრომების შესწავლას. მათ შორის მხატვრული ლიტერატურის ენისაც. ხოლო ამ ენობრივი სინამდვილის სრული შეცნობისათვის საჭიროდ მიაჩნიათ ენის ელემენტთა თვისობრივი ანალიზი შეუთავსონ რაოდენობრივ (სტატისტიკურ) ანალიზს.

ამ სკოლის ერთ-ერთი წარმომადგენლის ბ. ჰავრინეკის კონცეფციის თანახმად, რომელსაც დანარჩენი „პრადელებიც“ იზიარებენ, ლიტერატურული ენა იყოფა რამდენიმე ფუნქციონალურ სტილად. ფუნქციონალური ენებიდან ყველაზე დიდი ყურადღება ეთმობა „ეკონომიურ ენას“ და, განსაკუთრებით, „პოეტურ ენას“, როგორც „ენის ყველაზე აშკარად მიზანგანზრახულ, მიზანსწრაფულ და მთლიან სახეს“ (რ. იაკობსონი). ამასთან დაკავშირებით შექმნილი იყო ე. წ. „*wirtschaftslinguistik*“, რომელიც სწავლობდა მხოლოდ ენის პოეტურ ფუნქციას.

პრადელთა ენობრივი ფუნქციების თეორიას გუხმანი მიიჩნევს ავსტრიელი სტრუქტურალისტის კ. ბიულერის მოდიფიკაციად, რომელიც ემყარება ენობრივი კომუნიკაციის სამი ძირითადი ელემენტის გამოყოფას. ბიულერის ენის სამ ფუნქციას -- *Ausdruck*, *Appel*, *Darstellung* ზუგარჯოვსკი უმატებს კიდევ ერის — „ესთეტიკურ ფუნქციას“.

პრადის სკოლა გამოყოფს „საკომუნიკაციო ენასა“ და „ესთეტიკურ ენას“ და მათ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განიხილავს. პრადელთა ამ კონცეფციაზე, ისევე როგორც სტრუქტურალიზმის სხვა სკოლებსა და მათ შეხედულებებზე, უდიდესი გავლენა იქონიეს 20-იანი წლების რუსმა ფორმალისტებმა, რომლებიც ისევე, როგორც „ფუნქციონალისტები“, „მხატვრულ ენას“ უპირისპირებდნენ ზოგადეროვნულ ენას და მას „წმინდა ფორმად“ განიხილავდნენ.

„მხატვრული ენისადმი“ ფუნქციონალური მიდგომა ერწყმის მის სტრუქტურულ შესწავლას, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მხატვრული ნაწარმოების თითოეული ელემენტი ფასდება „მხოლოდ მთელისადმი მისი მიმართებით“. ამასთან დაკავშირებით, პრადის სკოლის „თეზისებში“ ვკითხულობთ: „ნიშანი — ხელოვნების სისტემაში დომინანტს წარმოადგენს. როდესაც ლიტერატურის ისტორიკოსი თავისი კვლევის მთავარ ობიექტად ირჩევს არა ნიშანს, არამედ იმას, რაც აღინიშნება, როცა იგი სწავლობს ლიტერატურული ნაწარმოე-

ბის იდეოლოგიას, როგორც დამოუკიდებელ და ავტონომიურ სტრუქტურას, იგი არღვევს მის მიერ შესწავლილი სტრუქტურის ფასეულობათა იერარქიას. საჭიროა შესწავლილი იქნეს პოეტური ენა თვით პოეტურ ენაში“⁵³.

„თეზისებში“, სადაც განხილულია ენის სხვადასხვა ფუნქციების კვლევის პრობლემები, მოცემულია ზღვარი ინტელექტუალიზირებულ და ემოციურ სამეტყველო მოღვაწეობას შორის. ამის შემდეგ ამტკიცებენ, რომ „ყოველ ფუნქციონალურ სამეტყველო მოქმედებას აქვს თავისი პირობითი სისტემა — საკუთრივ ენა“. ამ მტკიცების მცდარობა განსაკუთრებით ცხადი ხდება, როცა სხვადასხვა ენობრივი შრეები და სტილური თავისიებურებები „ენის“ გაგებად აღიან. საქმე იქამდე მიდის, რომ ლიტერატურული ენა და მხატვრული ენა მათ მიერ განიხილება როგორც სხვადასხვა ენები, რომლებიც განსხვავდებიან არა მარტო ერთმანეთისაგან, არამედ, საერთოდ, ზოგადეროვნული ენისაგანაც. როგორც ნ. კონდრაშოვი შენიშნავს: „კვლევის ამგვარი მეთოდია არღვევს ნაციონალური ენის ერთიანობას და მოწმობს ენის, მისი ფუნქციისა და ნიშნების არსის გაგების ბუნდოვანებას“⁵⁴.

სტრუქტურალიზმის ევროპული სკოლებიდან, აგრეთვე, აღსანიშნავია კოპენჰაგენის სკოლა. ეს სკოლა, განსაკუთრებით ამ სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ლ. იელმსლევი, ფ. დე სოსიურის სინქრონული ლინგვისტიკის ყველაზე თანმიმდევრულ გამგრძელებლად ითვლება. იგი ენას განიხილავს სტატიკაში. იმის ცდაში, რომ თავისი თეორია რაც შეიძლება უნივერსალური გახადოს, იელმსლევს ენა აბსტრაქციის ისეთ სიმაღლემდე აჰყავს, რომ კონკრეტულ ენობრივ მოვლენათა შესასწავლად უფარგისი ხდება.

ლ. იელმსლევს აზრით, მკვლევარი უნდა იკვლევდეს არა რეალურ ენობრივ ელემენტებს შორის დამოკიდებულებას, არამედ მხოლოდ ენაში არსებული დამოკიდებულებების სტრუქტურას. სამყარო იყოფა არა ობიექტების სხვადასხვაგვარ ჯგუფებად, არამედ კავშირების განსხვავებულ ჯგუფებად.

ამრიგად, გამოდის, რომ ენის ცალკეული ელემენტები სხვა არაფერია, თუ არა ფუნქციების გროვა, ხოლო ენა მთლიანად — ფუნქციების ქსელი.

ლ. იელმსლევი ენას განიხილავს როგორც წმინდა სტრუქტურას, როგორც მიმართებათა სისტემას, რომლისთვისაც აღარავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ენობრივ შინაარსს. მისი აზრით, „რეალურ ენობრივ ერთეულებს არ წარმოადგენენ ბგერები ან დაწერილი ნიშნები, ან მნიშვნელობები; რეალური ენობრივი ერთეულებია ბგერებით ან

ნიშნებით და მნიშვნელობებით წარმოდგენილი ელემენტების მიმართებები“⁵⁵. ენა თავისთავად არ წარმოადგენს შესწავლის ინტერესს. ობიექტია არა სუბსტანცია, არამედ ფორმა. იელმსლევისათვის შეუცვლელად მისაღებია დოგმაც, ე. კასირერის გამონათქვამი: „მიმართებების ინვარიანტები, და არა რომელიმე ცალკეული ელემენტის არსებობა, ქმნის ობიექტურობის უკანასკნელ ფენას“. ეს კი თავისთავად მატერიალისტური მსოფლალქმის უკანასკნელი კვალის წაშლას ნიშნავს.

ამ სკოლის მეორე წარმომადგენელი ბრიონდალი არ კმაყოფილება ენის შესწავლისას სინქრონიისა და დიაქრონიის გათიშვით და მიისწრაფვის პანქრონიისა და აქრონიისაკენ. ე. ი. მას სურს დაადგინოს ენის ზოგადი ეროვნული ფაქტორები, რომლებიც მთელი ისტორიული მსვლელობის მანძილზე მუდმივ მოქმედებენ და ნებისმიერ ენაში შეიმჩნევიან. ეს კი სხვა არაფერია, თუ არა მიბრუნება ლოგიკური გრამატიკისაკენ.

სტრუქტურალიზმის სრულიად განსხვავებული სახეა დესკრიფციული (აღწერითი) სტრუქტურალიზმი, რომელიც თანამედროვე ამერიკაშია გავრცელებული. ამ მიმდინარეობის ფუძემდებლად ითვლება ცნობილი ანთროპოლოგი ფრანც ბოუაზი. ენის კვლევის მისი აღწერითი მეთოდი (რომელიც მან ჩრდილო ამერიკელ ინდიელ ტომთა ენის შესწავლაში გამოიყენა) შემდგომ განავითარა რ. ბლუმფელდმა.

ამერიკელი სტრუქტურალისტები ანალიზის ობიექტად იღებენ მხოლოდ ფონემას და მორფემას და მათ შორის გენეტიკურ დამოკიდებულებებს, ამასთან ენის ძირითადი ერთეული — სიტყვა სრულიად იგნორირებულია.

ენის დესკრიფციული აღწერის მეთოდი მოითხოვს ამ აღწერის პრინციპულ მოწყვეტას არა მხოლოდ ისტორიისაგან, არამედ, აგრეთვე, თვით ამ ენის ისტორიისაგანაც

გამოვდივართ რა ზოგადეროვნული ენის, როგორც ისტორიულ-საზოგადოებრივი მოვლენის, შეფასებიდან. მიგვაჩნია, რომ ენა — ადამიანის გონების ეს ყველაზე რთული და თავის მნიშვნელობით განუზომელი მონაბოვარი, არა ერთი ადამიანისა და ერთი სიცოცხლის ნაყოფია, არამედ მრავალი თაობის შემოქმედებითი ცხოვრების შედეგია. ენა ხალხის ეროვნული თავისებურების უპირატესი ნიშანია. მშობლიურ ენაში „ხალხმა ჩააქსოვა თავისი აზრები და გრძნობები. ქვეყნის ბუნება და ხალხის ისტორია, ადამიანის შეგნებაში ასახული, სიტყვაში იხატებოდა, ადამიანი ქრებოდა, მაგრამ მის მიერ შექმნილი სიტყვა რჩებოდა როგორც ხალხური ენის უკვდავი დაუშრეტელი წყარო...“⁵⁶.

რ. ბლუმფელდისათვის ენა წარმოადგენს უბრალოდ აღგზნებას და რეაქციას რაიმეს მიმართ. ადამიანის აზროვნება მის სისტემაში ადგილს ვერ პოულობს. „მოლაპარაკე, რომელიც ამბობს: „მე დავაპყარე შესატყვისობა გარკვეული ტიპის ბუნდოვან შინაგან სტიმულთან, რომელიც ჩემი წარსულის რაღაც მომენტში იყო ასოცირებული ვაშლის სტიმულთან“⁵⁷. გამოდის, რომ სიტყვას არ გააჩნია დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და არ შესწევს უნარი — იყოს ცნება.

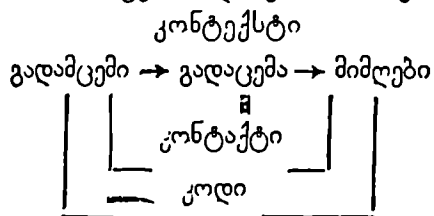
დესკრიფციულ თეორიაზე საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ედუარდ სტანკიევიჩი, რომელიც ამ თეორიის ფუძემდებლად არისტოტელეს მიიჩნევს და დასძენს: არისტოტელემ, ერთი მხრივ, დააარსა დესკრიფციული პოეტიკა და, მეორე მხრივ, გამოიგონა მიბაძვისა და განწმენდის ცნებები⁵⁸. ასეთი მოსაზრება სრულიად უსაფუძვლოა. არისტოტელეს „პოეტიკასა“ და „დესკრიფციულ თეორიას“ შორის მსგავსების ნატამალიც კი არ შეიმჩნევა.

ამერიკელი სტრუქტურალისტებიდან საგანგებოდ გამოიყოფა რომან იაკობსონი, რომელსაც საინტერესო შეხედულებები აქვს მხატვრულ ენაზე: „პოეტური ენის“ — ამ განსაკუთრებული კვლევის საგანში გარკვევისათვის საჭიროა ლიტერატურა ტრადიციის შესაბამისად, უპირველეს ყოვლისა, ყველა დამჩრდილველი და მისგან გამომდინარე კომპონენტისაგან გაეწმინდოთ. ლიტერატურული ნაწარმოების ნამდვილი არსი ამ „განწმენდის“ (Reinigungsaktion) შემდეგ ჩანს, როგორც ავტონომიური, განსაკუთრებულად სტრუქტურული, სემიოტიკურად პოლივალენტური ენობრივი ხატება (სახე), რომლის გახსნა ისტორიის დახმარებით კი არა, არამედ თავისი სპეციფიკისათვის შესაბამისი მეცნიერებით, ე. ი. პირველ რიგში სტრუქტურალიზმის თანამედროვე მეთოდებით არის შესაძლებელი და უნდა მიღწეული იქნეს კიდევ. ენის სტრუქტურალიზმმა გვიჩვენა, თუ რა კანონზომიერებების საფუძველზე ფუნქციონირებს ენობრივი კომუნიკაცია. იგი ცდილობს ყოველი ენობრივი ურთიერთობის საფუძველში არსებული სტრუქტურის ნიმუშის გახსნას. რადგანაც ლიტერატურული ნაწარმოები ენით გამომხატველი ხელოვნების ქმნილებაა, იგი უნდა შეიცავდეს ანალოგიებს Homolog-ებს შორის, რომლებიც არეგულირებენ ნორმალური ენობრივი და პოეტური კომუნიკაციების კანონზომიერებებს. ნორმალური ენის (იგულისხმება ჩვეულებრივი სასაუბრო ენა) სტრუქტურული ნიმუში შეიძლება გამოგვეყენებია როგორც პარადიგმა პოეტური ენის სტრუქტურული ნიმუშისათვის. ამ საკითხის გამოკვლევა, რეგულარობების ჩვენება, რომელთა საფუძველზეც ხორციელდება „პოეტური კომუნიკაცია“, ამავე დროს არის ლიტერატურისმცოდნეობის ამოცანაც“⁵⁹.

ჩვერ კიდევ 1921 წელს, რ. იაკობსონი, როცა წმინდა ფორმალისტურ კონცეფციებს იზიარებდა, წერდა, რომ ლიტერატურისმცოდნეობის საგანი არის არა ლიტერატურა, „არამედ საკუთრივ ლიტერატურული (das Literarische), ე. ი. ის, რაც მოცემულ ნაწარმოებს ლიტერატურულ თხზულებად აქცევს“. საკითხი ლიტერატურის სპეციფიკის შესახებ რ. იაკობსონს, ისევე როგორც რუს ფორმალისტებს, წარმოუდგენია, უპირველეს ყოვლისა, როგორც მხატვრულად გამოთქმულ სიტყვის სპეციფიკის საკითხი. ე. ი. კრიტიკიუმი, რომელიც ლიტერატურულ კომუნიკაციას ყველა სხვა ენობრივი კომუნიკაციისაგან განასხვავებს. „რადგანაც ლინგვისტიკა ყველა ენობრივი სტრუქტურის ფართო მეცნიერებაა, შესაძლებელია პოეტიკა განხილულ იქნას, როგორც ლინგვისტიკის ნაწილი“⁶⁰

„ლიტერატურული გამოთქმის თავისებურებებში რომ გაერკვე, საჭიროა თითოეული ენობრივი გამოთქმის მნიშვნელობის დადგენა. ამის განსაზოარციელებლად კი აუცილებელია გადამცემი (Absender) და მიმღები (Adressat), კონტექსტი, რისგანაც გამომდინარეობს კომუნიკაცია, კოდი (Schlüssel), რომელსაც სრულყოფილად უნდა ფლობდეს გადამცემიც და მიმღებიც და, ბოლოს კონტაქტი გადამცემსა და მიმღებს შორის, ფიზიკური, ფსიქიკური ან მატერიალური კავშირი, რაც ორივეს უადვილებს ურთიერთკომუნიკაციას“⁶¹.

რ. იაკობსონი ამ პროცესის დიაგრამას ასე წარმოადგენს:



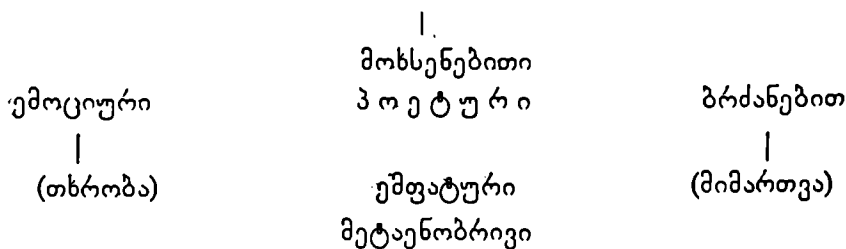
ამ ექვსი ფაქტორიდან ყოველ მათგანს შეუძლია ენას განმასხვავებელი ფუნქცია მიანიჭოს, თუკი მასზე ყურადღებას გავამახვილებთ. „კონტექსტთან“ მიმართებაში, ე. ი. ობიექტურად არსებული ფაქტი, პროცესი, მოვლენა, ზუსტად რომ ვთქვათ, რეალობა, ობიექტი და ა. შ. გამოიხატება, იაკობსონის მიხედვით, ენის მთავარი ფუნქცია, რომელიც შეიძლებოდა აღნიშნულიყო როგორც შესაბამისი, შეცნობადი ფუნქცია, სემანტიკის ტერმინოლოგიით. როგორც სიმბოლოს ფუნქცია.

ცნობილ ბულერისეულ მოდელს Aussage (თხრობა) — Darstellung (წარმოდგენა) — Appel (მიმართვა), რომელზეც უკვე გვქონდა საუბარი, რ. იაკობსონთან შემდეგი ემატება: კონტაქტთან მიმართებაში

უმფატური ფუნქცია, რაც რიტუალში, აგრეთვე ბავშვებთან უნის შესწავლის დასაწყისში ჩნდება, მეტაენობრივი ფუნქცია, რომელიც, წინააღმდეგ ობიექტის ენისა, ენობრივ კოდში თვითონ არის ობიექტი, და, ბოლოს, ენის პოეტური ფუნქცია.

ენობრივი კომუნიკაციის ექვს ძირითად ფაქტორს შეესაბამება მეორე ექვსი ფაქტორი:

(წარმოდგენა)



იმისათვის, რომ ენობრივი კომუნიკაციის პოეტური ფუნქცია ჩვეულებრივი ენობრივისაგან განასხვავოს, რ. იაკობსონი იძულებულია ყურადღება გაამახვილოს ძირითად პროცესებზე, რომლებიც ყოველი ენობრივი კომუნიკაციის საფუძველს შეადგენს. იგი ამგვარ საფუძველს ხედავს სიტყვათა შეჩვენებასა და დაკავშირებაში.

„ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში შესაბამისი სიტყვის არჩევანა განისაზღვრება იმ ექვივალენტური კლასიდან, რომელიც თავისი ადეკვატურობით მოვლენის ზუსტ გამოხატულებას წარმოადგენს. განცდილის გადაცემა მართოდენ ობიექტთან მიმართებით კი არ უნდა განისაზღვრებოდეს, არამედ გადამცემისა და მიმღების ურთიერთდამოკიდებულებითაც. გადამცემის მხრივ მიღებული ემოციები და მიმღების მიერ განზრახული ემოციები შეირჩევიან და კიდევ წარმართავენ მას ისე, რომ აქ ობიექტურობა არ გამოიჩინება. თუმცა ეს ემოციები სელექციური კრიტერიუმების ხარისხთა პირამიდაში ფსკერის დონეზეა“⁶².

რ. იაკობსონის ფორმულირებით, ენის პოეტურ ფუნქციას ექვივალენტის პრინციპი შეჩვენის სფეროდან დაკავშირების სფეროში გადააქვს, თუმცაღა ამორჩევის კრიტერიუმებს პოეტურ მეტყველებაზე ორიენტირებით განსაზღვრული ხასიათი ეძლევა. ამით შექმნილია თეორიული საფუძველი პოეტური ენისა და ჩვეულებრივ სასაუბრო ენის პრინციპული განსხვავებისათვის.

რ. იაკობსონის მიერ ბგერათსისტემაში დაფუძნებული მრავალი მნიშვნელობისა და ლიტერატურული ნაწარმოების სიმბოლური ხასიათის თეორიულ-ცენტრალურ როლს თამაშობს მრავალი მეცნიერის თე-

ორიულ კონცეფციაში, მაშინაც კი, როცა ეს კონცეფციები განსხვავებულ საფუძველზეა აგებული. ამის ერთ-ერთ ილუსტრაციად რ. შობერს მოყავს ამერიკელი ლიტერატურისმცოდნე ნორთოპ ფრიი, რომელიც სიმბოლიზმში ხედავს პოეტური ზორცშესხმის (Verwirklichung) უმაღლეს ფორმას⁶³.

იაკობსონის აზრით, ყოველ პოეტურ მეტყველებას განსაზღვრული რიტმი გააჩნია, რომლის ნორმატიული ხასიათი პოეზიაში გაცილებით უფრო მაიძულებელია, ვიდრე პროზაში; მაგრამ პროზაულ ნაწარმოებშიც იგი ისეთი დამაჯერებელია, რომ მისი დახმარებით შესაძლებელი ხდება ჭეშმარიტების პრობლემის ახსნა (დადგენა). პოეტის „თვითნებობას“ ერთხელ არჩეულ რიტმში მოულოდნელი უწყესრიგობა შეაქვს და არღვევს მას. ეს უწყესრიგობა ადრესატში აღძრავს გაუთვალისწინებელ ემოციებს, რაც საბოლოო ანგარიშში ესთეტიკურში გადადის. „ყოველი პოეტური გამონათქვამი შეესაბამება გარკვეულ რიტმს; ავტორის მიერ ერთხელ არჩეული რიტმი შეიცავს მსმენელისათვის ან მკითხველისათვის მოლოდინის თვალსაზრისით გენერატიულ ხასიათს. ეს მოლოდინი შეიძლება აღსრულდეს ან გაუბილდეს, ეს ნიშნავს, რომ შენარჩუნება (Einhaltung) და გარღვევა ამ რიტმისა წარმოშობს ზემოქმედებას, რომელიც ცხადყოფს ლიტერატურულ ნაწარმოების ქმედუნარიანობის საფუძველს“⁶⁴.

არავითარ დავას არ იწვევს ის მოსაზრება, რომ პოეტური მეტყველება მკითხველზე ზემოქმედებას ისახავს მიზნად და აღწევს კიდევ ამას. ამ აზრს არისტოტელესთანაც ვხვდებით. სხვანაირად წარმოუდგენელიცაა. ხელოვნება უაზრო იქნებოდა ასეთი თვისების გარეშე. აბსტრაქტული ზემოქმედების კონცეფცია კი, როგორც იაკობსონს მიაჩნია, მიმღებზე ჯერ კიდევ (noch nicht) გონივრულად არ მოქმედებს.

რ. იაკობსონმა დიდი როლი ითამაშა ფრანგული სტრუქტურალიზმის ჩამოყალიბებაში. კერძოდ, საფრანგეთში სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი მამამთავარი, ლევი-სტროსი ესწრებოდა იაკობსონის ლექციებს. მან შემდგომში თავისი მეცნიერული მოღვაწეობა ამ საქმეს მიუძღვნა და სტრუქტურალიზმის მთელი ლინგვისტური მონაპოვარი ლიტერატურისმცოდნეობაში გადმოიტანა და განავითარა.

როგორც ცნობილია, სტრუქტურალიზმმა საფრანგეთში ყველაზე დიდი გაქანება და აღიარება მოიხვეჭა ლიტერატურისმცოდნეობაში. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ სარტრის „ეგზისტენციალიზმმა“ დრო მოჰპაძა. ეს რომ არა, ალბათ სტრუქტურალიზმისთვის ადგილი აღარ დარჩებოდა. დღეს სარტრის ფილოსოფიის კრიზისი ახალ ამბავს აღარ წარმოადგენს. ზოგიერთ მკვლევარს (ვ. შივი) მიაჩნია,

რომ „კამიუს განდგომამ სარტრის სკოლიდან, მისმა „აბსურდის“ ფილოსოფიამ განაპირობა ახალი მოძღვრების ჩამოყალიბება, ან, ყოველ შემთხვევაში, იმ მოძღვრების როგორც ფაქტის ცნობა, რომელმაც გზა გაუხსნა ახალ ინტელექტუალურ მოდას“⁶⁵. არანაკლები როლი ითამაშა მერლო-პონტის „ორაზროვნების ფილოსოფიამ“ დანაშრომმა „ენის ფენომენოლოგიის შესახებ“. ეს უკანასკნელი ეხება ფ. დე სოსიურის სტრუქტურულ ლინგვისტიკას, რომელსაც დღესდღეობით ესოდენ დიდი ადგილი უკავია ფრანგულ სტრუქტურალიზმში.

ლევ-სტროსი იმ შეხედულებას იზიარებს, რომ სტრუქტურალიზმი წარმოადგენს არა ფილოსოფიურ მოძღვრებას, არამედ მეთოდს, რომელიც ცდილობს აბსტრაქტული მოდელის სახით ჩამოაყალიბოს გამოცდილების სოციალური ფაქტები, რის შედეგადაც განხილვის ობიექტი ხდება არა მათი წევრები, არამედ ამ წევრებს შორის არსებული მიმართებები. შემდეგ უკვე განიხილავენ მიმართებათა ყოველ სისტემას, როგორც სხვა რეალური ან შესაძლებელი სისტემის კერძო შემთხვევას და ცდილობენ მის საერთო გლობალურ ახსნას ტრანსფორმაციული (გარდაქმნის, სახეცვლილების) წესების დონეზე, რომლებიც იძლევიან ერთი სისტემიდან მეორეზე გადასვლის შესაძლებლობას და იკვლევენ, თუ რა ინტერპრეტაცია შეიძლება მივცეთ კონკრეტულ ლინგვისტურ ეთნოგრაფიულ დაკვირვებებს.

ლევ-სტროსის მოძღვრებაში მთავარი იყო რაღაც უცნობი სიდიდის არსებობის დადგენა, რომელსაც წესრიგში მოყავს ყოველივე ცნობილი; ქვეცნობიერის არსებობის დადგენა, რომელიც შეცნობილს გარკვეულ სტრუქტურას ანიჭებს. ამ აღმოჩენის თანახმად, დღევანდელი მეცნიერების უშუალო მიზანს უნდა წარმოადგენდეს ამ უცნობის ცნობილად გარდაქმნა.

ლევ-სტროსი არ უარყოფს, რომ მან თავისი მეთოდი იპოვნა ფ. დე სოსიურის მიერ წამოწყებულ ლინგვისტიკაში, რომელიც ენევიდან პრაღის, კოპენჰაგენისა და ამერიკის მოვლით ახლა ისევ ევროპას უბრუნდება.

ლევ-სტროსის აზრით, ფონოლოგიამ, რომელიც სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი საფუძველია, ისეთივე რეფორმატორული როლი უნდა შეასრულოს ჰუმანიტარული მეცნიერებებისათვის, როგორიც ატომგულის ფიზიკამ — საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებში.

ლევ-სტროსს მიაჩნია, რომ სტრუქტურალიზმს ჰუმანიტარული და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები მიჰყავს ურთიერთ-დაახლოებისაკენ. ასეთი თვალსაზრისის საყოველთაოდ გავრცელებამ გამოი-

წვია ის, რომ სტრუქტურალიზმი ლინგვისტიკის, ეთნოლოგიის, სოციოლოგიისა და ფსიქოლოგიის სფეროდან გავრცელდა ლიტერატურის მცოდნეობაში და დღის წესრიგში დადგა მისი შესწავლა და მის მიმართ სათანადო პოზიციის შემუშავება. „სტრუქტურალიზმი დღეს პარიზულ მოდად იქცა“.

როგორც ყველა სტრუქტურალისტი, „პარიზელებიც“ შემდეგნაირად აღწერენ „სტრუქტურალისტთა შემოქმედებას“ „სტრუქტურალისტი იღებს მონაცემებს, შლის და კვლავ აღადგენს მას“; ეს, როგორც ჩანს, ცოტაა. და მაინც ეს „ცოტა“, თუკი მას მივუდგებით სხვა თვალსაზრისით, გადამწყვეტია: რადგანაც ორ ობიექტს ან სტრუქტურული მოღვაწეობის ორ მომენტს შორის წარმოიშობა რაღაც ახალი, რომელიც წარმოადგენს საყოველთაოდ გასაგებს“. ან მოვიტანოთ ასეთი დასკვნა: „სტრუქტურა სინამდვილეში წარმოადგენს ობიექტის მხოლოდ სიმულაკრუმს („ანარეკლს“, „სილუეტს“), მაგრამ მიზანდასახულ, „გარკვეული ინტერესით გამოწვეულ“ სიმულაკრუმს, რადგანაც იმიტირებულ ობიექტში ხაზი ესმის რაღაცას, რაც ნატურალურ ობიექტში შეუმჩნეველი, ან თუ გნებავთ, გაუგებარი რჩებოდა“⁶⁶.

როგორც აღვნიშნეთ, „სტრუქტურალიზმი გადაიქცა პარიზულ მოდად“, მაგრამ იგი ვერ წარმოიქმნებოდა საფრანგეთის გარეთ უკვე არსებულ სტრუქტურალისტურ მიმდინარეობებთან მეტნაკლები კავშირის გარეშე.

აღწერს რა სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთ ასპექტს, კლოდ ლემონი შენიშნავს, რომ მხატვრული ენა არაფერს მატებს სახეს; მას აქვს შემოქმედებითი ხასიათი, გააჩნია საკუთარი დინამიკა, რომელიც წარმართავს მწერლის პირველ ნაბიჯებს— მანამდე უცნობი მიმართულებით; ეს, მიმართებათა ის უზარმაზარი ქსელია, რომელსაც მწერალი მანამ ვერ გრძნობს, სანამ წერას არ შეუდგება. იგი ამ მიმართებებიდან არჩევს მხოლოდ საჭირო მიმართებებს. თავის მხრივ, ეს არჩევანი ვერასოდეს ვერ დაარღვევს არსებულ ენობრივ ნორმას, რომელიც შემოქმედს იმორჩილებს. წერისას და მხოლოდ წერისას აღმოაჩენს იგი სამყაროს და თავის თავს... მაგრამ ეს მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი იგი მხოლოდ და მხოლოდ თავის ღმერთს ემორჩილება. მისი თავისებურად ნათქვამი ყველა ადამიანს შეეხება, ყველასათვის მისაწვდომია. მხოლოდ ამ სახით შეიძლება შევიდეს იგი რევოლუციაში, რომელსაც მსოფლიო მუდამ თავიდან იწყებს⁶⁷.

ასეთი მოსაზრება არაა მართებული, რადგან, ჯერ ერთი, სწორედ მხატვრული ენაა ლიტერატურული სახისათვის სიცოცხლის

ურთ-ერთი ძირითადი მიმნიჭებელი, მისი ესთეტიკური ბუნების გამაპირობებელი. მეორეც სანამ შემოქმედი შეუდგებოდეს სახის ხატვას, მანამ მის სულში ზღება მისი გადამუშავება და ჩამოყალიბება.

ამასთან დაკავშირებით მოვიყვანთ ადგილს თომას მანის ნოველიდან „მძიმე საათი“, სადაც გოეთესა და შილერს შორის დაუსწრებელი შემოქმედებითი ორთაბრძოლაა მოცემული: „... ვინ იყო ისეთი ხელოვანი, ისეთი პოეტი, რომელიც მას, თვითონ მას გაუტოლდებოდა? ვინ კმნიდა ისე, როგორც იგი, არარაობიდან, საკუთარი მკერდიდან! განა ლექსი, როგორც მუსიკა, როგორც ყოფიერების ხალასი პირველსახე მის სულში ბევრად უფრო ადრე არ იზადებოდა, ვიდრე მოვლენათა სამყაროში ბადალს მოიძევდა და შეიმოსებოდა? ისტორია, მსოფლიო სიბრძნე, ვნება მარტოოდენ საშუალება და საბაბი იყო, სხვა არაფერი, — იმ რაღაცისათვის, რასაც მათთან არაფერი ესაქმებოდა. რასაც დასაბამი ორთეოსისეულ სიღრმეში ჰქონდა. სიტყვები და ცნებები მხოლოდ კლავიშები იყო, რომელთაც მისი ხელოვნება ეხებოდა, რათა იდუმალ სიმთა წკრიალი აღეძრა“. ანდა: „სიუჟეტისა და მასალისაკენ, გამოხატვის შესაძლებლობისაკენ, ხელოვნების შინაგანი რიტმული სწრაფვიდან აზრამდე, მხატვრულ სახემდე, სიტყვამდე, სტრიქონამდე ტანჯვის როგორი გზაა გასავლელი!“⁶⁸.

სტრუქტურალისტი ლაქანი იქამდე მივიდა, რომ დეკარტეს ცნობილი გამონათქვამი „ვაზროვნებ. ე. ი. ვარსებობ“ შეცვალა მეტად პარადოქსული წინადადებით: „მე ვაზროვნებ, როდესაც მე არ ვარსებობ, მე მაშინ ვარსებობ, როდესაც არ ვაზროვნებ“. გამოდის, რომ ადამიანი არასდროს არ წარმოადგენს ერთდროულად მოაზროვნე და „მოარსებე“ კმნილებას. „ადამიანი იმ სახით, როგორც ჩვენ ის დღემდე გვესმოდა — არ არსებობს“. „ადამიანი — სუბიექტი გაქრა“. დარჩა მხოლოდ ადამიანებს შორის არსებული განყენებული კავშირები, ურთიერთობები.

„პოეტური ენის სტრუქტურის“ შესწავლის მიზნით მეტად თავისებური გამოკვლევა აწარმოვა სტრუქტურალისტმა ჟან კოენმა, რომელმაც საანალიზოდ აირჩია ფრანგული კლასიციზმიდან სამი ავტორი (კორნელი, რასინი, მოლიერი), სამი ფრანგი რომანტიკოსი (ლამარტინი, ჰიუგო, ვიგნი) და სამი სიმბოლისტი (რემბო, ვერლენი და მალარმე). თავის კვლევაში კოენი პოეზიას ანტიპროზად მიიჩნევს, რასაც იგი სემანტიკურ პრინციპზე დაყრდნობით ახერხებს. მისი აზრით, პოეზია ორ ურთიერთმოქმედ პროცესს მოიცავს: „დესტრუქტურიზებას და რესტრუქტურიზებას; იმისათვის, რომ ლექსმა თავისი პოეტური ფუნქცია შეასრულოს, მკითხველის ცნობიერებაში აზრი (მნიშვნელობა) უნდა ერთსა და იმავე დროს დაიკარგოს და კვლავ

აღდგეს, რასაც პოეზია იმით აღწევს, რომ პოეზიის ემოციური გამოხატვით პროზის ინტელექტუალურ გამოხატვას ეჭვის ქვეშ აყენებს, ვიდრე იგი გამოხატვის აზრს — ამ პროცესით შეცვლილს — კვლავ ახლიდან აღადგენდეს. ეს მოძრაობა, მისვლა-მოსვლა წინ და უკან, აზრისა არააზრისაკენ, შემდეგ არააზრისა აზრისაკენ აფუძნებს პოეზიის ენას⁶⁹.

ფრანგული სტრუქტურალიზმის მეორე ფუძემდებელი როლან ბარტი ფრანგული ზმნის დროის ფორმას *passé simple*-ს სამსამყაროში არსებული ყველა კონსტრუქციის იდეალურ ინსტრუმენტად აცხადებს; „ეს არის დრო კოსმოგონიისა, მითებისა, მოთხრობებისა და რომანების.. *passé simple*-ს უკან ყოველთვის იმალება დემიურგი, ღმერთი ან მოთხრობელი⁷⁰.

ფრანგი სტრუქტურალისტების მიერ გამოთქმული ზოგიერთი თვალსაზრისი გვიჩვენებს სტრუქტურალური ლიტერატურის მრავალფეროვნებას. როგორც ადრეც შევნიშნეთ, სტრუქტურალისტები ცდილობენ ლინგვისტიკის მიერ დადგენილი ცნებებით გაარკვიონ ცალკეული მხატვრული ნაწარმოების ენობრივი თავისებურებები სხვა ენობრივი გამოხატულების საწინააღმდეგოდ. ამასთან შინაარსისაგან მოწყვეტით და ავტორისაგან აბსტრაგირებულად. ისინი ხელოვნების ნაწარმოებს განიხილავენ როგორც თავის თავში ჩაკეტილ აბსოლუტურ სიდიდეს, რომლის ცალკეული ელემენტები ერთმანეთთან განსაზღვრულ შეფარდებაშია და რომლებიც თვითონ განაპირობებენ მთლიანის სპეციფიკურ სტრუქტურას. დაკვირვების ამგვარ ხერხს მოითხოვს პოლ ვალერი, როცა წერს: „იყო დრო, როდესაც მე ვხედავდი. მე ვხედავდი ანდა მსურდა დამენახა შეფარდებები საგნებს შორის და არა თვითონ საგნები“; ანდა ბრაკი: „მე არ მჭერა საგნებისა, მე მჭერა მათ შორის დამოკიდებულებისა“⁷¹ ნაწარმოების იმანენტური კრიტიკა, სტრუქტურების აღწერა, რომლებიც ცალკეულ ელემენტებს მათ ფუნქციებს მიაწერენ და ამით რელევანტურად აქცევენ, ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურული ანალიზის ერთი ამოცანაა.

ფრანგი სტრუქტურალისტები თავიანთ შეხედულებებს პერიოდულად აქვეყნებენ ჟურნალ „*Tel quel*“-ში, რომელიც ფაქტიურად მათი ორგანოა. ამ ჟურნალის საქმიანობამ გარკვეული „დამსახურებული“ შეფასება მიიღო საბჭოთა კავშირში. მხედველობაში გვაქვს ი. ელსბერგის სტატია: „*Забавы теоретиков из „Тель кель“*“, სადაც ავტორს მოჰყავს რ. ბარტის, ჟ. ჟენეტისა და სხვათა გამონათქვამები და იმ დასკვნამდე მიდის, რომ სტრუქტურალიზმი, რომელიც თანამედროვე დასავლეთში მოდურ ფილოსოფიად გადაიქცა, ბურჟუაზი-

ული ობიექტივიზმის, ემპირიზმისა და ირაციონალიზმის გამოვლინებას წარმოადგენს და რომ „ასეთ ობიექტივიზმს, რომელიც მიისწრაფვის ყოველგვარი სულიერი დაიყვანოს მატერიალურ ფაქტებსა და ციფრებზე, არაფერი აქვს საერთო ლიტერატურისადმი ჰეშმარიტად ობიექტურ ისტორიულ მიდგომასთან. ასეთი ობიექტივიზმისათვის იდეალია ანტიისტორიული წარმოდგენების შემუშავება ლიტერატურის, როგორც უძრავი სტრუქტურების შესახებ, რომლებიც არ არიან დამოკიდებული საზოგადოებრივი და იდეური ბრძოლისაგან, მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისაგან, მისი პირადი ბედის თავისებურებისაგან“⁷².

დღევანდელი სტრუქტურალიზმის სკოლის ყველა ლიდერი, თუ რიგითი მეცნიერი, ერთხმად აღიარებს, რომ მათ ფილოსოფიური საზრდო ჰუსერლინიდან აიღეს, ხოლო მეორე ძირითადი წყაროა ფორმალისტური ლიტერატურისმცოდნეობა, კერძოდ, 20-იანი წლების რუსული ფორმალიზმი.

ზოგიერთი საბჭოთა მეცნიერი, რომელმაც არაერთი ნაშრომი უძღვნა მხატვრული ლიტერატურის სტრუქტურალურ ანალიზს, დღესაც დაჟინებით მიისწრაფვის დაეყრდნოს ფორმალისტების გამოცდილებას, აცხადებს რა მას ჯერ კიდევ 20-იანი წლების მთელ რიგ მეცნიერთა დიდი დამსახურების შედეგად, და მოითხოვს მათი შრომების ხელახალ გამოცემას.

აღნიშნავთ რა სტრუქტურალიზმის ადგილს ლიტერატურისმცოდნეობაში, კერძოდ, მხატვრული ენის შესწავლაში, უპირველეს ყოვლისა, ხაზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ ამ მეთოდის ძირითადი პრინციპია მხატვრული სახის იმანენტური განხილვა, მისი გარეგანი განპირობებულობის გარეშე. იგი მხატვრულ სახეს განიხილავს როგორც სამეტყველო სტრუქტურას, რაც მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგება ლიტერატურული სახის მარქსისტულ გაგებას.

დასავლეთის ბურჟუაზიული იდეოლოგიები საკმაოდ ბევრს ლაპარაკობენ კვლევის ამ მეთოდის უპირატესობაზე და ცდილობენ სტრუქტურალიზმი გამოაცხადონ მარქსიზმის განვითარებად. ჩვენი აზრით, სტრუქტურალიზმს არავითარი საერთო არ გააჩნია მარქსიზმთან.

მარქსისტული ლიტერატურისმცოდნეობა უარყოფს სიტყვებისა და სამეტყველო სტრუქტურებისადმი იმანენტურ მიდგომას; გამოდის რა აზრისა და მეტყველების ერთიანობის პრინციპიდან, იგი სიტყვას განიხილავს როგორც აზრის ხორცშესხმის საშუალებას, როგორც მხატვრული სახის არსებობის მატერიალურ ფორმას.

„სიტყვიერი სტრუქტურა“ განიხილება არა როგორც თავის

თავით შემოფარგლული. ყოველივე გარეგანისაგან მოწყვეტილი ფენომენი, არამედ როგორც სწორედ ამ გარეგანით და მწერლის მთელი შინაგანი სულიერი სამყაროთი განპირობებული შემოქმედებითი კატეგორია, რომელიც თავის მატერიალურ გამოხატულებას მწერლის მიერ შექმნილ მეტყველებით სისტემაში პოვებს

მხატვრული სიტყვა, როგორც ვთქვით, აზრის, იდეის, ემოციის გამოხატვის სპეციფიკური საშუალებაა. მხატვრული ლიტერატურის ენის ყველა განსაკუთრებული თვისება განპირობებულია სამყაროს მხატვრული ასახვის ამოცანით, მხატვრული სახის, როგორც ზოგადისა და გრძნობად-კონკრეტულის ერთიანობის შექმნის ამოცანით. მაშასადამე, მწერალი ქმნის სპეციფიკურ ენობრივ ქსოვილს, რომელიც შეესაბამება საკუთრივ მხატვრული ენის ასახვით ობიექტულ-ემოციურ ფუნქციას.

გვევლინება რა სტანდარტის მონად და ინდივიდუალური განუმეორებლობის უარყოფლად, სტრუქტურალიზმიისათვის უცხოა მხატვრული განზოგადება, რამდენადაც მხატვრული განზოგადება შინაგანად გულისხმობს — ინდივიდუალურ გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში გარდასახვას. შემდეგ, სტრუქტურალიზმი გულისხმობს იმ ლოგიკური ინფორმაციის შედარებასა და ანალიზს, რომელსაც თავის თავში შეიცავს სამეტყველო სტრუქტურა და რაც უცხოა ემოციურ-ესთეტიკური სფეროსათვის. დაბოლოს, სტრუქტურალისტები აცხადებენ, რომ მათი მეთოდის ძალა მდგომარეობს საკვლევი საგნის ობიექტური თვისებების შეცნობის უნარში. მათ სახელმძღვანელოდ გაუხდიათ სტანდარტული კრიტერიუმები. მაგრამ მხატვრული ლიტერატურა ხომ საგანთა ობიექტური თვისებების შესახებ ცნებით ინფორმაციამდე არ დაიყვანება. ლიტერატურული სახე ყოველთვის გვაძლევს ინფორმაციას შემეცნების სუბიექტის შესახებაც, თვით მწერალზე, მის პოზიციასა და მსოფლმხედველობაზე. იგი განუმეორებელია.

მხატვრული ლიტერატურა სამყაროს არა მარტო წარმოსახვას, ათვისებას წარმოადგენს, არამედ ესთეტიკურ შეფასებასაც. იგი სიწმინდის მხატვრული ასახვის, საერთოდ, შემეცნების სპეციფიკური სახეობაა.

ამგვარად, სტრუქტურალური ანალიზი არ შეიძლება აღიარებულ იქნეს ლიტერატურისმცოდნეობისათვის საჭირო (ნაყოფიერ) მეთოდად, რადგან იგი ნაწილობრივადაც ვერ წვდება ლიტერატურის როგორც შინაარსობრივ, ისე მხატვრულ არსს. უკეთეს შემთხვევაში კი ეს მეთოდი შესწავლის მხოლოდ იმ მიჯნამდე აღწევს, სადაც იწყება მხატვრული მოვლენების ნამდვილი მეცნიერული ანალიზი.

მხატვრული ენის სპეციფიკური კომპონენტებისა და ძირითადი ნიშნების შესახებ

მხატვრული ენა, უწინარეს ყოვლისა, არის სახის კონკრეტიზაციის საშუალება, ე. ი. ხასიათების, სიტუაციების, მოქმედების, მოვლენების, მათ მიმართ ავტორის დამოკიდებულებისა და „ლირიკული სახეების“ წარმოსახვის საშუალება. მწერალი ენის მეშვეობით გადმოგვცემს მოქმედი პირის გარეგნობას, საქციელსა და ფსიქოლოგიას. იგი საგანგებოდ შერჩეული სიტყვებითა და გამოთქმებით უქმნის მკითხველს დეტალურ და თვალსაჩინო (გრძნობად-კონკრეტულ) წარმოდგენას ამა თუ იმ საგანზე, მოვლენაზე, ადამიანზე, თვით მწერლის სამყაროზე.

მხატვრული ენის გამომსახველობით-ესთეტიკური თავისებურებანი დიდი ხანია იმსახურებს მკვლევართა ყურადღებას. თანამედროვე ეტაპზეც ამ პრობლემის მეცნიერული ანალიზის აუცილებლობა უდავოა. დღეს მხატვრული ენის თავისებურების საფუძვლად აღიარებულია სახეობრიობა. სახეობრიობა და მხატვრულობა კი უკვე სინონიმური ცნებები გახდა. ახლა დავა წარმოებს იმის შესახებ. თუ რა უნდა გვესმოდეს სახეობრიობის ცნების ქვეშ. ბუნებრივია, ეს პრობლემა აღნიშნულის გამო, მხატვრული ენის არსის პრობლემასაც მოიცავს. ჩვენც სწორედ ამ უკანასკნელის გარკვევას შევეცდებით.

მხატვრული ლიტერატურა, როგორც ცნობილია, არის სინამდვილის განსახოვნების (სახეობრივი ასახვის) განსაკუთრებული ფორმა. ლიტერატურის მთავარ საგანს კი შეადგენს ადამიანი მისი ინტერესები, დამოკიდებულებანი, მთელი სულიერი და საზოგადოებრივი ცხოვრება.

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ენობრივი საშუალებანი განპირობებულია მწერლის ჩანაფიქრით, იდეურ-მხატვრული მიზანდასახულობით. არსებითად, ამ საფუძველზე წარმოიშობა ეს საშუალებანი და მხოლოდ ამ საფუძველისავე შესაბამისად მნიშვნელობს ისინი მხატვრულ ნაწარმოებში.

სინამდვილის ასახვის სახეობრივი ფორმა მხატვრულ ენას უყენებს განსაკუთრებულ მოთხოვნებს, რომელთა შემოქმედებითი განხორციელების ერთ-ერთ სახეობად, მაშასადამე მხატვრული ენის

ერთ-ერთ სპეციფიკურ კომპონენტად გვევლინება ტროპი. იგი არის კონკრეტული საგნის, მოვლენის, ემოციის ენობრივი სახე, კერძოდ, მათი სხვა საგნით, მოვლენით, ემოციით წარმოსახვა, თვით ეს წარმოსახვა კი ღრმად შთამბეჭდავი, საგნობრივი და მიმზიდველია, მწერლის მხატვრულ ფანტაზიას, შეთხზვის უნარს ემყარება, ხოლო უმეტეს შემთხვევაში მხატვრულ აღმოჩენათა სფეროს განეკუთვნება. რასაკვირველია, ტროპი, როგორც მხატვრული სახე, ვიწრო გაგებით თავისთავად (ცალკე აღებული) მთლიანი სახით ვერ ავლენს თავის თავს. მხოლოდ შესატყვის მხატვრულ კონტექსტში ვლინდება მისი ასახვითი და მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირსებათა მთელი სისრულე.

მხატვრული ნაწარმოების ენობრივ საშუალებათა ხასიათი, მათი ემოციური ჟღერადობა, ნიუანსები და ზემოქმედების ძალა განპირობებულია, ერთი მხრივ, მწერლის ტალანტით, ოსტატობითა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით, ხოლო, მეორე მხრივ, მხატვრული მეთოდით და ნაწარმოების კონკრეტული შინაარსით, მთელი ეპოქისეული არსით. ამავე დროს, ყოველი მხატვრული ნაწარმოების ენა წარმოადგენს გარკვეულ განუყოფელ მთლიანობას, რის გამო მისი ყოველი კომპონენტის შესწავლა უნდა ხდებოდეს, როგორც მთელის ნაწილისა და არა განცალკავებით. და, რაც აგრეთვე მნიშვნელოვანია, მხატვრული ნაწარმოების ენის კვლევის დროს ყურადღება უნდა გამახვილდეს მხატვრული ფორმისა და, კერძოდ, ენობრივი მასალის არა ყველა მხარეზე, არამედ მხოლოდ იმ სამეტყველო საშუალებებზე, რომლებსაც მწერალი უშუალოდ იყენებს მხატვრული სახის გამოსაძერწად.

ზოგიერთ მკვლევარს* მიაჩნია, თითქოს ყოველ სიტყვას (ან ერთი რიგის სიტყვებს, მაგ. ვილაც, რაღაც, რატომღაც..) საკუთარი სტილისტური ფუნქცია გააჩნდეს, რის გამო მათი ანალიზი (იგულისხმება მხატვრული ანალიზი), როგორც სტილისტური ერთეულებისა, სავსებით დასაშვებია იყოს. ასეთი თვალსაზრისი, უფრო სწორად. საკითხის ამგვარად დასმაც კი, არასწორად მიგვაჩნია, რადგან მხატვრულ ნაწარმოებში ცალკეული სიტყვები არ განსაზღვრავს ლექსის ან მოთხრობის მხატვრულობას. ასეთი დიდი მისია არ შეადგენს მათ (ცალკეული სიტყვების) „სტილისტურ ფუნქციას“. ეს მთელი ნაწარმოების ფუნქციაა.

მწერალი ყოველ სიტყვას ნაწარმოების საერთო ჩანაფიქრს უმორჩილებს, რასაც იგი თხრობის სხვადასხვა ხერხით ახორციელებს.

* მხედველობაში გვაქვს ლ. სოკოლოვას ნაშრომი: „О жизни слова в художественном тексте“, იხ. კრებული „Язык художественных произведений“. Омск, 1966, გვ. 159.

ამიტომ ესა თუ ის სიტყვა სხვადასხვა კონტექსტში ან მსოფიის უჩვეულო კონტექსტში გამომსახველობის დამატებით, ახალ ჟნარს, ახალ კონკრეტულ ჟღერადობას იძენს. მაშასადამე, სიტყვა ნაწარმოებისეულ კონტექსტში, თავის ჩვეულებრივი მნიშვნელობის შცნარ-ჩუნებასთან ერთად, საგრძნობლად მდიდრდება, ხდება უფრო ფართო შინაარსისა და უფრო ღრმად ემოციური. იგი აქ ახალ ასოციაკიებ-საც იწვევს და თავისებურ გამოსახვას ემსახურება.

მართებულად ვთვლით ჟ. ვანდრიესის აზრს: „მიუხედავად მოცემული სიტყვის მნიშვნელობათა სხვადასხვაობისა, მხოლოდ კონტექსტს და სხვა არაფერი აძლევს მას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. სხვა არაფერი თუ არა კონტექსტი წმენდს სიტყვას მისი ძველი მნიშვნელობებისაგან, რომლებიც დაგროვილნი არიან მეხსიერებაში, და უქმნის მას მის „აქტუალურ მნიშვნელობას“¹. ოღონდ, ჩვენ აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ მხატვრული კონტექსტი ჩვეულებრივი (ძველი) მნიშვნელობისაგან კი არ „წმენდს“, „ათავიისუფლებს“ სიტყვას, არამედ ამდიდრებს, ახალ სახემოსილებასა და ჟღერადობას ანიჭებს, აფართოებს, ყოველმხრივ ავლენს და უფრო ზემოქმედს ხდის.

იზოლირებული სიტყვა, ანუ სიტყვა როგორც ენობრივი ერთეული, არ არის არც სტილისტური ფუნქციის მატარებელი და არც ყველა იმ ემოციის გადმომცემი, რითაც იგი ხასიათდება კონტექსტში. ამ თვალსაზრისის საპირისპირო დებულებებს არც ისე იშვიათად გხვდებით საბჭოთა სპეციალურ ლიტერატურაში (ი. არნოლდი² ვ. მიხაილოვსკაია³ და სხვები); ნ. ამოსოვას კი მიაჩნია, რომ სიტყვას ახასიათებს სიტუაციური ემოციური შეფერილობა, რომელიც წარმოიქმნება სიტყვის სიტუაციური გადატანითი მნიშვნელობით ხმარებისას და რომლის ფუნქცია წარმოადგენს საგნისადმი მთხრობელის დამოკიდებულების (მიმართების) გამოხატვას.

სიტუაციური ემოციური შეფერილობა (მთხრობელის ირონია, აღტაცება, სიძულვილი, მოწონება...) ხშირად მნიშვნელობს ჩვეულებრივ სიტყვათხმარებაში. მაგრამ თუ სიტყვას გამოვიყენებთ პირდაპირი მნიშვნელობით, ხოლო გამოთქმისას მოვიშველიებთ ემოციურ შეფერილობას, როგორც მისი ლექსიკური მნიშვნელობის რაიმე შემადგენელ ნაწილს, მაშინ „ემოციის გამოხატვა სიტყვათხმარებაში მხოლოდ თანმხლები ელემენტია და არა მისი არსი“⁴.

მხატვრული შემოქმედება ხასიათდება გადატანითი ან სიმბოლური აზროვნების გარკვეული ფორმებით. შედარება, სიმბოლო, მეტაფორა, სინეკდოხა, ჰიპერბოლა თუ მრავალი სხვა, ამგვარი აზროვნების კონკრეტული გამოვლენის ფორმებია. მათთვის დამახასიათებელია აზრის, შინაარსის საგნობრივი (გრძნობად-კონკრეტული) წარმო-

სახვა, ლოგიკურის გადატანა სულიერ ჰერმეტიკაში, აბსტრაქტულისა და ზოგადის კონკრეტიზება და, ამავე დროს, რაიმე საინტერესო თვისების ემოციური ხაზგასმა, მისი გამოკვეთა შემოვლით, მაგრამ უფრო ნათლად და შთამბეჭდავად, და სხვ. პოეტური აზროვნების ეს ფორმები ემოციური ხაზგასმით წარმოსახვის, გამოხატვის ენობრივი ფორმებია, მათ შეიძლება ენობრივი სახეები ვუწოდოთ.

მხატვრული ნაწარმოები წარმოადგენს ენის ისეთ სპეციფიკურ რეალიზაციას, სადაც თვალსაჩინოდ და მთელი თავისი მრავალფეროვნებით ვლინდება ეროვნული ენის პოტენცია, ძალა, მთელი შესაძლებლობა და სიმდიდრე, ამასთან, მხატვრულ ნაწარმოებში წარმოიქმნება ეროვნული ენის ახალი, დამწერლობითი სახეობა (მხატვრული ენა).

პოეტურ წარმოსახვაში გათვალისწინებული შინაარსის გამოხატვისას გადამწყვეტი როლი ენიჭება მის კონკრეტულ სინტაქსურ გამოვლენას, რადგანაც ამ გამოხატულების ხარისხი დამოკიდებულია სინტაქსის სიზუსტესა და სიმკვეთრეზე. ამასთან ერთად, მხატვრულ ენა ყოველთვის გამოირიცხავს სიტყვის იზოლირებულ მდგომარეობაში წარმოსახვის შესაძლებლობას. ასეთ წარმოსახვას ესწრაფვის მხოლოდ ექსპრესიონიზმი: ე მ ო ც ი ი ს უ შ უ ა ლ ო ბ ა მ თ ა ვ ი ს ი გ ა მ ო ხ ა ტ უ ლ ე ბ ა უ ნ და პ ო ვ ო ს ს ი ტ ყ ვ ა თ ა შ ი შ ვ ე ლ ი ზ ო ლ ი რ ე ბ ა ს ა და მ ა ი ზ ო ლ ი რ ე ბ ე ლ რ ი გ შ ი . რა თქმა უნდა, ეს ყალბი პრინციპია, რაც ნათელყო თვით ექსპრესიონიზმის ისტორიამ.

ენას შეუძლია შინაარსის გამოხატვა მხოლოდ სინტაქსურ კავშირებში. ამ შინაარსის წინ წამოწევას, გაძლიერებას და მხატვრულ გადაწყვეტას ხელს უწყობს სინტაქსური ფიგურები, ისინი არაჩვეულებრივი აქტიურობით ხასიათდებიან, როგორც მეტყველების განსაკუთრებულად მკვეთრი და დახვეწილი ფორმები. ფიგურალურობა საერთოდ არის დამახასიათებელი ენისათვის, როგორც აზრის მკვეთრად გამოხატვის ერთ-ერთი აუცილებელი ელემენტი. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ იგი არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მივიჩნიოთ ნიშანდობლივად მხოლოდ პოეზიისათვის.

ზოგჯერ მწერალი ემყარება: არა სინტაქსს, არამედ სიტყვის მნიშვნელობის სტრუქტურას. მისი საშუალებით ნაწილდება ერთი და იმავე ძირისაგან ნაწარმოებ სიტყვებში მნიშვნელობის სხვადასხვა ნიუანსი ისე, რომ თვალსაჩინო ხდება სიტყვათა სემანტიკური ველის ფარული პოტენცია და ხასიათი. ამიტომ, მიღებული სახე, რა თქმა უნდა, ტავტოლოგიური ხასიათის არაა.

უნდა იმგვარად დავლენო
თქვენთა ციხეთა ბურჯებო,
რომ ხორნაბუჯში ხორნაბუჯს
ექებდეს ხორნაბუჯელი

(ლ. ასათიანი).

ამ სტროფში მოცემულია ერთი და იგივე სიტყვის გამრავალსა-
ზოვნება და გამრავალმნიშვნელოვნება (სხვადასხვა აქცენტით ხმარე-
ბა).

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრან ქარდაქარ...

აქაც ერთი და იგივე ძირის სიტყვები — „ქარი“, „ჰქრის“, „მი-
ჰქრიან“, „ქარდაქარ“ სრულიად სხვადასხვა ასპექტითაა წარმოდგენი-
ლი და ტავტოლოგიურობის არავითარ შთაბეჭდილებას არ ახდენს.
ამ შემთხვევაში მწერალს ერთი საერთო ძირის მქონე სიტყვების
აზრის გამომხატველობაში შეაქვს დაძაბულობა, რაც, თავის მხრივ,
ქმნის მძლავრ ექსპრესიასა და უაღრესად ემოციურ თანაბგერებას.
ეს კი აძლიერებს როგორც თითოეული სიტყვის, ისე მათი ერთობლი-
ვი შინაარსის პოეტურ წარმოსახვას. გ. ტაბიძის ამ ლექსის პირველ
სტრიქონში მოცემული გამეორებაც კი არ აღიქმება როგორც გამეო-
რება.

მხატვრულ ნაწარმოებში სინტაქსური ფიგურების მოქმედება
სხვადასხვა ასპექტში ვლინდება. ხოლო მისი არსის საფუძველი წინა-
დადების დაძაბულობაა. ფიგურის მხატვრული ფუნქცია მყლავნდება
აზრის იმ დახვეწასა და გამოკვეთაში, რითაც ყურადღება მახვილდე-
ბა წინადადების შინაარსობრივ კავშირებზე. სინტაქსური ფიგურების
ექსპრესიულობა ეფუძნება იმ დამაჯერებელ ტონს, რითაც ყველა
ნაწილში იხატება სათქმელი, ჩაქსოვილი ტექსტში. ფიგურების ჭარბ
ხმარებას მხატვრული ნაწარმოები მიჰყავს მანერულობამდე, რაც, თა-
ვის მხრივ, გამორიცხავს ენის მხატვრულ ზემოქმედებას.

მხატვრული ნაწარმოების ენაში აზრის რეალიზაცია არ უნდა
იყოს დაკავშირებული მხოლოდ სინტაქსურ საშუალებებთან. მხატვ-
რული მეტყველება აზრს გამოხატავს არა მარტო სინტაქსური მიმარ-
თებებით, არამედ აგრეთვე წმინდა პოზიციური მიმართებებითაც,
რაც გამომდინარეობს აზრობრივი ელემენტების უბრალო განლაგე-
ბიდან. წინადადებაში სიტყვები გარკვეულ აზრობრივ მიმართებაშია
ერთიმეორესთან. ერთი სიტყვით, მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველი
მიზანდასახულობა ხორციელდება წინადადებათა თანმიმდევრობაში,

ხოლო წინადადებათა დაძაბულობა — სიტყვათა მიმდევრობაში, და კერძოდ, სინტაქსურ კავშირებსა და მხოლოდ სიტყვათა პოზიციურ მიმართებებში. ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, ლირიკამ შექმნა მრავალფეროვანი ფორმები, რომლებშიაც პოზიციური მიმართებებით გამოხატული შინაარსობრივი არღები ენაცვლება ნორმალური სინტაქსური გადასვლებით დაკავშირებულ აზრებს. მაგალითისათვის ავიღოთ ერთი სტროფი „მერანიდან“:

მირბის, მიმაფრენს უგზო-უკვლოდ ჩემი მერანი,
უკან მომჩხავის თვალბედიით, შავ ყორანი!
გასწი, მერანო, შენს ჭენებას არ აქვს საშლევარი
და ნიავს მიეც ფიქრი ჩემი, შავად მღელვარი!

ამ სტროფში სიტყვები ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ არ არის რაიმე განსაკუთრებული სინტაქსური ხერხი გამოყენებული. და მაინც, პირველი სიტყვის მნიშვნელობას აქვს გარკვეული გამამძაფრებელი ზემოქმედება შემდგომ სიტყვაზე. ამასთან, ამ უკანასკნელის უკუმოქმედებით პირველი სიტყვის მნიშვნელობა იძენს მკვეთრ ფერს და ვიზუალურად კონკრეტდება. მასში ნაჩვენები მოკრაობის განუსაზღვრელი ხასიათი გადაეცემა ამ სტროფის სხვა დანარჩენ ზმნებსაც, რომლებიც, თავის მხრივ, ხაზს უსვამენ ზმნა „მირბის“ სხვა ნიუანსს.

მთელი ამ სტროფის სიტყვათა მნიშვნელობების მკაცრ ურთიერთმიმართებასა და ურთიერთახსნაში აისახება პოზიციური მიმართების ის პოეტური გაძლიერება, რომელიც სინტაქსის კანონების მიუხედავად გამოავლენს აზრის ჩვენების ახალ სფეროებს. ამ სტროფის მნიშვნელობა ენობრივი თვალსაზრისით იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ თანდათანობით ფართოვდება გამოსახატავი აზრი ცალკეულ სიტყვათა მნიშვნელობის სიზრტეზე, რომლის უკანა პლანზე ფორმალურ-სინტაქსური ხაზი ავლენს აზრის დაძაბულობას. აზრის ფარული, სიდრმისეული პლანის შექრა წინადადების დინამიკაში ენას ანიჭებს ახალ ელფერსა და გამოსახვით ღირსებას. სწორედ აქ მქლავნდება პოეზიისა და ჩვეულებრივი სასაუბრო ენის დიალექტიკური ურთიერთდამოკიდებულება. პოეზია ეჯახება ჩვეულებრივ ენობრივ გრამატიკულ ნორმებს, მაგრამ იგი ძლევს ასეთ შეზღუდულობას თვით ამ საზღვრების უგულვებელყოფის გზით. რა თქმა უნდა, თავის მხრივ, თვით ამ უგულვებელყოფასაც აქვს თავისი საზღვრები.

მხატვრული, განსაკუთრებით პოეტური ენის ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტია ბგერწყობა, „სიტყვათა ცოცხალი თანაბგერება-

(გალაკტიონი). რა თქმა უნდა, ეს კომპონენტი ვლინდება არა აბსტრაქტულად, არამედ აზრთან, საერთოდ წარმოსახულთან უშუალო კავშირში. ამასთან, ბგერწყობა რიტმის საფუძველზე ამყარებს ურთიერთმიმართებას სიტყვათა სინტაქსური კავშირების მიღმა. ამდენად, წამოქმნილი ბგერითი არე, მართალია, უკავშირდება სინტაქსურ სტრუქტურას და დამოკიდებულია მასზე, მაგრამ ხორციელდება როგორც პოზიციურ მიმართებათა სფერო. სხვა სიტყვებით, სინტაქსური კავშირების მიღმა ახდენს იგი თავის საკუთარ შინაარსობრივ გადასვლებს. ხოლო პოეტური ნაწარმოების ენის გამომსახველობა მით უფრო იზრდება, რაც უფრო ღრმავდება მისი შინაარსობრივი ინტენსიურობა ბგერათა თანაჟღერადობის საშუალებით, რომელიც თუმცა და მოცემულია რიტმულ-სინტაქსურ სურათში, მაგრამ განხორციელებულია სიტყვათა ურთიერთმიმართებებით, ბგერწყობის თვითმიზნად გადაქცევა ქმნის ფორმალიზმის სხვადასხვა გამოვლინების (დადაიზმი, ზაუმი და სხვ.) საფრთხეს, ეს საფრთხე განსაკუთრებით დიდია ბგერითი სიმბოლიკის შემთხვევაში, როდესაც პოეტური სხარტულების ბგერით მხარეს მთლიანად აიგივებენ ემოციასთან და მას მიაწერენ გაბატონებულ როლს შინაარსობრივი მონაცემების საპირისპიროდ. ეს სწორედ იქ მკლავნდება, სადაც ბგერა, როგორც ასეთი, დამოუკიდებელი ერთეული, შინაარსობრივი თვალსაზრისით ყოველგვარი მნიშვნელობისაგან დაცლილი, გადაჭარბებით არის ხაზგასმული როგორც პოეტური ენის ერთადერთი საშუალება. ასეთ შემთხვევებში პოეტური ნაწარმოები შეზღუდულია მხოლოდ ბგერით-ემოციურ და, შესაბამისად, ბგერის მხოლოდ ესთეტიკური სრულყოფის ძიებით, მაშასადამე, ანგარიში არ ეწევა ენის კომუნიკაციურ მხარეს, რაც ჩვეულებრივ, ბგერწყობისა და სიტყვების შინაარსის ორგანულ კავშირს ეფუძნება.

ბგერა არის ენის მხატვრული არსისა და მნიშვნელობის გაძლიერების მხოლოდ ერთ-ერთი საშუალება, რომელიც მთლიანად შედის ენის სემანტიკურ წყობაში და მასში იღებს გარკვეულ მნიშვნელობას. ხოლო, როცა იგი მოცემულია იზოლირებულად, დამოუკიდებლად, მაშინ არღვევს ენის სემანტიკური მხრის გამოვლენას და თვით-მნიშვნელობით იფარგლება. ასეთ იზოლირებულ ბგერით ოპერირებას მხატვრული ენა წარმოდგენილი აქვს მხოლოდ როგორც ბგერითი მოვლენა, რაც სპობს ენას, როგორც ასეთს.

ემოციის გამოხატვის ბგერითი ფორმა არ წარმოშობილა სტიქიურად. იგი გაფორმდა ენის განვითარების საფუძველზე. შორისდებულებშიც კი ვასხვავებთ შინაარსის, ამბის და შეტყობინების სხვადასხვა ფუნქციას.

ბგერა თავის თავს სრულყოფილად მხოლოდ სიტყვაში ავლენს. მის გარეშე ბგერას არ გააჩნია დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ე. წ. „ლირიკული ბგერები“ არავითარ შემთხვევაში არ არის მოკლებული სემანტიკურ გამიზნულობას. ისინი წარმოადგენს გარკვეული სემანტიკური ხარისხის მქონე ერთეულებს, რომელთაც აქვს სპეციფიკური ფუნქცია, დაკავშირებული ლექსის შინაარსთან. მხატვრული ენის ბგერითი მხარე ჩაქსოვილია ლექსის მთელ ენობრივ დინამიკაში და სემანტიკურად ამთლიანებს, ასრულებს მას.

სინტაქსის, რიტმის, სიტყვათა განლაგების თუ ბგერათა შესატყვისობის ყველა მოცემულ ვარიანტსა და ფორმას წინადადებაში გააჩნია გამოვლენის საკუთარი ნაირსახეობა.

წინადადება ხასიათდება გარკვეული აზრობრივი დიაპაზონითა და ცალკეული სიტყვების მნიშვნელობათა კონდენსირებით. აქ ყოველი ცალკეული ელემენტი ერთმანეთთან დროისეულ კავშირშია, ხოლო თვით ეს კავშირი წარმოგვიდგება როგორც მელოდიურ რიტმული ერთობლიობა.

მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული მოვლენების, სიტუაციებისა და საკუთრივ მხატვრული ენის ურთიერთმიმართება ძალზე რთულია და შეუძლებელია მათ შორის საზღვრის გავლება მარტივი დეფინიციის საშუალებით. მხატვრული სიტუაციების წყობის ორგანული მთლიანობა გამორიცხავს ამ მიმართებათა იზოლირებულ განხილვას, გაანალიზებას, აუცილებელია მისი ყველა კომპონენტის მთლიანობაში გათვალისწინება. მხოლოდ მათ ურთიერთკავშირში იკვეთება პოეზია, როგორც ფენომენი და როგორც მხატვრული ენის გამოვლენის კონკრეტული სახეობაც. უბრალოდ, პოეზია არ შეიძლება განისაზღვროს ფორმულის საშუალებით. იგი უნდა განიხილებოდეს ცალკეული ნაწარმოებების ენობრივ-ისტორულ გარემოსთან მიმართების ასპექტში და საფუძველზე. ლიტერატურულ ნაწარმოებში მხატვრული ენა თავისი ხასიათით წარმოადგენს გარკვეულ მოვლენას, რომელიც ბელს უწყობს შინაარსის ჩამოყალიბებას, მხატვრულ ქმნილებაში ენა გვევლინება მთელი მისი სისრულით.

ის ფუნქცია, რასაც სიტყვის სემანტიკური არსი ასრულებს, ერთნაირად ეხება დასახელებულ საგანსა და თვითონ მტკმელს. სიტყვის ყოველ მნიშვნელობასთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ საგნის გამოსახვა, არამედ მწერლის მხატვრულ-იდეური პოზიცია და, მაშასადამე, გარკვეული ემოციური განწყობაც. ორივე მხარეს აქვს ესთეტიკური მნიშვნელობა. მათ ურთიერთმიმართებაში იძენს სიტყვა მხატვრულ-ემოციურ ელფერს.

ენის ექსპრესიულ-ემოციური მხარე წარმოიქმნება იმასთან ერთად, რასაც იგი ასახელებს და არა როგორც უბრალო დანამატი. არ არსებობს ენის წმინდად ექსპრესიული ფენა, რომელიც არ ეყრდნობა გარკვეულ საგნობრივ მიმართებებს, ისევე როგორც არ არსებობს არავითარი ენობრივი მიმართება საგნებთან, რომელიც არ შეიცავს ემოციური ღირებულების მინიმუმს მაინც.

პოეზიის ენის ხარისხიც განსაზღვრავს იმას, თუ რამდენად შეერწყმის ერთმანეთს „შინაგანი“ და „გარეგანი“, ემოციური ელფერი და მინიშნება საგანზე. ასეთ წნულში ერთი სფერო ისე წონასწორდება მეორის მეშვეობით, რომ ის, რაც ამ წონასწორობას ხელს უწყობს — ენა, თავად გამოდის წინა პლანზე. ვნახოთ ანა კალანდაძის ლექსი „თუთა“.

ლამის სახლში შემოიჭრეს თუთა,
ლამის თავზე გადამისვას ხელი...
დამიძახებს, თვალს ჩამიყრავს მუდამ
ხე მაღალი, ხე ზურმუხტისფერი...
რა ჩურჩული ესმით ჩემთა ყურათ!
რა ჩურჩული!.. დამდაგველი, მწველი...
ლამის სახლში შემოვიდეს თუთა,
ლამის წელზე შემომხვიოს ხელი...

ეს ლექსი არ მოიცავს პირდაპირ მითითებას შინაგან სამყაროზე, განწყობაზე. ემოცია ჩაქსოვილია საგნობრივი შინაარსის აღწერასა და ფრთხილ, დაყოვნებულ ასახვაში, იმგვარად, რომ ლექსის არც ერთ ადგილას არ არის ნახმარი გრძნობის უშუალოდ გამომხატველი სიტყვები. მაგრამ შინაგანისა და გარეგანის ურთიერთმიმართება იმდენად სრულყოფილია, რომ ლექსი დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მომნიჭებელია. ამას ავტორი ვერ მიაღწევდა გრძნობის უშუალო, პირდაპირი გამომხატველი გამოთქმების გამოყენებით. ლექსში შინაგანისა და გარეგანის ნაგულისხმები შესაბამისობა ხორციელდება ხაზგასმისა და ძალდატანების გარეშე. აქ გრძნობა და სურათი, საგნობრიობა და ემოცია ერთმანეთთან უშუალო კავშირშია. შინაგან და გარეგან სამყაროთა ერთმანეთისაგან გამოყოფა, გათიშვა, შეასუსტება და გრძნობათა დაძაბვას და შინაარსი მოექცეოდა ილუსტრაციის სიბრტყეში.

ცნობილია, რომ შემოქმედების პროცესში პოეტს ეუფლება გარკვეული სახის მღელვარება, რაც ნაწილობრივ ფიზიკურადაც იჩენს თავს. ამ სპეციფიკური აღგზნების საფუძველი უნდა ვეძიოთ, რა თქმა უნდა, გარკვეულ ნიჭსა და მიდრეკილებაში. ხოლო, მეორე მხრივ, აღგზნების გამომწვევ გარეგან მოვლენებში. აქ შეიძლება

შევნიშნოთ, რომ მხოლოდ გარკვეულ ობიექტებს თუ მოვლენებს ძალუძს გამოიყვანოს პოეტი „წონასწორობიდან“. ეს ისეთი ობიექტები და მოვლენებია, რომლებიც თავისებურადაა გადახლართული შემოქმედის შინაგან სამყაროსთან და რომელთა გამოსახვა და დაუფლება ხდება პოეტური აღგზნების პროცესში. ამგვარ მდგომარეობაში სიტყვა ავლენს გარკვეულ მუსიკალურობას და სახეებში გარდასახულ სინამდვილეს სათანადო რიტმში აყენებს, აწესრიგებს. ამიტომ იგი არის პოეტური ხილვების გრძნობად-კონკრეტულ ფორმაში წარმოჩინება. რიტმს შეუძლია გააცოცხლოს ქვეცნობიერი და ცნობიერი ხილვები, გვიჩვენოს პოეტის განწყობისა და მღელვარების ხასიათი.

ალბათ, ყოველი ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა ლტოლვა შინაგანი წესრიგისაკენ, რომლის ერთ-ერთ უმაღლეს გამოხატულებას წარმოადგენს პოეტური რიტმი. რა თქმა უნდა, ყოველ სიტყვაშია მოცემული რიტმული ელემენტი. ასეც შეიძლება ვთქვათ, ყოველი სიტყვა მოიცავს თავის თავში, შეკუმშული სახით მაინც, შინაგან რიტმულ წყობას, რომელიც შეესატყვისება პოეტური ქმნილების რიტმს, რიტმულ სისტემას. ამიტომ რიტმი პოეზიაში განხილული უნდა იქნას, როგორც გაფართოება (გავრცობა) და განვითარება ცალკეულ სიტყვებში მოცემული რიტმული ელემენტისა, რომელიც მხოლოდ მაშინ მელანდება მკვეთრად, როცა სიტყვათა პოეტური თანაწყობა გამოვლინდება ამა თუ იმ სახით.

პოეტური შემოქმედების პროცესში ერთ-ერთი არსებითი როლი ენიჭება მხატვრული წარმოსახვის, აზროვნების უშუალოდ გამომავლინებელ ფენომენს — ენას, სიტყვიერ მასალას. იგი ამდროს წარმოადგენს არა მხოლოდ გაგებინების, გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებას, არამედ უშუალო შემოქმედებით მასალასაც. პოეტის სამყარო ამდროს ხასიათდება ფსიქიკის უფრო მაღალი აღგზნებით, აქტიურობით, ექსტაზით. ამ პროცესის დამორჩილების სიმპტომია სწორედ სიტყვათა მასისა და, კერძოდ, ბგერითი მასალის მოწესრიგების მომენტი.

რიტმი, რა თქმა უნდა, ბგერითი მოვლენა არ არის. იგი თანაზომიერი მეტყველებითი მონაცემების გარკვეული კანონზომიერი გამეორებაა და არა მარტო ესთეტიკურ-პოეტური ფუნქციით ხასიათდება, არამედ გამომსახველობითაც. იგი პოეტის განწყობის, სულიერი მდგომარეობის სიღრმეში იბადება და სიღრმისეულად უკუაფენს თვით ამ განწყობას, სულიერ მდგომარეობას. ამის ცხადლივი მაგალითი ყოველი ჭეშმარიტი პოეტური ქმნილებაა.

პოეტურ აღტინებას, რომელიც აღმოცენდება წარმოსახვის ობიექტის (მოვლენის) ემოციური აღქმიდან, თან მოჰყვება ისიც, რომ: სიტყვა, რომელსაც უნდა აესახა, ჩაერთვება ღინებაში და პოეტის ფსიქიკის ტემპის ამსახველად იქცევა, გრძნობათა გამოხატვის ფუნქციასაც იძენს. ერთი სიტყვით, პოეტური რიტმი გადმოსცემს სუბიექტურ რიტმსაც, ე. ი. გამაღიზიანებელი ობიექტის მიერ პოეტის სულში გამოწვეულ გრძნობათა რიტმს, პოეტის სულის მიმოქცევის დინამიკას. ამითაც აიხსნება ის გარემოება, რომ საერთოდ მხატვრული ენა, განსაკუთრებით კი პოეტური ენა, ეს არის მეტყველების სუბიექტურ-ინდივიდუალიზებული სახეობა, სუბიექტურ-შემოქმედებითი კონკრეტულობა.

ამგვარად, რიტმული სისტემის შედეგად სიტყვა იძენს თავისთავად, დამოუკიდებელ მხატვრულ ღირებულებას. სიტყვათა განსახლვრული რიტმული მოწესრიგება, თანაჟღერადობა იქცევა გრძნობათა ტემპის, სულიერი განწყობის გამომხატველად.

სიტყვათა თანმიმდევრობის რიტმული წყობა, ე. ი. ის წესრიგი, რომელიც პოეტმა შექმნა, აღმქმელისაგან (მკითხველი, მსმენელი) მოითხოვს ტექსტის მთლიან აღქმას, ათვისებას. რიტმის აღქმა ნაწარმოების ერთი ნაწილის მიხედვით შეუძლებელია. ამასთან, ის ფსიქიკური მდგომარეობა, რომელშიაც იმყოფება მკითხველი, არის პოეტური ვანცდის შედარებით უფრო მკრთალი განმეორება, ხელახალი განცდა იმ განწყობისა, რომელშიც იმყოფებოდა პოეტი შემოქმედების პროცესში.

რიტმი, რა თქმა უნდა, პროზაული ნაწარმოებისათვისაც არის ნიშანდობლივი. მაგრამ აქ იგი თავისებურად ვლინდება. კერძოდ, იგი თანაზომიერ ერთეულთა გამეორებას არ გულისხმობს. პროზაში წინა პლანზე გამოდის წინადადებათა წყობისა (სტრუქტურისა) და მონაცვლეობის დინამიკა.

ლექსში ბგერითი წყობის ძირითადი სპეციფიკური კომპონენტია რითმა. იგი გულისხმობს ერთი და იგივე ან მსგავსი ბგერითი კომპლექსების გამეორებას. რითმა ზრდის რიტმის ემოციურ და ინტონაციურ-მელოდიურ ძალას. იგი უფრო ნათელს ხდის სიტყვების პლასტიკურობას და ამდიდრებს, აძლიერებს წარმოსახვის მხატვრულ ღირებულებას. თუ რიტმი პოეტური ქმნილების აუცილებელი, მუდმივი ფაქტორია, ამის საპირისპიროდ, რითმა არ შეიძლება ჩაითვალოს. ლექსის საყოველთაო კომპონენტად, მაგრამ იგი პოეტური ფორმის მაინც დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორია.

რიტმა ყოველთვის მოიცავს გარკვეულ ბგერით სიმბოლიკას. ეს იმითაც მტკიცდება, რომ რითმა ყველაზე სრულყოფილად იქაა წარ-

მოდგენილი, სადაც სიტყვათა მნიშვნელობა მას იმგვარად შეეფარდება, რომ იგი, ამავე დროს, გამოდის სიტყვის მასალადაც და მაორგანიზებელ ელემენტადაც. აქ ჩვენს ამოცანას აქ შეადგენს რითმის არსისა და ფუნქციის სრული ანალიზი. ჩვენს საკითხთან რითმის სფერო იმდენად არის დაკავშირებული, რამდენადაც იგი თავისებურ ელფერს აძლევს საკუთრივ პოეტურ ენას. ამ კუთხით იგი მხატვრული ენის მხოლოდ ერთ სახეობას უკავშირდება და მისი მუსიკალურ-მელოდიური განსაკუთრებულობით, აგრეთვე, გარკვეულ ასპექტში რითმის ერთ-ერთი კომპონენტია. რითმა აძლიერებს სიტყვათა მრავალმხრივობას და, შეიძლება ითქვას, უპირველეს ყოვლისა, პოეტური სმენის სფეროს განეკუთვნება.

მხატვრული ნაწარმოების ენა ყოველ თავის დეტალსა და წვრილმანში ატარებს მწერლის სულის ანაბეჭდს. ენა, როგორც აზრის გამოხატვის საშუალებაც და როგორც მხატვრული ფორმის კომპონენტიც (ე. ი. ესთეტიკური ფენომენიკი). ყალიბდება განუწყვეტელ აქტივობაში, წარმოსახვის პროცესში.

მხატვრულ ლიტერატურაში შემოქმედის დამოკიდებულება სპეციფიკურ შემოქმედებით მასალასთან სხვანაირია, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში. თუკი არქიტექტორი ან მოქანდაკე ნაწარმოებს ქმნის უფორმო მასალისაგან — ქვისა თუ ხისგან, თუკი მხატვარი ან მუსიკოსი გარე სამყაროს ფერებს ან ბგერებს აკავშირებს სურათებში, მწერალი მხატვრულ სახეთა შექმნის პროცესში ემყარება მასალას, რომელიც არის ადამიანთა ურთიერთობის საშუალება.

ლიტერატურის ასახვის საგანია ადამიანი, მთელი ადამიანური საზოგადოებრივი სინამდვილე. მხატვრული ენა ამ საგნის გარდასახვის განსახოვნების ერთ-ერთ სპეციფიკურ კომპონენტს წარმოადგენს, ხოლო ენა საერთოდ — შემოქმედებით მასალას, „პირველ-ელემენტს“. ამიტომ, რომ მხატვრული ენისათვის დამახასიათებელია სახეობრიობა და სწორედ ამის გამოა იგი ესოდენ ცხოველყოფილი.

პოეტური ენის საიდუმლოებას შეადგენს ის, რომ ყოველი მწერლის შემოქმედებაში ის ხელახლა წარმოიქმნება. პოეტური, საერთოდ მხატვრული შეთხზვა არის ენის მუდამ განახლებადი შემოქმედებითი ძალა. პოეტური სიტყვის წარმოქმნის სტიმულს წარმოადგენს პოეტის მიერ შინაგანად განჭვრეტილი, ნაფიქრი, ნაგრძნობი: ყოველივე ეს ყალიბდება სიტყვად და ამ პროცესს ჰამანი უწოდებს „თარგმანს ანგელოზთა ენიდან ადამიანის ენაზე“⁶.

„პოეტისათვის, რომელიც უფრო ღრმად უფრო მეტს ხედავს, ვიდრე დანარჩენი ადამიანები, არაა საკმარისი ნორმირებული ენა,

მისი გაყინული, უსიცოცხლო და გაცვეთილი გამოთქმებით. მხოლოდ პოეტებში ღვივის ჯერ კიდევ შეუფერხებლად ის წმინდა ცეცხლო, რომლითაც განმსჭვალული ადამიანი პირველყოფილი ეპოქების მწუხრში გაოცებული იდგა სამყაროს მშვენიერების წინაშე“⁷.

ჩვენში არის გარდუვალი, ყოველდღიური, განახლებული სწრაფვა. — წერს გოეთე, — შესაძლებლობისდაგვარად, უშუალოდ გავაერთიანოთ და სიტყვით მოვიცვათ ნაგრძნობი, ნანახი, ნაფიქრი, განცდილი, წარმოდგენილი⁸.

იმას, თუ როგორი ძლიერია პოეტის შინაგანი ჰვრეტა, ასაბუთებს პოეტების მიერ ხშირად ნათქვამი, რამდენად ძნელია მათთვის ზოგჯერ ერთადერთი, სწორი სიტყვის მოძებნა. ცნობილია, რომ ბიბლიის თარგმნისას ლუთერი ხშირად კვირაობით ეძებდა ერთადერთ სიტყვას. ამდენხანს ნაძებნი და ბოლოს ნანახი სიტყვები, რომლებიც სრულქმნილი სიტყვად გამოხატავს იმას, რაც უნდა ითქვას. არ წარმოადგენს რაღაც იშვიათ სიტყვათწარმონაქმნს. არამედ, ხშირად, სავსებით მარტივი. უბრალო, შეუმჩნეველი სალაპარაკო სიტყვებია. სიტყვათა მნიშვნელობა, მათი მთლიანობა ხორციელდება მხოლოდ დანარჩენ სიტყვებთან კავშირში.

„პოეზია, — წერს ლესინგი, — იყენებს არა ცალკეულ სიტყვებს, არამედ ამ სიტყვების გარკვეულ თანმიმდევრობას. თუ ცალკეული სიტყვები ჯერ კიდევ არ ავლენს საძიებელ მნიშვნელობას, მაშინ მხოლოდ მათ ერთობლიობას შეიძლება ჰქონდეს საჭირო მნიშვნელობა. კერძოდ, იმ შემთხვევაში, როდესაც სიტყვები იმავე თანმიმდევრობაში არიან როგორც ის საგნები, რომლებსაც ეს სიტყვები აღწერენ“⁹. ეს გასაგებს ხდის იმ დამაჯერებელ ზემოქმედებას, რომელსაც ახდენს მკითხველზე პოეტური ფორმა. ამასთან, აქვე საგანგებოდ უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ მხატვრული ენა არ არის შერჩეულ სიტყვათა სისტემა. იგი. უწინარეს ყოვლისა, არის კონტექსტი, სიტყვათა კავშირი, შერწყმული მხატვრული წარმოსახვის მთელს თავისებურებასთან. ერთი სიტყვით, მხატვრული ენა როგორც მორფოლოგიურ, ისე სინტაქსურ და ფონეტიკურ თავისებურებათა მთლიანობის სახით ვლინდება.

„როდესაც ხმარობენ დამკვიდრებულ სიტყვას, ის უკვალოდ ქრება გონებიდან. რადგან მას აქვს მხოლოდ ის მნიშვნელობა, რომელიც მას ანბანმა მისცა, ხოლო მეტაფორა, ამის საპირისპიროდ, ქმნის ახალ მნიშვნელობას და ამით გააქვს თავი. მაგრამ, როგორც კი ხშირად იწყებენ მეტაფორის ხმარებას, ის ჯარგავს თავის მხატვრულ ძალას და სხვა სიტყვებთან ერთად ი ა ფ ფ ა ს ი ა ნ სიტყვად იქცევა. თავისი არსებით მეტაფორა — ერთჯერადია, იგი თავის შემქმნელს ეკუთვნის“¹⁰.

საყოველთაოდ ცნობილია მეტაფორის განმასხვავებელი ნიიშანი, მისი მნიშვნელობის ე. წ. „გადატანითობა“. წინადადებაში — „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!“... სიტყვა — „შობილა“ მეტაფორად გვევლინება. იმიტომ, რომ აქ იგი აღნიშნავს არა „შობის“ აქტს, არამედ რაღაც სხვას, რაც შეიძლება დაახლოებით გადმოიცეს სიტყვით „გამოჩნდა“. ამ მოვლენას (ე. ი. ერთი მნიშვნელობის გადასვლას სხვა მნიშვნელობაში). პოტენზია ხსნიდა თვით სახის თვისებით¹¹; კერძოდ, მისი ერთადერთობით. საკმარისია წინადადებას — „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“, შევადაროთ ასეთი წინადადება: „ქალმა ბავშვი შვა“, რომ დამტკიცდეს ამ აზრის მცდარობა. პირველ წინადადებაში სიტყვა „შობილა“-ს აღქმისას, ხდება გადასვლა პირდაპირი მნიშვნელობიდან გადატანითზე. სხვანაირად არც შეიძლება. ხოლო, მეორე შემთხვევაში ასეთი გადასვლა არ ხდება და არც შეიძლება მოხდეს; თუმცა ორივე წინადადებაში სიტყვა „შობას“ საფუძველში განზოგადების ერთი და იგივე ხარისხი აქვს. ამ წინადადებათა დაპირისპირება გვიჩვენებს, თუ რა განაპირობებს მეტაფორულ გამოთქმაში სხვა მნიშვნელობაზე გადასვლას; ეს არის მეტაფორული სიტყვის განსაკუთრებული მიმართება გამოსახატავი კონტექსტისადმი.

წინადადებაში „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი!“ სიტყვა „შობილას“ პირდაპირი მნიშვნელობა არ შეესატყვისება წინადადების კონტექსტს, რომელიც მოითხოვს სიტყვას „გამოჩენა“. ეს სემანტიკური შეუსაბამობა აიძულებს მკითხველს გაიანზღოროს წინადადების ყველა სიტყვა მთლიანობაში და გადავიდეს სიტყვა „გამოჩენილას“ აზრზე (მნიშვნელობაზე). თვით ეს მთლიანობა კი მართლაც ერთადერთია.

ამრიგად, კონტექსტთან რომელიმე სიტყვის სემანტიკური შეუსაბამობა წარმოადგენს ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობიდან მეტაფორულ მნიშვნელობაზე გადასვლის ერთ-ერთ ძირითად მიზეზს.

მეტაფორული მნიშვნელობის მრავალფეროვნებასა და კონკრეტულობას, უპირველეს ყოვლისა, ის განაპირობებს, რომ სიტყვის მნიშვნელობის ახსნისას გადავდივართ საგნის (მოვლენის) ზოგადი გაგებიდან მის კონკრეტულ სახეზე. მეტაფორული სიტყვა გაცილებით თავისუფალ მიმართებაშია მეტაფორული გამოთქმის კონტექსტთან, ვიდრე პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი სიტყვა.

პირდაპირი მნიშვნელობის მქონე სიტყვების დროსაც წარმოიქმნება გარკვეული სახის წარმოდგენები, მაგრამ იგი ნაკლებ საინტერესოა, ნაკლებ ცოცხალი, არამხატვრული; თუმცა, მეტად ხანგრძლივი. სახეთა ხასიათი მეტაფორულსა და პირდაპირი მნიშვნე-

ლობით ნახმარ სიტყვაში სხვადასხვაა. მხატვრულ ნაწარმოებში მეტაფორის გაგება დამოკიდებულია მთელი ნაწარმოების (ან გარკვეული ტექსტობრივი მონაკვეთის) ლექსიკური შემადგენლობის და სახეობრივი შინაარსისაგან. სიტყვის მეტაფორული მნიშვნელობა, როგორც აღვნიშნეთ, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობისაგან იმით განსხვავდება, რომ იგი აღნიშნავს არა საგნის საერთო ნიშანთა სისტემას, არამედ ერთ კონკრეტულ მხარეს, ნიშანს მთელი მისი თავისებურებებით.

ე. კასირერი მეტაფორას მითური „სიმბოლოს“ გვერდით აყენებს. მისი აზრით, ეს უკანასკნელი (მეტაფორა). როგორც მითური სახელი, ობიექტის დასახელებით უშუალოდ ეუფლება მას. მითური სიტყვა მიზნად ისახავს არა მიმართებათა ზუსტ გამოხატვას, არამედ ცალკეულის გამკვრივებას, კონცენტრაციას, მაიზოლირებელ წინწამოწევას. „ამდენად, აქ სიტყვა გამოხატავს არა ჩვენი ჭკრეტის შინაარსს, არამედ შეერწყმის მას მყარ ერთიანობაში“¹².

ე. კასირერის თეორიაში მოცემულია იმის მტკიცება, რომ მეტაფორის მნიშვნელობის სტრუქტურა სწვდება საერთოდ ენობრივი მნიშვნელობის აგების ძირებს, რომ იგი არ წარმოადგენს მესამე, უმნიშვნელო ფაქტორს, რომელიც უახლოვდება დანარჩენ ორ, მტკიცედ ჩამოყალიბებული მნიშვნელობის სიდიდეებს და გადმოსცემს მათ.

ვ. კაიზერი, მეტაფორის მაგიურ-მითური გაგებისაგან განსხვავებით, მეტაფორაში ხედავს დამოკიდებულებას ორ სხვადასხვა შინაარსს შორის. ეს მიმართება წარმოიქმნება სამმაგი შედარებით¹³ მეტაფორის ახსნის ამ მეთოდს მთელი აქცენტი გადააქვს შედარების რაციონალურ ხასიათზე, რაც პრინციპში მცდარად გვევლინება. რა თქმა უნდა, შედარება როგორც ასეთი, დიდ როლს თამაშობს მეტაფორის ჩამოყალიბებაში, მაგრამ ეს მომენტი არ შეიძლება გადაჭარბებით შევაფასოთ და განვაზოგადოთ.

მწერალი, როგორც წესი, იძულებულია, როდესაც სურს გამოხატოს რაიმე საგნის ან მოვლენის თვალსაჩინო სურათი (სახე), რომელიც შეიძლება ყურადღების გარეშე დარჩენოდა მკითხველს (მსმენელს), იყენებს რომელიმე სხვა საგნისა თუ მოვლენის, ერთი შეხედვით, უჩვეულო ნიშანს¹⁴.

მეტაფორა არ წარმოადგენს ზოგადენობრივ საშუალებას. იგი ასეთი ენობრივი საშუალებაა, რომელიც მხოლოდ გარკვეული ფორმით აძლიერებს ენის მხატვრულ შესაძლებლობებს.

* პ. პონგის აზრით, „მეტაფორა მიმართულია საგნის ყოფიერებისაკენ იმისათვის, რომ იგი ახსნას მანამდე უცნობი ანალოგიის მეთოდის საშუალებით“.

სიტყვა დროთა განმავლობაში იფარება სხვადასხვა მნიშვნელობის ნიუანსით. მნიშვნელობათა ეს ნიუანსები ძლიერდება მიმართებების შესაბამისად. ამ დროს სიტყვა იძენს განსაკუთრებულ სისავსეს და აქტუალური ხდება იმის გამო, რომ თვითონაც იმორჩილებს და თავადაც ემორჩილება ან უახლოვდება სხვა რომელიმე სიტყვის მიზანდასახულ მიმართებას.

3. მაიერის აზრით, შეუძლებელია ზოგადად აღიწეროს მიმართების ის სახე, რომელიც წარმოიქმნება მნიშვნელობის მეტაფორულ კავშირში და რომელიც ახდენს მნიშვნელობათა შესაბამისობის დადგენას. იგი განიცდის მრავალნაირ სულიერ და ისტორიულ ცვლილებებს და ამისდა მიხედვით შეიძლება განხორციელდეს: ან რაციონალური შედარების დონეზე, ან ემოციურ მიმართებებში, ან მაგიური თუ მისტიკური იდენტიფიკაციის სფეროში, ან ალეგორიული მტკიცების საფეხურზე და სხვ¹⁵.

მეტაფორას გამოჰყავს სიტყვა მისი ჩვეულებრივი, დამკვიდრებული მნიშვნელობიდან და ამაღლებს მის რომელიმე ნიშანს. სიტყვის ყოველდღიური ხმარების საგრძნობლად გაცვეთილი ღირებულების საპირისპიროდ იგი, როგორც შუამავალი მნიშვნელობის ორ სხვადასხვა დონეს შორის, აქსოვს სიტყვაში აზრისა და გრძნობის ახალ დინამიკას. მეტაფორა თვალნათლივ გვიჩვენებს მნიშვნელობის გარდაქმნის პროცესს, რომელიც ხორციელდება მნიშვნელობათა საზღვრების გაფართოება-შევიწროების გზით. ამდენად, მეტაფორა, გარკვეული აზრით, წარმოადგენს ენობრივი მნიშვნელობის ინდივიდუალიზებულ გამოცოცხლებას. მეტაფორის განხილვისას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ მეტაფორას ტროპულ სიტყვაში შეაქვს იმ აზრთა ნაკადი, რომელსაც მთელი წინადადება გამოხატავს. იგი არაა ამოვარდნილი წინადადებიდან, მისი ნაწილია და დიალექტიკურადაა დაკავშირებული სხვა წევრებთან.

რომელიმე წინადადებაში მეტაფორასთან უეცარი შეხვედრა აიძულებს მკითხველს (მსმენელს) მაშინვე ჩაერთოს ამ ენობრივ პროცესში; მეტაფორას მკითხველი მნიშვნელობის მიმართ წამოთ გადაჰყავს გაურკვეველ პოზიციაში, მაგრამ იგი (მკითხველი) აზროვნების ზედმეტი აქტუალიზაციის წყალობით თავს აღწევს ამ მდგომარეობას და მიჰყვება ჩვეულებრივ დინებას; თუმცა, ეს კია, რომ გონებაში რჩება გარკვეული განსხვავებული ანაბეჭდი, რაც, თავის მხრივ, გრძნობა-ემოციის რომელიღაც სიმს შეატოკებს. „თავისთავად ცხადია, რომ მეტაფორული გამოთქმის გაგება... მსმენელისაგან მოითხოვს გაცილებით უფრო აქტიურ მონაწილეობას საუბარში ვიდრე საუბრის დროს ობიექტის პირდაპირი დასახელებისას“²⁶.

მეტაფორა წარმოადგენს მხატვრული ენის ერთ-ერთ ძირითად ფენომენს. ამ ფენომენისათვის მისაწვდომია ენის ნებისმიერი მონაცემი, რომელსაც იგი მრავალგზის იყენებს და უბრუნებს ისევ ენას. მეტაფორაში უმაღლეს ხარისხშია აყვანილი ენის სემანტიკური ფუნქცია. იგი ყველა თავის ნაირსახეობაში ავლენს პოეტური სიტყვის ღირსშესანიშნაობას, შემეცნებით და ესთეტიკურ მნიშვნელობას. ჩვეულებრივ, მეტაფორა ხშირი ხმარებისას, ნაწილობრივ „მქრქალი“ ხდება, კარგავს მკვეთრ ფიგურალობას და იდიომად იქცევა (მაგ.: „მთვარის დავახშმება“, „მზე პირს იბანს“, „მზე იცინის“ და სხვ.), მაგრამ იგი მთლიანად არ ქრება. მას კვლავ შეიძლება დაუბრუნოს მწერალმა „სიცოცხლე“, ცხადია, თუკი იგი რაიმე ახალ ნიუანსს, ახალ მნიშვნელობას, ახალ შინაარსს ჩასდებს მასში. მეტაფორა მანამ ინარჩუნებს „მეტაფორულობას“, სანამ მასში „ახალ“ საგნობრივ-ლოგიკური შინაარსის გვერდით შემორჩება სიტყვის „ძველი“ პირდაპირი მნიშვნელობა, რომელმაც მეტაფორიზაცია განიცადა.

მეტაფორაში, ისე როგორც შედარებაში, ერთმანეთს უპირისპირდება ორი მოვლენა, რომლებსაც გააჩნიათ რაღაც საერთო ნიშანი, უპირისპირდებიან იმ მიზნით, რომ ერთ მოვლენაზე მიჯნებით დავახსიათოთ მეორე.

არსებითად, მეტაფორის სემანტიკური სტრუქტურის ასეთსავე სქემას იძლევა ა. პოტებნიაც და ე. ჩერკასოვაც: „ერთმანეთისაგან განსხვავებული ორი ცნება ერთმანეთს უკავშირდება მესამის საშუალებით, რომელსაც საერთო აქვს პირველთანაც და მეორესთანაც, ამ საერთოს გამოვლენით იქმნება მეტაფორის ფსიქოლოგიური საფუძველი. რომლითაც განისაზღვრება საერთო სემანტიკური ელემენტის ხასიათი“¹⁷.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა, რომელმაც მეტაფორიზაცია განიცადა, თავის თავიდან „გამოჰყოფს“ რაღაც ელემენტს, რომელიც ერთნაირადაა დამახასიათებელი მეტაფორაში დაპირისპირებული ორივე საგნისათვის (მოვლენისათვის), წარმოადგენს ამ საგნის (მოვლენის) რომელიმე ნიშნის განსაზღვრას, რადგანაც ყოველი სიტყვის ლოგიკურ-საგნობრივი შინაარსის საფუძველს შეადგენს ასახული საგნის (მოვლენის) არსებითი და განმასხვავებელი ნიშნების მთელი კომპლექსი. და მაინც, მეტაფორა, როგორც ენობრივი გამომსახველობის ხერხი, არ შეიძლება გახსნილი იქნას ბოლომდე, თუ სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობას, რომელმაც მეტაფორიზაცია განიცადა, მივანიჭებთ მხოლოდ ნიშ-

ნის გამომხატველის როლს, რაც საერთოა ორივე საგნისათვის (მოვლენისათვის)*.

მეტაფორის შემდეგ სინტაქსური ფიგურების სხვა სახეებიდან ყველაზე დიდი ადგილი უჭირავს მხატვრულ ნაწარმოებში შედარებას.

შედარება ლიტერატურის თეორიაში განიხილება როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოეტური ხერხი მეტაფორასთან, ჰიპერბოლასთან და ეპითეტთან ერთად. შედარების შედეგად ირკვევა მსგავსება, განსხვავება და იგივეობა საგნებსა და მოვლენებს შორის. იგი მხატვრული შემეცნების ყველაზე მარტივი ხერხია. ამ გზით მიღებული მსგავსება, განსხვავება ან იგივეობა გვევლინება გარეგან მიმართებად. უფრო ღრმა შემეცნება მოითხოვს მოვლენათა შინაგანი კანონზომიერებისა და არსებითი თვისებების გახსნას, რაც პოეტური აზროვნებისათვის ნიშანდობლივი არ არის.

ნებისმიერ შედარებაში არის გადაჭარბების რაღაც ნაწილი, რომელიც შედეგია უფრო ცხადად წარმოდგენის სურვილისა. ეს მომენტი ყველაზე ნათლად ჩანს ჰიპერბოლაში. მაგალითად, ფრაზებში: „ამ ტვირთს ცხრა უღელი ხარკამეჩიც ვერ ზიდავს“ ან „ტყვისასვით მძიმე“, შეიძლება ლოგიკურობა დარღვეულია, მაგრამ ეს მომენტი უკანა პლანზე გადადის, რაკი სურათის გასაძლიერებლად ნახმარი ფიგურული ხერხი მკითხველში იწვევს სათანადო შთაბეჭდილებას და ამდენად მისი ხმარება მხატვრული თვალსაზრისით ყოველთვის გამართლებულია.

შედარება იწყება მოვლენათა დაპირისპირებით. რის საშუალებითაც ხდება შესადარებელ საგანთა ან მოვლენათა მხატვრული ანალიზი, მათი საერთო, მსგავსი ან განსხვავებული ნიშნის გამოყოფა-გაქლიერების მიზნით.

შედარება უნდა ხდებოდეს არსებითი ნიშნების მიხედვით და შესადარებლად უნდა იქნეს არჩეული ისეთი საგნები და მოვლენები, რომელთა შედარებაც შეიძლება.

შედარების ტექნიკა წარმოადგენს ასოციაციათა სუბიექტურად შეპირობებულ არქაულ სახეს, რომელიც თავის მხრივ ემორჩილება (ემყარება) რეალურ მსგავსებას.

ყველა საგანი და მოვლენა შეიძლება გამოდგეს შესადარებელ ობიექტად, მაგრამ მწერლის სულიერ შემართებას შემოაქვს მხოლოდ ისეთი, რომელშიაც მოცემულია მსგავსების მეტი ნიშანი და რომლებიც ყველაზე ახლოა.

* მეტაფორის არსისა და კვლევის თანამედროვე ხერხებზე საგანგებოდ გვექნება მსჯელობა მომდევნო თავში.

შედარებაში ორივე დაპირისპირებული საგანი უშუალოდ არის მოცემული. ამასთან, აქ ორივე სიტყვა პირდაპირი მნიშვნელობით იხმარება. შედარება მხოლოდ საგანს არ გვიხატავს. იგი არა მხოლოდ გამოხატავს ან უფრო ძლიერ გამოხატავს მას, არამედ ავლენს გამოხატულთან ავტორის დამოკიდებულებასაც.

ენის ყველა ეს გამომსახველობითი ხერხები და საშუალებანი არც ერთ შემთხვევაში არ ხასიათდება დამოუკიდებელი მნიშვნელობით, ე. ი. თავისთავად არ გამოხატავს რომელიმე განსაზღვრულ შინაარსს. ისინი მხოლოდ გამოხატვის საშუალებანია. ამასთან, როგორც ისინი, ისე პოეტური სინტაქსი და საერთოდ მწერლის ენა დამოკიდებულია მწერლისავე მხატვრულ მეთოდსა და შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე. ამ ფაქტორთა მთლიანობა განაპირობებს მისი გამოვლენის მთელს კრედოს, ხასიათს. თვით ეს გამოვლენის ხასიათი, განსაკუთრებულობა კი მხატვრული სტილის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი მხარეა. ამასთან, ბუნებრივია. იგი მხატვრული ფორმის ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტაცაა. ის გაგება, რომელიც მხატვრულ ენას მხატვრულ ფორმის მასალად მიიჩნევს და არა ერთ-ერთ არსებით კომპონენტად, ისეთივე ცალმხრივი და მცდარია, როგორც ის გაგება, რომელიც ურთიერთთან აიგივებს მხატვრულ ენას, მხატვრულ სტილს, ან, საერთოდ, მხატვრულ ფორმას.

დასასრულ, საერთო დასკვნა, რომელიც ლოგიკურად გამომდინარეობს მხატვრული ენის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ აქამდე აღნიშნულიდან, ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: მხატვრული ენის თავისებურება გამომსახველობით და ესთეტიკურ თავისებურებათა და ფუნქციათა ერთობლიობას მოიცავს. როგორც ვნახეთ, პირველი, ენის მთელი გამოსახვითი შესაძლებლობის მაქსიმალურ შემოქმედებით გამოვლენას გულისხმობს. რადგან მწერალი არა მარტო ახალ ტროპებს, ფიგურებს საერთოდ, ენობრივ სახეებს ქმნის, არამედ სიტყვას, ფრაზის ყველა მხარეს ტვირთავს გამომსახველობითი ფუნქციით. ამიტომ, მხატვრულ ნაწარმოებში არსებითად ფართოვდება და ღრმავდება ენის გამომსახველობა. საკუთრივ ესთეტიკური არსი კი მხატვრულ ენას წარმოადგენს, როგორც მხატვრული ფორმის ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტს.

მეტაფორის პრობლემა მაქს ბანზის ესთეტიკურ კონცეფციაში

ჩვენს დროში იქმნება ისეთი თეორიები, რომლებიც ლიტერატურულ ნაწარმოებს განიხილავს, როგორც გარკვეულ ენობრივ-სტრუქტურულ ფენომენს, ან ენობრივი, სიმბოლოების სისტემას, რომელიც, ამასთან, მხატვრული ფორმის ერთადერთ კომპონენტადაა მიჩნეული. ზოგიერთი კონცეფცია საკუთრივ მხატვრულ ენას ჩვეულებრივი სალიტერატურო ენიდან არ ანსხვავებს, რითაც არსებითად უარყოფს როგორც საერთოდ ლიტერატურის, ისე, კერძოდ მხატვრული ენის თავისებურებას.

მკვლევართა გარკვეული ნაწილი კი ამჟღავნებს ტენდენციას, მხატვრული ენა განიხილოს, როგორც მხოლოდ გარკვეული ნიშნების რაოდენობრივი ჯამი, ან სტრუქტურულ ელემენტთა სისტემა, და ივარაუდებს, რომ ენა, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების „პირველ-ელემენტი“, არის სპეციფიკური შემოქმედებითი მოვლენა, რომელიც არ შეიძლება შემოისაზღვროს ამა თუ იმ მიმართებაში მოცემული სიტყვების არითმეტიკული ჯამით, ან მხოლოდ ფორმისეული ფუნქციით. მხატვრული ენის თავისებურება მთელის სახით გვევლინება და თავისი არსებით თვისობრივი მოვლენაა, განპირობებული ესთეტიკურ-შემეცნებით ფუნქციათა ერთობლიობით.

გავრცელებულია შეხედულება, თითქოს მათემატიკურს, ან-ფორმაციის თეორიის, სტატისტიკის, თანამედროვე ლინგვისტიკისა და სხვა ზუსტი დისციპლინების განვითარებამ შექმნა ისეთი სიტუაცია, რომ უფრო გადაჭრით, ვიდრე მანამდე, შესაძლებელი გახდა დაისვას და მეცნიერული პოზიციებიდან განხილულ იქნას საკითხი „ზუსტი“ ლიტერატურათმცოდნეობის, მისი საზღვრებისა და შესაძლებლობების შესახებ. ვფიქრობთ, ჰუმანიტარული დისციპლინის სფეროში ზუსტ მეცნიერებათა მეთოდების დამკვიდრების ამგვარი ცდა გარკვეულწილად XX საუკუნის ბურჟუაზიული ესთეტიკის კრიზისითაც უნდა აიხსნას.

ბოლო ორი-სამი ათეული წლის განმავლობაში დასავლურ ლიტერატურათმცოდნეობაში კვლევის ამგვარი მეთოდები (მათემატიკუ-

რი. სტატისტიკური, კიბერნეტიკული) მხატვრული ენის და, საერთოდ, პოეტური წარმოსახვის ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტის — მეტაფორის — შესწავლაზეც გავრცელდა. ამ ხასიათის ნაშრომებში მოცემულია ცდა, მეტაფორის არსი აიხსნას მხოლოდ ნიშანთათვის, სტატისტიკური, მათემატიკური, ლოგიკური და ტოპოლოგიური ანალიზის საფუძველზე.

მეტაფორის ტოპოლოგიურ კვლევას გვთავაზობს მაქს ბენზე თავის ნაშრომში „თეორიულ-ინფორმაციული ესთეტიკის შესავალი“ („Einführung in die informationstheoretische Ästhetik“), სადაც ავტორი მეტაფორას განიხილავს, როგორც ტექსტს, რომლის ყოველი შემადგენელი სიტყვა ფუნქციონირებს არა როგორც გარკვეული შინაარსით დატვირთული ერთეული, არამედ, როგორც მხოლოდ ნიშანი. ამ სხვადასხვა რიგის ნიშანთა უსასრულო მონაცვლეობაში ხედვას მკვლევარი მეტაფორის ძირითად თავისებურებას.

მას მიაჩნია, რომ საზოგადოდ მეტაფორა შეიცავს ესთეტიკური ინფორმაციის დიდ რაოდენობას, როგორც ობიექტურენობრივი (objektsprahlliche) ფორმულირება, რომელსაც იგი ემორჩილება. ამასთან, სტატისტიკური ინფორმაციის რაოდენობის შეცვლით, რაც რომელიმე გამოთქმიდან რომელიმე მეტაფორაში გადასვლას ემორჩილება, ხდება სემანტიკური ინფორმაციის გამდიდრება ესთეტიკურით. მეტაფორის კოდირებადი ხასიათი შეიძლება იქცეს სემანტიკური ინფორმაციის კოდად ესთეტიკაში. ავტორი კვლევის პროცესში ძირითადად ამოდის სტრუქტურალისტური თვალსაზრისიდან, როცა სიტყვას განიხილავს, როგორც მხოლოდ ნიშანს. ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებს, როგორც ტექსტს, როგორც დიდ წინადადებას.

მაქს ბენზე მეტაფორას განიხილავს წმინდა თეორიული თვალსაზრისით. „მე ვხსნი მას (მეტაფორას — გ. ჭ.) ნიშანთა თეორიულ, სტატისტიკურ, ლოგიკურ, სტრუქტურულ-თეორიულ, ტექსტის ტოპოლოგიური ანალიზის ხერხებით და, ამასთან, რასაკვირველია, შესაბამისად ვაკუთვნებ მათ უმარტივეს უზოგადეს შემთხვევებს“¹.

უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვან მტკიცებად მაქს ბენზეს ის ფაქტი მიაჩნია, რომ „მეტაფორის სამეტყველო ფუნქცია (როგორც ეს თვით სახელწოდებიდან ჩანს და როგორც ამას კურციუსიც ამტკიცებს) მდგომარეობს სიტყვის მნიშვნელობის გადატანაში, ერთი ცნობილი ბუნებრივი (ჩვეულებრივი, მაღალი სიხშირის) კავშირიდან ხელოვნურ (ნაკლებ ჩვეულებრივი, ნაკლებ სიხშირის მქონე) კავშირში. მაგალითად, სიტყვა — „Fuß“, რომელიც ოდითგანვე ადამიანის სხეულის ერთ-ერთი ნაწილის — „ფეხის“ დასახელებას ემსახურება,

„სხეულის ფეხიდან“ გადადის „მთის ფეხის“ ურთიერთობაში, რაც მეტაფორის როლს თამაშობს და სადაც კავშირში — „Gestalt des Berges“, ასე ვთქვათ შუალედურობას ემსახურება“².

ამ თვალსაზრისიდან გამომდინარე, მკვლევარი ასკვნის, რომ მეტაფორა უპირველეს ყოვლისა, მოქმედებს. როგორც გადატანის სქემა. გადატანის სქემა ენის საკუთარ სამყაროში. ამ შემთხვევაში საქმე ეხება სქემას, რომელიც „სემანტიკური გადაადგილების“ ცნებას განმარტავს.

მკვლევრის აზრით, „ამით ხდება შეხედულების მართვა მეტაფორის ტექსტობრივ ალგებრულ განსაზღვრის შესაძლებლობაზე, ეს კი ნიშნავს მეტაფორის გაგებას სიტყვათსიმრავლისა და ტექსტობრივ-ტოპოლოგიური პოზიციიდან“.

არ შეიძლება, ნაწილობრივ არ დავეთანხმოთ მაქს ბენზეს, როცა იგი ახდენს მეტაფორის ერთი ტიპის წარმოშობის ანალიზს. მაგალითად, იგი სამართლიანად შენიშნავს, რომ „...ზოგადად მეტაფორის შემთხვევაში საქმე ეხება „სიტყვათწყვილების“ („ზღვის ღიმილი“) წარმოებას, ორი განსხვავებული სიტყვის სემანტიკური სიმრავლის „ს ი ტ ყ ვ ი ს ნ ა წ ი ლ ო ბ რ ი ვ ი მ ა რ ა გ ი ს ი ტ ყ ვ ა თ ა უ რ თ ი ე რ თ კ ა ვ შ ი რ შ ი შ ე ს ვ ლ ი ს შ ე ს ა ბ ა მ ი ს ა დ (ჩვენს შემთხვევაში „ღიმილი“ მოდის ფიზიონომიური ლექსიკონიდან, ხოლო „ზღვა“ ბუნებისმცოდნეობის ლექსიკიდან)“³. მაგრამ, როცა იგი ამ დებულებას ანზოგადებს და აღნიშნავს, რომ ნებისმიერი განსხვავებულ ლექსიკურ ერთეულთა (სიტყვების) დაწყვილებით უსასრულოდ შეიძლება მეტაფორის მიღებაო, ცდება. ეს განზოგადება მცდარია და მიუღებელი, რადგან აქ სიტყვები განხილულია წმინდა ალგებრული ნიშნების ანალოგიურად: მისი აზრით, მეტაფორა შეიძლება იმგვარად გამოიხატოს, როგორც ეს ზოგადად ტოპოლოგიაში* ხდება. შემდეგ მკვლევარი მი-

* ტოპოლოგია, როგორც მათემატიკური დისციპლინა, ეხება ელემენტთა, მაგალითად, წერტილთა სიმრავლეს, რომელთა ერთობლიობა განისაზღვრება, როგორც სივრცე: ტექსტის ტოპოლოგიაც შესაბამისად ცდილობს ილუზორულ ტექსტის, როგორც „ს ი ტ ყ ვ ა თ ა ს ი ვ რ ც ე ე ბ ი ს შ ე ს ა ხ ე ბ, რომლის ელემენტებს შეადგენენ: სიტყვები, ან სხვა ლინგვისტური ელემენტები — ასოები ან მორფემები.

ბ. ბენზეს აზრით, უპირველესად ის ფაქტი, რომ ტოპოლოგიას საქმე აქვს ელემენტთა სიმრავლესთან, რომელიც, თავის მხრივ, მოთავსებულია უფრო ზოგად და ფართო ძირითად სიმრავლეში, — იწვევს ანალოგიას ტექსტთან. რადგანაც ყველა ტექსტი, რომელიც უკვე დაიწერა და მომავალში კიდევ დაიწერება, ეკუთვნის ფართო, უფრო ზოგად ტექსტს, ყველა ტექსტთა ტექსტს. ის ფაქტაც, რომ ტოპოლოგიაში აღწერის ცენტრში ისეთი ცნობები, როგორიცაა „გარემოცვა, „მეზობლობა“ (მომხიანაობა), „კავშირი“ ელემენტებს შორის, იმაზე მიუთითებს, რომ შესაძლებ-

მართავს სიტყვათა ღია და დახურულ სიმრავლეს და ცნება „ღია სიმრავლეს“ ხმარობს იმ აზრით, რა აზრითაც იხმარება, მაგალითად, „ღია ზღვა“ ყოველ შემთხვევაში, რაიმე სიმრავლის ან სივრცის ღიაობის ცნება გამოყენებულია იმ მნიშვნელობით, რომ შესაძლებლად ხდის კიდევ რაღაც დანამატს. ეს შესაძლებლობა კი წარმოქმნის „ჩაკეტილობის“ ცნებას.

კავშირის (მიმართების — Zusammenhang) ტოპოლოგიური განსაზღვრა ნიშნავს, რაიმე სიმრავლეს ეუწოდოთ შეუღლებადი (შეკავშირებადი), თუ ის არ იშლება ორ ღია, ან, რაც ამ შემთხვევაში იგივეა, ორ ჩაკეტილ ქვესიმრავლედ. თუ ამ თვალსაზრისს გადავიტანთ ტექსტზე, მაშინ, ორი სიტყვიდან ან ენობრივი გამოთქმიდან, რომლებიც ტექსტს უნდა შეადგენდნენ, — ერთი ნაწილი აღინიშნება, როგორც „ღია“, მეორე, როგორც „ჩაკეტილი“, და ამით გვეძლევა შესაძლებლობა ვილაპარაკოთ კავშირის (შეუღლებადობის) შესახებ.

წინადადება „Das Meer ist grün“ ტექსტის ტოპოლოგიის თვალსაზრისით წარმოქმნის კავშირს სწორედ იმიტომ, რომ ის იშლება არა ორ ღია ან ორ ჩაკეტილ, არამედ ერთ ჩაკეტილ და ერთ ღია ქვესიმრავლედ. აქ ავტორი გამოხატავს ქვეშ გულისხმობს „X“ სიმრავლის ელემენტების შეთანხმებას „Y“ სიმრავლის ელემენტებთან, რაც ფორმულით ასე გამოიხატება — $f: X \rightarrow Y$. ტექსტის ტოპოლოგიის თვალსაზრისი. X და Y მოიცავენ სიტყვათა სიმრავლეს⁴.

შემდეგ ავტორს. რ. ჰარტმანის რომელიღაც მოსაზრებაზე დაყრდნობით (არ ასახელებს — გ. ჰ.), შესაძლებლად მიაჩნია მიიღოს დებულება, რომ ბუნებრივი ენის სიტყვათა რიცხვი (რაოდენობა, სიმრავლე) თვლადად-უსასრულო რიცხვების სიმრავლეს, ე. ი. რაოდენობით რიცხვით სახელს — $\aleph_0$ (ალეფ ნული) შეესატყვისება, რადგან მეტაფორულად გამოყენებულ ყოველ სიტყვას, ცვლადი მეტაფორული პრინციპებიდან გამომდინარე, ალეფ ნულოვანი სიდიდის მნიშვნელობის მიღება შეუძლია. მეტაფორულ მნიშვნელობათა რიცხვი

ღია მისი გამოყენება ტექსტის შესაბამისად სიტყვათა სივრცის სფეროშიც. „ექვ-გარეშეა“, რომ ტექსტები წარმოადგენენ სიტყვათა ურთიერთკავშირებს, და რომ ტექსტის სიტყვებს აქვთ თავისი „გარემოცვა. თავისი „მეზობლობა“, რომლებიც, თავის მხრივ, კვლავ სიტყვებისაგან შედგებიან.

ტექსტის ტოპოლოგიური სტრუქტურა შეიძლება ზოგადად გაგებულ იქნას, როგორც მისი სიტყვების გარემოცვათა (Umgebungen) სისტემა, და, ამდენად, რასაკვირველია, როგორც უზოგადესი, ბაზისურ სიტყვათა სივრცის — ე. ი. ყველა ტექსტთა ტექსტის — ქვესიმრავლის სისტემადაც.

ენაში ტოლია რაოდენობითი რიცხვითი სახელით დასახელებულ სიტყვათსიმრავლისა, რაც. ე. წ. უწყვეტობის სიმრავლის რიცხვს უსასრულოდ უთვალავ სიმძლიერეს შეესაბამება. ყოველივე ეს ფორმულით ასე გამოიხატება — $2\aleph - \aleph_1$. * ენის სწორედ მეტაფორული უნარი შესაძლებელს ხდის ვიკვლიოთ იგი ტოპოლოგიური მეთოდით. როგორც ყოველთვის, ტექსტის ტოპოლოგიაში, ვგულისხმობთ, რომ ყოველი შეთხზული ტექსტი სიტყვებისაგან შედგება. სიტყვები მთლიანად მოიცავენ ტექსტს, რომელიც ენის ყველა სიტყვისაგან შედგება, ასათვლელად უსასრულოდ ბევრ სიტყვას ფლობს და რაოდენობითი რიცხვით — $\aleph_0$ (ალეფ ნულოვანით) ხასიათდება. ამ $\aleph_0$ -ით გამოსახულ საერთო ტექსტს — $T \aleph_0$ ახლა აქვს ტექსტის ტოპოლოგიური სტრუქტურა⁵.

ამის შემდეგ, მაქს ბენზეს, გოტჰარდ გიუნტერის წიგნიდან — „Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik“, (1960) მოპყავს დებულება (რომელიც თავისთავად საკამათოა — გ. ჭ.) იმისათვის, რომ ასეთი დასკვნა გააკეთოს: მეტაფორა ან მეტაფორული გამოთქმები წარმოადგენს ტექსტის ონტოლოგიურ მოდელს, — არაარისტოტელესებური ყოფიერების არსს.

თუ ჩვენ ცნება — „ონტოლოგიის“ მნიშვნელობას პრინციპში ყოველი ფიქსირებადი ყოფიერების თემატიკის ნებისმიერი (კონკრეტული თუ აბსტრაქტული) აზრით დაეტვირთავთ, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტექსტის ონტოლოგიური თვალსაზრისით, „მეტაფორული“ ენა, ბუნებრივი ენის საპირისპიროდ, რომელზეც იგი აღმოცენდა, აღწევს უკიდურესად არაუწყვეტი ყოფიერების თემატიკას. რაც, როგორც ყოველი უწყვეტი მდგომარეობა, ნორმის ტრანსცენდენციას ახდენს და პოტენციურად ესთეტიკურია, ცხადია, ენის ონტოლოგიური მიმწოდებელია.

რასაკვირველია, შეიძლება დავუმატოთ, რომ ტექსტის ონტოლოგიურად მიმწოდებელი მეტაფორული ენა არის პლატონური, რამდენადაც იგი თავისი სიტყვათა ცვალებადობის ფასეულობათა სფეროში არა მხოლოდ არსებას უშვებს, რომელიც „ინდივიდუური“, „კონკრეტული“ არის, არამედ აგრეთვე „ზოგადობას“, უნივერსალობას,

* ფორმულა არ არის სწორი, (ალბათ კორექტურული შეცდომაა), როცა ალეფ ნული აღნიშნავს თვლადი უსასრულო სიმრავლის სიმძლავრეს, ხოლო ალეფ ერთი — კონტინუუმიის სიმძლავრეს (კონტინუუმი არის სიმრავლე, ანუ კარდინალურა რიცხვი, როგორც ნამდვილ რიცხვთა სიმრავლე ანუ სიმრავლე, წრფას ყველა წერტილებისა რიცხვთა ღერძზე).

აბსტრაქტულობას წარმოადგენს, რომლის წყალობითაც მაღალხარის-
ჯობრივ ზეარსს აღნიშნავს“⁶.

მიუხედავად მკვლევრის პრეტენზიისა — ახსნას მეტაფორიზაცი-
ის პროცესი და განაზოგადოს იგი, ჩვენი აზრით, მიუღწეველი რჩე-
ბა. არასდროს არ ყოფილა, რომ თვისებრივი მოვლენა (მეტაფორა
ასეთად გვესახება) რაოდენობრივი მონაცემებით აეხსნა ვინმეს*.

ამ საკითხთან დაკავშირებით სავსებით სწორად მიგვაჩნია პროფ.
აქ. გაწერელიას შენიშვნა „მეთოდოლოგიური სუბიექტივიზმი, რა-
საც სრულიად სამართლიანად ებრძვის სტრუქტურალიზმი ენათმეც-
ნიერებაში, ხშირად იცვლება „მათემატიკური სუბიექტივიზმით“: ყვე-
ლა ცალკე შემთხვევისათვის (ან მოვლენათა გარკვეული ჯგუფისა-
თვის) მონახული უნდა იქნას ფორმულები, რომელიც წმინდა სტრუქ-
ტურულ „შეფარდებებს“ ზუსტ გრაფიკულ გამოხატულებებში მო-
აქცევინ. ესაა ინდივიდუალისტური ილუზიონიზმი,
წარმოშობილი ჰუმანიტარული დარგებისადმი სპეციფიკურ დამოკი-
დებულების ნიადაგზე, სრულიად გაუმართლებელი, რადგან მათემა-
ტიკურ ფორმულებში ასახული კერძოდ პოეტური ტექსტის მხატვ-
რული კორელატები უმაღლეს „მკვდარ სქემებად იქცევი-
ან“⁷...

მართლაც, ჩვენც ზედმეტად მიგვაჩნია იმის მტკიცება, რომ მაქს
ბენზეს ასეთი გეომეტრიზმი (მხედველობაში გვაქვს მისი კვლევის
ტოპოლოგიური მეთოდი) არსებითად უარყოფს ისტორიზმს. უფრო
მეტოც, მას კვლევის პროცესში სრულიად უყურადღებოდ „რჩება“
მხატვრული ნაწარმოების ლიტერატურულ-ესთეტიკური და ფილო-
სოფიური მხარე.

როგორც თითქმის ყველა სტრუქტურალისტი, მაქს ბენზეც მხატვ-
რულ ნაწარმოებს მიიჩნევს ტექსტად, დიდ წინადადებად და მას მა-
თემატიკური თუ ჩვეულებრივი ლინგვისტური პრინციპებით განიხი-
ლავს, გამორიცხავს რა მხატვრული ნაწარმოების ესთეტიკურ ფუნქ-
ციას, იმ ძირითად საფუძველს, რის გამოც იგი ხელოვნების ნაწარ-
მოებად ითვლება.

ერთი სიტყვით, მხატვრული ენის თავისებურების ახსნა მისი ფი-
ზიკური კომპონენტებითა (ჩვენ შემთხვევაში მეტაფორა) და ძირითა-
დი ნიშნებით (რასაც თავად მ. ბენზეც აღნიშნავს) ეკუთვნის იმ მარა-
დიულ პრობლემათა რიგს, რომელიც ლიტერატურული შემოქმედე-
ბის თეორიული გააზრების საწყისებიდანვე დაისვა კაცობრიობის წი-
ნაშე და რომლის არსის შეცნობას ყოველი ლიტერატურული სკოლა

* ზოგი მოვლენა, კერძოდ ესთეტიკური, არ შეიძლება დაუუქვემდებაროთ
დიალექტიკური კატეგორიის — რაოდენობის თვისობრიობაში გადასვლის პრინციპს.

თუ მიმდინარეობა მისი საკუთარი თვალთახედვით გადაწყვეტას ცდილობდა და ცდილობს. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ძნელად მოიძებნება მეორე ისეთი საკვანძო საკითხი, რომლის კვლევა-საც ესოდენ ხანგრძლივი ისტორია ჰქონდეს და რომლის გადაწყვეტასაც ამდენი ცდა გამოეწვიოს სხვადასხვა ეპოქებსა, ცივილიზაციებსა და ეროვნულ კულტურებში, რაც, ნაწილობრივ, გამოწვეული იყო იმ გარემოებითაც, რომ ენის ერთ-ერთი საერთო სპეციფიკური ნიშანი, ხელოვნების სხვა დარგების სპეციფიკურ მასალასთან შედარებით, ისაა, რომ იგი საერთო საზოგადოებრივ-ეროვნული მოვლენაა და წარმოადგენს ადამიანთა ურთიერთობის იარაღს. ფერებს ანალოგიური თავისთავადი გამომსახველობითი მნიშვნელობა არ გააჩნია. სიტყვა ადამიანთა აზრისა და გრძნობის გამომხატვის ყველაზე პოტენციური და ფართო მასშტაბის საშუალებაა.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ საკმარისია გავიხსენოთ ცნობილი ფაქტი: შემოქმედებითი მასალის სხვადასხვა საშუალებებით შესაძლებელია წარმოისახოს მხოლოდ მომენტი, იმ დროს როდესაც მეტაფორულ სიტყვაში შეიძლება მწერალმა მთელი პროცესი დაგვიხატოს და ეს ყველაზე სრულყოფილად მაშინ გამოუდის, როცა მას შინაგანად აქვს განცდილი და გააზრებული, რასაც ანსახოვნებს. ხოლო ტექსტის ყოველი ნაწილი მისი სულიერ-ემოციური „მეს“ ნაწილია, ამის გარეშე ნაწარმოები ვერასოდეს ვერ იქნება ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუში, ვერასოდეს ვერ მიაღწევს სრულყოფილებას.

როგორც ზემოთ შევნიშნავდით, ენა არის სპეციფიკური შემოქმედებითი მასალა, რომელიც არ ისახლვრება მხატვრული ნაწარმოების შემადგენელ სიტყვების მნიშვნელობათა არითმეტიკული ჯამით. მხატვრულ ნაწარმოებში ყველაზე თვალნათლივ ჩანს, თუ როგორ არის გამთლიანებული სემანტიკური — აზრობრივი და არასემანტიკური — ფორმალური. ამ უკანასკნელს ნაწარმოებში განსაკუთრებული როლი ენიჭება. არამხატვრულ ენაში კი მკაცრად ექვემდებარება სემანტიკურ მხარეს, ერთი შეხედვით იგი ხშირად. თითქოს კიდევ ჩრდილავს მას, მაგრამ სინამდვილეში ისიც შინაარსის ისეთივე თანაარსებადია, როგორც თვით შინაარსი ფორმის მიმართ. ამასთან, იგი ორგანულად მონაწილეობს მხატვრული ნაწარმოების საერთო შინაარსში და ფორმირებაში.

ამიტომ საკვებით სწორ პოზიციაზე დგანან ის მკვლევარები რომლებიც მხატვრულ ლიტერატურას, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, განიხილავენ, როგორც სინამდვილის, ადამიანის გრძნობისა და ინტერესების, მთელი სულიერ-ინტელექტუალური სამყაროს უფრო სრულად და უფრო მთლიანი სახით განსახოვნებას.

სიტყვის „გარდასახვის“ პროცესი ყოველი მწერლისათვის გარკვეული ზოგადი კანონზომიერებით ხასიათდება. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს ყოველ მწერალს მხატვრული ენის შექმნის საერთო საშუალებანი არ ჰქონდეს. ამ მხრივ შესაძლებლობანი იმდენად ფართოა, რომ პრაქტიკულად ყოველ ხელოვანს ძალუძს ინდივიდუალობის გამოჩენა.

მხატვრულობის რაც უფრო მაღალ ოსტატობას ფლობს მწერალი, მით უფრო ღრმა, ცხადი და ემოციურად შთამაგონებელია მისი ქმნილება. ყოველი სიტყვის მხატვრულ-გამომსახველობითი ღირსება პირდაპირ მიმართებაშია მწერლის შემოქმედებით პოტენციალსა და სტილისტურ თავისებურებასთან. მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში თითქმის ყოველი სიტყვა განიცდის გარკვეულ მოდიფიკაციას — ხან არსებითს, ხან შედარებითს. იგი სხვადასხვა კონტექსტში სრულიად განსხვავებულ ემოციურ დატვირთვასა და ელერაობას იღებს. ამიტომაც, რომ ერთი და იგივე სიტყვა, როგორც სხვადასხვა შემოქმედთან, ისე ერთი და იმავე მწერლის სხვადასხვა მხატვრულ ნაწარმოებშიც კი უპირატესად სხვადასხვაგვარი ემოციურ-ასოციაციური სახით წარმოუდგება მკითხველს. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ყოველი სიტყვა აღიქმება არა ცალკე, იზოლირებულად, არამედ გვირის ხასიათთან, მის შინაგან სამყაროსთან ან, საერთოდ, კონკრეტულ შინაარსთან ორგანულ მიმართებაში. აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ სიტყვის მხატვრული სახეცვლილება მისი პირველადი მნიშვნელობასა და ფორმის არა უარყოფას, არამედ გამდიდრებას, ამაღლებას, სასაუბრო ენაში ჩამქრალ (შეუმჩნეველ) ნიუანსთა გამოვლენას ნიშნავს. მაშასადამე, მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანის სულიერი სამყაროს გარკვეული მონაკვეთი, ენის, როგორც შემოქმედებითი მასალის, წყალობით მხატვრულ ფენომენად იქცევა.

შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა, რომელიც მეტაფორიზაციას „განიცდის“, თავის თავიდან „გამოყოფს“ რაღაც ელემენტს რაც ერთნაირადაა დამახასიათებელი მეტაფორაში დაპირისპირებული ორივე საგნისათვის (მოვლენისათვის) წარმოადგენს ამ საგნის (მოვლენის) მთლიანად, ან მისი რომელიმე ნიშნის განსაზღვრას, რადგანაც ყოველი სიტყვის ლოგიკურ-საგნობრივი შინაარსის საფუძველს შეადგენს ასახული საგნის (მოვლენის) არსებითი და განმასხვავებელი ნიშნების მთელი კომპლექსი. ამდენად, მეტაფორა, როგორც ენობრივი გამომსახველობის ხერხი, არ შეიძლება გახსნილი იქნას ბოლომდე, თუ სიტყვის პირდაპირ მნიშვნელობას, რომელმაც მეტაფორიზაცია „განიცადა“, მივანიჭებთ მხოლოდ ნიშნის გამომხატველის როლს, როგორც ეს სტრუქტურალისტებს მიაჩნიათ.

ზოგადად კი, სიტყვა იზოლირებულად, ანუ სიტყვა, როგორც ენობრივი ერთეული, ნიშანი, არ არის სტილისტური ფუნქციის მატარებელი და არც ყველა იმ ემოციის გამომწვევი, გადმოცემი, რითიც იგი საერთოდ ხასიათდება კონტექსტში. ხოლო მხატვრულ ნაწარმოებში, სიტყვის ყოველ მნიშვნელობასთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ საგნის გამოსახვა, არამედ მწერლის მხატვრულ-იდეური პოზიცია და მაშასადამე, გარკვეული ემოციური განწყობაც. ორივე მხარეს აქვს ესთეტიკური მნიშვნელობა. მათ ურთიერთმიმართებაში იძენს სიტყვა მხატვრულ-ემოციურ ელფერს.

მხატვრული მეტყველება ახდენს კონკრეტული საგნებისა და მოვლენების ყოველმხრივ წარმოსახვას, ქმნის გამოხატულის გამართლებულ კონკრეტულობას, რომელსაც გამოვლილი აქვს ხელოვანის აზროვნების ემოციური სამყარო. ამასთან, მხატვრულ ნაწარმოებში, ყოველი სიტყვა, იქნება იგი პირდაპირი მნიშვნელობით ნახმარი თუ არა, კონტექსტში ახალ ელფერსა და მნიშვნელობას, ახალ კონკრეტულ აზრობრივ-ემოციურ ქლერადობას იძენს. ამიტომ მხატვრული სიტყვა ახლებურად განგვაცდევინებს იმ საგნებსა და მოვლენებს, რომლებიც ჩვენთვის ცნობილი იყო და გვანიჭებს ესთეტიკურ ტკობას.

მხატვრული ნაწარმოების ენა გამოხატავს ადამიანის არა მხოლოდ სულიერ მოძრაობას, არამედ სახეობრივ პრიზმაში გადატეხავს ყოველივე იმას, რაც სულმა აღიქვა გრძნობათა ორგანოების დახმარებით, ეს გამოხატავს არის ნიშანი, მაგრამ თავისებური, განსხვავებული, განსაკუთრებული, რომელშიაც ორგანულად ერთიანდება ის ორი მხარე, რომელიც დამახასიათებელია ყოველი ნიშნისათვის — შინაარსი და ფორმა. მხატვრული ნაწარმოების ყოველ სიტყვაში ჩანს არა მხოლოდ სიტყვა მისი საერთო მნიშვნელობით, არამედ სულიერი ყოფაც, რომელიც მასში მთელი სისრულითაა გამჟღავნებული.

როცა რაიმე სიტყვას ან სიტყვათა კომპლექსს დაკისრებული აქვს გარკვეული მხატვრული ფუნქცია, მაშინ. მასში სიტყვა თითქოს იცვლება არა მხოლოდ მნიშვნელობით, არამედ თავისი ქლერადობითაც. განსაკუთრებით იცვლება მიმართება ბგერით მხარეს და მნიშვნელობას შორის. ახლა სიტყვის გარეგან, ბგერით ფორმას, და შინაგან (განსაკუთრებით მეტაფორაში) ფორმასა და აზრთან მიმართებაში ჩნდება რაღაცა რასაც ჩვენ აღვიქვამთ, როგორც მსგავსებას და იდუმალ ურთიერთშერწყმას. დამოკიდებულება სრულიად სხვაა: ის არ არის ზუსტი, რადგან სიზუსტე მას მხოლოდ ზიანს მიაყენებდა. ყოველი სიმბოლო — ხატოვანი, სახეობრივი, ტროპი ან ტროპული წარმოსახვის ანალოგიურია; მაგრამ, ვიმეორებ, არა ზუსტი ასახვის თვალ-

მაზრისით, რასაც ადგილი აქვს ხელოვნების მიღმა, ვერც ერთი მხატვრული სახე ვერ ასახავს იმას, რაც შეიძლება მთლიანად აღიქმებოდეს მხოლოდ გრძნობათა ორგანოების საშუალებით, მეტაფორაში იგი გადაიქცევა მთლიანი ენობრივი სახის ნაწილად; ე. ი. არა საგნის, მოვლენის, განცდის სიმბოლურ ნიშნად, არამედ მათში შეცნობილი სულიერი არსის ნიშნად. მაგრამ ეს ენობრივი სახე, რომელსაც აქვს საკუთარი აზრი და შინაარსი და სიტყვა, რომელიც წარმოადგენს ხატს — რჩებიან ნიშნებად, რადგან შერწყმა იმასთან, რასაც ისინი გამოხატავენ, მათ შეუძლიათ გარკვეულ საფეხურამდე. თუმცა ეს საზღვარი მხატვრული ლიტერატურისათვის შეიძლება ზოგჯერ შორს გადაეწიოს.

იმ მოტივით, რომ ლიტერატურა სიტყვიერ ხელოვნებას წარმოადგენს, კვლევის მათემატიკური მეთოდი მეტაფორის ანალიზის დროს სრულიად არ იღებს მხედველობაში იმ ფაქტს, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში ენა შიშველი „ნიშანთა სისტემა“ როდია, რომ შეიძლებოდეს ენაში მოცემული ცალკეული სიტყვების იზოლირებული ანალიზი. ენა უაღრესად სინთეტური მხატვრული ფენომენია, რომელშიც თვით შემეცნებითი აბსტრაქტების ხასიათიც არ შეიძლება მოვწყვიტოთ ერთმანეთს როგორც ენის მორფოლოგიური და სემანტიკური, ისე თვით სემანტიკური და მხატვრული მხარეებიც. არ არსებობს არც ერთი ფორმალური ნიშანი, რომელიც მიანიჭებდა ენას მხატვრულობას.

მ. ბენზეს მსოფლმხედველობრივი პოზიცია იდეალისტურია. მეტაფორის კვლევისას, იგი, როგორც სტრუქტურალიზმის ერთი გამოკვეთილი ფრთის წარმომადგენელი, პრინციპულად უპირისპირებს, უკეთ, წყვეტს ერთმანეთისაგან ფორმასა და შინაარსს, ხოლო, რახან თავისთავად აღებული ცარიელი ფორმა მისაწვდომია ფორმალური ანალიზისათვის წმინდა ლოგიკურ-მათემატიკური ოპერაციების სახით, მასთან მთელი ანალიზი დაიყვანება ენის იმანენტური სტრუქტურის გამორკვევამდე.

არც ერთ მეცნიერებაში, რომელიც სწავლობს ადამიანის ცნობიერებისაგან დამოუკიდებელ რეალობას, არ შეიძლება მიღწეული იყოს ის სიზუსტე, რომელიც თეორიულ მათემატიკას ახასიათებს. რაც შეეხება იმ რელატიურ სიზუსტეს, რომელიც მისაღწევია თეორიულ ბუნებისმეტყველებაში, ყოვლად გაუმართლებელია მისი გავრცელების მოთხოვნა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებზე.

მ. ბენზე შლის რა მეტაფორას, როგორც სტრუქტურულ ერთეულს, კარგავს შესაძლებლობას შეისწავლოს მეტაფორა მის რეალურ სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციასთან მიმართებაში. იგი მეტაფორის

თვისობრივ სტრუქტურულ თავისებურებას მარტივ, თავისთავად სრულიად არამნიშვნელოვან ელემენტებად შლის.

ბენზე ისწრაფვის, გამოვიდეს ინფორმაციის თეორიისა და სტატისტიკურ-ალბათობითი მონაცემებიდან და ისეთ პრინციპებს ემყარება, რომლებიც არავითარ მეცნიერულ შედეგს არ იძლევა მეტაფორის თუ მხატვრული ენის სხვა სპეციფიკური კომპონენტების შესწავლის საქმეში.

საერთოდ, ბენზე არ ითვალისწინებს ასოსა და ბგერის განსხვავებას, არ ითვალისწინებს ინტონაციის ყველა ელემენტს, რაც მეტყველებას ინფორმაციის ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს.

მეტაფორის თავისებურებათა განსაზღვრა შეუძლებელია განყენებული მსჯელობის საფუძველზე მიღებული ფორმულის საშუალებით. იგი უნდა განიხილებოდეს მხატვრული ნაწარმოების ენობრივ-ისტორიულ გარემოსთან მიმართებისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ასპექტში, რადგანაც მეტაფორა ისე, როგორც მხატვრული ენა საერთოდ, არის ასახვის, აზრის. ემოციის წარმოსახვის სპეციფიკური საშუალება, ფორმისა და შინაარსის მთლიანობის თავისებური გამოხატულება, შექმნილი გარკვეული საგნების, მოვლენების, განცდების ასოციაციების, გადატანითი ზილვისა და წარმოსახვის საფუძველზე. იგი სპეციფიკური ენობრივი სახეა, რომელიც განსაკუთრებული სისრულით ავლენს მწერლის მხატვრული გამომგონებლობისა და ფანტაზიის უნარს, საერთოდ, მთელს შემოქმედებით ინდივიდუალობას,

მ. ბენზე ივიწყებს იმ უდავო ფაქტს, რომ შემოქმედი მეტაფორას ქმნის არა ხელოვნურად, არამედ შემოქმედების პროცესში და, რომ მეტაფორა აღიქმება არა როგორც ცალკე აღებული ნიშანთა ჯამი. იგი ჩაქსოვილია გარკვეულ მოვლენასთან, სიტუაციასთან და აღიქმება მთლიანობაში. იგი ერთ მთლიან რიტმულ გამას ქმნის.

ამასთან, მეტაფორულ გამოთქმაში ერთი სიტყვა ყოველთვის წამყვანია, და, როგორც ნიშანი, იგი არ იქნება მეორე ნიშნის ტოლი.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ როგორც სხვა ზუსტი მეთოდებისათვის, ისე კვლევის ტოპოლოგიური მეთოდისთვისაც მიუღწეველია, საერთოდ უცხოა მხატვრული ნაწარმოების მთლიანად, თუ მისი ცალკეული კომპონენტის ესთეტიკური შეფასების შესაძლებლობა.

„უკვე აღარ შეიძლება აზრთან დამალობანას თამაში და ენობრივი სტრუქტურების განხილვა სემანტიკის პრობლემებისაგან დამოუკიდებლად“⁸. ამჭერად უნდა გავიაზროთ რომან იაკობსონის ეს გამონათქვამი, რომელსაც, ალბათ, არავითარი კომენტარი არ სჭირდება.

ენა როგორც ლიტერატურის სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალა

მწერალი ქმნის მხატვრულ სახეებს, სიტუაციებს, მოვლენების, მოქმედებათა განვითარების ადამიანთა სიცოცხლის, სულის, აზროვნების, საქმიანობის, უშუალო გარემოსა და განცდების ამსახველ მხატვრულ სურათებს. ლიტერატურა არის სინამდვილის ხატოვანი გარდასახვა, განსახოვნება, რომელშიც შემოქმედებითი აღმოჩენები, სინამდვილის მანამდე დაფარული მხარეები, ნიშნები, ფერები ვლინდება. და რომელიც აღძრავს ახალ წარმოდგენებს, ახალ ემოციებსა და ესთეტიკურ დამოკიდებულებას.

როგორც ცნობილია, ენა ის სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალაა, რომლის მეშვეობით ახორციელებს მწერალი სინამდვილის მხატვრულ წარმოსახვას. რა თქმა უნდა, მხატვრული წარმოსახვის პროცესში ხდება ამ მასალის სახეცვლილება, უფრო ზუსტად, მწერალი ქმნის ენის ახალ სახეობას, მხატვრულ ენას.

ცნობილია ისიც, რომ ყოველი მწერლის ენა მკვეთრი ინდივიდუალობით ხასიათდება. ყოველი მხატვარი ჩვეულებრივ ენას თავისებური სახით იყენებს, თავისებური გამომსახველობითი შინაარსით, ემოციური და საკუთრივ ესთეტიკური გარდასახვით ავლენს. ამდენად, მხატვრული ენა არამარტო. ვთქვათ, ავტორის მსგავსი „ტექნიკური“ მასალაა, რომლითაც ნაწარმოები „შენდება“, არამედ მხატვრული ქმნილების ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური კომპონენტი და, ამავე დროს. ყოველი ეროვნული ენის განვითარების დიდმნიშვნელოვანი ფაქტორი.

ამ შემთხვევაში ჩვენ მხატვრული ენა გვაინტერესებს როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკური გამომსახველობითი კომპონენტი. მაშასადამე, იმ თავისებურების არსი და საზღვრები, რომლებიც მას განასხვავებს ჩვეულებრივი სასაუბრო და საერთო სალიტერატურო ენისაგან.

ჩვენს დროში თითქმის პრიმიტიულადაც კი მოჩანს რომანტიკოსთა ცნობილი თვალსაზრისი, რომლის თანახმად, მხატვრული ენის არსებით მხარეს ემოციურობა ან ექსპრესიულობა, ხოლო არამხატვრულის — ინტელექტუალურობა წარმოადგენს. და მაინც ეს გაგება, სხვადასხვა სახით, კვლავ გვხვდება.

სავსებით მართალია შ. ფრიდრიხი, როცა აკრიტიკებს მათ, ვინც დღესაც რომანტიკოსების მსგავსად ამახინჯებს ენის არსს და მოითხოვს ენიდან აზრის გამორიცხვას და შინაარსისაგან დაცლილი ბგერების მიერ მისი ადგილის დაკავებას. „როგორც თანამედროვე ფერწერაში, — წერს შ. ფრიდრიხი, — ავტონომიად ქცეული ფერებისა და ფორმების კავშირმა უკუაქცია ან სრულიად მოსპო ყოველივე საგნობრივი იმისათვის, რომ მხოლოდ თავისი თავი დაესრულებინა, ასევე ლირიკაშიც შესაძლებელია ენის ავტონომიურმა დინამიურმა კავშირებმა შინაარსისაგან დაცლილმა ბგერებმა, თანამიმდევრობისა და ინტენსიობის მრუდების მოთხოვნილებამ გამოიწვიოს ის, რომ საერთოდ აღარ იქნეს გასაგები ლექსის შინაარსი“¹.

რომანტიკოსების თანამედროვე მიმდევრები ენაში ურთიერთისაგან განასხვავებენ ემოციური სიტყვებისაგან შედგენილ პოეტურ ენას და არაემოციური სიტყვებისაგან შედგენილ არაპოეტურ ენას. ეს ტენდენცია შეიმჩნევა როგორც ლინგვისტიკაში, ისე ლიტერატურისმცოდნეობაში².

ეს თეორია მტკიცედ დამკვიდრდა ზოგიერთი ამერიკელი ლინგვისტის ნაზრევში. მათი თვალსაზრისით, პოეტური ენა წარმოადგენს „კონტრაპატიკის“ რაღაც სახეობას, არაპოეტური ენის უწესო დანართს (ხაზი ჩვენი, — გ. ჭ.). ამის დადასტურებად ისინი მიიჩნევენ მხატვრული სიტყვის ოსტატთა „გადახრებს“ ლინგვისტური სისტემიდან (ნეოლოგიზმებისა და უცხო სიტყვების შემოტანა, სიტყვების უჩვეულო განლაგება. ფონეტიკური თავისებურებანი და სხვ.). თავიანთ თვალსაზრისს ისინი ამაგრებენ ძველ ბერძნულ ლიტერატურაში სხვადასხვა ქანრისათვის დაკანონებული განსხვავებული დიალექტების ხმარების ფაქტით (მაგალითად, იონურ-ეოლური დიალექტი — ეპიური პოეზიისათვის; ეოლური — ლირიკული პოეზიისათვის და ატიკური — დრამატული პოეზიისათვის). ამ პრინციპის გამო ზოგიერთმა პოეტურმა სკოლამ საჭიროდ მიიჩნია სავსებით გამიჯვნოდა ყოველდღიურ სალაპარაკო ენას (ირლანდიის, ისლანდიის, საბერძნეთის პოეტური გილდიები)

მწერლის მიერ შემოტანილი რაიმე პოეტური სიახლე ან აღმოჩენა, რა თქმა უნდა, არ არის დამოკიდებული დაკანონებულ ლინგვისტურ ფორმებზე. ამასთან, ისიც მართალია, პოეტის მიერ შემოთავაზებული ენობრივი „სიახლენი“ მკითხველზე ესთეტიკურ ზემოქმედებას ისახავს მიზნად, მაგრამ არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ მხატვრული სიტყვის ოსტატი არასოდეს არ გადის მშობლიური ენის შესაძლებლობებს გარეთ, იგი მხოლოდ ახალ ნიუანსებს უძებნის ამ შესაძლებლობებს. ამიტომაც, რომ, როდესაც პოეტური და არაპოეტური

ენების შესახებ მსჯელობენ, ყოველთვის ისმება კითხვა: არსებობს თუ არა მათ შორის მკვეთრი განსხვავება? ანდა, მხოლოდ განსხვავება? ამ კითხვებზე სხვადასხვაგვარად პასუხობენ; ერთნი დადებითად, მეორენი უარყოფითად. ჩვენი აზრითაც, ამ კითხვაზე მხოლოდ უარყოფითი პასუხი შეიძლება გავცეთ. არავითარი აბსოლუტური არსებითი ზღვარი არ არსებობს მხატვრულ და არამხატვრულ ენებს შორის.

ე. სტანკიევიჩი აღიარებს ორი პოლუსის არსებობას. ესენია: „უფრო მკვეთრად გამოხატული პოეტური ენის პოლუსი“ და მხატვრულის უფრო „ნაკლები სიმკვეთრით გამოხატული არაპოეტური ენის პოლუსი“³. აქედან გამომდინარე, ავტორი ასკვნის, რომ პოეზიის სფეროს, უპირველეს ყოვლისა, შეადგენს პირველი პოლუსი, რომელიც ენის ყველა ფუნქციას არსებითად უკავშირებს პოეტურ ფუნქციას, და რომელზედაც პოეტური მეტყველების ნიშნები მაქსიმალურადაა ორგანიზებული და კონდენსირებული. ასეთი მიდგომა ძლევს, ერთი მხრივ, ზოგიერთი ფორმალისტის თვალსაზრისს, ვინც პოეტურ და „ინტელექტუალურ“ ენებს დიამეტრულად უპირისპირებს ერთმანეთს, და მეორე მხრივ, ჰუმბოლდტისა და პოტენიას შთამომავალთა ამორფულ იმპრესიონიზმსაც, რომლის თანახმად, ნებისმიერი ენა წარმოადგენს ინდივიდუალურ წარმოქმნას და პოეზიას⁴.

მაგრამ ამ მკვლევრის ძირითადად სწორ დებულებებს სუსტი მხარეც აქვს. იგი შედარებით ნაკლებ ყურადღებას უთმობს ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში არსებული „პოეტიზმების“ ანალიზს. ჩვენი აზრით, ყოველგვარი პოეტურის სათავე სწორედ ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში უნდა ვეძიოთ. მხატვრულ ნაწარმოებში უპირატესად სწორედ ის გამოთქმები, ფრაზეოლოგიური ერთეულები, იდიომები თუ ფრთოსანი სიტყვები გვხვდება (ცხადია, მწერლის მიერ ინდივიდუალიზებული სახით გამოყენებული), რომელთაც ასე უხვად იყენებს ხალხი.

ჩვენი აზრით, სავსებით სწორია გავრცელებული თვალსაზრისა, რომელიც მხატვრული ლიტერატურის ენასა და ჩვეულებრივ ენას შორის ძირითად განსხვავებას იმაში ხედავს, რომ მხატვრული ნაწარმოების ენას აქვს გარკვეული აუცილებელი სპეციფიკური ფუნქცია — გადმოსცეს მწერლის ჩანაფიქრი სახეებში და რაც შეიძლება მეტი ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს მკითხველს. „განსხვავდება რა სახეობრიობითა და გამომსახველობით ლიტერატურული ნაწარმოების ენა თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებების ძალით შესამჩნევად გამოირჩევა ლიტერატურული ენის სხვა სახეობებისაგან“⁵.

დაახლოებით ამგვარად განიხილავდა ამ საკითხს აკად. ლ. ვ. შჩერბაც ჯერ კიდევ 1939 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში, „თანამედროვე რუსული ლიტერატურული ენა“: „მხატვრული ლიტერატურის ენას, რასაკვირველია, აქვს უფრო მეტი ვარიაციები, ვიდრე საქმიან ენას, მაგრამ ისინი არც ისე თვალსაჩინოა და, ყოველ შემთხვევაში, არც ისე ადვილად კლასიფიცირდებიან. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ მათ სრულიად სხვა მიმართულება აქვთ: მათ უნდა დახატონ მთელი ნაირსახეობა სასაუბრო, სოციალური, ნაწილობრივ გეოგრაფიული დიალექტებისა, რომლებიც აერთიანებენ მოცემულ ლიტერატურულ ენას. ენის მეშვეობით იხატება ის სოციალური ფენა, რომელსაც მიეკუთვნებიან მოქმედი პირები“...⁶.

ზემოაღნიშნული საკვებით ნათელს ხდის, რომ მხატვრული ლიტერატურის ენის არსის ანალიზისას არ შეიძლება შემოვიფარგლოთ მხოლოდ დებულებით — ენა წარმოადგენს გაგებინების საშუალებას. ეს იმიტომ, რომ ამ დებულების სახით ჩვენ მოცემული გვაქვს ენის საერთო ტიპოლოგიური არსი.

მხატვრული ენისათვის ნიშანდობლივია საკუთრივ მხატვრული გაგებინება. მაშასადამე, აქ ენა ახალ თვისებასა და ფუნქციას იძენს. ამის უარყოფა მხოლოდ იმ მკვლევრებთან გვხვდება, რომლებიც საერთოდ უარყოფენ ლიტერატურის თავისებურებას, ვიწრო ლინგვისტურ ასპექტს ვერ სცილდებიან და გარკვეული მცდარი თეორიული პრინციპებით არიან შეზღუდულნი. აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ერთი გარემოება. მხატვრული ენის თავისებურება არ შეიძლება შემოიფარგლოს ე. წ. ენობრივი მხატვრული სახეებით (ტროპები...) ან გარკვეული ბგერითი სისტემებით. არსებობს არა ერთი ნაწარმოები, რომლებშიც აღწერა-დახასიათება ან მოქმედების ჩვენება რამდენიმე გვერდზეა მოცემული ისე, რომ არც ერთი ენობრივი მხატვრული სახე არ გვხვდება, მაგრამ ეს გარემოება არ ასუსტებს ამ ნაწარმოებთა მხატვრულობას. მკითხველზე მათი ემოციური ზემოქმედების ძალას.

ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს პეშკოვსკი: „...ძირითადად მშრალი სათაურის ქვეშ იმალება მხატვრული ნაწარმოების მთელი სახეობრიობა. რასაკვირველია, სრულიად დაუშვებელია „სიტყვის“ ბოროტად გამოყენება, რაც აქა-იქ დღესაც გრძელდება, რის გამოც, პოეტურ სახედ ითვლება მხოლოდ ის, რაც გამოიხატება სიტყვების გადატანითი მნიშვნელობით (ტროპები), ანდა სპეციალური ლექსიკურ-სინტაქსური ხერხით (ფიგურა). ლ. ტოლსტოის „კაკასიის ტყვეში“ მე ვნახე მხოლოდ ერთი ფიგურა (შეღარება, ისიც აბსოლუტურად განუვითარებელი) და არც ერთი

ტროპი; მაგრამ როგორც არ უნდა შეეხედოთ ტოლსტოის ამგვარ შემოქმედებას, შეუძლებელია უარყუოთ ამ ნაწარმოების სახეობრიობა და დავტოვოთ იგი მხატვრული პროზის მიღმა. როგორც ჩანს, საქმე მარტო სახეობრივ გამოხატულებაში არ არის...“⁷

საინტერესოა, როგორ აღწევს მწერალი ასეთ დროს მაღალმხატვრულობას, რით არის განპირობებული ამ შემთხვევაში ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა? ასეთი ადგილები ხომ ნებისმიერ სამეცნიერო ლიტერატურაში თუ პუბლიცისტიკაში მრავლად გვხვდება, რომლებსაც არა აქვთ მკითხველზე ესთეტიკური ზემოქმედების პრეტენზია?.

მოვიყვანოთ ასეთ მაგალითს: როდესაც ექიმი ავსებს ავადმყოფის ისტორიას, იგი ცდილობს დაწვრილებით აღწეროს ყველაფერი. ამ შემთხვევაში ექიმის მიზანი მხოლოდ ერთია, რაც შეიძლება ზუსტად ესახოს (აღწეროს) ყოველივე ის, რაც შემდგომ, მკურნალობის პროცესში გამოადგება. ამ დროს არავითარ მონაწილეობას არ ღებულობს ადამიანის (ამ შემთხვევაში ექიმის) სულიერი სამყარო (მხედველობაში თუ არ მივიღებთ ინტუიციას), ამგვარი სიტუაციის არაერთი მაგალითი შეიძლება შეგვხვდეს მწერალთან. აქ თითქმის უკვე გარკვეულ წინააღმდეგობას ვაწყდებით. ჩვენი აზრით, პირველ რიგში, რითაც განსხვავდებიან მწერალი და ექიმი (ამ შემთხვევაში) არის სწორედ ის, რომ ასეთი აღწერისას შემოქმედი არ გამოორიცხავს მხატვრულ ასპექტს, თავის სულიერ სამყაროს. ერთი სიტყვით, მწერალი ამ შემთხვევაშიც არ უშვებს მკითხველს. თავისი მხატვრული ჩანაფიქრისა და ხედვის ფარგლებს გარეთ.

მხატვრული ლიტერატურის ენის თავისებურების კიდევ ერთ ასპექტს წარმოადგენს მასში მწერლის შემოქმედებითი ინდივიდუალურობის მკვეთრი გამოვლენა, რითაც მნიშვნელოვანწილად ადვილდება ერთი შემოქმედის მეორისგან განსხვავება.

სამეცნიერო ენა თავისი სპეციფიკით მკვეთრად განსხვავდება მხატვრული ნაწარმოების ენისაგან. მეცნიერი მკაცრად არჩევს ტერმინებს, ცნებებს, მაგრამ მხოლოდ აზრის უფრო ზუსტად გამოსატყის თვალსაზრისით, იგი გამოორიცხავს ყოველგვარ სახიერებას. ამით აღწევს სათქმელის ზუსტად დაყვანას მკითხველამდე. და ეს ხდება ყოველგვარი ემოციურობის ეფექტის შექმნის გარეშე. მის წინაშე მხოლოდ ერთი ამოცანაა — აზრის ზუსტად გადმოცემა. მეცნიერის „მე“, ინდივიდუალობა მხოლოდ ამ მეცნიერული მსჯელობის, მტკიცების ენობრივ ხასიათში ვლინდება. კ. მარქსი თავის წერილში — „შენიშვნები უახლოესი პრუსიული ცენზურის ინსტრუქციაზე“, ამასთან დაკავშირებით, საგანგებოდ შენიშნავდა: „Истина всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит всем, она владеет

მხოლოდ, ანუ არა მე. ჩემი არსებობა—ეს ფორმა; ის ჩემი სულიერი ინდივიდუალურობა“⁸,

მხატვრული ლიტერატურის ეს თავისი, როგორც გამომსახველობითი, ისე საკუთრივ მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებებით, რა თქმა უნდა, ერთნაირად არ ვლინდება პოეზიასა და პროზაში. ეს განსხვავება საყოველთაოდ ცნობილია, ისე როგორც ცნობილია ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გვარებისა და ჟანრების გარკვეული ენობრივ-ტიპოლოგიური თავისებურებანი.

ჩვენი აზრით, მხატვრული ენის გამომსახველობითი თავისებურების განხილვისას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს აგრეთვე ენის შინაგანი ფორმის საკითხს. ეს საკითხი მეტად მნიშვნელოვანია და რთული. ენათმეცნიერებაში მრავალი გამოკვლევა არსებობს მის შესახებ. ამ საკითხის გათვალისწინებამ გარკვეული სახის დახმარება შეიძლება გაგვიწიოს მხატვრული ენის ზოგიერთი ასპექტის გაშუქებაში. ამ ვარაუდით ვბედავთ შევეხოთ ამ საკითხსაც*.

* შინაგანი ფორმის ცნება პირველად, როგორც ვალტერ პორციგი მოუთხოვს⁹, გოეთეს უხმარია. ამის შემდეგ იგი გვხვდება ჰუმბოლდტთან, მარტისთან და სხვა ენათმეცნიერებთან. ამ ტერმინს უკვე ხმარობენ საბჭოთა ენათმეცნიერებაც. ზოგჯერ სხვა ვარიაციით, მაგალითად, „სიტყვის შინაგანი ფორმა“. ჰუმბოლდტი თვლის, რომ ენის შინაგანი ფორმის ქვეშ არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება. ვიგულისხმობთ გრამატიკულ ფორმას. „ენის ფორმის გაგება ვრცელდება მეტყველების სტრუქტურის და თვით სიტყვათა წარმოქმნის საზღვრებს გარეთ“...¹⁰ ან „ბევრითი ფორმა არის მხოლოდ საშუალება, ხოლო შინაგანი ფორმა მთლიანად თანხვედრა „იდეებს“, რომელთათვის ბევრა წარმოადგენს გამოხატულებას“¹¹.

ბ. დელბრიუკი „შედარებითი სინტაქსის“ შესავალში დაწვრილებით ხწის შინაგანი ენობრივი ფორმის ცნებას. იგი მიიჩნევს, რომ „ენის შინაგანი ფორმა გვიჩვენებს, როგორ წვდება მის მიერ გამოსახატავ ცნებას“¹².

ვ. ვუნდტი მხარს უჭერს ჰუმბოლდტის მოსაზრებას ენის შინაგანი ფორმის შესახებ და დასძენს, რომ „როგორც ენის გარეგანი ფორმა შეიძლება გამოვლანდეს მხოლოდ კონკრეტულ, რეალურად არსებულ ენაში, ისევე შინაგანი ფორმის ქვეშ უნდა ვიგულისხმობთ მხოლოდ რეალური ფსიქოლოგიური თვისებების და მიმართებების ჯამი, რომლებიც გარკვეულ გარეგან ფორმას გამოავლენენ როგორც თავის ზემოქმედებას“¹³. როგორც ვ. პორციგი შენიშნავს, ასეთი განმარტების მთავარი ნაკლი იმაში მდგომარეობს, რომ აქ თითქმის ყველა ენობრივი პრობლემა განიხილება ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, რაც იქითკენ გვიბიძგებს, რომ ენის კვლევა წარმოვიდგინოთ როგორც ფსიქოლოგიის შემადგენელი ნაწილი¹⁴.

ა. მარტი ცდილობს ენის შინაგანი და გარეგანი ფორმები განასხვავოს და ასეთ განმარტებებს გვთავაზობს: „ენის გარეგანი ფორმებს უწოდებენ გამოხატვის საშუალების იმ ნიშნებს, რომლებიც შეტყობინების თვისებებს გამოხატავენ და გრძნობადი გზით, ანუ გარეგნულად აღქმებაან; ხოლო ენის შინაგანი ფორმა გადმოგვცემს გამოხატვის საშუალების ისეთ თავისებურებებს, რომლებიც მხოლოდ შინაგანად შეიძლება შეცნობილ იქნას“¹⁵.

დავუბრუნდეთ ექიმისა და მწერლის ენის ანალიზს. პირველ შემთხვევაში გვაქვს მხოლოდ შეტყობინება საქმის შესახებ, რაც არ სცილდება ლოგიკური აზროვნების საზღვრებს. მეორე შემთხვევაში (მწერალთან) ამ საზღვრებს ცვლის მხატვრული წარმოსახვის ლოგიკის სფერო. ამიტომ მას მთელი აქცენტი გადააქვს ენის არამართო გარეგან, არამედ შინაგან ფორმაზეც, რაც „პირობით სახიერებას“ ანიჭებს ტექსტის შესატყვისი მონაკვეთს და მხატვრულობის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ხდება. ამ შემთხვევაშიც, ბუნებრივია, ენობრივი გამოხატულება სცილდება აზრების უბრალო შეტყობინებას და ენა, ამგვარად არ არის შეზღუდული მხოლოდ იმ ფორმალური შესაძლებლობით, რაც საკმარისია ამ შეტყობინებისათვის.

გვინდა შევნიშნოთ, რომ შინაგანი ფორმა აქვს აგრეთვე სახეებს, ტროპებს და მხატვრული ენის გამოვლენის სხვა საშუალებებსაც; განსხვავებას ჩვენ მხოლოდ იმაში ვხედავთ, რომ ჩამოყალიბებულ სახეებსა თუ სხვა მხატვრულ ფორმებში ეს ე. წ. მხატვრულობა „გამოყოფილია“ გარეთაც და იგი მკითხველისათვის გაცილებით ადვილი აღსაქმელია. შინაგანი ფორმა არ შეიძლება უარყოფთ ასეთ ენობრივ მხატვრულ სახეებში. შინაგანი ფორმის მოშველიებით შეგვიძლია ორ მნიშვნელოვან კითხვას გავცეთ პასუხი; კერძოდ, მხატვრულ ნაწარმოებში სად იწყება მხატვრული ენა? და არსებობს თუ არა მხატვრული ენა, როგორც ასეთი, საერთოდ?

როგორც აღვნიშნეთ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველი წვრილმანი მწერალს გათვალისწინებული და წარმოსახული აქვს როგორც მთლიანობის აუცილებელი ნაწილი და, რომ ყოველი მისი ელემენტი მხატვრულ ნაწარმოების სიცოცხლისათვის მნიშვნელოვანია. აქედან შეიძლება დავასკვნათ, რომ მხატვრული ენა იწყება სათაურიდანვე და მისი მოქმედების ძალა არ ნელდება ნაწარმოების ბოლო ფრაზამდე.

როცა მწერალი თავის ნაწარმოებს არქმევს „მკვდარ სულებს“,

უკეთებს რა ანალიზს ყველა არსებულ თეორიას, რომლებიც უკავშირდებიან ენის შინაგანი ფორმის პრობლემას, ვ. პორციგი ძირითადად ანსხვავებს ოთხ მიმართულებას: 1. პოზიტივისტურს, — რომლის თანახმად შინაგანი ფორმა მეცნიერულად ყოვლად უსარგებლო ცნებაა? 2. ფსიქოლოგიურს (ვუნდტი). რომლის თანახმად ენის შინაგანი ფორმა წარმოადგენს ფსიქიურ პროცესებს და მმართველებს, რომლებიც განსაზღვრავენ მეტყველების გარეგან ფორმებს; 3. ფენომენოლოგიურს (ჰუსერლი), — რომლის თანახმად ენის შინაგანი ფორმა წარმოადგენს წმინდა მნიშვნელობების მიმართებათა კანონზომიერებას (die Beziehungsgesetzlichkeit der reinen Bedeutungen), და ბოლოს, 4. ა. მარტის შეხედულება, ენის შინაგანი ფორმა წარმოადგენს გამოსახატვის არჩევის პრინციპს, (das Prinzip der Auswahl des explizite Auszubrückenden)¹⁶.

„ცემენტს“, „გატეხილ ყამირს“, „აღდგომას“, „გლახის ნაამბობს“, „მერის“, „ნიკორწმინდას“ თუ მრავალი სხვა, მკითხველი უკვე თავიდანვე გარკვეული მიმართულებით განეწყობა ამ ნაწარმოებისადმი.

რაც შეეხება მეორე საკითხს, არსებობს თუ არა მხატვრული ენა საერთოდ, ამის შესახებ ლიტერატურის თეორიის თითქმის ყველა სახელმძღვანელოში, თუ ცალკეულ მეცნიერულ ნაშრომში სხვადასხვაგვარი აზრია გამოთქმული. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ მხატვრული ენა როგორც ასეთი, ე. ი. თავისთავად (ეროვნული ენის თანაბარი) არ არსებობს. არსებობს ყოველი ლიტერატურის მქონე ერის ენის მხატვრული სახესხვაობა, რომელსაც კომუნიკაციის ფუნქციასთან ერთად გააჩნია მხატვრული ფუნქცია. და მას მხატვრული ფორმის ერთ-ერთი კომპონენტი ეწოდება.

„მხატვრული ენის“ შესწავლისას საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ მის ესთეტიკურ ბუნებაზე, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით თვალსაზრისს, რომლის თანახმად ენის ესთეტიკურობა უნდა ვეძიოთ მის ექსპრესიულობაში. ახლა, სრული გაუგებრობა იქნებოდა ისიც, რომ მშვენიერის ქვეშ გვეგულისხმებინა ნაწარმოების მნიშვნელობის რომელიღაც ერთადერთი მხარე. მაგალითად, ამდღებულის, ემოციური და სხვ. პირიქით, მშვენიერის განსაზღვრაში კარგ დასაყრდენს წამოადგენს მშვენიერის ძველი განმარტება — „unitas in varietate“ („ერთიანი სხვადასხვაში“).

ჩვენ შესაბამისად შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მშვენიერებასა და ესთეტიკურის შესახებ მხოლოდ ერთიანობაში, მთლიანად და არა ცალკეულ კომპონენტებთან დაკავშირებით. ამგვარად, ესთეტიკური ფუნქცია ახასიათებს მხოლოდ მთლიან მხატვრულ ნაწარმოებს, ან უკიდურეს შემთხვევაში ნაწარმოების რომელიმე ნაწილს, რომლის განხილვა გარკვეული თვალსაზრისით, შეიძლება როგორც მთელის. აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს, რომ ესთეტიკური ფუნქცია არამც და არამც არ შემოიფარგლება მხოლოდ ენით, როგორც ვთქვით, იგი მთელი ნაწარმოების ფუნქციაა.

რაც შეეხება ენის დაყოფას, წარმოუდგენლად მიგვაჩნია ერთ ენაში მრავალი ენის არსებობა. ამ შემთხვევაში შეიძლება ისინი აშგვარად ლექსიკოლოგიური თვალსაზრისით დავაჯგუფოთ და მოვიხსენიოთ, როგორც ყოველდღიური სალაპარაკო ლექსიკა. სამეცნიერო ლექსიკა და ასე შემდეგ. ან მათი სახით შემოვფარგლოთ სტილის კატეგორია. მაგრამ, ცხადია, ყველა აქ მითითებულ შემთხვევაში მართლაც ლექსიკაც, სინტაქსიცა და თვით სიტყვების გამოყენებაც თავისებურად ვლინდება. ამასთან, ცდება ვინც მხატვრულ ენას სტილთან

აიგივებს. მართალი არიან ის მკვლევრები, რომლებიც მხატვრულ ენას სტილის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად მიიჩნევენ.

მწერალი, ჩვეულებრივ, იმისათვის, რომ მკითხველამდე რაც შეიძლება ადვილად დაიყვანოს სათქმელი, აზრის გამოხატვის ყველა საშუალებებს მიმართავს. ამ დროს მკითხველში აღიძვრის წარმოდგენები ენობრივი გამოხატულებების საშუალებით, მაგრამ ისინი თავისი გამოხატულის მნიშვნელობას კი არ წარმოადგენენ. უშუალოდ, არამედ მხოლოდ იმას ემსახურებიან, რომ გამოაღვიძონ ისინი (მნიშვნელობები) ჩვენს (მკითხველის) შეგნებაში ასოციაციის მეშვეობით. ნებისმიერი მაგალითი მეტაფორაზე ან მეტონიმიაზე გასაგებს ხდის გამოთქმულ მოსაზრებას.

როცა მწერალი ხმარობს გამოთქმას „შეივერცხლა“, „თმაში დაუზამთრდა“, „ნისლი ფიქრია მთებისა“ და სხვა მრავალი, როგორც წესი, იწვევს გადატანით სახეობრივ წარმოდგენებს, გამოსახატავს უფრო მკვეთრ, ემოციურ და საგნობრივ-კონკრეტულ სახემოსილებას აძლევს. ასევეა ჩვეულებრივ მეტყველებაშიც. როცა ვლაპარაკობთ რომელიმე გაიძვერა, ეშმაკ კაცზე ჩვეულებრივ ვამბობთ, „მელა კაცი“. ამ შემთხვევაში, მოლაპარაკე აღარ ახდენს ამ განსაზღვრაში ნაგულისხმევი ეპითეტის თუ შედარების კომენტირებას. ეს მომენტი, თუმცა დამახასიათებელია ენის ყველა სახეობისათვის, მაგრამ ამის გამო შეუძლებელია ის ენის თვისებად მივიჩნიოთ, კერძოდ, პოეტურ ენაში იგი არა მარტო გარკვეული სისტემის სახით არის მოცემული და ნიშანდობლივი მომენტი, არამედ მხატვრული მეტყველების სხვა ნიშანდობლივ თვისებათა მთელს სტრუქტურაშია ჩართული. ჩვეულებრივ სასაუბრო ენაში კი არც სისტემის სახითაა მოცემული და არც როგორც ნიშანდობლივი თვისება. იგი აქ მხატვრულ ელემენტს წარმოადგენს, ხოლო არსებითად, აზრის გამოთქმის მხოლოდ სიმკვეთრესა და სიცხადეს ემსახურება.

ამასთან ერთად, აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მწერალი საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვის შერჩევას. ხოლო ამ ძიებაში მან ერთი და იგივე ცნება შეიძლება სხვადასხვანაირად გადმოგვცეს. მაგალითად, იგი „მიწის“ გადმოსაცემად ხმარობს ხან „დედას“, ხან „სახნავს“, ხან „ნიადაგს“ და ხან რას. ყველა შემთხვევაში მნიშვნელობა ერთი და იგივეა, მაგრამ ფორმა — სხვადასხვა. ეს სხვადასხვაობა კი ფრაზის, მთელი კონტექსტის ენობრივ-მხატვრული სხვადასხვაობით არის განპირობებული.

ყოველთვის, როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ წარმოდგენებზე, საქმე შეეხება თანმხლებ (მეორად) წარმოდგენებს, რომლებიც დაკავშირებულია ენის „გარეგან ფორმასთან“, და უშუალოდ გვაკავშირებს გა-

მოსახატავ საგანთან, შინაარსთან და ადვილებს მის გაგებას. მაგრამ ამასთანავე. იგი თავად არ ხასიათდება ამ მნიშვნელობით. მაგალითად, ლომი ყველასთვის ნაცნობი ცხოველია. ეს სიტყვა შეიძლება გამოვიყენოთ მეომრის აღსანიშნავადაც, რომელიც მამაცურად იბრძვის

•••

ვითა ნადირსა მშეირი ლომი

ეკვეთენ სპარსთა ივერთ მხედარნი...

12

როდესაც მწერალი სწორედ ამ აზრით უწოდებს მხედარს „ლომს“, მაშინ აღიძვრება წარმოდგენა ამ მამაცი მტაცებელი ცხოველის შესახებ. ხოლო ამ წარმოდგენის გამო მკითხველში აღიძვრება ჭეშმარიტი მნიშვნელობაც, ე. ი. წარმოდგენა, გარკვეული სიძლიერის ადამიანზე. ამრიგად, სიტყვა „ლომის“ წარმოთქმისას მკითხველში აღიძვრება ორი წარმოდგენა; მაგრამ ის, რომელიც პირველად ჩნდება გონებაში, ასრულებს ასოციაციის საფუძვლის როლს. ძირითადი კი მათ შორის, ცხადია. ის არის, რომელიც უნდა გამოისახოს.

ამის ანალოგიური ნიმუშია, მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“. „თინათინ მზესა სწუნობდა, მაგრამ მზე თინათინობდა“, აქაც „მზე“ და „თინათინი“ გარკვეული ასოციაციით უკავშირდებიან ერთმანეთს; ძირითადი კი, რაც მკითხველის ცნობიერებაში აისახება, არის თინათინის მშვენიერება.

ამგვარი გადატანის დროს შეიძლება ადგილი ჰქონდეს არა მხოლოდ ერთ, არამედ რამდენიმე მიმართებას ან ერთდროულად, ან თანმიმდევრობით. ჩვენს შემთხვევაში გადატანას საფუძვლად უდევს შინაგანი მიმართებები, რომლებშიაც დასახლება გადადის ერთი კორელაციური ცნებიდან მეორეზე*.

მხატვრული გამოსახვის ცალკეულ საშუალებებს. ზერხს ან ცალკეულ სახეობებს აქვს წარმოდგენების აღძვრის და ზემოქმედების თავისებური ხასიათი და უნარი.

მეტწილად, უკვე „გაცვეთილი“ მეტაფორების, თუ იდიომების თავისებური ხმარებისას არც მწერალი და არც მკითხველი აღარ ფიქრობს მათ, „მეტაფორობაზე“, „იდიომობაზე“. იგი უკვე აღიქმება როგორც დაკანონებული მნიშვნელობის მქონე სიტყვა. გამოთქმებს: „წყალივით ლაპარაკობს“, „ზღვა აზრები“, „ცა-ფირუზი“ და სხვ. მწერალი ისე ბუნებრივად იყენებს, რომ იგი აღარ ფიქრობს ამ სიტყვათა მნიშვნელობაზე, მაგრამ მთლიანობაში ისინი მაინც იწარჩენებს მხატვრულობის ნიშანს და ნაწარმოების საერთო აღქმაში გარკვეულ ესთეტიკურ როლს თამაშობს.

მხატვრული ნაწარმოების ენისაგან განსხვავებით, ჩვეულებრივი

* კორელაცია აქ მხატვრულობით არის განპირობებული.

სასაუბრო. თუ საერთო სალიტერატურო სამეცნიერო ენის ლექსიკას, მთლიანად დაკარგული აქვთ მხატვრულობის ყოველგვარი ნიშანწყალი. მაგალითად, გეოგრაფისათვის „მთის კალთას“, „მდინარის ყელს“ აბსოლუტურად აღარ შერჩენია მხატვრულობა. ხოლო მწერლობაში ნაწილობრივ მაინც აქვს შერჩენილი.

მწერლის მიერ ნახმარ „მნიშვნელობაში“ ხშირად შეიძლება გავარჩიოთ ძირითადი და მეორეხარისხოვანი წარმოდგენები იმგვარად, რომ ძირითად შინაარსში გამოხატული ერთ-ერთი წარმოდგენა ყოველთვის ატარებს სხვა შინაარსობრივ ელფერს. მაგალითად, როდესაც პოეტი ხმარობს „მერანს“, ერთი მხრივ, და „ლურჯა ცხენებს“, მეორე მხრივ, საქმე შეეხება მნიშვნელობის სხვადასხვაობას, ე. ი. წარმოდგენის აღმნიშვნელი კომპლექსი ასეთ შემთხვევაში სხვადასხვა მწერალთან სხვადასხვანაირია (ჩვენს მაგალითში — „მერანი“ და „ლურჯა ცხენები“: შეგვეძლო „მერანისათვის“ დაგვეპირისპირებინა „რაში“, ხოლო „ლურჯა ცხენებისათვის“, წითელი ცხენები)*.

ხშირად განსხვავება ამ ორ ენობრივ გამოხატულებას შორის დაიძებნება არა პირდაპირი წარმოდგენის კომპლექსში, არამედ ნაწარმოების მთლიანი პოეტური ჟღერადობის ასპექტში.

აი, უკვე მკითხველმა სრულად აღიქვა, „ლურჯა ცხენები“. გარკვეული წარმოდგენით იგი მთლიანი სახით აღიბეჭდა გონებაში, აქ თავისი ადგილი დაიკავა საერთოდ მშრალმა ცნებამაც — „ლურჯა ცხენები“, რაც მკიდროდ უკავშირდება მკითხველის ადრეულ განცდებსა და შთაბეჭდილებებს.

როცა მწერალი „ცხენების“ ნაცვლად ხმარობს „ლურჯა ცხენებს“, ამ შემთხვევაში მისი გამონათქვამი სცილდება პირველის პირდაპირ მნიშვნელობას — ცხენის მნიშვნელობას. ასე რომ არ იყოს, მკითხველისათვის მას არავითარი მხატვრული ღირებულება არ ექნებოდა. აქაც „ლურჯა“ არის მეორადი (დამატებითი) წარმოდგენა, რომელიც მწერალმა გამოიყენა დასახელებისა და მხატვრულობისათვის. სხვა შემთხვევაში, მის მაგივრად იმავე სამსახურის გაწევა შეუძლია რომელიმე სხვა წარმოდგენას — „რაში“, „მერანი“ და სხვ.

მწერალი არ არის შეზღუდული მხატვრული გამომსახველობითი ხერხებისა და ასოციაციების არჩევისას. მას შეუძლია აირჩიოს ნებისმიერი წარმოდგენა, რომელიც უფრო ხელსაყრელი იქნება მისთვის მოცემულ სიტუაციაში; ოღონდ ერთი პირობით, ამ წარმოდგე-

* ამჯერად გვერდს ვუვლით იმ ფაქტს, როცა სახელი შეიძლება იყოს ენობრივი ან მათოლოგიური სიმბოლო.

ნით მან უნდა შეძლოს მკითხველის მიყვანა (თუნდაც არაუშუალო გზით) ავტორისეულ ჩანაფიქრთან.

ცნობილია, რომ მწერალი ენობრივი გამოხატულებისათვის ხშირად მიმართავს ახალი მნიშვნელობების ძიებას, მას შემოაქვს პირობითად დადგენილი გასაგები აღნიშვნები („მზე პირს იბანს“, „მთვარე ვახშმობს“, „მთვარის გაღვიძება...“) იმისათვის, რომ უშუალო ასოციაციის გზით მათი წარმოდგენების სფეროთი გამოიხატოს ახალი მნიშვნელობები.

საკითხის კვლევისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს სოციალისტური რეალიზმის ფუძემდებლის, მაქსიმ გორკის პრინციპულ მოსაზრებას ენის, როგორც ლიტერატურის სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალის შესახებ.

სიტყვის ხელოვნება გორკის ესმოდა როგორც პლასტიკური გამოსახვის ხელოვნება, ანუ ისეთი გამოსახვა, რომელიც სახეს ხდის ცოცხალს, ნათელს, დამაჯერებელს და ფიზიკურად იმდენად რეალურს, რომ „გამოსახულებას გინდა ხელით შეეხო“¹⁷.

გამოხატო სიტყვებით, ეს იმას ნიშნავს მწერლისათვის, რომ სურათში ჩააქსოვო (ჩადო) ხასიათები, შენი საკუთარი დაკვირვებები, შთაბეჭდილებები, აზრები, საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება, ეს იმას ნიშნავს, რომ სიტყვებით გადმოსცე ცოცხალი სურათი და მკითხველის მეხსიერებაში განამტკიცო ნაწარმოებში დახატულ ადამიანთა და მოვლენათა ყველა დამახასიათებელი ნიშანი¹⁸.

მ. გორკიმ თავის არაერთ წერილსა და სტატიაში გვიჩვენა, თუ როგორ უნდა დაეუფლოს მწერალი სიტყვის ხელოვნებას. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ლიტერატურული ტექნიკის საკითხების გორკისეულ გაგებას არავითარი საერთო არა აქვს იმის მტკიცებასთან, თითქოს, მხატვრულ ნაწარმოებში განმსაზღვრელ როლს თამაშობს მხოლოდ ლიტერატურული ტექნიკა.

მ. გორკი არ სცნობდა იდეურ აზრს მოკლებულ ნაწარმოებს და მას განიხილავდა როგორც ფორმისა და შინაარსის მთლიანობას. „ჯერ კიდევ კამათობენ ფორმასა და შინაარსს შორის ვითომ არსებულ წინააღმდეგობაზე, რომ თითქოს შესაძლებელი იყოს შინაარსმოკლებული რაღაც ფორმის არსებობა“¹⁹.

ლიტერატურული ტექნიკა გორკის მიერ განიხილებოდა როგორც აუცილებელი პირობა იმისათვის, რომ მასალას მისცემოდა სრულყოფილი ფორმა, სახე, და ამით გაძლიერებულიყო ნაწარმოების სოციალური მნიშვნელობა.

მ. გორკი ლიტერატურული ტექნიკის უარსებითეს მხარედ მიიჩნევდა მშობლიური ენის, სიტყვის, როგორც „ლიტერატურის პირ-

ველეუმენტის“, როგორც ყოველგვარი წიგნის ძირითადი მასალის შესანიშნავად ცოდნას. ბ. პოლევოისადმი გაგზავნილ წერილში (10/I 1928 წ.) გორკი წერდა: „ისევე როგორც ხარატმა ხე ან ლითონი, ლიტერატორმა კარგად უნდა იცოდეს თავისი მასალა — ენა, სიტყვა, თორემ სხვაგვარად იგი ვერ შეძლებს „გამოსახოს“ თავისი გამოცდილება, თავისი გრძნობა, აზრები, ვერ შექმნის სურათებს, ხასიათებს და ა. შ.“²⁰.

ბ. გორკის მოთხოვნები, რომ საზოგადოდ გასაგები. საყოველთაოდ მისაწვდომი ყოფილიყო მხატვრული ნაწარმოების ენა, მიმართული იყო დეკადენტური ესთეტიკისა და მისი სახესხვაობების საწინააღმდეგოდ. ყველა დეკადენტური მიმდინარეობა მხატვრულ სიტყვაში ხედავდა იდეალური სამყაროს არსის გახსნის საშუალებას, ზეგრძნობით ახსნას. აი, რატომ იყო, რომ სიმბოლისტები, პოეზიის ენას უპირისპირებდნენ მხატვრულ ენას. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ პოეტური ენა გასაგები უნდა იყოს ხალხთა მხოლოდ ვიწრო წრისათვის, რჩეული ფენისათვის.

ბ. გორკი მიუთითებდა, რომ კეკლუცობა „ლამაზი“ სიტყვებით, მწიგნობრული სიბრძნით, სახიფათოა სხვა მხრივაც: ისინი ისე რანდავენ (აშალაშინებენ) ფაქტებს, რომ „უკვე სიტყვიერად კოპწიები, პეტნაკლებად კარგავენ თავიანთ მკაცრ დამრიგებლურ აზრს“²¹.

პოეტური ენის სიზუსტისათვის, სიცოცხლისათვის და გამომსახველობისათვის ბრძოლით, რომელსაც გორკი მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ეწეოდა, ერთი მხრივ, აგრძელებდა რუსი კლასიკოსების დიდ ტრადიციებს, ხოლო მეორე მხრივ, ახალი წვლილი შეჰქონდა ჩვენი ეპოქის მხატვრული ენის თეორიასა და შემოქმედებით გამრავალფეროვნების საგანძურში.

თვითონ გორკი არასოდეს არ წყვეტდა თავის ნაწარმოებებზე მუშაობას ამ მხრივ. ცნობილია, რომ უკანასკნელი რედაქციის დროს მოთხოვნიდა „ჩელკაშში“ 1923 წელს მან 140 შესწორება შეიტანა. იხვეწებოდა ფრაზები, ზუსტდებოდა ეპითეტები, დაბლდებოდა რომანტიკული მეტაფორის ტონი. ერთი სიტყვით, გორკი თვითონ აძლევდა მაგალითს. ასწავლიდა მწერლებს, რომ სისტემატურად ემუშავათ მხატვრული ნაწარმოების ენაზე.

ბ. გორკის არაერთხელ განუცხადებია, რომ არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ მწერალი, რომელიც არ ფლობდეს სიტყვას, რადგან „ლიტერატურა — ეს არის სიტყვის საშუალებით პლასტიკური გამოსახვის ხელოვნება“. ხოლო ე. სატავიციისამდის გაგზავნილ წერილში იგი აღნიშნავს: „თუ არ იცი ნაჯახის ხელში დაჭერა, ხეს ვერ გათლი, ხოლო თუ არ იცი ენა — კარგად — ლამაზად, უბრალოდ და ყველა-

სათვის გასაგებად ვერ დაწერა²². ან, „...საჭიროა, რომ ენა იყოს სადა, ნათელი, ზუსტი — მაშინ იგი ლამაზი და გასაგებია, მაშინ ყველაფერი, რასაც თქვენ ამ ენით წარმოთქვამთ, ძლიერად და ნათლად აქედნდება“²³, შენიშნავდა მწერალი ს. ელენაკისადმი გაგზავნილ წერილში, რომელიც დათარიღებულია 1904 წლის სექტემბრით.

ცხოვრების გამოხატვის სიღრმე, და ესთეტიკური ძალა, სისრულე, დამოკიდებულია ენის სიმდიდრეზე, სიზუსტეზე, თავისებურებასა და სინათლეზე.

მწერლის შემოქმედების თავისებურების შესახებ თავისი შეხედულება შესანიშნავად გამოხატა გორკიმ ვ. სტანისლავსკისადმი მიწერილ წერილში (1924 წ.). აქ სავსებით ნათლად აქვს ჩამოყალიბებული დიდ მწერალს თვით ენის თავისებურების აუცილებლობაც: „მხატვარი — ეს ის ადამიანია, რომელსაც შეუძლია დაამუშაოს თავისი პირადი — სუბიექტური შთაბეჭდილებები, მონახოს მათში ზოგადმნიშვნელოვანი — ობიექტური, — და რომელსაც შეუძლია საკუთარ წარმოდგენებს თავისი ფორმები მისცეს.

ადამიანთა უმრავლესობა ვერ ამუშავებს თავის სუბიექტურ წარმოდგენებს: როცა ადამიანს სურს მისცეს განცდილს შესაძლებელი ნათელი და ზუსტი ფორმა, იგი ამისათვის სარგებლობს მზა ფორმებით — სხვისი სიტყვებით, სახეებით, სურათებით. იგი ემორჩილება აღმატებულ საერთოდმილებულ შეხედულებებს და თავის პირადს აფორმებს, როგორც უცხოს...

ადამიანის (მხატვრის) წინაშე დგას ამოცანა: მონახოს საკუთარი თავი, საკუთარი სუბიექტური დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, ადამიანებისადმი, მოცემული ფაქტისადმი და გარდასახოს ეს დამოკიდებულებები თავისი ფორმებით და თავისი სიტყვებით“²⁴.

თავის მხრივ, უბრალოება. გამომსახველობა. ადვილად მისახვედრობა ენისა განისაზღვრება იმით. როგორ ღრმად და გამოკვეთილად ესმის და ხედავს გამოსახატავ მოვლენას თვით მწერალი. კ. მარქსი მიუთითებდა, რომ ენის სინატიფე (სინათლე) — შედეგია ნათელი აზროვნებისა, ნათელი აზრი უეჭველად განაპირობებს ნათელ ფორმას. აქედან შეიძლება საგანგებოდ მნიშვნელოვანი დასკვნა გამოვიტანოთ, რომ არ შეიძლება განვიხილოთ მწერლის ბრძოლა მდიდარი და ზუსტი ენისათვის მხატვრული შემოქმედების პროცესის სხვა მხარეებისაგან გამოყოფით. თუ მწერალი ზრუნავს მხოლოდ სიტყვათა სილამაზეზე, მაშინ როგორც ჯერ კიდევ პუშკინი ლაპარაკობდა მალერბზე და რონსარზე, იგი მალე იქნება დავიწყებული. ენისათვის ბრძოლა არსებითად, იწყება ცხოვრების შესწავლით. თუ მწერალმა კარგად იცის და სწორად ესმის ის, რასაც აღწერს, მაშინ იგი ადვილად იპოვს

ზუსტ და ნათელ სიტყვებს, რა თქმა უნდა, თუ ასევე კარგად იცის თავისი მშობლიური ენა — სალიტერატუროც და დიალექტებიც.

ენის სფეროში ნოვატორობა მხოლოდ მაშინ არის ჭეშმარიტი, როდესაც მწერალი ეყრდნობა ეროვნული ენის საფუძვლებს, ხალხური მეტყველების მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებას და მხატვრული ლიტერატურის კლასიკოსების შემოქმედებას. ყოველგვარი ხელოვნური ენობრივი ექსპერიმენტები. იქნება ეს არქაიზაცია, თუ ფუტურისტების უკიდურესობა, თუ სიტყვის შეუსაბამო ახალი აზრით დატვირთვა (Mensch — menscht) მხოლოდ ზიანის მომტანია. მათ მხატვრული ენისათვის არასოდეს არავითარი სარგებლობა არ მოუტანიათ და არც შეუძლიათ მოუტანონ.

უდავოა, რომ ენა იზრდება საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებასთან დაკავშირებით. ახალი სიტყვა იმიტომ ჩნდება ხოლმე, რომ ჩნდება. ახალი ცნება, ახალი ცხოვრებისეული მოვლენა. რომელიც უნდა გამოთქვას (გამოხატოს) და განსაზღვროს სიტყვამ. ხოლო, მწერლები. თავის მხრივ, სიტყვის შემოქმედების ამ უწყვეტი სტიქიური ნაკადიდან არჩევენ და ლიტერატურის მიმოქცევაში უშვებენ ყველაზე გამომსახველ და მელერ, ყველაზე ზუსტსა და ტევადს, ყველაზე სრულყოფილსა და ფასიულ სიტყვებს, ფრაზებს, კონტექსტებს. საერთოდ. ლიტერატურულ და მხატვრულ ენას შორის არსებობს მუდმივი ნაყოფიერი ურთიერთქმედება. მწერლები თვითონაც „ქმნიან ახალ სიტყვებს“, ეს უკანასკნელნი ენაში იმ შემთხვევაში მკვიდრდებიან. თუ მათი ფესვები ზოგადხალხურ ნიადაგშია.

როგორც უკვე ითქვა. სიტყვის საკომუნიკაციო ფუნქცია მხატვრულ ლიტერატურაში თავისებურად ვლინდება. „ფართო ჰორიზონტი. მრავალფეროვნება და ესთეტიკური მიზანსწრაფულობა ხალხური ენისა და მისი „განშტოებების“ გამოყენებისა, — ამბობს აკად. ვ. ვ. ვინოგრადოვი. — მკვეთრად განასხვავებს მხატვრულ ლიტერატურას სხვა ტიპის იდეოლოგიური ზედნაშენებისაგან, რომლებიც გამოიხატებიან, ინახებიან მაგრდებიან ენის მეშვეობით“²⁵.

თავისი ამოცანების (მიზნების) განსახორციელებლად მწერალი ფლობს სპეციფიკურ საშუალებებს. გმირთა ენობრივი (მეტყველებითი) დახასიათება, რომლის დროსაც გამოიყენება დიალექტების სხვადასხვა სახე. ტროპების ყოველმხრივ დამუშავებული სისტემა, სხვადასხვა ევფონური ხერხი, სინტაქსური საშუალებანი — ყველაფერი ეს ეხმარება მწერალს შექმნას შთამბეჭდავი მხატვრული სახე. ენა, სიტყვა — ეს მხატვრული ფორმის პირველელემენტი და ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტი. როგორც ვთქვით, გორკის შეხედულებებმა ენის მნიშვნელობასა და როლზე უაღრესად ღრმა და ნაყოფიერი

გავლენა იქონია საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაზე. თუმცა, უნდა ითქვას, არც თუ ისე იშვიათად მისი შეხედულებები ცალმხრივად და ზერელედ განიხილებოდა ხოლმე. ანდა, ზოგჯერ, რიგი მკვლევრებისა განკერძოებულად იყენებდნენ გორკის ცალკეულ ფორმულირებებს ისე, რომ არ ითვალისწინებდნენ მის საერთო მოძღვრებას მხატვრული ლიტერატურის შესახებ.

მხატვრული ლიტერატურის სამ ძირითად ელემენტად გორკი აღიარებს ენას, თემას და სიუჟეტს. „ამ სამი ელემენტისაგან თითქმის სრულიად ამოიწურება ლიტერატურის ცნების შინაარსი“.

მ. გორკი ხაზს უსვამს თითოეული ამ ელემენტაგანის ნაირგვარობას (разнородность) და მნიშვნელობას მხატვრული ნაწარმოების შექმნისათვის. იგი დაასკვნის, რომ სიტყვის ხელოვანისათვის ყოველი მათგანი არსებითი და აუცილებელია.

მ. გორკი მიუთითებს რომ „ლიტერატურის პირველელემენტი“, მისი ძირითადი იარაღი არის ენა. ამავე აზრს ავითარებს კ. ფედინი ჯა ალბათ, ეს გორკის გავლენით, როცა ამბობს, რომ ენა „ყოველთვის დარჩება ნაწარმოების ძირითად მასალად“. აქედან გამომდინარე, ენის მნიშვნელობა, როგორც „ლიტერატურის პირველელემენტისა“, არასოდეს არ უნდა გავაუბრალოთ. მაგრამ ამასთან, არც გორკის მითითება უნდა დავივიწყოთ, რომ ენა, ისე როგორც ცხოვრების მოვლენები და ფაქტები, ცალკე თავის თავად აღებულ იქნეს, ჯერ კიდევ არ არის ხელოვნების ნაწარმოები. და რაც მთავარია, ენა მ. გორკისათვის, ლიტერატურის პირველელემენტი როგორც სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალა, რითაც ლიტერატურა განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგებისაგან.

გორკისათვის ცალკეული სიტყვები თავისი პოტენციური შესაძლებლობებით ტოლფასოვნები არ არიან. პირიქით. მწერლის ამოცანაა მკაცრად შეარჩიოს, მხატვრული სახის შესაქმნელად საჭირო სიტყვები. ეს კი იმაჲ მიუთითებს, რომ ენაში ყველაფერი ერთნაირად არსებითი არ შეიძლება იყოს მწერლისათვის. „მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც მიზნად აქვს გამოსახოს ფარული სოციალური ცხოვრების აზრის ფაქტებში ყველა მისი მნიშვნელობით, სისრულითა და სინათლით, მოეთხოვება ზუსტი და მკვეთრი ენა, სიტყვების გულმოდგინე შერჩევა, სახელდობრ, ასეთი ენით წერდნენ „კლასიკოსები“, გამოიმუშავებდნენ რა ამას თანდათანობით, ასწლეულობის განმავლობაში. ეს არის ჭეშმარიტად ლიტერატურული ენა და მიუხედავად იმისა, რომ მაჲ ხაპავდნენ მშრომელი მასების სასაუბრო ენიდან, იგი მკვეთრად განსხვავდება თავისი პირველწყაროსაგან იმით, რომ აღწერითი გამოსახვა იშორებს ყველაფერ შემ-

თხვევითს, დროებითს და არამყარს, ფონეტიკურად დამახინჯებულს, რომელიც სხვადასხვა მიზეზების გამო არ თანხვდება ძირითად სულს, ე. ი. საერთო სამწერლო ენის წყობას“²⁶.

აქ ნათქვამი შვიდროდ უკავშირდება მწერლის სხვადასხვა სტატიასა და წერილში გამოთქმულ აზრს, იმის შესახებ, რომ მწერალი ყოველთვის უნდა იღვწოდეს სიტყვის ზუსტად ხმარებისათვის, რომ ნაწარმოებში ყოველი სიტყვა გასაგები უნდა იყოს მკითხველისათვის. ამავე აზრს გამოთქვამს ვ. მაიაკოვსკიც. ისიც, გორკის მსგავსად, მწერლისაგან მოითხოვდა ენას შემოქმედებითად მოჰკიდებოდა, სიტყვა ისე მოეწოდებინა, რომ მთელი თავისი ელვარებითა და სილამაზით გაბრწყინებულიყო. სიტყვა, მაიაკოვსკის აზრით, „... უნდა იყოს, როგორც ჯარისკაცი ჯარში, წითელი ხორცისაგან“²⁷.

პოეტს მიაჩნდა, რომ ჭეშმარიტ შემოქმედს ენაში შეაქვს რაღაც ახალი და სიტყვას რევოლუციურად ეპყრობა. სიტყვას მწერლისათვის ისეთივე ფასი აქვს, როგორც ფოლადს ზეინკლისათვის.

მაიაკოვსკი ილაშქრებდა ისეთი პოეტის წინააღმდეგ, რომელიც სიტყვაზე არ მუშაობდა, ნაკლებ ზრუნავდა სიტყვის ზუსტად ხმარებისათვის. „...მე ხშირად მეუბნებოდნენ, რომ ხშირად ვლანძღავ ჟაროვს. მოვიყვან ერთ სტრიქონს მისი ლექსიდან: „რევოლუციის გავარვარებულ ღუმელს მოსწყდა დიადი ცეცხლფარეში“. სინამდვილეში, სადა ჰყავს ცეცხლფარეები ფოლადსაღნობ ღუმელებს? ისინი არ არსებობენ. და თუ კი მოშორდა ცეცხლფარეში ღუმელს, მას იქ საერთოდ, არაფერი არ ესაქმებოდა. ის რაც უნდოდა ექცია პოეტს ნამდვილ რევოლუციურ სახედ, სინამდვილეში იქცა არაფრისმთქმელ ცარიელ ფრაზად“...²⁸.

ან: „...სიტყვები უნდა მოვაქციოთ ისეთ შეთანხმებაში, ისე უნდა გადავამუშაოთ, რომ ისინი მკითხველის წინაშე ახლიდან უნდა იბადებოდნენ და ახალი შუქით ნათლებოდნენ. უნდა გვახსოვდეს, რომ პოეტები ერთმანეთს არ უნდა ჰგავდნენ, ყოველ მათგანს უნდა ჰქონდეს საკუთარი სახე და ხმა...“²⁹.

მწერალმა ბევრი უნდა იცოდეს, გაცილებით მეტი, ვიდრე მკითხველმა. ამასთან, მისი ენობრივ-ლექსიკური მარაგი მდიდარი უნდა იყოს. მკითხველმა მას ენის სიღარიბე არ უნდა შენიშნოს. „სიტყვური შემოქმედების სფეროში ენობრივი — ლექსიკური — მცირეგანსწავლულობა ყოველთვის არის დაბალი კულტურის მიმანიშნებელი და ყოველთვის გადაწულია იდეოლოგიურ მცირეგანსწავლულობასთან. ბოლოს და ბოლოს საჭიროა შევიგნოთ ეს“.³⁰

როგორც ცნობილია, მხატვრულ ლიტერატურას, ისე როგორც ზელოვნების სხვა დარგებს, აქვს თავისი საკუთარი კანონები. რომლის

გაუთვალისწინებლობა უაზრობა იქნებოდა. ეს შეეხება მხატვრული ნაწარმოების ყველა ელემენტს, მათ შორის მის „პირველელემენტს“ — ენას.

არაერთი მკვლევარი დაინტერესებულა, გამოეცნო საიდუმლოება თუ რა აძლევს მწერლის სიტყვას მხატვრულობას. ამ საკითხს გარკვევას ცდილობს ვ. ვ. ვინოგრადოვიც. იგი მიუთითებს, რომ მხატვრული ნაწარმოების სიტყვა თავისი გარეგნული ფორმით ემთხვევა შესაბამისი ენის სიტყვას და ეყრდნობა იმ მნიშვნელობას, რაც მას ამ ენაში აქვს. მაგრამ ეს საკითხის ერთი მხარეა, რადგან სიტყვა მხატვრულ ნაწარმოებში არ ისაზღვრება მხოლოდ ამ მომენტით, სიტყვა ამასთან მიმართულია მხატვრული სინამდვილის სამყაროსაკენ, რომელიც იქმნება ან კვლავ იქმნება (воссоздается) მწერლის მიერ. ეს ნიშნავს, რომ თავისი აზრობრივი მიზანდასახულობით მხატვრის სიტყვა ო რ პ ლ ა ნ ი ა ნ ი ა და მაშასადამე, ს ა ხ ე ო ბ რ ი ე ³¹.

„მისი აზრობრივი სტრუქტურა ფართოვდება და მდიდრდება იმ მხატვრულ-გამომსახველობითი აზრის „მატებით“, რომელიც მთელი ესთეტიკური ობიექტის სისტემაში ვითარდება“³².

ამ საკითხთან დაკავშირებით მართებულ აზრს ავითარებს აგრეთვე ბ. ლენობლი „...სიტყვა, როგორსაც მას იღებს მწერალი, როგორც ლიტერატურულ-მხატვრული ნაწარმოების „სამშენებლო ელემენტს“, ეს უკვე მთლად ის სიტყვა აღარ არის. რომელსაც ჩვენ ვხვდებით ჩვეულებრივ მეტყველებაში. „ჩვეულებრივ“ ენაში. იგი რაღაც ახალი შუქით განათდა, ჩვენ მასში ვპოულობთ ჩვენთვის რაღაც უჩვეულო აზრობრივ (და არა მხოლოდ აზრობრივს, არამედ ემოციურსაც) ელფერს. და ეს გვაიძულებს აღვიქვათ და განვიცადოთ იგი უფრო ძლიერად და მძაფრად. ვიდრე ჩვეულებრივი სიტყვა ჩვენს ყოველდღიურ სასაუბრო მეტყველებაში“³³.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში საშუალებათა არჩევის გაცილებით მეტი შესაძლებლობაა. მხატვრულ ნაწარმოებში მწერალი პერსონაჟის მეშვეობით იყენებს ეროვნული ენის ნებისმიერ ენობრივ პლასტებს — იქნება ეს სოციალური თუ ტერიტორიული დიალექტები, ავტორისა და პერსონაჟის მეტყველება ყოველთვის განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მაგრამ ისინი მაინც მჭიდრო კავშირში არიან და ქმნიან მხატვრული ნაწარმოების ერთიან ენობრივ ქსოვილს.

ყოველი სიტყვა ხასიათდება განსაზღვრული მნიშვნელობით: მაშასადამე, უძრავი მეტყველების მკვდარი ელემენტით. სიტყვის შეთანხმება — აი, რაში გამოიხატება სრულყოფილად აზრი და მღელვა-

რება, წუხილი და სიხარული. სიტყვათა შეთანხმებაში ნაწილობრივი იკარგება, უფრო სწორად, იცვლება სიტყვის უძრავი ლექსიკური შინაარსი. მაგრამ მხატვრული ნაწარმოების ენამ არა მარტო უნდა გამოხატოს არამედ უნდა ესთეტიკური ტკბობაც აღძრას. ერთი სიტყვით, მხატვრულ ნაწარმოებში ენა საკომუნიკაციო ფუნქციასთან ერთად ესთეტიკურ ფუნქციასაც ასრულებს, რაც ყველა ენობრივ საშუალებათა თავისებური ორგანიზაციით, ამავე დროს, აღმოჩენებით, შეთხზვითი მომენტით არის განპირობებული.

მხატვრული ნაწარმოები მკითხველზე ახდენს იდეურ-ემოციურ გავლენას, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ცხოვრების მოვლენების ჩვენებისას ენის საშუალებით აღძრავს განსაზღვრულ ემოციურ და აზროვნულ-იდეურ რეაქციას ცხოვრებისეული მოვლენების გარკვეული შეფასების სახით. ჩვეულებრივ, ამ ფუნქციას მეტნაკლებად ყოველგვარი მეტყველება აღწევს, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში სწორედ ენის თავისებურების გამო დიდი ემოციური ზემოქმედებით ხდება ეს. მხატვრულ ქმნილებაში მწერალი გვარწმუნებს სახეობრივად, მთელ სულიერ, ემოციურ და ინტელექტუალურ სამყაროზე ერთდროულად ზემოქმედების შედეგად. მთელი მხატვრული ლიტერატურის ენის იდეურ-ემოციურობა ორგანულად დაკავშირებულია საერთოდ ხელოვნების ამავე თვისებებთან.

ენა, როგორც ადამიანებს შორის ურთიერთობის საშუალება და ენა, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის — ლიტერატურის სპეციფიკური მასალა, ტოლფასი არ არიან. მათ მრავალი საერთო აქვთ, მაგრამ რაოდენობრივი განსხვავება და საშუალებათა შერჩევის პრინციპები სხვადასხვაა.

ერთი სიტყვით, მხატვრული ენა, გარდა იმისა, რომ მხატვრულ ესთეტიკური ფენომენია, ხასიათდება გამომსახველობის გაცილებით უფრო ფართო შესაძლებლობითა და სიღრმით, ვიდრე ეს ნიშანდობლივია არამხატვრული ენისათვის.

ლიტერატურა

მხატვრული ენის პრობლემებ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ თეორიებში

1. Пражский лингвистический кружок, М., 1967, с. 415.
2. И. Д. Шкунаева, Современная французская литература, М., 1961, с. 225.
3. Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München, 1922, S. 113.
4. Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 1958, S. 160.
5. В. Ф. Асмус, Проблема интонации в философии и математике, М., 1965, с. 126.
6. J. P. Sartre, What is Literature? New York, 1949; S. 13—14.
7. იქვე, გვ. 31.
8. Р. Ингарден, Исследование по эстетике, М., 1962, с. 156.
9. J. P. Sartre, What is Literature? S. 45.
10. იქვე, გვ. 11.
11. იქვე, გვ. 13.
12. იქვე, გვ. 19.
13. იქვე, გვ. 139.
14. იქვე, გვ. 309.
15. В. В. Виноградов, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963, с. 113.
16. იქვე, გვ. 125.
17. J. P. Sartre, What is Literature?, S. 308.
18. იქვე, გვ. 18.
19. Н. Гартман, Эстетика, М., 1958, с. 132.
20. იქვე, გვ. 154.
21. Аристотель, Метафизика, М., 1934, с. 42.
22. R. Abernathy, Mathematical Linguistics and Poetics, Поэтика, Варшава, 1961, S. 567.
23. იქვე, გვ. 568.
24. Структурно-типологические исследования, М., 1962, с. 292.
25. А. Кондратов, Математика и поэзия, М., 1964, с. 6.
26. იქვე, გვ. 6—7.
27. იქვე, გვ. 46—47.
28. Г. Альтман, О статистических методах исследования малайской литературы, «Народы Азии и Африки», 1969, № 11, с. 51.

29. იქვე, გვ. 52.
30. Тезисы докладов межвузовской конференции по стилистике художественной литературы, МГУ, 1961, с. 32.
31. В. В. Виноградов, Стилистика, Теория поэтической..., с. 157.
32. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, შრომები, № 135, თბილისი, 1970, გვ. 211—218.
33. R u l G u n z e n h ä u s e r, Zur literarischen Theorie G. D. Birkhoffs, „Mathematik und Dichtung“. S. 296.
34. იქვე, გვ. 300—301.
35. იქვე, გვ. 302.
36. «Литературная Россия», 1963, № 4.
37. Ф. М. Достоевский, Записки из подполья, собр. соч., т. IV, М., 1956, с. 152.
38. «Вопросы литературы», 1963, № 4, с. 78—79.
39. ლატერატურის თეორიისა და ესთეტიკის საკითხები, № 2, თბ., 1965, გვ. 35—36.
40. Cornelish van Schooneveld, Literary Realism as a Linguistic Problem, „Поэтика“, Варшава, 1961, S. 471—472.
41. იქვე, გვ. 473—474.
42. R. A b e r n a t h y, Mathematical Linguistics and..., S. 563.
43. იქვე, გვ. 563.
44. იქვე, გვ. 563—565.
45. იქვე, გვ. 566.
46. იქვე, გვ. 567.
47. В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, М., 1959, с. 3—4.
48. Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах, «Структурная типология языка», М., 1966, с. 213.
49. ერნსტ. კასირერი, სტრუქტურალიზმი თანამედროვე ლინგვისტიკაში. „მომოხილველი“, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1968, № 4—5, გვ. 17.
50. იქვე, გვ. 18.
51. ფრიდრიხ ენგელსი, ანტი-დიურინგი, სახელგამი, თბ., 1952, 384.
52. Трнка, Материалы к IV международному съезду славистов. «ВЯ», 1958, № 2, с. 40—41.
53. Пражский лингвистический кружок, М., 1967, с. 21.
54. იქვე, გვ. 14.
55. Л. Ельмслев, Метод структурного анализа в лингвистике, AL, VI, 2—3, 1950—1951, с. 62.
56. კ. დ. უშინსკი, პედაგოგიური თხზულებანი, ტ. IX, გვ. 17.
57. Gertrud P ä t s c h, Grundlegen der Sprachtheorie, Halle/Saale, 1955, S. 48—49.
58. Edward Stankiewicz, Poetic and Non-poetic Language in their Interrelation, „Поэтика“, Варшава, 1961, S. 11.
59. Rita Schöber, Von der wirklichen Welt in der Dichtung, Berlin und Weimar, 1970, S. 22.

60. იქვე, გვ. 23.
61. იქვე, გვ. 23—24.
62. იქვე, გვ. 24.
63. იქვე, გვ. 28.
64. იქვე, გვ. 28—29.
65. W. S c h y w i, Das französische Strukturalismus, 1969, S. 96.
66. R o l a n d B a r t e s, Strukturelle Tätigkeit, S. 191.
67. W. S c h y w i, Das französische..., S. 193.
68. T h o m a s M a n n, Erzählungen, Berlin und Weimar, 1964, გვ. 421—422.
69. W. S c h y w i, Das französische..., S. 195.
70. იქვე, გვ. 195.
71. იქვე, გვ. 197.
72. Ю. Эльсберг, Забавы теоретиков из «Тель кель», «Литературная газета», 1969, 25. IV.

ახატვრული ენის სპეციფიკური კომპონენტებისა და ძირითადი
ენობების შესახებ

1. Ж. В а н д р и е с, Язык, М., 1937, с. 171.
2. И. В. А р н о л д, О контекстуальном значении и семантической структуре слова, «ЛГПИ им. А. И. Герцена, Уч. зап.», т. 272, Англ. филология, 1965.
3. В. Н. М и х а й л о в с к а я, Некоторые лексические средства выражения эмоциональности в современном английском языке, Автореф. канд. дисс., Л., 1966.
4. Н. Н. А м о с о в а, Лексическое значение, слова, «Вестник ЛГУ», № 2, Серия истории, языка и лит-ры, вып. I, Л., 1957, с. 167—168.
5. I. G. H a m a n n, „Schriften“, Leipzig, 1921, S. 192.
6. H. P r e s s e r, Das Wort im Urteil der Dichter, „Bonner Beiträge zur deutschen Philologie“, Würzburg, 1940, № 10, S. 82.
7. W. G o e t h e, Werke, Bd, 9, „Maximen und Reflexionen“, Weimar, 1962, S. 288—290.
8. G. E. L e s s i n g, Werke, 4. Teil. Laokoon — Anfang, S. 502.
9. H a n s — P e t e r B a u e r d ö r f e r, Poetik als sprachtheoretisches Problem, Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Stuttgart, 1967, S. 317.
10. А. А. П о т е б н я, Записки по теории Словестности, М., 1911, с. 50—59.
11. E. C a s s i r e r, Sprache und Mythos, In: „Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs“, 1956, S. 122.
12. W. K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk, S. 123—124.
13. Н. P o n g s, Das Bild in der Dichtung, Bd. 1, S. 23.
14. Н. М e i e r, Die Metapher, 1963, S. 156, 164, 178.
15. იქვე, S. 152.
16. Е. Т. Ч е р к а с о в а, О метафорическом употреблении слов, сб. Исследования по языку советских писателей», М., 1959, с. 10.

1. Max Bense, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik, Reinbek bei Hamburg, 1969, S. 117.
2. იქვე, გვ. 117.
3. იქვე, გვ. 118.
4. იქვე, გვ. 119.
5. იქვე, გვ. 119.
6. იქვე, გვ. 120.
7. აკაკი გაწერელია, ვეფხისტყაოსნის პოტიკის ზოგიერთი საკითხი, თბ., 1974, გვ. 118.
8. Бела Кёпец, Знак, смысл, литература, сб. «Семантика и художественное творчество», М., 1977, с. 42.

მესამე რეზიუმე ლიტერატურის სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალა

1. H. Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg, 1956, S. 410.
2. Ernst Fischer, Die Kunst muß nichts und darf alles, „Forum“, Wien, 1969, Heft 186/187. S. 459; Helmut Presser, Das Wort im Urteil der Dichter, S. 73; Hans Jost, Die Heiligkeit des Wortes, S. 15; Wilhelm von Stolz, Die Sprache des Dichters; Leo Weismantel, Der Geist als Sprache, S. 38; Irmtraut Hillig, Wort und Zeichen im modernen Gedicht, „Wort in der Zeit“, Stiasny, 1965, № 10, S. 1—10.
3. L. Stankiewicz, Poetic and Non—Poetic Language in Their Interrelation. Poetyka, Warszawa, 1961, S. 11—25.
4. იქვე, გვ. 18.
5. А. И. Ефимов, О языке художественных произведений, М., 1954, с. 3.
6. Л. В. Щерба, Современный русский литературный язык, «Русский язык в школе», 1939, № 4, с. 24—25.
7. А. М. Пешковский, Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы, М., 1927, с. 63.
8. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 2, 1967, с. 411.
9. Walter Porzig, Der Begriff der inneren Sprachform „Indogermanisch Forschungen“; Zeitschrift für indogermanische Sprach und Altertumskundee XLI, Bd., Berlin und Leipzig, 1923, S. 150—169.
10. Wilhelm von Humboldt, Werke, Bd. 7, S. 42.
11. იქვე, გვ. 49.
12. B. Delbrück, Einleitung in das Studium der idg. Sprachen, 5, Aufl. S. 55.
13. Walter Porzig, Der Begriff der inneren Sprachform... S. 153.
14. იქვე, გვ. 154.

15. A. M a r t i, Untersuchungen zur Grundlegung der Allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie, S. 121.
16. W a l t e r P o r z i g, Der Begriff der inneren Sprachform... S. 156.
17. М. Горький, собр. соч., в тридцати томах, т. 24, с. 490.
18. М. Горький, т. 25, с. 116.
19. М. Горький, т. 27, с. 47.
20. М. Горький, Письма к писателям и рабочим, «Огонек», № 55—56, 1936, с. 22.
21. М. Горький, Письмо А. Е. Бадаеву, «Рабочая Москва», 1936, № 149.
22. М. Горький, т. 29, с. 291.
23. М. Горький, т. 28, с. 322.
24. М. Горький, т. 29, с. 259—260.
25. В. В. Виноградов, Насущные задачи советского литературоведения, «Знамя», 1951, № 7, с. 147.
26. Б. Ленобль, От слова к образу. О языке советской художественной литературы, М., 1961, с. 16.
27. Собр. соч. В. Маяковского в 13 томах, Гослитиздат, 1956—1961, т. I, с. 314.
28. В. Маяковский, т. XII, с. 421.
29. В. Маяковский, т. XII, с. 482.
30. «Ззз», 83- 482.
31. В. В. Виноградов, К спорам о слове и образе, «Вопросы литературы», 1960, № 5, с. 66—97.
32. «Ззз», 83- 72.
33. Б. Ленобль, От слова к образу..., М., 1961, с. 47.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შესავალი	3
მხატვრული ენის პრობლემა ლიტერატურულ-ესთეტიკურ თეორიებში	7
მხატვრული ენის სპეციფიკური კომპონენტებისა და ძარიოადი ნიშნების შესახებ	47
მეტაფორის პრობლემა მაქს ბენზეს ესთეტიკურ კონცეფციაში	66
ენა როგორც ლიტერატურის სპეციფიკური გამომსახველობითი მასალა	77
Резюме	96
ლიტერატურა	104