საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია
შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული
ლიტერატურის ინსტიტუტი

ხანი

ყოველწლიური ლიტერატურულ-თეორიული
სამეცნიერო კრებული

III

თბილისი
2002

სარედაქციო კოლეგია:
გურამ ბენაშვილი, ალექსანდრე გვახარია, თეიმურაზ დოიაშვილი (რედაქტორი), კახა კაციტაძე, გუჩა კვარაცხელია, რევაზ სირაძე, ზაზა შათირიშვილი, ედიშერ ჭელიძე, გურამ ჭოხონელიძე, აკაკი ხინთიბიძე

დავით აბულაძე
(პასუხისმგებელი მდივანი)

ნინო დარბაისელი
(მორიგე რედაქტორი)

„სკანი“, III, 2002.
რედაქციის მისამართი: 380008, თბილისი, მერაბ კოსტავას ქ. №5.
ტელეფონი: 99-53-00.

ხედვის წერტილი, თვალთახედვის მრავალწერტილი...

გიორგი გაჩეჩილაძე

ბატონო გიორგი! გასულ წელს გამოქვეყნებული თქვენი წერილები - "საქართველო ესპანეთში და ესპანეთი საქართველოში" ("ლიტ. საქართველო", 2001, №2) და "Ressentiment-ის ("მტანჯველ მოგონებათა") ერთი გამოძახილის შესახებ და გამო" ("კრიტერიუმი", 2001, №2) არაერთი საინტერესო საკითხის "შესახებ და გამო" ფიქრისა და საუბრისათვის განაწყობს მკითხველს.

ორიგე წერილი ექსპერიმენტულია, დაწერილია არა ფართო მკითხველისათვის, არამედ პროფესიონალთა ვიწრო წრისათვის. კაცმა რომ თქვას, არც არაფერი იწერება ყველასათვის.

მე შეგეცადე, შემექმნა სურათი პერსპექტივაში, სურათი - პოტენციურად და დაუმთავრებელი შემეთავაზებინა მკითხველისათვის, გარკვეული აზრით, გამომეყენებინა ნონ-ფინიტის ხერხი... მოხაზულია კონტური, მონიშნულია საასრიაწინო პანორამა, უფრო ზუსტად, სცენა. გარეგნულად ახალი და ორიგინალური აქ არაფერია, მაგრამ არის ერთი საიდუმლო, რომელსაც სიამოვნებით გაგაცნობ, როგორც მეთოდოლოგიურ პრინციპს. საქმე ისაა, რომ საასრიაწინო სიტუაციის დონეზე სცენასა და სურათს შორის არსებობს გაშკვირვალე საზღვარი, კერძოდ, სცენა არის დინამიური, სურათი სტატიური. ეს განსხვავება ზუსტი ანალოგია კვლევის სინქრონულ და დიაქრონულ მეთოდთა შორის სხვაობისა. თუმცა კარგად ვიცი აზრიაწნების კანონი: ყველაფერს ვერც გასწვდები და ვერც მოიცავ, ვერ ვხედავ ნისტალგიას მთელზე, ყველ ყოყარგლები ნაწილით, დეტალით. ასეთია ძიების ფსიქოლოგია, რომელიც ჩემთვის არის პრობლემა.

- და მკითხველმაც, რომელიც თქვენს "სცენურ" ტექსტში შემოდის, განუწყვეტლივ უნდა იცვალოს ხედვის წერტილი, მეტიც, მზად უნდა იყოს მოულოდნელობებთან, ახალ ამოცანებთან, ან ნაცნობ ამოცანებში გაჩენილ უცხო პირობებთან შესახვედრად.

- ორიგე შემთხვევაში ჩემს წინაშე იდგა კონკრეტული ამოცანა: ერთგან

- ქართულ-ესპანურ კულტურათა ტიპოლოგია, მეორე შეხვედრა" ტანჯვის მაორგანიზებელი ფუნქცია კულტურის სისტემაში. მაგრამ ასეთ მიზნებს, ჩვეულებრივ, მიეყავართ პოზიტივისტური სტილის აზროვნებისაკენ, ამგვარ აზროვნებაში კი 2X2=4. ეს ასეა მათემატიკაში და არაფერი და არამც სულიერ-გონით ცხოვრებაში.

ჩვენ ყოველთვის ვისჯებით იმის გამო, რომ პრიორიტეტს ვანიჭებთ არა „საგნის ლოგიკას", არამედ „საგანს ლოგიკაში". ავტოირონიის უქონლობის გამო რატომღაც გვგონია, რომ ინტერპრეტაცია, ანუ „საგანი ლოგიკაში" უფრო ფასეულია, ვიდრე „საგნის ლოგიკა". ადამიანი ამბიციური არსებაა და ავიწყება, რომ ჩვენი გონების შესაძლებლობათა საზღვრები შეზღუდულია, რეალობა კი - ამოუწურავი. და რეალობის რომელიღაც სეგმენტში აღმოჩენილ კანონზომიერებას მთელი რეალობის კანონზომიერების ფორმულად მიიჩნევს.

- წინააღმდეგობა, რომელიც არსებობს "საგნის ლოგიკასა" და "ლოგიკაში საგანს" შორის, საერთოდ, ჩვენი რეალობის პრობლემაა...

- არა, ეს რეალობის პრობლემა არ არის. რეალობა, უბრალოდ, ასეთია. რაკი რეალობას, როგორც ყოფიერებას, ეს პრობლემა არ გააჩნია, მას ის არ აწუხებს.

მაგრამ ჩვენი ყოფიერება და ჩვენი თანაყოფა არ შეესადაგება „საგნის ლოგიკას". ჩვენი თანაყოფა შეინაარსიანდება არა „საგნის ლოგიკით", არამედ „ლოგიკაში საგნის" მიხედვით.

- მართლაც, ჩვენ რომ "საგნის ლოგიკის" ანუ მხოლოდ ობიექტური რეალობის იდენტური, იგივეობრივი ვიყოთ, ჩვენი გონების წინაშე ხომ არარაც იდგებოდა არც საშყაროსა და არც ჩვენი საიდუმლოების პრობლემა. ყოფნებოდით საშყაროს არა ნაწილი, არამედ თაყად საშყარო, არა სახე და ხატი ღმრთისა, არამედ ღმერთი.

- მაგრამ რომ არ ვართ? აი, რატომ გვჭირდება „საგანი ლოგიკაში" ანუ 2X2=4. ირონია იმაშია, რომ 2X2=4 არა „ყოველ დროს, ყოველიჟის, ყოველგან!.."

ამაშია „საგანთა უარით" გამოწვეული ყოფიერების დრამა. „საგანია უარი" ხომ სხვა არაფერია, თუ არა განუხორციელებელი სურვილები. არ მეგულება მენტალობაში გადაზრდილი ქართული ცნობიერების უფრო ზუსტი ფორმულა, ვიდრე გალაკტიონის - „ღვინება ნახაზი საგანთა უარით" რატომ? იმიტომ რომ ღვინება სხვა არაფერია, თუ არა „მილოდინის პორიზონტი".

რაკი "მოლოდინის პორიზონტი" ვახსენეთ, მოდით, აქვე შევთანხმდეთ რეცეფციული ესთეტიკის მიერ შემოტანილი ამ ტერმინის საზღვრებსა და მნიშვნელობაზე, რომელიც განიმარტება, როგორც ესთეტიკურ, სოციალურ-პოლიტიკურ, ფსიქოლოგიურ და ა.შ.

წარმოდგენათა კომპლექსი, რომელიც განსაზღვრავს ერთი მხრივ - აკტორის (აქედან - ნაწარმოების) და მეორე მხრივ - მკითხველის (საზოგადოების) ურთიერთდამოკიდებულებას.

- ამ ცნებაში განსენისთანავე ჩადებული აღმოჩნდა ის მუხტი, რომელიც გვაბიძგებს მისი საზღვრების გაფართოებისაკენ, მისი გააზრებისაკენ ვრცელ კულტუროლოგიურ კონტექსტში. საკუთრივ, ქართულ კულტურასთან მიმართებაში კი საკითხი ასე შეიძლება დავსვათ:

რამდენ მოლოდინს იმედზე ორიენტირებული ქართული კულტურა? რა თქმა უნდა, თავისუფლებისა. ოცნების საგანი აქ თავისუფლებაა.

რას ნიშნავს „მოყვა დრო და თავს აიშვებს, იმ ჯაჭვს გასწყვეტს გმირთა-გმირი“, თუ არა იმედს „მოლოდინის ჰორიზონტზე“?! ამირანი ხომ გაუთავებელი მოლოდინის სიმბოლოა.

„მთიანი მაღალნი“ აიღეთ - „იდგნენ და ელოდნენ. უსაზღვროა მთების მოლოდინი“... ქართული ცნობიერების ძყალ-რბილშია გამჯდარი მოლოდინის მენტალობა, რომლის ტრაგიფარსული ექოც არის სხვა ტიპის რეალობასა და სხვა ტიპის „საგანთა უარში“ გახმიანებული „გოდოს მოლოდინი“. რატომ? იმიტომ რომ „გოდოს მოლოდინის“ უსაზღვროების აბსურდულობა იმაშია, რომ აქ არ ხდება არაფერი, ქართული მოლოდინის უსაზღვროობა კი სისხლითაა მორწყული.

ქართული მოლოდინის ტრაგედია არის პროექტის, იდეის, თავისუფლების თანუხვედრელობა საგანთა რეალურ კონფიგურაციასთან. ჩვენი თვითგაგება („დაყოლუპებით თავისუფლების გარეშე“), ჩვენი თვითდაგეგმვა (ორიენტაცია თავისუფლების მისაღწევ პროექტზე) და ჩვენი თვითავება (განწყობა და მზაობა გეგმის განსახორციელებლად) გვაყენებს ყოფიერების ისეთი, შიშველი ნერვისთვის მტკივნეული, პრობლემის წინაშე, როგორიცაა რეალური და შემეცნებითი (კოგნიტიური) დროის არასინქრონულობა (თანუხვედრელობა).

აქედან იქმნება ქართული ცნობიერების დრამატიზმი და პარადოქსები, რომლებიც რეალობისა და მოლოდინის თანუხვედრელობით გამოწვეული დაძაბულობის ველი. შემეცნების (კოგნიტიური) დროსა და რეალობის (საგანთა) დროს შორის წყვეტილობა დროებით „დროთა კავშირის რღვევად“ კი არ იქცევა, არამედ საუკუნეებშია გაწელილი. ადამიანი სუსტია. ამიტომ დეკის: „ყაენს ბრძენთასა, რომელნი საწუთროს ეურჩებიან“ ჩვენში ბუნებრივად თანაარსებობს საწუთრო-სოფლის გამო ჩიოდითან, ორივე ერთად კი აკრეფილია ფიროშულაში - „ოცნება, ნახაზი საგანთა უარით..., რომელსაც ახლის ცით გადაუარეთ“.

ჩვენთვის გალაკტიონი იმიტომაა მახანი და ყიზილთერი, რომ მან ზუსტად დაინახა „ქართველობის“ სულიერ-გონითი პრობლემა ევრაზიის გეოპოლიტიკურ, გნებავთ, კონტექსტში, გნებავთ - კოორდინატებში.

ერის ცნობიერებაში მფეთქავი მტანჯველი მოგონებანი,

ლამბანრებული დიდი ჩატებით და მომაყლის ოცნება თუნდაც "ჩიჩაზი საგანთა უარით", ორივე ერთად, ერთდროულად კიდეც გვიმსელებს და კიდეც გვიადვილებს გაძლებას "აქ და ახლა", აწმყოში, სადაც, როგორც რაიმერ მარია რილკე იტყვის, "გაძლებას გმირობა აქვია".

დანაშაულის, სირცხვილის, ღირსების კატეგორიებს ქართულ კულტურაზე მსჯელობისას მე გაძლებასაც დაყუმატებდი, რადგან ვფიქრობ, რომ სწორედ გაძლებაა ის ღერძი, რომლის ირგვლივაც იკრიბება ეს ყოყელივე გაძლება, როგორც თვითვადარჩენის პირობა.

- ალბათ ასეცაა. რიდესაც ბაროკოს კულტურაზე ვმუშაობდი, ჩემი ყურადღება მიიქცია ერთმა საოცარმა ფრაზამ თეოფურაზის „ქეთევანიანიდან“: რიდესაც დედოფალს მღვდელი ეუბნება, რომ მისი სიცოცხლე იმდენად მნიშვნელოვანი და ძვირფასია მთელი ქართველობისათვის, რომ მის გადასარჩენად შეიძლება უარის თქმა სარწმუნოებაზე, ქეთევანი პასუხობს: „პატივსა ვინცა მომაგებს, ხმელზე სწორუპოვარესა“. ამ სიტყვების მოტივაცია ძევს იმ გარემოებაში, რომ იგი თავის თავს აიდენტიფიცირებს სხვათა მიერ დადგენილ პატივისცემის ობიექტთან. ამ ობიექტისათვის სავალდებულო ქცევის წესის დარღვევით ის დგება საფრთხის წინაშე, გამოეთხოვოს სხვათა თვალში ღირსებისა და პატივისცემის მდგომარეობას.

- გამოდის, რომ "ღირსების კულტურის" პირობებში ინდივიდი რადაც არ უნდა დაუჯდეს, უნდა მოერგოს საზოგადოების, გარემოს მიერ მისთვის "მისჯილ" სტატუსს და იმოქმედოს ამ სტატუსისათვის სავალდებულო წესით. მას წართმეული აქვს ნება, მოქმედებდეს, არსებობდეს, როგორც უბრალოდ ადამიანი, როგორც "შეკრთალი სხეული"?

- ჩემთვის ეს არის კლასიკური ნიმუში „სირცხვილის კულტურისა“, რომელიც იმით განსხვავდება „დანაშაულის კულტურისაგან“, რომ ადამიანის შეფასების კრიტერიუმად მოხმობილია: „რას იტყვიან სხვები“, ნაცვლად თვითშეფასების ფაქტორისა, რაც ნიშნეულია „დანაშაულის კულტურისათვის“.

- ამ ლოგიკით, "დანაშაულის კულტურა" წარსულს მიაპყრობს მზერას, "სირცხვილისა" - აწმყოსა და მომავალს. თუ ერთისთვის დამახასიათებელია სინანული, მეორისათვის - შიში, რომ არ შეიძლება ვთქვათ, რომ "აქ და ახლა" მყოფი ინდივიდის ან საზოგადოების დრამა წარსულის ერთადერთობისა და მომაყლის მრავლადობის წინაშე პირისპირ დარჩენისას გარდაუვალია?

- დრამა, მართლაც, გარდაუვალია და ეს რომ ასეა, ჩანს ყაჟის „ალუდა ქეთელაურშიც“, „სტუმარ-მასპინძელსა“ და „გველისმჭამელშიც“.

- თუმცა ეს მხოლოდ ქართული პრობლემა არ არის. იგი ისეთივე

აქტუალურია ნებისმიერი ერის მეტადრე ესპანური კულტურისთვისაც, რომელთან ჩვენს ტიპოლოგიურ მსგავსებაზე ფიქრიც ბუნებრივად ბადებს სურვილს განსხვავებულობაზე საუბრისა.

ესპანეთსა და საქართველოსაც წილად ხვდა ადგილი აღმოსავლურ-დასავლურ გზაჯვარედინზე, მაგრამ კულტურათა დიალოგში მათ სხვადასხვაგვარი მონაწილეობითი სტატუსი აღმოაჩნდათ. თუ ესპანური კულტურა დასავლეთისათვის აქტიურად "მეტყველად" მოდიალოგე მხარეა, ქართული - საუკუნეთა მანძილზე მიმღების მდგომარეობაში დარჩა და ხანგრძლივი პერიოდების განმავლობაში ამ მიმღებლობის შენარჩუნებაც კი ამოცანა იყო ჩვენთვის, რადგან მუდმივად არსებობდა საფრთხე დიდ კულტურებთან დიალოგიდან საერთოდ ამორთვისა.

- არ ვიცი, რამდენად გამართლებულია თქვენი სწრაფყვა, მოიაზროთ ქართული კულტურა, როგორც ოდენ მიმღები. ჩემი მხრივ, შემეძლო რამდენიმე არგუმენტიც წამომეშველებინა მისი მიმღებლური ბუნების გასამართლებლად: ზოგადი კანონზომიერებანი, ისტორიული შემთხვევითობანი თუ გადარჩენის ინსტინქტი, მაგრამ მე უფრო იქით ვიხრები, რომ ქართული კულტურის ტიპოლოგია ასეთ ცალმხრივ სურათს არ გვიჩვენებს. ყველით კულტუროლოგიურ კონტექსტში ჩვენი კულტურის განხილვისას უთუოდ გამოიკვეთება მეტი კონტრარგუმენტები თქვენი ახრისათვის.

გეთანხმებით. რადგან თეორიულადაც კი წარმოუდგენელია პერმანენტულად გამცემი და პერმანენტულად მიმღები კულტურები უბრალოდ, არცთუ იშვიათად ფიქსირდება ერთ-ერთი სტატუსის ხანგრძლივი პრევალირების პერიოდები, რაც შესაბამისად აისახება ერის მენტალიტეტზეც. ლიტერატურა კი ერის მენტალობის სარკეა, სხვა საკითხია - რამდენად გლუვზედაპირიანი. მენტალობა, რასაკვირველია, დინამიური მოცემულობაა, მაგრამ მას აქვს მყარი საყრდენები; მასში პროეცირებულია ერის მთელი "თავგადასავალი", ერთსა და იმავე დროს მსგავსიცა და განსხვავებულიც სხვათაგან.

გზაჯვარედინულმა მდგომარეობამ განაპირობა ჩვენი კულტურის მთავარი შინაგანი კონფლიქტი, კონფლიქტი ევროპოცენტრისტული მოდელისადმი. ჩვენი, მე ვიტყოდი, აღმოსავლურობით გაჯერებული ლტოლვა ქართული მენტალობის მიუსადაგებლობისა.

იქნებ ამითაც იყოს გამოწვეული, რომ დღემდე ქართულ ლიტერატურაში მრავალი ხელშეუხებელი თემა გვაქვს?

- ხელშეუხებელ თემებზე მეტად ქართულ ლიტერატურაში არსებობს ხელიდან გაშვებული თემები. მხედველობაში მაქვს თემები, რომლებზეც საჭირო იყო მთელი ერიყნული ენერგიის კონცენტრაცია.

ერთი მათგანია კორიოლანოსის თემა!

ჩემთვის აუხსნელია ქართული შეხსპირიანას გულგრილობა ამ პრობლემისადმი. ქვეყანას, რომელმაც წარმოშვა ამ პრობლემის ისეთი პროტაგონისტი, როგორიცაა გიორგი საакაძე, უფლება არა აქვს, დროში ისევ გადააყადოს პასუხი მისგან დასმულ კითხვაზე. ამ თემაზე ჩვენი ცნობიერების კონცენტრაციის აქტუალობა ოგრძნო ყაყა-ჭიაკელამ (ილიას „იანიჩარი“ სხვა თემაა).

მართალია, საакაძისადმი მიძღვნილ ლექსში ყაყა კორიოლანოსს არ ასახელებს, მაგრამ მის პრობლემას ეხმიანება:

„თუ ვერ ვიგუებთ, ვერ შევიფერებით,
კარგი შვილები რად გვებადება?..
ჩემო ქვეყანავ, ჩემო სიცოცხლევ,
არ გეკადრება, არ გეკადრება!..“

რა არ გვეკადრება?! არ გვეკადრება ის, რომ საშობლოსათვის თავდადებული კაცი ხელისუფლებისთვის მებრძოლმა ინტრიგანებმა ჩააყენეს ისეთ მდგომარეობაში, რომ თავის გადარჩენის სხვა შანსი, გარდა მტრის ბანაკში გადასვლისა, არ დაუტოვეს. ამაშია კორიოლანოს - საакაძის თემის იდენტურობა.

მოკლედ, ჩემი სათქმელის მორალი ასეთია: ვიდრე ჩვენი ცნობიერება არ გადაწყვეტს საზოგადოებაში ადამიანის მიერ ადგილის დასაკავებელი მოქმედებისადმი დამოკიდებულების (შეფასების) პრობლემას (სოციოლოგიაში ამას სტრატიფიკაციის პრობლემა ეწოდება), საქართველო დარჩება „კარგი შვილების“ „ბოროტ შვილებად“ გარდამქმნელ სამჭედლოდ. და რაკი პირველსცენის პრეცედენტი შეიქმნა, ისტორია იძლევა პირველსცენის ათასგვარი დუბლირების საშუალებას, ისევე როგორც იმავე პირველსცენის ინტერპრეტაცია წარმოშობს განსხვავებულ ყერსიებს იმის მიხედვით, თუ ვინ არის ოი, ვინც გადმოსცემს მას და რით არის ანგაჟირებული.

უფრო გასაგები რომ გაეხადო, რასაც ვგულისხმობ, გაგახსენებთ ხალხური ლექსის - „შემომეყარა ყიყჩალი“ ლიტერატურულ ისტორიას.

ლექსში ნარატორი - ქართველი კაცი ყვება თავის ამბავს; ჩვენ ვეცნობით მისეულ ყერსიას მომხდარისა, მაგრამ საკმარისია ამბავი გადაიტანოთ ინტერტექსტუალურ ველში, განვიხილოთ ყიყჩალის კუთხიდან... საბედნიეროდ, გიორგი ლეონიძის „ყიყჩალის პაემანში“ გვხვდება მეორე ნარატორი - ყიყჩალი, თავისი განსხვავებული ყერსიით, მაგრამ ამბავს პყავს მესამე მოქმედი პირიც - ცოლი და ამბავი ალბათ სულ სხვაგვარად წარმოგვიდგებოდა, მისთვისაც რომ მოგვეკითხა. გიორგი შატბერაშვილს აქვს ჩაწერილი პატარა ფრაგმენტი, მაგრამ ქალის ყერსია მაინც ამოკრიჭულ დონეზე დარჩა, არ გაიყოთარდა...

- რატომ? ხომ გვაქვს მანანა ჩიტიშვილის უმშვენიერესი ლექსი სადაც ქალი ქმრისაგან მოტივს იზიარებს: "სხვის გაზრდილობით ვერ

დამთავრდა ქმარმა".

ერთი პატარა ამბავი მინდა გავიხსენო. როდესაც თამარ ბარბაქაძე გიორგი ლეონიძის კრებულს ამზადებდა და შესთავაზა ამ ლექსის შეტანა, მანანა ყოყმანობდა, რადგან, როგორც თქვა, თითქმის ყმაწვილობისას შექმნილი ლექსისადმი დამოკიდებულება შეცვლია. ყმაწვილობისას მას გულწრფელად სჯეროდა, რომ ქალი ქმარმა, მართლაც, "სხვის გაზრდილობის" გამო ვერ დათმო. მოგვიანებით დიდედას აუხსნია მისთვის, რომ ქართული ტრადიციის მიხედვით, ცოლქმრული სიყვარული ტაბუირებული იყო. მთიანეთში ისინი ერთმანეთის სახელსაც არ წარმოთქვამდნენ, ნაცვალსახელით მიმართავდნენ, ხოლო თუ ქმარზე მოტირალ ქალს რაიმე წამოსცდებოდა, რაც სიყვარულს გააშკარავნებდა, სოფლის ქალები მგლოყიარესაც კი გააქილიკებდნენ. იგივე ეხებოდა ქმარსაც, ცოლის მაქებარს. "რად კითხულობ, ცათა სწორო, ცოლის ქება აუგია" - მოუგებს მურმანი ეთერის ამბის შეტყობას მოწადინე აბესალომს.

- ეს ძალიან საინტერესოა, მაგრამ მოდი, ისევ ჩვენს კაცებს მივხედოთ. ჩვენ ვიცით, მაგალითად, ხალხურ ლექსში რა თქვა ქმარმა ყივჩალის შესახებ, შეშდეგ - ლიტერატურულ ლექსში რას აბობს ყივჩალი, საიდანაც ყარკუნთ, რომ მას რომანი პქონია ქალთან, მიდიოდა მასთან პაემანზე, გადაეყარა ქმარს, რომლის ხელითაც სიცოცხლე მოესწრაფა და ორივე შემთხვევაში ორი განსხვავებული სარატორი მკითხველში სოლიდარობას იწვევს. რატომ?

- ალბათ იმიტომ, რომ პირველ შემთხვევაში ქმარი - სარატორი იცავს არა მარტო ცოლის ღირსებას, არამედ სასიცოცხლო სივრცეში თავისივე არსებობის წესსა და უფლებას უცხოსაგან, მოძხედურისაგან; მეორე შემთხვევაში შეყვარებული - სარატორი სიყვარულის, თუნდაც არასანქცირებულის, კანონგარეშეს აკრძალულის გამო იღუპება. ორივე შემთხვევაში მკითხველს სარატორთან საკუთარი თავის იდენტიფიცირების საშუალება აქვს. ხოლო რასთანაც მე ვერ ვახერხებ თავის იდენტიფიცირებას, ჩემში არ აღძრავს სიმპათეტიკურ გრძნობას, კომუნიკაცია არ მყარდება.

- აქ შემთხვევაში „სიოლიდარობა" უფრო მრავალასპექტიანი ფაქტორია. ჩემში თვალთახედვით, გიორგი ლეონიძის „ყივჩალის პაემანი" არის ცდა დონჟუანის მითზე დაყრდნობით ყივჩალის რეაბილიტაციისა.

- რაღაც ხელს მიშლის, გავიზიარო ეს აზრი. შესაძლოა, ეს ჩემი დარწმუნებულობაა, რომ, ტრადიციულად, დონ ჟუანის მოდელი ვერ უთავსდება ქართულ მენტალობას, იმ მენტალობას, რომლის ზნეობრივ ორიენტირთა სიმყარეც გიორგი ლეონიძისთვის უმნიშვნელო, სწორედაც რომ, არ იყო.

- რაც თქვენ ხელს გიშლით, ამას პქვია მორალი. იგი ამინაარსიანებს

განწყობას, ორივე ერთად კი ქმნის ანგაჟირებულობის ველს, მაგრამ მორალი არის კულტურის და არა სიცოცხლის პროდუქტი. ჩვენ გვაინტერესებს არა ზოგადად მორალი, არამედ მორალის დრამა ცხოვრებაში, ის წინააღმდეგობანი, რომელთან გამკლავებაც უხდება ადამიანს, როგორც კულტურისა და ბუნების ერთობლიობას, ანუ არტეფაქტს. ეს წინააღმდეგობანი რომ არ არსებულიყო, ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში არ დაისმებოდა „კულტურით დაუკმაყოფილებლობის“ პრობლემა.

რაც შეეხება „ყივჩაღის პაემანსა“ და დონ ჟუანს შორის პარალელს, ამის საფუძველს იძლევა, ერთი მხრივ, ერთგვაროვანი დრამატული სიტუაცია, მეორე მხრივ, მოქმედ პირთა (აქტანტთა) ფუნქციები სამკუთხედში: ქმარი - ცოლი - ყივჩაღი, კომანდორი - დონა ანა - დონ ჟუანი. პერსონაჟთა ამ ტრიადის მოქმედების მოტივაცია ცალკე თემაა. მოტივთა კლასიფიკაციის შემთხვევაში დავინახავთ, რომ თუ მ. ჩიტიშვილი ეხმიანება გ. ლეონიძისეულ მოტივს, შ. ნიშნიანიძე და გ. ჩოხელი სოლიდარულნი არიან „შეშობქვარა ყივჩაღის“ მოხრობელისადმი, ხოლო გრ. რობაქიძე სათაურს უდებს დონ ჟუანის კონტექსტში ყივჩაღის გააზრების ნაკადს.

ადამიანის სასრულობა და გახსნილობა უსასრულობის წინაშე, კონფლიქტი დასაზღვრულობასა და უსაზღვროებას შორის არის ის, რაც ქმნის დონ ჟუანს და ფაუსტს. „სულს სწყურია საზღვარი, როგორც უსაზღვროებას“ ეს ხომ დონ ჟუანის ძითის გასაღებია. არ არსებობს ქალი, რომელიც მას არ მიელოს „ერთხელ ნატვრით“ და „ისი ეკმაროს“. ოგი მექალთანე კი არ არის, უსაზღვრობის დასაზღვრის მაძიებელია. უსაზღვრო ქალურობის განმასახიერებელი არსება კი პრაქტიკაში არ არსებობს. ქართულ ლიტერატურაში დონ ჟუანის პარადიგმის არქონით გაწუნსული ვაკუუმი, ჩემი აზრით, ბარათაშვილს რამდენიმე სტრიქონით შეუვსია.

„რად პყვედრი კაცსა, ბანოვანო, პირუმტკიცობას?
თუ ემდური შენ ტრფიალისა ცვალებადს გრძნობას:
რომ არ გემსჭვალვის საუკუნო ტრფიალებითა, -
პგავს, არ პასუხს სცემ შენ მას სულით მშვენიერითა“,

და შემდეგ -

„და კაცთა შორის, ვით კერძოსა ღვიაებობისა,
რად გრწამს, არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?“

ესე ოგი, კაცში, როგორც „კერძო ღვთაებობაში“, რომელიც არის საუკუნო მადლის განსახიერება, უწყვეტია ლტოლვა მთელთან გაერთიანებისა - აი, ეს არის მთელი დონჟუანური მითის მოკლე კვინტესენცია ერთ ლექსში. ღმერთმა ადამიანი შექმნა სახედ და ხატად თვისა, მაგრამ ღმერთი არის უსაზღვროება, ადამიანი - საზღვრულია.

ადამიანი ამ კონტექსტში უსაზღვროების შიდა საზღვარი გამოდის, უსასრულოდ შიდა საზღვარი. მაგრამ ჩვენ გვაქვს სხვა

საზღვარიც, უფრო ზუსტად, საზღვრები, რომელნიც მიჯნავენ "ჩემს" სივრცეს "სხვისი" სივრცისაგან, "ჩვენს" სივრცეს "სხვათა" სივრცისაგან.

- თაყის ცნებასა და სიყვარულს შეწირული ყოყჩაღისადმი სიმპატით განწყობილ მკითხველს, ჩემი აზრით, გიორგი ლეონიძემ ციცი წყალი გადაასხა ფანტასტიკური ფრაზით: „მაგრამ თყითონაც დაილეწება, დაბადებულა ვინც კი ყოყჩაღად", რადგან ქართულ ცნობიერებაში ყოყჩაღი არის უცხო, „Чужой", ხიზანი, მომხვდური, „არა-ჩვენ", რომელიც მოყიდა, დარჩა, მაგრამ არ ქცეულა „ჩვენად". ასე რომ, გიორგი ლეონიძე, აყტორი - ნარატორი, სიყვარულის წამლეკავი ცნების ოდისმთხზველი, როგორც კი საქმე მიდგება სივრცეზე, სასიცოცხლო ადგილზე, იმწამს იცვლის პოზიციას და თაყად ყოყჩაღს აცნობიერებინებს, რომ მისი მოკვლის მიზეზი არის ის, რომ იგი „უცხოა". ჩემი აზრით, აქ ტყუტყვდება ქართული კულტურისა და ცნობიერების ისეთი ფუნდამენტური პრობლემა, რომელიც გამოხატულებას პოულობს „ადგილის" ფილოსოფიაში. ამ ცნების სემანტიკას „ადგილის დედისა" და „დედა ადგილის" მნიშვნელობის გააზრებასთან მიყყაყართ. ივ. ჯავახიშვილმა შენიშნა, რომ „ქართლის ცხოვრებაში" განმეორებადი ფორმულა „მიდიოდა იმი ქართლსა ზედა" აღნიშნავს ქართლის გეოპოლიტიკურად ეპიცენტრულ მდგომარეობას კავკასიაში. ვინც ფლობს ქართლს, ფლობს კავკასიის გასაღებს.

ანტიკური ფილოსოფიის ცნება „ხორა", როგორც ადგილი და სასიცოცხლო სივრცე, რომელშიც მიმდინარეობს ჰდომილებანი, ჩვენთვის არის ქართლი და საქართველო.

„ტრაგედია არის სივრცობრივი სივიწროვის შეგრძნება" - რ. ბარტის ამ სიტყვათა გააზრებით გასაგები ხდება ჩვენი ისტორიული ყოფიერების განმსაზღვრელ ტრაგედიათა თაყისებურებანი.

ამაყე კონტექსტში იკვეთება ქალაქის, როგორც ტექსტის, კულტუროლოგიური მნიშვნელობაც. გაყიხსენოთ თბილისის მითო-პოეტური სურათი გრ. რობაქიძის „ვეფხისა და ვეფხისტყაოსნის" და ო. ჩხეიძის „არტისტულ გადატრიალებაში", თუმცა ეს ცალკე საუბრის თემაა.

- მაშინ მცხეთის საკეტურების მტკვრეყა, კელაპტრიანი ტაძრების ლეწვა - ეს აგრესია შეიძლება გაყიგოთ როგორც მიწის, სივრცის, მდელრის დაუფლების ცდა უცხოს მიერ, დედის წიაღში "შენი" ადგილის დასაკაყებლად მიმართული. თუ გაყიხსენებთ, რომ არქეტიპულად სივრცე მდედრ საწყისს შეესაბამება, სიტყვები - "ყოყჩაღეთის იყო, ქალი მოვიტაცე, ცხენზე შემოვიგდე დედალი აყაზა" - თაყისებურ პოეტურ რეყანშად განიცდება.

- ამ მოტიყის ძაყს ისეყ ლაბირინთებში გადაყყაყართ. ფროიდს მიაჩნდა, რომ „ფლობდე ქალს" არის ყოფიერების სიუჟეტის ფორმულა, ადლერი „დაუფლების" ანიჭებდა პრიორიტეტს. „მტანჯველ მოგონებებში" შე

შეუცვლელად სწორედ ფროიდ-ადლერის ამ კონტრაყერზაში ამომეკითხა ჩვენი კორიალანობების „უცხო შორეთის სიყვარულით პირგამეხებულობის“ მოტივი, მაგრამ მოდით, ისევ პირველსცენის და ყერსიის საკითხს მიყუბრუნდეთ.

როდესაც კუროსაყამ გადაიღო „რასიომონის ჭიშკარი“ აკუტავაყას მოთხრობების მიხედვით, პერსონაჟებს: ცოლს, ქმარსა და ყასიაღს გზად მიმაყალი გლეხიც დაუმატა, როგორც მოწმე. რეჟისორს ამით სურდა, ძირითადი პერსონაჟების სუბიექტური ყერსიების გყერდით, პირუოყნელი, გარეშე თვალით დანახული სიტუაციაც ესყენებინა. მაგრამ ეს დაუინტერესებელი მხილველიც არ აღმოჩნდა დაზღვეული სუბიექტური მოტივაციისაგან, პირველსცენის აღდგენისას ისიც ანგაჟირებულია, რადგან გზად მიმავალი მხდალი გლეხია, რომელიც სამურაების ამბაყს შეესწრო, ხიფათს თავს არიდებს, შორიდან უცქერის მას და ამდენად, მისი თვალთახედვა მხოლოდ სცენის ზედაპირულ ასპექტებს აფიქსირებს.

„ყიყჩაღის ბაეშანზე“ მსჯელობისას მე ჩემი ყერსია წარმოყადგინე. იგი არ გამორიცხაყს სხვა ყერსიების არსებობას. იგი თაყისებური „სიბრძნეა სიცრუისა“, გაშონაგონი, მეორადი მოდელირებული სისტემის გააზრების ჩემეული ცდა.

როდესაც ლოტმანი აფართოებს ფრანგების შთაგონებით ჩამოყალიბებული კონცეფციას კულტურის, როგორც მეორადი მამოდელირებელი სისტემის შესახებ, გამოდის, რომ პირველად - რეალობასა და მეორად - კულტურის შორის დგას ადამიანი, რომელსაც უხდება თაყის მტყრევა იმის გასაგებად, მაინც რა არის, როგორია პირველადი სისტემა.

ყველაზე საინტერესო, ჩემი აზრით, რასაც შეიძგომ დაეყრდნო პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია, ეს არის ანალიტიკურ ფსიქოლოგიაში ცნობილი ფროიდისტული ფორმულა პირველსცენის შესახებ. რა არის პირველსცენა?

- ალბათ ის, რაც ფსიქოანალიზში განიმარტება, როგორც მშობელთა შორის სექსუალური ურთიერთობის სცენა. წარმოსახული ან რეალურად განცდილი ბავშვის მიერ და ალქმული, როგორც მამის მიერ დედის მიმართ ჩადენილი ძალადობის აქტი?

- თანამედროვე გაგებით კი ეს წინარესიტუაციაა, რაც საფუძვლად ედება ლიტერატურულ ტექსტს.

ლიტერატურა არის პირველსცენათა კატალოგიზაცია!

ლიტერატურის ისეთი კონსერყატიული დარგიც კი, როგორიცაა აგიოგრაფია, საბოლოოდ პირველსცენის ყერსიას გყთაყაზობს, რადგან აყტორი - ადამიანია.

იაკობ ცურტაყელმა მიზნად დაისახა, ობიექტურად აღეწერა შუშანიკის ცხოვრება, მაგრამ გამოვიდა ობიექტური ასახყა? საბოლოოდ მან წარმოაჩინა ყერსია ამ წმინდანის ცხოვრებისა, თუმცა დაფიქსირდა ნაშრებიც

რეალური მოტივების, კონტურულად მოიხაზა რა სიტუაცია, სანამ შუშანიკი ფანატიკური მორწმუნე გახდება, სანამ მისი ცხოვრება მისტერიალური სიუჟეტის ჩარჩოში ჩაჯდება.

მანიშნებათა დონეზეც ყოცით და ყარაუდითაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ სარწმუნოებისათვის თვითშეწირვის უკან დგას რეალური ადამიანური მოტივები, რომელიც შუშანიკმა აქცია ყარსქენზე ხელმოქმედების იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ ინსტრუმენტებად. ადამიანური მოტივაციის დონეზე იკვეთება ძალზე მიწიერი ინტერესი - დაიბრუნოს ქმარი. ამ ყერსიას, რარიგ მკრეხელურადაც არ უნდა გაშოიყურებოდეს იგი იმ სამსხვერპლოსა თუ კვარცხლბეკის ფონზე, რომელთანაც შუშანიკმა სარწმუნოების გულისათვის მიიტანა თავი, აქვს არსებობის უფლება.

იგივე ამბავი იმავე ან სხვა დროის ავტორს სხვაგვარად შეიძლება დაესახა და შესაბამისად - გადმოეცა, იმის მიხედვით, თუ რით იქნებოდა იგი არგაყირებული. არაანგაჟირებული კი არათუ ალმწერი, მწერალი, საერთოდ ადამიანიც ძნელი წარმოსადგენია.

- თუ მე სწორად გაყიგე, რეალობის უშუალო ათვისებისასაც კი ბრაყალ წინააღმდეგობას აწყდება ჩვენი არსება: ერთია ჩვენი აღქმა-შეცნებითი აპარატურის უძლურება, ადექვატურად ათვისოს იგი, მეორე - ინდივიდუალური ანგაჟირებულობა, რაც განაპირობებს ჩვენი ინტუიციობის რაგვარობასაც, ამას ემატება ენობრივ-აზროვნებითი პირობითობა– მოკლედ "საშველი არ არის, არ არის!"

- საკვლევი იმ ახრისათვის თვალის გასწორებაშია, რომ არა მხოლოდ პირველსაცნის, არამედ ნებისმიერი ხდომილების შესახებ, საბოლოოდ, ადამიანს არ შეუძლია პქონდეს სრული წარმოდგენა. მის ხელთაა მხოლოდ საკუთარი ყერსია, რომელსაც ისევე აქვს არსებობის უფლება, როგორც სხვა ყერსიებსა და ყერსიათა ყერსიებს.

მაგალითად, განუზომელია კორნელი კეკელიძის ღვაწლი ქართული ლიტერატურის შესწავლის საქმეში, მაგრამ შეიძლება უკვე გაკეთებულის დოგმად მიღება? ალორძინების ხანის ქართული მწერლობის მისეული ინტერპრეტაცია დღემდე კანონიკურ ყერსიად რჩება, ჩემი აზრით კი, მოითხოვს რეყიზიას. ეს მწერლობა არის რეაქცია რენესანსის უტოპიურ იდეალებზე და იწყება ყეფხისტყაოსნის გაგრძელებებით. ქართული რენესანსის მწყერყალი, რასაკყრყელია, ყეფხისტყაოსანია და ამიტომაც მთელი XVI ს. ბოლო და XVII-XVIII სს-ების ქართული მწერლობა შეპყრობილია პოლემიკით რუსთაყელის გარშემო. ეს რეაქცია ყეფხისტყაოსანზე მოიმდინარეობს იმის გაცნობიერებიდან, რომ რენესანსის იდეები პრაქტიკულად უტოპიური აღმოჩნდა. შალვა ნუცუბიძესაც კი, ავტორის წივნისა „რუსთაყელი და აღმოსავლური რენესანსის პრობლემები", ყეფხისტყაოსნის გაგრძელებანი შოთას დაწერილად მიაჩნდა, მაშინ როდესაც

რეალურად ისინი წარმოადგენენ პოლემიკას სწორედ რუსთაყელთან. სად რუსთაყელი და სად, მაგალითად:

„ტარიელ და ცოლი მისი დაბრმნეს, დაჭკნეს, დაცაბერდეს,
სიყყარული გააციეს, ერთმანეთსა უკუგრისლდეს“.

ეს ხომ ანგრევს მთელ რუსთველურ მოდელს. ტარიელისა და ნესტანის, ავთანდილისა და თინათინის სიყყარული მისთვის მარადიული სიყყარულის სიმბოლოა, ბაროკოსა და მანიერიზმს კი შემოაქვს კორექტივები, რომ რეალობა ისეთი სასტიკია, თვით ამ სიყყარულსაც სხვა კუთხით შეატრიალებს.

- ისე, როგორც ქაიხოსრო ჩოლოყაშვილის "ომაინიანშია"?

- დიახ. ქართული ლიტერატურის ისტორიას რაღაცნაირად ჩრდილში მირჩა ეს კლასიკური მანიერიზმის ნიშნით აღბეჭდილი ნაწარმოები. მანიერიზმის არსი კი რაშია მდგომარეობს? აღებულია ის პოზიტიური საწყისები, რაც რენესანსშია მოცემული თავისი მაქსიმალიზმით და მისადაგებულია რეალობის ირონიასთან.

„ომაინიანში“ დუბლირებულია ჯეფჩისტყაოსნის სიუჟეტი და პაროდირებულია პოემის მოტივები. ომაინი, ავთანდილის დარად, უცხო მოყმის მიჯნურის მოსაძებნად ქვეყანას შეაჯერებს, მაგრამ ქალს თაყად შეირთავს და, უკან დაბრუნებული, მეგობარს სთაყაზობს: რადგან შენს შეყვარებულზე მე დაყქორწინდი, შენ ჩემი და შეირთეო. რა ისმის პასუხად? რაინდთა წესისამებრ, რაიმე საძნელო საქმე დამაყალე, რათა დაყამტკიცო, რომ ღირსი ყარ შენი დის ცოლად შერთყისო.

ეს არის სრული ტრანსფორმაცია იმ უტოპიური იდეებისა, რაც ჯეფხისტყაოსანშია, მაგრამ ამას ეფუძნება შინაგანი სტრუქტურა იმ პერიოდის ქართული ლიტერატურისა, რომელიც გვირგვინდება გურამიშვილითა და სულხანსაბათი.

ღვაწლმოსილ მკვლევართა პერსონალური ფეტიშიზაციის გამო ამგვარი მიდგომა ტაბუირებულია, მაგრამ თუ ეს ტაბუ არ მოვხსენით, კულტურა არ განვითარდება. აღარ იქნება წაკითხული ეს ამხელა მონაკვეთი სკვნი წარსულისა, რომელიც შემდგომ დინამიკაში თავისი რეალური სახით ყველარ მონაწილეობს. წარსული კულტურა კი ერის რეალურ ცხოვრებაში მონაწილეობს მაშინ, თუ მისი პროდუქტი ახალ დროსთან დიალოგში შემოდის.

- დღესდღეობით ჩვენს კულტურაში მიმდინარე კატალიზაციურმა პროცესებმა მრავალ სფეროს ახსნა ტაბუ. მეტიც, გაჩოჩნდა რეალური საფრთხე ქანქარის გადახრისა მეორე უკიდურესობისაკენ. საბედნიეროდ, ხელოვნების სივრცული დარგებისაგან განსხვავებით, ლიტერატურის წერილობით ფიქსირებულმა ტრადიციებმა ძეგლები იგივენი რჩებიან ეპოქისეული ინტერპრეტაციის მიუხედავად, არ "იმსხვრევიან", როგორც, მაგალითად, აკაკი ნიკოლაძის ჰორელიეფები ან გადალახული

ეპოქის ლიდერთა ქანდაკებანი. ასე რომ, ჩვენი ლიტერატურის ისტორიის ახალ-ახალი ვერსიები საფსებით მოსალოდნელია, ისევე, როგორც მოსალოდნელია ამ ვერსიათა კრიტიკა. ამის გარანტიას ახალი კულტურული პარადიგმის პოლილოგური ხასიათიც აძლევა.

ამ ოპტიმისტური ნოტების შემდეგ მინდა ისევ კულტურათა ტიპოლოგიის თემას მივუბრუნდეთ.

ჩემი აზრით, ლიტერატურათა შედარებითი მეთოდის არსი და მიმაგალიც პირველსცენათა შედარებითი ანალიზის გზაზე გადის.

ამ კონტექსტში ერთგული და კაცობრიული კულტურები ისეთივე მიმართებებში არიან ერთმანეთთან, როგორც „პირველსცენის" ფროიდისტული სუბიექტურობა და იუნგის „კოლექტიური არქეტიპები". ისინი სარკეებივით ირეკლავენ ერთმანეთს.

ინდივიდუალურ პირველსცენასა და კოლექტიურ პირველსცენას შორის კავშირი ლოგიკურია.

მე პირადად განმაიარაღებლად მიმაჩნია იუნგის სიტყვები - „გერმანელი ხალხის სიზმრების შესწავლის შემდეგ ფაშიზმის აღმოცენება აღარ გამკვირვებიაო".

ერთი შემთხვევაც მინდა გაგიხსენო. ნიჭიერების გარდა, შოთა ნიშნიანიძე იყო წიგნიერი კაცი. ფროიდისადმი თავშეკავებული იყო, იუნგს ნაკლებად იცნობდა. შეგუგრიგე, რაც იმ დროისთვის ხელმისაწვდომი იყო. მახსოვს, რა შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე იუნგმა. მითხრა, „ჩემი ყველაზე კარგი ლექსები სიზმრებია. სიზმრების ქვესკნელში ჩასვლამდე ვერც პოეტი, ვერც პოლიტიკოსი წინამძღოლად ვერ იქცევაო".

- თქვენს მოგონებას საოცრად ეხმიანება მის 1989 წ. გამოცემულ კრებულში შესული ლექსი "წინამძღოლი".

"არც კაცს ვარგა, არც ფრინველი უწინამძღოლოდ.
უწინამძღოლოდ წუთი რაა, ნუმც კი გვაცხოვროს.
თვითონ წეროთა წინამძღოლიც სიზმრებს ნახულობს,
წყალობს, ჯახირობს და გზებს ეძებს საგაზაფხულოს"–

თქვენი ნააზრევი შემთხვევა ხომ არ დაედო ამ ლექსს საფუძვლად?

- ვისურვებდი, რომ ასე იყოს, თუმცა დარწმუნებით ვერ ვიტყვი, თანაც, დიდი პოეტები ხომ მოიგალის გახსენების დიდოსტატებიც არიან.

1959 წლის 17 დეკემბრის ჩანაწერში ანა ახმატოვა ლაპარაკობს სურათებზე, რომელსაც შეხსიერების პროეექტორი ამოაბრიალებს ხოლმე წარსულის სიბნელიდან. იგი განმაიარაღებელი უშუალობით გვაუწყებს, რომ პირველი ბიძგი, რომელსაც იგი ათწლეულების მანძილზე უმალავდა საკუთარ თავს, იყო პუშკინის ჩანაწერი: „ქალზე შთაბეჭდილებას ახდენს მხოლოდ პირველი სიყვარული, როგორც პირველი მოკლული ომში". აი, პირველსცენა!

- შეიძლება პირველსცენის მნიშვნელობის უკიდურესი ულტრირების ზღვარს მივადექით. ჩვენს მსჯელობას კი სათუოდ ხდის ანა ახმატოვას საპირისპირო - ანა კალანდაძის ფენომენი.

- მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია ისეთი ურთიერთსაპირისპირო ტემპერამენტის სხვა ორი პოეტი, როგორც ანა ახმატოვა და ანა კალანდაძეა. ახმატოვასა და მარინა ცვეტაევას ბობოქარი ტემპერამენტის ფონზე ანა კალანდაძე სამონასტრო იდილიაში მცხოვრები ქალი გეგონება, მაგრამ საკმარისია ფარდის აწევა და პირველსცენის პირველსავე კადრში დავინახავთ მათი ურთიერთგაპირისპირების მოჩვენებითობას.

გახსოვთ ის ეპიზოდი, პამლეტმა რომ უკვე იცის მამის სიკვდილის რეალური მიზეზი და გესლიანად ელაპარაკება დედას? ამ შემთხვევის გამო მარინა ცვეტაევა ოფელიას სახელით მიმართავს პამლეტს:

„Принц Гамлет!
Не вашего разума дело -
Судить воспаленную кровь".

ცვეტაევამ იცის, რომ სისხლის დულილის საზომი არ არის მორალი. აი, რატომ არის პირველსცენის სადგური კეთილისა და ბოროტის მიღმა ხაზი.

ახლა ანა კალანდაძეს დაუგდოთ ყური:

„ლამის სახლში შემოიქრას თუთა,
ლამის წელზე შემომხვიოს ხელი"...

ესეც შენი ანა და სამონასტრო უდრტვინველობა!

ანასთანაც და მარინა ცვეტაევასთანაც ლაპარაკია პირველსცენად ვნების წარმოჩენის ფაზაზე. ორივე შემთხვევაში ვნება მოქდინება, როგორც ვულკანის გაყარყარებული მაგმა. განსხვავება იმაშია, რომ ვნებაში ანა კალანდაძესთან ჩანს თვითშეგრძნების ხარისხი, ცვეტაევასთან თვითშეფასებისა!

საერთოდ, ეროტიკა ანას პოეზიაში კრიტიკისაგან ხელშეუხებელი თემაა. მარტო „უხუნდარას მოცეკვაჟე" გველის ანასეული მეტაფორა იწვევს ეროტიკის თავზარდამცემად ქვესკნელურ რყევებს. დედამიწაზე ხომ მხოლოდ ორი არსებაა ვერტიკალური: ადამიანი და ხე. გველი პორიზონტალია და ქვესკნელი. მათი თანაყოფიდან დაძრული ნიშნები პირველსცენის ტექსტში იშლება, როგორც გალაკტიონის „რა ამოძრავებს კიპარისის ტანს?". ვაკეს „ხმელი წიფელი" და გ. ლეონიძის „ოლე" სხვა დროისთვის გადავდოთ და კვლავ პირველსცენას დავუბრუნდეთ.

ამრიგად, პირველსცენა იძენს პირველარსის, პირველმიზეზის, პირველსაწყისის მნიშვნელობას.

პირველსცენა არის აზრი, ბიძგი, სტიმული... მაგრამ აზრი და მნიშვნელობა არც თანხვედრილნი არიან და არც იგივეობრივი. თუ პირველსცენა აზრისეულია და ერთჯერადი, მისი მნიშვნელობა

სიტუაციურია, ყირტუალური, ყარიანტული, კონტექსტუალური, უსასრულო „აქ და ახლა“.

აწრი და მნიშვნელობა ერთმანეთს ემიჯნება. ემიჯნება იმიტომ, რომ აწრს შეიცავს მხოლოდ მოქმედება, „აქ და ახლა“ კი ის საზღვარია, რომელიც ხდომილებას მიჯნავს სიტუაციისაგან.

პირველსცენა იძენს ხდომილების მნიშვნელობას. ლაპარაკია ხდომილებაზე, რომელიც ჩვენს ცნობიერებაში პირველბიძგისას იქცევა ერთი მხრივ - გამონათებად, მეორე მხრივ - ჩანაცვლებულ პირველმიზნად. ე.ი. ლაპარაკია ხდომილებაზე, რომელიც ხდება ცხოვრების შინაარსის განმსაზღვრელი, აი, ისეთზე, როგორადაც ალუდასთვის იქცა არა შუცალის მოკვლა (მას ისედაც ბევრი შეეყდა მოკლული), არამედ სიზმარში კაცის ხორცის შექმა.

ამ კონტექსტში როგორ შეიძლება გავიაზროთ მიმართება ხდომილებასა და სიტუაციას შორის "ყიყჩაღის პაემანის" მაგალითზე?

- ხდომილება, როგორც წესი, განეკუთვნება მოქმედების დასრულებულ ფორმათა კატეგორიას, ის არის წარსულში, ხოლო ხდომილება, რომელიც პროცესუალურია, არის სიტუაცია, ანუ ხდომილება „აქ და ახლა“. ასე იკვრება წრე ხდომილების დროით მოდუსებს შორის: წარსული - აწმყო - მომავალი. ამ გაგებით, ხალხური „შემომეყარა ყიყჩაღი“ არის წარსულ დროში დასრულებული ხდომილება, „ყივჩაღის პაემანი“ კი ხდომილების „აქ და ახლა“ შეშოქრის უწყვეტობა. „დამნაცროს ელყამ შენი ტანისა“ ნიშნავს არა წარსულის ან მომავალს, არამედ პროცესუალობას „აქ და ახლა“. ასე რომ, ხალხური ლექსი და გიორგი ლეონიძის ქმნილებაც ისეთსავე მიმართებაში არიან ერთმანეთთან, როგორც აწრი და მნიშვნელობა.

თუ აწრი ერთჯერადია და ერთნიშნა, მნიშვნელობა მრავალჯერადია, ღია, ყარიანტული, პოლისემიური. ეს იმას ნიშნავს, რომ პირველსცენა, რა თქმა უნდა, რჩება აზრის პირველბიძგად, მაგრამ პირველსცენაცა და პირველაზრიც აღბეჭდილია დროში ვერიფიკაციის დაღით და ამ ვერიფიკაციის ყოველ საფეხურზე იმუხტებიან არა მეორადი, არამედ გუთანდელი მნიშვნელობებით.

„შემომეყარა ყიყჩაღისა“ და „ყიყჩაღის პაემანის“ მნიშვნელობათა ამოუწურაობას სწორედ აზრისა და მნიშვნელობის თანუხვედრელობა განაპირობებს.

ამრიგად, საქმე გვაქვს არა პირველსცენის რეალობის შესახებ პოლემიკასთან, არამედ აფტორის განწყობის და იდეოლოგიის გადაქცევასთან პირველსცენის რეალობის წინაპირობად.

აი, რატომ მიიჩნევა რე-პრეზენტირებული პირველსცენა ყურსიად და არა უკანასკნელ ჭეშმარიტებად საბყაროს შექმნის შესახებ.

პირველსცენის კონცეფცია არის ნაღმი, რომელიც აფეთქებს რეალობის

ლიტერატურულ სურათის.

ლიტერატურა აგებულია პირველსცენის ფიქტიურ ფაქტიურობაზე.

- მხოლოდ ლიტერატურა?

- არა მხოლოდ... მაგრამ აუტოირონიის გრძნობამ უნდა გვიხსნას კალიცერი ამბიციისაგან, ერთ ან თუნდაც მრავალ საუბარში აშოვჭურით პირველსცენის, როგორც პირველმიზეზის ყველა ასპექტი. უნდა გავიაზროთ, რომ ეს უფრო ფილოსოფიისა ან სინერგეტიკის საგანია, ვიდრე ლიტერატურული კრიტიკისა. ისე კი, პირველსცენის კავშირს დაიმწერლობას, გრაფიკულ გამოსახულებასა და მეხსიერებასთან, როგორც კალის ან ანაბეჭდის გაცოცხლებასთან, მიყავართ სიკვდილ-სიცოცხლის, როგორც დაპირისპირებულთა ერთიანობის იდეასთან.

- ძვედა, ჩვენი დიალოგი ამით არ დასრულდება.

- დიალოგი, ჩემთვის, გარკვეული გაგებით, თანამგზავრობაა, რადგან იყო ადამიანი, ნიშნავს იყო მუდმივი მგზავრი - მოგზაური ან გზისმკვლევი. ეს პროცესი აღბეჭდილია დაუსრულებლობის - ნონ ფინიტოს დალით.

მოდით, ჩვენი დიალოგიც ამ ნონ ფინიტოს პირობით დაგასრულოთ.

ესაუბრა ***ნინო დარბაისელი***

ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის*

რევაზ სირაძე

III. 2. სიტყვათა სემანტიკური ბინარულობა და ქართული პარადიგმული სახისმეტყველება

III.2.1. ქართული პარადიგმული სახისმეტყველების შესასწავლად ენობრივი მსოფლხედვის საფუძველზე ყურადღებას იქცევს ქართული ენის შემდეგი თავისებურება: ერთი და იმავე სიტყვით გამოიხატოს, ერთის მხრივ, ყოფითი ცხოვრების მოვლენები და, მეორეს მხრივ, სულიერი სფეროს ფენომენები.

ქართულ სიტყვაში მოცემული ამგვარი სემანტიკური ბინარულობა ენობრივი მსოფლხედვის გამომხატველად გვესახება. სემანტიკური ბინარულობა ქართული სიტყვისა ენის სახისმეტყველებითი პოტენციის თავისებურებათა ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორია.

III.2.2. ალნიშნული თვალსაზრისით, ყურადღებას იმსახურებს ის სიტყვები, რომლებიც ყველაზე მეტად გამოხატავენ ადამიანთა წარმოდგენებს ყოფითსა და სულიერ სამყაროზე, მათ ურთიერთმიმართებაზე. ესენია: სული (სამშენებელი და მსოფლიო სული), ბერი (ადამიანის თვისება და მსოფლიო ძალა), სახე (პირისახე და არსობრივი ფორმა), ასო (ბგერის ნიშანი და პირველელემენტი, „კაცშირი“), სამყარო (ქვეყანა და სულიერი ზეცა), ქვეყანა (მიწა და მსოფლიო), სიფიცხე (საცხოვრებელი მხარის ერთეული და ცხოვრება, წუთისოფელი), სამოსელი (ბაღი და სამოთხე), ქალაქი (დასახლება და მოწესრიგებული ცხოვრება), ერმი (რაცხვითი სახელი და ღვთიური ყოვლისმძლეობა), ძღვენელი (ღვთისმსახური და ზეციური სიწმინდე), შფალი (ბატონი და ღმერთი), სიტყვა (ლექსიკური ერთეული და ლოგოსი), პირი (ორგანო და მიზანი), წელი (ორგანო და ცენტრი), ძალი (ძალა და სული), ტანი (სხეული და ცოცხალი ორგანიზმი), ძნა (შეტყველება და ეროვნული სული) და სხვა.

ამჯერად განვიხილავთ მხოლოდ რამდენიმე მათგანს.

III.2.3. ამ შემთხვევაში სემანტიკური ბინარულობა არ გულისხმობს ომონიმებს.

---

* დასაწყისი იხ.: „სვანი“, II, 2001.

ჩვეულებრივ, სიტყვის ომონიმური მნიშვნელობანი სრულიად დაშორებულნი არიან ერთმანეთის (როგორც, მაგალითად, ჩელი - გიყი და ჩელი ადამიანისა. ანდა „ლახვარსა ეს ეცო“ (აეცვა) და „ტანსა ეს ეცო“ (ეძოსა). - თეიმურაზ I, „ვარდბულბულიანი“).

ასევე არ ოგულისხმება ის შემთხვევები, როცა სიტყვას ახალი სემანტიკა ენიჭება მისი ტროპული ხმარებით და ამ გზით მივიღებთ ბრჭობლ სემანტიკას. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსანში“ „მზე“ იხმარება რეალური მნიშვნელობითაც და მეტაფორულადაც („ მზე“ - ნესტანი: „მზე უშენოდ ვერ იქმნების, რადგან შენ ხარ მისი წილი“). სიტყვათა სიმბოლური ხმარებით მაცხოვარს ეწოდება „მწყემსი“, ან „მზე“ და სხვა მრავალი საღვთო სახელი. ამგვარი სიტყვათხმარება უშუალოდ ბიბლიიდან თუ ქრისტოლოგიური თხზულებებიდან (კერძოდ, ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის წიგნიდან „საღმრთოთა სახელთათვის“) ფართოდ იყო გავრცელებული ქართულ მწერლობაში („აბოს წამებასა“ თუ პიმნოგრაფიაში, „ვეფხისტყაოსანში“, „დავითიანში“ და ა.შ.). ეს მაგალითები ზემოაღნიშნული ბინარულობის ოვივეობრივი იქნებოდა, რომ „მწყემსში“ იმთავითვე იყოს ჩადებული ღვთაების სემანტიკა (ეს კიდევ უფრო ნათლად ჩანს „აბოს წამებაში“ გამოყენებული ღვთაების ისეთი სიმბოლოებიდან, როგორიცაა: კარი, გზა, ლოცი, მარილი, მატლი, მარცვალი და სხვა).

III.2.4. სხვა ვითარებაა, როცა გოორგი მერჩულე გრიგოლ ხანძთელს უწოდებს „უდაბნოს ქალაქ-მყოფელს“ ამ შემთხვევაში „ქალაქი“ ნიშნავს სულიერად მოწესრიგებულ გარემოს, გასულიერებულ სივრცეს, პირდაპირი მნიშვნელობით და ამგვარი სიტყვათხმარებით იქმნება მხატვრული სახე. „ქალაქიც“ არაა ჩვეულებრივი ომონიმი. ომონიმთა ხმარებისას მთლიანად აქცენტირებულია მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა, ხოლო მეორე მნიშვნელობა სავსებით გამორიცხულია. სხვაგვარია ბინარული სემანტიკის შემცველი სიტყვების ხმარება, როცა „სული“ იხმარება თვით უმაღლეს ღვთაებრივ ფენომენთა აღსანიშნავად. მაშინაც **ამ სიტყვას ახლავს შეგრძნება მისი კონკრეტული მნიშვნელობისა, თუნდაც მასდაში ოპოზიციის განცდისა**. ასევე, როცა „ქვეყანა“ აღნიშნავს არა მიწას („დაგარდა ქუეყანასა ზედა“, - „შუშანიკის წამება“), არამედ მსოფლიოს. პოტენციურად ამ წარმოდგენას ახლავს მიწიერების განცდა. მსოფლიო სახელდებულია მიწიერების კვალობაზე და არა, ვთქვათ, ადამიანის ცხოვრების მიხედვით („საწუთრო“).

III.2.5 სიტყვა. „დავითიანის“ ლირიკულ ნაწილში, რომელშიც პიროგრაფიული ტრადიციები საერთ ფორმითაა წარმოდგენილი (ს. ცაიშვილი)[55], მაცხოვარი განსახოვნებულია პარადიგმული სახეებით (მაგალითად, „ძველი ღმე“, „ღაწე მზიანი“, „დავითის შრტო“ და სხვა).

აქცია ფრიად მნიშვნელოვანი სახე: „სახით სიტყვა შვენიერი, სხით, მზეთა-მზის სახეო“. სტრიქონის მეორე ნაწილი გვაგებინებს პირველი ნაწილის შინაარსს: მზეთა–მზე მამა-ღმერთია. მისი „სახეა“ ძე-ღვთაება, ვითარცა სხივი მზეთა-მზისა. ძე ღვთაება „შვენიერია“ სიტყვით. აქ „სიტყვა“ გამოხატქვამს ნიშნავს, თუმცა ის ღვთის სიტყვაა. მაგრამ ძე ღვთაება თვითონაა „სიტყვა“, ოღონდ სიტყვა-ლოგოსი. რაც ამავე სახეში ოგულისხმება.

ამდენად, „სიტყვა“ ქმნის საშუალებას ორგვარი გამოხატვისა: კონკრეტულისა

(ნათქვამი) და ზიგადისა (ლოგოსი). საერთოდ, ორპლანიანობა გამჭოლი ტენდენციაა „დავითიანის“ სახისშეტყველებისა, რაც ჯერ კიდევ კ. კეკელიძემ ცხადყო[56] ორპლანიანია არა მხოლოდ ძისტიკური ლექსების სახეები (მაგალითად, „ზუბოვკა“, სადაც ქალის სახის მნიშვნელობა სუბლიმირებულია მაცხოვრის სახეში, ანდა ასეთი ორპლანიანობა, როცა ცხენით ლაფში ჩავარდნის აღწერისას დ. გურამიშვილი გულისხმობს ცხოვრების სიავეში ჩაძირვას). ორპლანიანია „დავითიანის“ პოეტური „მეც“ (დ. გურამიშვილის მეორე პოეტური „მე“ დავით ფსალმუნთა ავტორია[57]).

ზემოთმოყვანილ მხატვრულ სახეში ორპლანიანობა რეალიზებულია „სიტყვის“ ბინარული სემანტიკით.

„სიტყვა“ ლოგოსური მნიშვნელობით გვხვდება თვით უახლეს პოეზიაშიც: „სიტყვა? სხვა არის ფიქრი ამაზე. ლოგოსი, აწრი მისი რაც არის“ (გ. ტაბიძე).

ძველ ქართულში „სიტყვის“ ბრავალი მნიშვნელობა აქვს, გაცილებით მეტი, ვიდრე ახალ ქართულში. ისინი შეიძლება სამ ძირითად ჯგუფად დავალაგოთ: ა) ლექსიკური ერთეული („ლექსის“). ეფრემ მცირესთან „სიტყვის“ ამგვარი მნიშვნელობით ხმარებაა. „ვაქებ წესსა საწინასწარმეტყველოთა წიგნთა მთარგმნელისასა. სიტყუად სიტყვისა ნაცვალი შედარებულია ბერძულსა“[57], ე. ქელდის განმარტებით, გრ. ნოსელის თხზულების ქართულ თარგმანში „სიტყვა წყვნისა“ (VIII, 10) ნიშნავს „სახეთა წერილის. ბიბლიის სიტყვას (VIII,19)[58]. ნიშანდობლივია ს. ს. ორბელიანის „ლექსიკონისათვის“ შერქმეული სათაური - „სიტყვის კონა“. „ლექსიკონი“ გააზრებულია ორ ნაწილად: „ლექსი“ („სიტყვა“) და „კონა“ ამგვარი შეცდომა შიფრავს, რომ „სიტყვა“ ესმოდათ „ლექსის“ მნიშვნელობითაც. ერთი სემანტიკური მნიშვნელობიდან („ლექსის“) შეორისკენ (ნათქვამი) თავისებური გარდამავლობა უნდა ჩანდეს „შუშანიკის წამებაში“ („ნურას ფიცხელსა სიტყუასა ეტყჳ“); ბ) შეორე მნიშვნელობაა სიტყვისა - ნათქვამი, გამოთქმული, წარმოსათქმელი თხზულება, პოლემიკური ნათქვამი (სიტყვის გება), დიალოგი (ამგვარი მნიშვნელობა ჩანს „შუშანიკის წამებიდანაც“: „კაცმან მან ვერ იკადრა სიტყუად მისა“[59]; „ვიდრე ჰსუენ ამას სიტყუასა შინა ვიყუენით“[60]). გააზრებულია, რომ სიტყვას ადამიანში შეაქვს ღვთაებრივი ძალა („მასპინძელ ექმნენით სიტყუათა ამათ ჩემთა... შეიწყნარეთ კარავსა ვუამისა თქუენისასა და საგანგჲ განუმზადეთ, რამეთუ უფალსა პნებავს დამკვიდრებად ასთა შინა თქუენთა“ (ი. საბანისძე). „ამის სულისაგან სული სიბრძნისა და მეცნიერებისა და გულმხმისყოფისა მოვედის ჩუენ ზედა და მოეცის პოვნად მადლი სიტყვისაგჲ უსახა ჩუენსა“. („ილიანე ზედაზნელის ცხოვრება“[61]). „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრებაში“ ლიტერატურული ნაწარმოები ასეა განმარტებული: „მცირედი სიტყვისმიერი გამოხატვაგჲ ვრცელისა ცხოვრებისაგჲ“. აქვეა „სიტყვის“ ასეთი დასასიათებაც - „სიტყუაი მეტყუელი“[62]. გ) „სიტყვის“ ლოგოსურ მნიშვნელობას განმარტავს დიონისე არეოპაგელის თხზულება „საღმრთოთა სახელთათჳს“: „სიტყუად იგალობების ღმერთი წმიდათა სიტყუათა მიერ არა ხოლო ამისათჳს, რამეთუ ყოველთა სიტყვისა და გონებისა და სიბრძნის მომცემელ არს, არამედ რამეთუ ყოველთა მიზეზნი თავსა მისის თვისსა ერთსახეობით პირველითგან აქუსანი“[63]

აქედან ჩანს, რომ თვით სიტყვა-ლოგოსის მნიშვნელობა გააზრებულია სიტყვის,

ვითარცა გაამოსახტვის საშუალების კვალობაზე (გავიხსენებთ ე. ჟილსონის შენიშვნას, რომ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელთან ღვთაება დახასიათებულია მხატვობის შესწავლების ნიშნებით და თვით ქალის საბრალების მისეულით შექმნილი მეტაფორებით[4]). აქვე არ გააზრებას საფუძვლად ედო შეძლება თვალსაზრისი: „სიტყვა" (ლექსიკური ერთეული) ღვთაებრივი ფენომენია იმით, რომ მასში, ვითარცა მატერიალურ რაობაში (ბგერებში), არსებობს აზრი. აქედან, სიტყვა არის „ხორციქმნილი" აზრი, „ხორციქმნილი" ლოგოსი და ამით იგი ეზიარება ხორციქმნილ ღვთაებას.

„იოანე ზედაზნელის ცხოვრებაში" ნათქვამია:

„პირველნი არიან აღძვრელ სიტყუისა და სიტყუა მიმთხრობელ მიზეზია, რომლისთჳს პირველ მოვლენან საგრძნობელთა და მიარსივიან მიმღებელსა და მიმღებელმან მისცეს ვანმკითველსა და განმკითხველმან დამმარხველსა და ესრეთ გამოსახული იგი მიიქცის და დაებერის ნესტუსა ენის თჳისისა და განგებულად ხორნ, რაჲთა კუალად სასძენელთა სჩუათა მისცემდეს თჳით თანაზიარებით სმენისაჲთა, რომელ არს აწინდელი ესე ჩუენი მოქცევაჲ"[5]

აქედან ჩანს, რომ „სიტყვა" მსჭვალავს ღვთაებრივსა და ადამიანურ ქმედებას. სიტყვა აერთიანებს ამ ორ პოლარულ მხარეს. „ნესტუი ენისა" გულისხმობს ადამიანის მიერ სიტყვის გამოთქმას, ხოლო სიტყვის აღმძვრელი მიზეზი ღვთაებრივი შთაგონებაა. სიტყვა სულის ძალაა („სცნეს სულისაცა თჳით შორის მდგომარენი ყოველნი არსებითნი სიტყუანი"[6]; „კაცისა საზღაური არს სიტყუიერი მოკუდავი"[7]).

„ჩუენ-შორისიმე მიდგმ სიტყუაჲ, რომელსა გულის-შორისად მბჭობლად ვიტყჳთ, ვითარ ვინაჲმე საწინი საწორელთად და ვითარ ქვაჲ, რომლისა მიერ განურჩევენ სიკეთეთა ოქროსა, ესე სახედ დადგა და მისუენშორისა შექმნან ჩუენმან ღმერთმან შორის-მდებარეობითი სიტყუაჲ, და ნუ გარეშისილი და ორღანებრივი, რაჲთა იშრ და იშრ ვსჯიდეთ ნაქმადთა სულთა სუენთასა, ვითარ სათნოებათა და ჩუეულებითთა შებუნებთა, ვინათაცა შორის კეთილ და ისებად ანუ თუ წინა-უკუმოჲ იხილვების. და ღმრთისა მიერ დამდებელისა მისდა ბუნებასა შორის ჩუენსა მიდგმ ისჯების და ჩუენდრი მისაგებელთა დათხრების, და თჳთ ამით შებჭეობისა ძალითა უფალმან მსახჳნ ბუნებისაჲნ შეატყუა თავსა თჳსსა ბუნებაჲ სუენ კაცისაჲ გამოყოფითა უტყუებისაგან სულისა სული სიტყჳთი" წერდა ი. პეტრიწი[8].

ის, რაც ღვთაების უმთავრესი ნიშანია, ანუ „სიტყვა" (შდრ. „ქრისტე ღმრთისა სიტყუაო"), არის ადამიანთა უმთავრესი ნიშანიც - „სული სიტყუიერი" „იოანეს გამოცხადებაში" კაცსახოვნად წარმოდგენილი ქრისტე გაიაზრება როგორც „სიტყუაჲ ღმრთისაჲ"[9]. („ვიხილენ ცანი განხუმულნი და ამა ცხენი სპეტაკი და მჯდომარესა მას ზედა ეწოდებოდა სარწმუნოჲ და ჭეშმარიტი, და საჭურველით სჯის და იბრძვის. და ეშოსა საკოსელი შეღებული სისხლითა და წოდებულ არს სახელი მისი: სიტყუაჲ ღმრთისაჲ". 19.11-13)[10].

ლოგოსი არის ცხოვრების საზრისი (ი.1,1). იგი აერთიანებს ადამიანურ და ღვთაებრივ ყოფიერებას (შეადარე ლ. ტოლსტოის „გამოთლიანებული სახარებანი")[11], რადგან „სიტყვა-ლოგოსი" არის ცხოვრების დასაბამიც (ი. 1.1) და მიზანიც. თანამედროვე გაგებით, გოეთეს ფაუსტის ბჭობა: დასაწყისში სიტყვა

იყო თუ საქმეო, ფაუსტის შინაგანი გაორებას გამოხატულია. სინამდვილეში, სიტყვა ყოვე ქმედებაა[72]. „სიტყვა“ ღვთის სულიერი ძალაა. ქმედითი ძალა და არა ოდენ ღვთაებრივი პოტენცია, რადგანაც იგულისხმება,. რომ „სიტყვა“ მოასწავებს გამოყლენილი ღვთაებას, რაც ძრაყალხრივაა გააზრებული ძველ ქართულ მწერლობაში, როგორც ეს ზემოთქმულიდანაც ჩანს.

მიუხედავად იმისა, რომ „სიტყვას“ ძრავალი მნიშვნელობა აქონდა, ისინი ძირითადად ორხრივ ჯგუფდება: ერთია კონკრეტული, ადამიანური სიტყვა, ხოლო მეორე ღვთაებრივი სიტყვა.

ს.ს. ორბელიანი განმარტავს: „განყოფების სიტყვიერებად სულისად შინაგან მდებარისა სიტყვისა და ხმოვანისა მიმართ. და არს შინაგანი მდებარე უკვე სიტყვა მოძრაობა სულისად განმსიტყველობითისა ძალსა შინა ქმნილი, თვინიერ რომლისა - ეს ვიდრემდე ხმა-ყოფისა, რომლისათვის მრავალგზის მდუმარენი სრულითა სიტყვითა ვეზრახებით თავთა ჩვენთა და სიზმართა შინა ვზრახვიდით და უფროდსად, ეს არს საცნაურებად სიტყვიერებისა ჩვენისასა. ვინადთგან ყრუნიცა და სუნთა რასამე შეშთხვევითისა მიერ წარწყმედილნი ჴმისანი არა უდარეს ჴმიანთასა არიან, ხოლო წარმოსენილსა სიტყვასა ჴმასა შინა სიტყვის-გებათა აქუს მოქმედებად, რომელ არს ენისა და პირისა მიერ წარმოსენილნი სიტყუად, რომლისათვის წარმოსენილად სახელდების“[73].

ამრიგად, ორგვარი „სიტყვაა“ თვით ადამიანში: ერთია წარმოსენილი, ხოლო მეორე სულიერად არსებული. შეტყველებამდელი. სწორედ ამის ანალოგით გაიაზრება ღვთაებაც: თავდაპირველად სიტყვა-ლოგოსი ღმერთშია, შემდეგ ხდება მისი ხორცშესხმა და „წარმოსინება“.

ბინარული სემანტიკა „სიტყვისა“ განსაზღვრავს მასზე დაყრდნობული განსახიერების ხასიათს.

III 2.6. „სახე“. ს.ს. ორბელიანის „ლექსიკონში“, რომელიც ერთგვარად აჯამებს ხოლმე ძველ ქართულ მწერლობაში არსებულ სიტყვათხმარებას, ფიქსირებულია სიტყვათწარმოების თვალსაზრისით „სახესთან“ დაკავშირებული ბრავალი ფორმა: „გამოსახვა. ესახა. მსახიობელი, ნასახური, პირისახე; სახიერი (ლაპარაკთან), სახიანი სახე, უსახელესი სახენი. უსახი, უსახური, შესახვა, ჩუთნი ჴმანი“.

თვით ესენიც კი ყველ ამოწურავს ძველსავე ქართულში „სახე“-დან მიღებულ ფორმებს[74] მაგრამ ს.ს. ორბელიანის მიერ მოყვანილ სიტყვათა მიხედვით, შეიძლება გამოვყოთ „სახის“ სემანტიკური ველის ბინარული ზღვრები: ერთის მხრივ, ესაა სრულიად „ყოფითი“ მნიშვნელობა „სახისა“ (პირისახე, ანდა შესახედაობა, ბერძნული „სხიმა“, რომელიც ძველ ქართულში პირდაპირაცაა გადმოღებული - „სქიმა შეიმოსა“ და თარგმანითაც - „სახე მონაზონობისა“); მეორეა „სახე“ რელიგიურ-ფილოსოფიური შინაარსით („სახე ყოვლისა ტანისა“).

მეორე მნიშვნელობა ძირითადად უნდა ყოფილიყო გააზრებული ცნობილი ბიბლიური გაგებით.

მარტივია, ამ გააზრებას საღვთისმეტყველო შინაარსი აქვს, მაგრამ მასთან მაინც შეიძლება მოაზრებული ყოფილიყო „სახის“ სკულებრივი მნიშვნელობა (შესახედაობა, გამოხატულება). მეტადრე, რომ ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში

მაშა-ღმერთიც კი, რომ არაფერი ვთქვათ ძე-ღვთაებაზე, გამოიხატებოდა ადამიანის სახით, რადგან ადამიანი შექმნილი იყო სახედ და ხატად ღმრთისა, აქ შესაძლებლობა არსებობდა, მსგავსება პირდაპირი სახითაც გაეაზრებინათ და აღნიშნულ სულში „ხატის“ მნიშვნელობა შესაბამისად გაეგოთ.

ეს რომ უბრალო გაუგებრობის შედეგად არ ხდებოდა, ანდა იმით, რომ ჩვეულებრივ მნახველს ყოველთვის არ ესმოდა ბიბლიის ღრმა საღვთისმეტყველო შინაარსი, ამას მეტყველებს შემდეგი ფაქტი. „შესაქმის“ წიგნის აღნიშნული მუხლი (1.26) ქართულად ორგვარად ყოფილა თარგმნილი. ადრეულ თარგმანში იკითხებოდა: „ვქმნეთ კაცი სახედ და ხატად ღმრთისა“, შემდგომ ამაში უზუსტობა დაუნახავთ (რასაც საგანგებოდ ეხება ი. პეტრიწი) და აღნიშნული ადგილი ამგვარად შეუსწორებიათ: „ვქმნეთ კაცი ხატებისაებრ სუენისა და მსგავსებისაებრ“[75] ასეა გელათურ ბიბლიაში და ასევეა ს.ს. ორბელიანის მიერ რედაქტირებულ ბიბლიის მცხეთურ ხელნაწერში[76], რომელიც გელათურ ვერსიას ემყარება. აშგვარი გაგებით, ადამიანი უშუალოდ ღვთაების სახე კი არაა, არამედ ოღი მსგავსია ღვთაების ხატისა. თვით ადამიანში ღვთაების სახეა მისივე სული (ცხადია, ასევე ღვთაებრივი გაგებით და არა სამშვინველის მნიშვნელობით).

მიუხედავად აღნიშნული კორექტივისა, ძველებური წაკითხვა კვლავაც ფრცელდებოდა, რაც ადასტურებს იმის შესაძლებლობას, რომ თვით რელიგიურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობით ხმარების დროსაც „სახეს“ შენარჩუნებული ჰქონდა „შესახედაობის“ მნიშვნელობაც. ამით ერთგვარად მთლიანდებოდა ამ სიტყვის მაღალსულიერების გამომხატველი შინაარსი და მისი ჩვეულებრიად. ყოფითი მნიშვნელობა. ცხადია, კონტექსტით აქცენტირებული იყო ხოლმე ერთ-ერთი მნიშვნელობათაგანი. მაგრამ მაინც რჩებოდა შესაძლებლობა იუნდაც ქვეცნობიერად შეორე მნიშვნელობის მოაზრებისა, ანდა შეგრძნება ამ სიტყვის სემანტიკური ტევადობის სიცართოვისა. ეს მითუმეტეს ითქმის, როცა ეს სიტყვა შედის ხატოვანი შინაარსის მქონე კონტექსტში.

„სახის“ ბინარული სემანტიკა შეიძლება დავინახოთ დ. გურამიშვილის ზემომოყვანილ სტრიქონში - „სახით სიტყვა შევნიერო, სხიო, მზეთა მზის სახეო“[77] „სახე“ პირველ შემთხვევაში („სახით“) გარეგნულობას უნდა ნიშნავდეს, მაგრამ აქვე ისახება მისი გასულიერების საჭიროება, რადგანაც საუბარია ღვთის „სახეზე“. ამისდაკვალად განსაცდელი ხდება სულიერი შვენიერება და არა ხორციელი.

მსგავს საკითხებს წამოჭრის „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგი სტრიქონი: „ჰე, ღმერთო ერთო, შენ შექმენ სახე ყოვლისა ტანისა“. აქაც „სახის“ სემანტიკური ბინარულობა უნდა დავინახოთ, თანაც არა ორი მნიშვნელობის ერთმანეთში გათქვეფით, ერთის მეორეზე დაყვანით, არამედ ოპოზიციური თანაარსებობით, რაც ადასტურებს მხატვრულ სახეთა პოლივალენტობის ცნობილ კანონზომიერებას. რასაკვირველია, რუსთველის დამოწმებულ სტრიქონში ძირითადად აქცენტირებულია რელიგიურ-ფილოსოფიური აზრი, რომელიც უნდა დამყარებოდა „შესაქმის“ წიგნის ზემომოთითებულ მუხლს („შექმნა ღმერთმან კაცი სახედ და ხატად თჳსა“), „ტანი“ სხეულია, „სახეა“ მისი ღვთაებრივი არსი, სული, ღვთაებრივი საზრისი, ლოგოსი, ანუ ღვთის „სიტყვა“ საგანში. აქით „სახე“ და „სიტყვა“ კი არ გაიგივდება, არამედ „სახეა“ საგანში (ამ შემთხვევაში, სხეულში) განფენილი სიტყვა-ლოგოსი. შემთხვევითი რიდია, რომ „გარდამოცემის“ ეფრემ მცირისა და

არსებ იყალთოელის თარგმანებში ერთმანეთს ენაცვლებოდა „სიტყვითა არსებისაჲთა“ და „სახითა არსებისაჲთა“[78].

ასეთ შემთხვევაში „სახე“ ეტოლება „ხატს“, „ხატოვნებას“. „ხატი“ სწორედ „სახეს“ ნიშნავს რუსთველის სიტყვათხმარებაში: „იტყვის: „პე, შზეო, ვინ ხატად გთქვეს შზიანისა ღაშისად, ერთ-არსებისა ერთისა, შის უჟამოსა ჟამისად“ (837).

„სახის“ განმარტება ს.-ს. ორბელიანს „ხატოვნებაში“ ბუდეში შეაქვს: „ხატოვნება. ხატოვნებაჲ არს არსებითთა განყოფილებათაგან რეცა ხატოვანქმნილი და სახედადებული არსებაჲ რომელი დაჰნიშნავს სახოვანსა სახესა, ვითარ-ცა არსებაჲ ხატოვანქმნილი და სახედადებული სულიერისა და მგრძნობელისა სხეულისაგან სრულმყოფელი ცხოველისაჲ და კვალ-ად შიშლებელი სიტყვიერებისა და შოკმედებისად განასრულებს სახესა კაცისასა და ხატოვნებად სახელ-იდების, ყოთარცა ხატოვანქმნილი არსებაჲ“[79].

„შესაქმის“ წიგნზე დაშყარებით აქ გააზრებული „სახელდადებული არსებაჲ“, „სახოვანი სახე“, „სახე კაცისა“, „სახე“, აშ განმარტებებით, არის სწორედ ის, რაც რუსთაველის სიტყვათხმარებაშია. ზემოაღნიშნული განმარტებებიდან სხვა მოშენტებთან ერთად შეგვიძლია აშოვიკითხოთ, რომ სხეულის თვით გარეგნული სახე შაუწყებელია შისი სრულყოფილებისა.

„სახის“ სემანტიკური ველის სიფართოვე იმითაც უნდა აიხსნას, რომ იგი არა მხოლოდ აზრობრივად, არამედ თავისი გრამატიკული ფორმითაც უკავშირდება მრავალ ფუძეს. განსაკუთრებით საყურადღებოა შისი მიმართებანი ზმნურ ფუძეებთან, რომლებიც აზრობრივადაც თავისებურად უკავშირდებიან „სახეს“.

აშ თვალსაზრისით, საყურადღებოა „ნახვა“, „ხილვა“ და „ხედვა“. შათში გამოიყოფა საერთო ძირეული სუბსტანტი - ხ (ნა-ხ-ვა, ხ-ილ-ვ-ა, ხ-ედ-ვ-ა), რომელიც ჩანს სხვა ფუძეებშიაც (სა-ხ-ე, სა-ხ-იერ-ი, სა-ხ-ელ-ი). ძნელია თქმა იმისა, თუ რომელ დონეზე მოხდა წარმოქმნილ ფუძეებთან დაკავშირებულ სემანტიკურ მნიშვნელობათა დიფერენცირება. მაგრამ შეიძლება დავუშვათ, რომ ყველა შათგანისათვის დამახასიათებელი უნდა ყოფილიყო ბინარული სემანტიკა. მაგალითად, „სახელი“, საბას განმარტებით, ნიშნავს ჩვეულებრივ „საწოდებელს“[80], მაგრამ იმავე სიტყვით აღინიშნებოდა სიმბოლური სახეც (ასეა არეოპაგიტულ წიგნში „საღმრთოთა სახელთათვის“). „ხედვა არს თვალის ჩენა“ (საბა)[81]. მაგრამ, საბასეული განმარტებითვე. „ღმერთი გადმოითარგმნების ხედვა და წვა“[82]. საბას წყარო აშ შემთხვევაში უნდა ყოფილიყო ეფრემ მცირისეული განმარტება: „შეისაკუ, რამეთუ ყოვლეთა შეხედველთა ბერძენთა ენითა ითქუმის ღმერთი, ვინათგან ხედვასა თეორია პქვიან და ღმერთსა თეოს, აშისთვის ხედვად თარგმანებენ სახელსა ღმრთისასა წესითა ეტყმოლოგიობისა. ესე ოი არს, შზაპასუხობისათა[83].

III.2.7. „ერთი“. პირველი ათეულის (დეკადის) ციფრია (1-10) აღნიშვნა ენათა სპეციფიკას აყენებს (სპეციფიკური შეიძლება იყოს შათი სიმბოლიზებაც).

თ. გამყრელიძისა და ვ. ივანოვის მონოგრაფიაში „ერთის“ შესახებ ნათქვამია: „Само слово, очевидно, местоименного происхождения и употребление его в значении (один), образующее единство, результат сравнительно позднего развития в отдельных индоевропейских диалектах“[84].

ქართულშიაც კარგადაა ცნობილი ერთის ორგვარი - რიცხვითსახელური და ნაცვალსახელური მნიშვნელობა. ყურადღებულია აგრეთვე სხვა მნიშვნელობანიც. რომელთა ურთიერთმიმართებების გასააზრებლად რამდენიმე მაგალითის მოყვანით „ვეფხისტყაოსნიდან“:

„პე. ღმერთო, ერთო, შე შექმენ სახე ყოვლისა ტანისა“ (2);
„იტყვის, პე მზეო, ვინ ხატად გოქვეს მზიანისა ღამისად,
ერთარსებისა ერთისა, მის უყაშოსა ქამისად“;
„ოი გახდის წაბის-ყოფით ერისა ასად, ასისა ერთად“ (800).

„პე. ღმერთო, ერთო“ - აქ ფრაზაში „ერთო“ შეიძლება გულისხმობდეს სამ რამეს: 1. „ერთადერთი“ (პოლითეიზმის საპირისპირო დოგმატი). 2. ერთიანობა (ყოვლადძლიანობის მნიშვნელობით, ღმერთის ერთობა გამოხატავს სამყაროს შთლიანობას). 3. ერთარსებაც (არსით ერთი), სამების დოგმატის შესაბამისად. ქ.ქეკელიძე წერდა: „ტყუილია, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ არ ასწერებს სამებას, პოემაში ნათქვამია, რომ მზე ხატია „ერთარსებისა“ ღვთისა (სტრ. 719). თეოლოგიის ტერმინოლოგიით „ერთარსება“ აგულისხმობს „სამებას“, ისე მას არავითარი აზრი არა აქვს“[35]. ვახტანგ VI განმარტავდა: „ერთარსებისაგან ერთი ხომ ქრისტე არისო“[36].

ამოსიოს ერშიასის თხზულებათა ქართულ თარგმანში „ერთის“ შემდეგი მნიშვნელობანია: „ერთი - (1-87, 23-1) ერთი ძრავლის საპირისპირო: ერთი არს ყოველთა ძიზეზი“ (67,18); თითოეული საქმეთააგნი ერთიცა არს და მრავალ“ (44.23. I 60. 22) - ერთი, როგორც რაოდენობის არმქონე რიცხვი: „რიცხვი ათისად თანამდებარე არს ათთა ერთთაგან არა თანშერწყმულთა. არამედ ურთიერთას განრჩეულთაგან“[37].

მსგავს მნიშვნელობებს გვაჩვენებს იოანე დამასკელის „გარდამოცემის“ ფილოსოფიური ნაწილის („დიალექტიკის“) თარგმანები: 1. ერთი და 2. ერთიანობა (თ. 51.2)[38]. თუ როგორ იყო გამოხატული „ერთის“ აღნიშნული მნიშვნელობანი, ჩანს არეოპაგიტული წიგნებიდან:

(ღმერთი არს) „ერთ, რამეთუ ყოველთა შორის ერთქმნილობით არს ერთითა მით ერთობისა ზეშთააღმატებულებითა და ყოველთაგე ერთისა გამოუკლებლობისა მიზეზ არს, რამეთუ არარად არს არსთაგანი მიუღებელ ერთისა, არამედ ვითარცა ყოველი რიცხვი, ერთისაგან მოდებს და ერთი ორადცა და ათად ითქუმის და ნახევარი ერთ და შესამედი და მეათედი ერთ.

ეგრეთვე ყოველნი და ყოველი ყოველთა ნაწილები ერთისაგან მოდებენ და ყოფად ოი ყოველთაგე არსთად არს. არც სადა არს სადმე სიმრავლე არა მიმღებული ერთისა... თვინიერ ერთისა ვერ არს სიმრავლე, ხოლო თუმცა სიმრავლისა არს ერთი“ („საღმრთოთა სახელთათვის“, თ. XII. § 2)[39]

ყოველგვარი სიმრავლე ერთია და ერთიც, თუნდ საწყისი ერთი, ქმნის სიმრავლეს, - პლატონის „პარმენიდედან“ მომდინარე ეს აზრი, რადგან პატრისტიკაშიც შეიქმა, ვრცელდებოდა თვით სამების გაგებაზე (3-1. 1-3). როგორც ეს მოცემულია ი. პეტრიწთან სამხმიანი ქართული სიმღერისა (მზარი, ჭორ, ბამ) და მზის „სამსახოვნების“ (დისკო, სინათლე. სითბო) მაგალითზე[40] (შდრ.: „სამნი არიან, რომელნი მოწამებენ ცათა შინა: მამა, სიტყუა და სული წმიდა; ესე სამნი ერთ არიან. ი. 5, 9).

ყოველივე ამის შედეგად „ერთმა" შეიძინა ურთიერთდაპირისპირებული მნიშვნელობანი: „1" და „ერთიანობა" ერთარსება. თვით ამ მეორე მნიშვნელობაშიაც „მისაწყლეობს" „1"-ის სემანტიკა.

„პე, ღმერთი, ერთი", - თეორიული გამოთქმაა და არა მხატვრული სახე (თეორიული გამონათქვამი სვეულებრივია „ყეფხისტყაოსნის" პროლოგისათვის: „მაარიბა პირველადვე სიბრძნისაა ერთი დარგი" და სხვა). მიუხედავად ამისა, „ერთი" ამ გამოთქმაში პოლისემანტურია და ამით გამოთქმას მხატვრულ სახეს ამსგავსებს, რადგან სწორედ მხატვრული სახის სპეციფიკას წარმოადგენს პოლიფალენტობა. ამ გამოთქმაში (და სხვაგანაც) „ერთი", პირობითად რომ ვთქვათ, მხატვრულად პოლივალენტურია, რაც საშუალებას ქმნის მასში რამდენიმე რამ ყიგულისხმოთ. ამას ისიც უწყობს ხელს, რომ ქართულში არც არტიკლით და არც ასოშთავრულით არ გამოიხატება სიტყვის გასუბსტანტიება (შდრ. „ენას" და „ტო ენ"). ყოველივე ამით ქართული სიტყვისათვის საერთოდ დამახასიათებელი თვისება მყღავნდება: სიტყვა ამთლიანებს სხვადასხვა მნიშვნელობებს და ამით იგი, უპირველეს ყოვლისა, თავის მხატვრულ პოტენციას ამყღავნებს, ხოლო მისთვის ფილოსოფიური მნიშვნელობის მინიჭება ხდება კონკრეტული კონტექსტით.

III 2.8. „სოფელი". ბინარული სემანტიკის პრინციპი თვალსაჩინოვდება ძველქართული ტექსტებში „სოფლის" მნიშვნელობათა მაგალითზეც. ეს სიტყვა კონკრეტული მნიშვნელობით იხმარება უძველეს ქართულ ტექსტებშივე („შუშანიკის წამება": „აზნაურნი და უაზნონი სოფლისა ქართლისანი"[91]. „ევსტათის წამება": „მოვიდა კაცი ერთი საბარსეთით, სოფლისა არშაკეთისაჲ"[92]. „უკუეთუ სოფელი ყოველი შეიძინოს" მთ. 16, 26; „მიმოიქცეოდა გარეშე სოფლებსა მას" - „მოჰყვიდა დაბნებსა მის გარეშოს" შრ. 6,6. აქ „სოფელი" ნიშნავს დაბას[93]).

ასევე ძველთაგანვე ეს სიტყვა იხმარება ფართო მნიშვნელობით: ქვეყანა, ცხოვრება, საქყარო („ვაჲ, სოფელო, რაშიგან ხარ"). ამგვარი ფართო მნიშვნელობის საზრისს წარმოაჩენს „წუთისოფელი", რომელიც მივანიშნებს ადამიანური ცხოვრების დროულ და სივრცულ რაობას (წუთი-სოფელი). ძველქართულში მას ენაცვლება „საწუთრო" (ფს. 80, 10; მთ. 13,2), „შუშანიკის წამება", „ყეფხისტყაოსანი"

შესწავლილია სოფლისა და ზესთასოფლის გამოხატული ტერმინოლოგია და მიჩნეულია, რომ ქართულ აზროვნებაში არსებობს მკვეთრად გამოხატული ტენდენცია ამქვეყნიური და ზეციური სოფლის ურთიერთდაახლოებისა[94]. ამას ხარს უჭერს ძველქართულ მწერლობაში ამქვეყნიური და საღვთო სიბრძნის ურთიერთდაახლოების ტენდენციები[95].

თვით ტერმინი - „ორივე სოფელი" ასახიერებს მათ საერთოობას ადამიანური არსებობის ორი ფორმის თვალსაზრისით („გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება", 79-ე თავი). ამისდაკვალად არსებობს „ესე სოფელი" და „ყოველი სოფელი", ანუ მთელი სოფელი, რაც მსოფლიოს აღნიშნავს („რომელნი არიან ყოველსა სოფელსა". საქ. მოც., 24,5).

III.2.9. „ცხოვანა". ეს სიტყვაც უძველეს ტექსტებშივე სხვადასხვა

მნიშვნელობით იხმარება. მისი განხილვა მოცემული გვაქვს „აბოს წაშებაში“ პოეტიკის შესწავლასთან დაკავშირებით[96]. ნაწარმოების პირველ თავში მოყვანილ საღმრთო სახელთა შორის შეტანილია „ქვეყანაც“: „ქუეყანა ეწოდა, ვითარცა თქუა დავით: „ქუეყანამ გაამოსცა ნაყოფი თჳსი, მაკურთხენინ ჩუენ, ღმერთო, ღმერთო, ჩუენო“. (ფ.66.7). „ჭეშმარიტად ქუეყანისა დაშბადებული ქუეყანად მოჴდა და ქუეყანით მიწისაგან შექმნილთა მათგან მიწასა ბუნებასა იგი ხორცნა, ვითარცა შუენიერი ჯეჯილი, აღმოცენდა ქუეყანით და ნაყოფად გამოისუნა თჳსნი მოციქულნი და მართალნი“[97].

აქ უკვე ჩანს „ქვეყნის“ ორი ძირითადი მნიშვნელობა: 1. მიწა და 2. საშყარო ერთნაირი მნიშვნელობით, პარალელურად იხმარება „მიწა“ და „ქვეყანა“.

ეტიმოლოგიურად „ქვეყანას“ უკავშირებენ „ყანას“, რომელიც მიწის აღმნიშვნელი შეიძლებოდა ყოფილიყო (გ. შელიაშვილი) და რაც ჩანს ფუსფუსში: „თავყანის ცემა“. თუ დავუშვებთ, რომ „ყანაც“ არ იყო მხოლოდ მიწის აღმნიშვნელი, შეიძლებოდა გვევარაუდა „ზესთა-ყანის“ არსებობაც (შდრ. საბა: „სკნელი (კიდურივით), რაშეთუ ვიტყვით: ზესკნელი, ქვესკნელი, გარესკნელი და უკანასკნელი, ესე არს ვითარცა დასასრული რაჲე კიდეთაგანი“. „სკნელი“ მხოლოდ კიდეს არ უნდა ნიშნავდეს, რასაც ადასტურებს „დავითიანიც“: „ქუესკნელსა ვარ, ვერა გხედავ, მეგულვები ცადა, გეაჯები, ნუ გაბჳრავ, წაშიყვანე მანდა“. - „ზუბერკა“. „არ ნაშოეხსნა კეტია ქარი. სანამ არ ჩაქვრა ქვესკნელს ნამთარი“. - „ქაცვია მწყემსი“.

„აბოს წაშებაში“ ჩანს „ქვეყნის“ შესაძე მნიშვნელობაც (რაც არაა ასახული არც ლექსიკონებში და არც თარგმანებში). - ესაა საქრისტიანო მსოფლიო. სწორედ ამ აზრით შეიძლებოდა ეთქვა იოანე საბანისძეს: ქართველები ვცხოვრობთო „ყურესა ქუეყანისასა“ (დღევანდელი თქმით, ოიკუმენის დასასრულს). რადგან ჩვენს იქით იწყებოდა ჯაზარეთი, ანუ ბოროტების საუფლო. „ქვეყანა“ ამ შემთხვევაში ჭეშმარიტი რწმენით აღსავსე მიწიერ მსოფლიოს გულისხმობს.

ძველ ქართულ მწერლობაშივე „ქვეყანამ“ შეიძინა ამ ადამიანური საშყაროს მნიშვნელობა, რომელიც მატერიალურობით (ანუ „მიწიერებით“) ხასიათდება („ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავის ფერითა“). მრავალფეროვნება მიწიერი საშყაროს ნიშანია. ზეცაური საშყარო, ანუ უმაღლესი ზეცა („რომელმან შექმნა საშყარო“ ანუ სიშყარის ადგილი, небесная твердь) „მარტივია“ (ი.პეტრიწი). „ქვეყანა“ შედის არა მხოლოდ „საშყაროს“ ოპოზიციაში. არამედ „მიწასაც“ (ქვეყანა), რომელთანაც მას მიწიერება აერთიანებს.

III.2.10. „ქალაქი“: სემანტიკური ბინარულობის თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს „ქალაქი“

სპეციალურმა დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ამ სიტყვით ძველ ქართულ მწერლობაში აღინიშნებოდა ორი რამ: 1. ქალაქი ან ციხე-ქალაქი და 2. სულიერი ცხოვრებით მოწესრიგებული „უდაბური“ გარემო (ეს მეორე მნიშვნელობა არ ყოფილა ფიქსირებული არც საშეცნიერო ლიტერატურაში და არც ლექსიკონებში)[98]. მაგრამ ცნობილია უდაბნოს ორგვარი მნიშვნელობა 1. „пустыня“, 2. „пустынь“.

„ქალაქის“ მეორე მნიშვნელობის არსებობა გვიკარნახა „გრიგოლ ხანძთელის

ცხოვრებაში", სადაც აღნიშნულია, რომ გრიგოლი გახდათ „უდაბნოთა ქალაქ-შეყოფელი" (თავი II). აქ იგულისხმება გრიგოლის მიერ უდაბნოთა მონასტრების აშენება, მათში წეს-განგების დადება და მთელს „უდაბნოში" მორალური წესრიგის შექმნა. სხვა ნებისმიერი გაგებით, „ქალაქი" გრიგოლს არ აუშენებია და ეს არც იყო მისასალმებელი.

„ქალაქყოფა" ტერმინია, იგი მოშდინარეობს „პოლისიდან", რომელიც, ანტიკური საბერძნეთის სოციალურ-პოლიტიკური აზრის მიხედვით, აღნიშნავდა მოწესრიგებულ სოციუმს და შემდეგ, ამგვარ ცხოვრებაზე აგებულ სახელმწიფოებრივ ერთეულებს - პოლისებს. უფრო გვიან „პოლისმა" ქალაქის მნიშვნელობაც შეიძინა.

ქრისტიანულ მწერლობაში „პოლისსა" და აქედან „ქალაქს" სულ სხვა მნიშვნელობა შეუძენია, კერძოდ, სასულიერო ცხოვრებით მოწესრიგებული გარემოს მინაარსი. ამას ადასტურებს „საბა პალესტინელის ცხოვრება": „შეგვანდა მის მიერ ადგილსა მის უდაბნოდსა ქალაქ-ყოფად"[99]; „ადგილი იგი ქალაქ-პყო"[100].

„ქალაქს" სახისმეტყველებით პოტენციას ანიჭებდა ის, რომ საერთოდაც და ქართულ მწერლობაშიც ფართოდ იყო გავრცელებული იდეა „ზეციური ქალაქისა" (ანუ ზეციური იერუსალიმისა. შდრ. აგვუსტინეს „ღვთიური ქალაქისთვის", რომელიც ფილოსოფოსთა არეოპაგელის „ზეცურ იერარქიას" ემყარება). ცხადია, ზეციური „ქალაქი" სულიერად მოწესრიგებულ წყობას გულისხმობდა. ამდენად, ქართულ აგიოგრაფიაში ეკლესიები, ყოველგვარი ზეციური ქალაქის მიკრო-კოსმიური გამოხატულება, „ცათა მიბაძვად" იწოდებოდა („ილიასა და იქვთიმეს ცხოვრება", თავი I) და აშასადამე, „ზეციური იერუსალიმი" უბრალოდ სრულებრივი ქალაქის ანალოგით გასააზრებელი რამ კი არაა, არამედ სულიერებით უაღრესად მოწესრიგებული სამყაროა.

III.2.11. „ხელოვნება".

„Одной из характерных особенностей индоевропейских обозначений поэтической речи представляется метафорическое применение к поэтическому искусству терминов ремесленного производства"[101]

პოეტური შეთქმულების ფაქტორთა შორის რუსთველი ასახელებს „ხელოვნების" („აწ ესა მინდა გამოთქმად, გული და ხელოვანება"). „ხელოვანება" აქ ნიშნავს ოსტატობას. „ხელოვანი" ძველ-ქართულში ნიშნავდა ოსტატს, ხელოსანს და აქედან ამოსვლით ფართოვდებოდა ამ სიტყვის სემანტიკური მნიშვნელობანი. ასე იყო მთელი ძველი ქართული მწერლობის მანძილზე და შემდეგაც. XIX ს-ის დასაწყისის ჩათვლით. ასეთ სურათს გვისვენებს ყველა ძველი, მხატვრულიც და არამხატვრულიც, ორიგინალურიც და ნათარგმნიც (ყველა ისინი განხილული გვაქვს სპეციალურ ნარკვევში[102]). რუსთველის დროს არ არსებობდა „ხელოვნების" ცნება მხატვრული შეთქმულების გაგებით. ხელოვნების (დღევანდელი გაგებით) დარგები სულ სხვა საკლასიფიკაციო ნიშნებით იყო განაწილებული მთელ ისტორიას სხვადასხვა ჯგუფებში. რუსთველის სიტყვებით, პოეზია („ხაირობა") „სიბრძნის დარგია". „სიბრძნე" (სოფია) აქ გულისხმობდა ადამიანურ და ღვთაებრივ სიბრძნეთა ერთიანობას. ასეთი გაგება სიახლეს

მოასწავებდა. მანამდე პოეზია შეპქონდათ „ტეხნეში“, ოღონდ არა დღევანდელი გავებით (ხელოვნება, მხატვრული შემოქმედება). ეს მხოლოდ სრულყოფილ ოსტატობას გულისხმობდა და ასეთნაირად გაგებულ „ტეხნეში“ შედიოდა გრამატიკაც.

„ხელოვნების“ მხატვრული შემოქმედების აზრით ხმარება ქართულ მწერლობაში დადასტურებულია 1815 წლისათვის, როცა დავით ბატონიშვილმა რუსულიდან თარგმნა ჟ.-ბ. ანსილონის „სითეტიკებრივი გამოკვლევა“. აქ არსებული ტერმინი ახლებური შინაარსითაა განმარტებული და აძის შემდეგ იგი ახლებური მნიშვნელობით იხმარება. თუმცა სიტყვას შენარჩუნებული აქვს ძველი მნიშვნელობაც. რაც მეტყველებს ასეთ გამოთქმებში: საშინელი ხელოვნება, ქორწილის ხელოვნება და მისთანანი. ხოლო როცა რუსთველი პოეზიის ნიშნად მიიჩნევს „ხელოვნებას“, გულისხმობს სწორედ ისეთ ოსტატობას, რომელიც პოეზიას სჭირდება.

III. 2.12. „გული“ იშვიათია სიტყვა, რომელიც ისე ხშირად შედიოდეს ქართული ენისთვის დამახასიათებელ კომპოზიტებსა და ფრაზეოლოგიურ ერთეულებში, როგორც „გული“, რასაც ადასტურებს ლიტერატურული ძეგლებიცა და ფოლკლორული ნაწარმოებებიც[103].

მნიშვნელოვნად გვესახება ის გარემოება, რომ კომპოზიტებსა და ფრაზეოლოგიურ ერთეულებში „გულს“ მოძღვნა სიტყვებს უმეტესწილად უკავშირდება ფიგურალური მნიშვნელობით (მაგალითად: გულის-ყური, გულ-მოკლული, გულის-ხმა, გულ-დახურული და ა.შ.).

„გულის“ მოძღვნა სიტყვები, რომელნიც ფიგურალური შინაარსით მიეპართებიან „გულს“, მასაც ანიჭებენ აგრეთვე ფიგურალურ მნიშვნელობას და მთელი შესიტყვება იქცევა ფიგურალურ ოდენობად (მაგალითად, „ვერ დამითმო გულმან“, - „შუშანიკის წამება“[104] და მისთანანი). აქით იქმნება „გულის“ ახალი სემანტიკა, რომელიც სახისმეტყველებითი პოტენციის შემცველია. აძის შედეგად ერთ მხარესაა „გული“, ჩვეულებრივი გაგებით, ხოლო მეორე მხარეს - „გული“ როგორც სახისმეტყველებითი პოტენცია, რომლის მრავალგვარი სემანტიკური ნიუანსირება ხდება.

ძველი ქართული მოწაცემების მიხედვით „გული“ ასეა განმარტებული: „ფიქრება“, „თავი თვისი“, შეუგული (ილ აბულაძე)[105]. „ფიქრება“ აქმიკოიცება ასეთ მაგალითებში: „განადგინეს გული ერისაჲ (ისუ ნ., 14,8), რომელსაც სხვა რედაქციებში ენაცვლება - „გარდაცვალეს გონებაჲ ერისაჲ“.

„გული თვისი“ ნიშნავს „თავი თვისი“: „ცნა იესუ გულსა თვისსა“ (შრ. 5.30). სხვა რედაქციით - „გულისხმაჰყო თავით თვისით“. ის ფაქტი, რომ „გული თვისი“ ოვივე იყო, რაც „თავი თვისი“, მოასწავებს რომ „გული“ პიროვნების მთლიანობის გამომხატველია (დეშტრე შეფის საგალობელში „შენ ხარ ჩვენი“ ნათქვამია: „თავით თჳსით მზე ხარ განბრწყინვებული“, რაც გულისხმობს, რომ ღვთისშობელი მთელი თავისი არსებით მზიურია).

ჩვენი აზრით, „გულის“ სახისმეტყველების პოტენციის ქმნის ძალი საშუალებით სანამდვილის ანთროპომორფული წარმოსახვის შესაძლებლობა. კერძოდ, სულ

სხვადასხვა ცენტრი გამოიხატება „გულის“ აღმნიშვნელი სიტყვით, რომელთა ძირს - k[h]erl ენათესაება ქართული „კერდი“[106]

„გული“ რომ ქართულში აღნიშნავდა „ცენტრს“, ჩანს დიალექტურად დადასტურებული სიტყვებიდან: „გულთაი (ძიხ.) - კალთის შუა ადგილზე ბოძი, რომლის ირგვლივ ტრიალებს შუშა საქონელი“ მთიულურში იგივე მნიშვნელობისაა „გულთა-ბოძი“[107]

აღნიშნულ გარემოებათა კონტექსტში ყურადღებას იქცევს „კეფხისტყაოსნის“ შემდეგი მხატვრული სახე: „გული, ცნობა და გონება ერთმანეთზედა პკიდიან, რა გული წავა, იგიცა წაჰყვენ და მის კენ მიდიან“ (849) აქ „გული“ და „გონება“ გაიგივებულია. რუსთველისთვის „გულია“ ადამიანის ფსიქოსომატური მთლიანობის ცენტრი, რომელზედაც დამოკიდებულია ცნობაც და გონებაც და, საერთოდ, პიროვნების განწყობა, მისი „მზაობა“.

„კეფხისტყაოსანში“ „გული“ სხვა მნიშვნელობითაც იხმარება საერთოდ. „მზის“ შემდეგ „გული“ ყველაზე ხშირადხმარებული სიტყვაა რუსთაველის პოემაში (შ. ღლონტი).

ძრაგალმხრივაა შესწავლილი ქართულ მწერლობაში „გულის“ გააზრება ზოგადფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც (ფრანგიშვილი) და შუასაუკუნეობრივი ადამიანთმცოდნეობის პრინციპითაც (თ. გრძელიძე).

რაც შეეხება „გულის“ სახისმეტყველებით პოტენციას, მისი შესწავლისთვის საყურადღებოდ გვეჩვენება ერთი ტენდენცია, რომელიც, ვფიქრობთ, კანონზომიერების მნიშვნელობას ატენს „კეფხისტყაოსანში“. პოემის მხატვრულ სახეებში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ადგილი უჭირავს სახელთა გაზმნაყებას. ამ შემთხვევაში არ ვგულისხმობთ ჩვეულებრივ სიტყვათქმნადობას, ენაში უკვე გაზმნაყებული სახელების ინტენსიურ გამოყენებას. საქმე ეხება სიტყვაზე პოეტურ „ძალმომრეობას“, რომელიც ხდება მხატვრულ სახეთა შექმნის მიზნით. მაგალითად: „პათად საჭვრეტად მჭვრეტელმან ხამს თავი იქედგორისა“ (1569,4). „დანა დაიცა, მოცაკვდა, დაეცა, გასისხლმდინარდა“ (585,4); „ციანათის მზეთა სწუნობდა, მაგრამ მზე თინათინებდა“ (51,4) „შენ დაგიზახნა: „ძმაშეით“, სპა-ძალად გახმაშყიარდა“ (572.3), „სახლ-სამყოფი არა პმართებს, ცაშცა გაიდარბაზესა“ და სხვა...

ასეთ მხატვრულ სახეებში თითქმის არსად არ გვხვდება „გული“. სულ სამი შემთხვევაა „გულ“-ფუძის გაზმნაყებისა („შეომარი გულოვნობდეს“, 11,2; „გული ჩვენი აგულეანეს“, 1547,4; „გულმოშიშობს“, 185,3) და არც ერთ მათგანში არაა ზემოაღნიშნულის („გასისხლმდინარდა“) მსგავსი „პოეტური ძალმომრეობა“ სიტყვაზე.

ეს შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმით, რომ „გული“ თავისთავად შეიცავს სახისმეტყველებით პოტენციას და ამიტომ ძნელი ხდება საჭირო მასზე საგანგებო „ძალმომრეობა“.

რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, „გულის“ გაზმნაყება რომ არ ხდება, ეს ისიც უფრო ნიშანდობლივია, რომ „კეფხისტყაოსანში“ საერთოდ ძალზე ხშირია ზმნური ფორმები ან პირველადი სახით ან გაზმნაყებულ სახელთა ფორმით. ჯერ კიდევ ი. ჭავჭავაძე აღნიშნავდა „კეფხისტყაოსანში“ ზმნათა სიუხვეს, რასაც

ქართული ენის ბუნებით ხსნიდა[108].

რუსთველის სახისშეტყველებაში სიტყვებზე „ძალმოძრეობა“, კერძოდ, სახელთა გაზმნავების გზით, ქართული ენის საერთო ბუნებიდან გამომდინარეობს. რუსთველისეულია ამგვარი სიტყვათქმნადობის კონკრეტული მხატვრული მიზანდასახულობა.

სახელთა გაზმნავების მრავალი პოეტიკური ფუნქციაა დაკვირვებული (იუსტ აბულაძე. ვუკ. ბერიძე, შ. ღლონტი)[109]. სახელთა გაზმნავება დამახასიათებელია სულ სხვადასხვა ჟანრის თხზულებებისათვის (ბიბლიური ტექსტია ქართული თარგმანი: „ყოველნივე, რამდენიცა გეცნე მე, ათეულად განვიათეულნე“; „დაუსარეცელა საულისა ქორსა ზედა და დაიმარა“; „რომელთაცა ფიცხო დაერწმუნნეს, გაკეთილსულგრძელდენ“). მსგავსი მაგალითები ჰქონია ი. პეტრიწთან: „ამათ შიერ კეთილშეხილოვნებად ყოველთა ღმრთისა დამბადისა დაუზეთავდების მხედველსა“ (ტ. II, გვ. 4); „ესე სახენი ოდენ ესახენებიან და ეიგავებიან მათ ერთებრივსა რიცხუსა“ (იქვე. გვ. 14). ასეთი ფორმები მრავალია შემდგომი დროის მხატვრულ მწერლობაშიაც[110].

ამგვარი ტენდენცია რომ ბუნებრივია ქართული ენისათვის, ამას კარგად წარმოაჩენს ხალხური პოეზია: „მე შენ მინდი, შენმა მზემა. მე შენ მემშვენიერები, დღისით მეჩვენები მზედა, ღამით შემთვარიანები“ („ახთებულ სანთელს გამსგავსე“), ასევე, ახალი დროის ლირიკაც: „მიეხმარტკბილა ჩიტუნას“ (ა. წერეთელი, „სულიკო“).

ამრიგად, სიტყვაზე პოეტური „ძალმოძრეობა“, კერძოდ. სახელთა გაზმნავებით, ქართული ენის ბუნებიდან გამომდინარეობს.

III.2.13. „მზე“. ქართულ სახისშეტყველებაში თანაარსებობს მზის სხვადასხვაგვარი განსახოვნება: 1. ეიდეტური ანუ მითოსური სახეები მზისა. 2. ეიკონური ანუ ხატისებური მზე და 3. მზის საკუთრივ-მხატვრული წარმოსახვა.

მზისა და ნათლის განსახოვნება გახდა ერთ-ერთი უმთავრესი საფუძველი ქართული პარადიგმული სახისშეტყველებისათვის, რასაც ადასტურებს მრავალი ცნობილი მასალა: 1. ეიდეტური განასხოვნება: მითოსური საგალობლები მზისა („მზეშინა“, „ლილე“, „რაჭა“). მზის სალოცავები, ლეგკოთეა (სტრაბონი), დალი. მზექალები, მზეჭაბუკები, ყაშარქალი, ციკარი, სვანურ „ლეშთან“ დაკავშირებული რიტუალები. ქართული ბორჯღალი, დედა-ბოძის სემანტიკა, ღვინისა და ვაზთან დაკავშირებული რიტუალები, უკვლეს რიტუალურ სარტყელთა სიუჟეტების სემანტიკა; თუშური მილოცვები, დასავლური ჩიჩილაკი, კოლხური მითოსური რელიქტები მეგრულ ენასა და ეთნოგრაფიაში. 2. ეიკონური განსახოვნება: ანტიმოლარული პასაჟები აგიოგრაფიაში („ევსტათი მცხეთელის წამება“, „აბიბის ნეკრესელის წამება“). მზე „ნინოს ცხოვრებაში“ (მზის დაბნელება თხოთის ძეზე და სხვა რეალიები). სუეტიცხოველი ვითარცა ქრისტიანული „დედა-ბოძი“ ნათლის კორელატით, უძველესი ქართული ჯვრები (ბოლნური ტიპოლოგია ჯვარი). ჯვარი ცაზმა, მზის განსახოვნება პიშნორგაფიაში („შენ ხარ ვენახი“: „თავით თქვენით მზე ხარ განბრწყინვებული“), „ძორათვლის“ ქართული გააზრება (ბერძნული „ბაპტიშმის“, „განბანვის“ ნაცვალი); 3. საერო მწერლობის სახისშეტყველება: „ამირან-დარეჯანიანის“ „მზის ჭაბუკები“, თამარ „ეთერთვანი სიყვილით“, დ.

გურამიშვილის „შჳეთა-შჳე“ (ამათ საგანგებო განხილვას არ შეუდგებით, რადგან ეს მოცემული გვაქვს სპეციალურ ნარკვევებში)[111].

ი. ჯავახიშვილი წერდა: „გალმერთებულ მნათობთა შორის პირველი ადგილი მზეს ეჭირა. ეს ბუნებრივია იმიტომ, რომ ქართველი ტომთა მეურნეობის მთავარ წამყვან დარგს მიწათმოქმედება შეადგენდა“[112].

აღრე ი. ჯავახიშვილი მთვარის პირველობას აღიარებდა, რასაც თავისი საფუძველი ჰქონდა. იგი ეშყარებოდა არაერთ ისტორიულ მონაცემს, იმიტომ საგულისხმებელი ხდება, რომ სხვადასხვა დროის ხან მთვარე იყო უმთავრესი ღვთაება და ხანაც მზე. ქართლში ქრისტიანობის შემოსვლის დროს მთავარი ღვთაება უნდა ყოფილიყო მზე. ქრისტიანული მწერლობის სახისმეტყველებაში უმთავრეს ადგილს იჭერს სწორედ მზე, ცხადია, ქრისტიანიზებული სახით.

ქრისტიანობა უშვებდა მითების სახისმეტყველებრივ გამოყენებას, რაც ჩანს იმ საკითხისადმი სპეციალურად მიძღვნილ ბასილი დიდის ტრაქტატიდანაც.

იმას წარმოადგენს ძველი ქართული მწერლობა და, უპირველეს ყოვლისა, „ვისის ცხოვრება“. იმ ნაწარმოებში არის ასეთი სახე: „მე დღესა დაგუღაშებდი“ („მოწია უამი დღისა დალევნისა და მზისა ჩემისა დავსებისაი. რაჟეთუ არა თუ ღღე და მზე შეღვალებიან წესთა ზედა და მათთა, არამედ მე დღესა დავუღაშებდი და იგი პგია უკუნისამდე“[113].

ი. ჯავახიშვილი აღნიშნავდა: „დღე მზის უძველესი სახელია“[114]. ჩნდება კითხვა: ვიმ არ არის აქ შეფარვენილი მზის უძველესი სახელი - „დღე“? როგორც არ უნდა იყოს, „მე დღესა დაგუღაშებდი“ გულისხმობს ადამიანის ცხოვრების დაბნელებას მზის წინაშე, რასაც ადასტურებს სხვა ფრაზაც - „მოწია უამი... მზისა ჩემისა დავსებისადო“. „ჩემი მზე“ წარმართული წარმოდგენის გამოძახილად ითვლება ან, თუნდაც, წარმართული სიტყვათხმარების გადმონაშთად უნდა ჩაითვალოს[115]. (იმიტომაც „დღის“ მზის მნიშვნელობით ხმარება უფრო ძეტად საკარაუდო ხდება). წარმართული წარმოდგენა სახეიქსიადობის პარადიგმად ქცეულა (შდრ. „ჯეჯხისტყაოსანი“, 1303).

ჯ. ნიზაძე აღნიშნავს: „რამდენად სიტყვა „მზეგრძელობა“ გავრცელებული იყო ხმარებაში, იმას გვიჩვენებს ის საკვირველი მოვლენა, რომ ქართულ რელიგიურ მწერლობაშიც გამოყენებული იყო ეს ცნება“. მასვე მოჰყავს ე. თაყაიშვილის მიერ გამოქვეყნებული ძვ. წალკასთან შემონახული XI ს-ის ეკლესიის წარწერა: „აღვაშენე წმიდაჲ ესე ეკლესიაჲ სალოცველად მზეგრძელობისა და სულისა მათისათჳს და სალოცველად ძისა მათისა და ლიპარიტ ერისთავის მზეგრძელობისათჳს“[116].

მსგავსი ფაქტი დასტურდება „გალერი მთაწმიდელის ცხოვრებაშიაც“ გალერი მთაწმიდელი ბიზანტიის იმპერატორს ავედრებს საქართველოდან ივირიონში საპოყვანილ ერებს: „შეიწყალენ მლოცველად სულისა თქუენისა და შვილთა თქუენთა მზეგრძელობისათჳსა“[117]

პირადების მიცვალების გააზრება მზის წინაშე მის დაღამებად ეხმიანება „მზიანი ღამის“ ცნობილ პარადიგმას (ქრისტიანული მწერლობის მზე-ღამის მთლიანობა ანტინომიურ განსახოვნებას ეშყარება). ეს პარადიგმა სხვაგანაც ჩანს „ვისის ცხოვრებაში“. შეფე ვირიანი ამბობს: „შუა ღამეს ოდენ შესუენა მე მზედ ბრწყინვალედ, ქრისტე ღმერთი ჩუენი, რომლისა ნათელი ძალი არა მოაკლდეს

უკუნისამდე".

ეს პარადიგმა თავს იჩენს „ვეფხისტყაოსანშიაც" („იტყვის, „პე, მზეო, ჯნ ხატად გთქვეს მზიანისა ღაწისად"). შემდეგ „დავითიანში": „ქვეყნის დღე. ღაწ მზიანი" („ვეფხისტყაოსნის" „მზიანი ღაწე" სხვადასხვა ეპოქის დასავლურ და აღმოსავლურ მწერლობათა მონაცემებით განხილულია ძ. გიგინეიშვილის ნაშრომში[118]).

მირიან მეფე ქრისტიანობას იღებს თხოთის მთაზე მზის დაბრძანების შემდეგ და არა არმაზის მსხვრევის შემდეგ. ქართველი აგიოგრაფი ამით გამოხატავდა მზის ღმერთობის განქიქებას.

„ნინოს ცხოვრებაში" სიდიადითაა ყვება, რომ ნინოს მიერ სრული სპარსი მოგვის ხუარას განკურნებით განცვიფრებული მეფე მირიანი ნინოს ეკითხება: „რომლისა ღმრთისა ძალითა იქმ საქმესა ამას კურნებისასა? ანუ ხარ შენ ასული არმაზისი ანუ შვილი ხადერისი"? მცხეთაში იყვნენ „მზის მსახურნი" მირიანის სიტყვებიდან ჩანს უძველესი მითოსური წარმოდგენა, რომლის თანახმად, ღვთაებას აკლდა შვილები (ქართული - „ღვთის შვილნი").

ინდოევროპულ მითოსში საყოველთაოდ გავრცელებული იყო თქმულებები მზე-ღვთაების შვილებზე[120]

მზის ბინარული სემანტიკა (ეიდეტური მზე და ეიკონური მზე), რომელიც დავინახეთ, თავს იჩენს წმინდა ნინოსთან დაკავშირებულ სახისმეტყველებაში. გარკვეული სისტემის შემქმნელ სახეებში. მზიურობა და ნათელი ნინოს ღვთაებრივი ნიშანია (ბივრიტის თვალი-პატიოსანი - მზიურობის სიმბოლო, სვეტიცხოველის ნათელი, ნინო მაყვლოვანში, ჯვარი ვაზისა). მზიურობის ნიშნებით ნინო ემსგავსება „დედა-უფალს" (ქალ-ღვთაებას), რომელიც ღვთის შვილი იყო (აქ შემთხვევაში არ აქვს მნიშვნელობა, არსებობდა თუ არა საერთო-ქართული ქალ-ღვთაება. არსებითია, რომ ცალკეულ ქალ-ღვთაებებს პქონდათ საერთო ნიშანი, კერძოდ. მზიურობა, როგორც ლევკოთეას, დალის და სხვა მზექალებს), მაშასადამე. პარადიგმული მნიშვნელობისა იყო ორგვარი მზე: დედა-უფლის კორელატად მითოსური მზე (ანუ ეიდეტური მზე), ხოლო ნინოს სახესთან დაკავშირებული იყო სულიერი (ხატისებრი ანუ ეიკონური) მზე, „მზე სიმართლისა"[121].

* * *

ქართულ სახისმეტყველებაში პარადიგმების ქმნიან ის სიტყვები. რომლებიც ცხოვრებისა თუ საშყაროსადმი ადამიანურ დამოკიდებათა მნიშვნელოვან სფეროებს გამოხატავენ. თვით რამდენიმე მათგანის სპეციალური განხილვა საშუალებას გვაძლევს ზოგიერთი განზოგადებისათვის (რასაკვირველია, წინასწარი და სავარაუდო სახით. საერთო დასკვნები მოითხოვს ამავე გზით შემდგომ კვლევა-ძიებას). სიტყვის სახისმეტყველებით პოტენციაზე დაკვირვების გარეშე სწორად ვერ ამოვიცნობთ მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახის შინაარსს. სიტყვის განსაზღვრებითი ბუნება შეგვიძლია დავინახოთ სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობათა ურთიერთმიმართებაში. ეს ურთიერთმიმართება (მაგალითად, პირდაპირული „სულისა" და მსოფლიო „სულისა") ფიქსირებულია ერთსადაიმავე სიტყვაში ამიტომ ყურადღებას იმსახურებს ქართულ სიტყვათა ბინარული მნიშვნელობანი (ერთი და იმავე სიტყვით ყოფითი და მაღალსულიერი მოვლენების გამოხატვა).

აღსანიშნავია ასპექტებით ქართული ენის მონაცემებთან შეპირისპირებისათვის საფუძვლის ქმნის ინდოევროპული ენებისა და პროტოკულტურის შესწავლით მიღებული შედეგები, რომლებიც ეშყარება კულტურის ლინგვისტურ პალეონტოლოგიას. პარადიგმული სახეები გვაახლოებს, ერთი მხრივ, ენას, ხოლო, მეორე მხრივ, ერთიანი სახისმეტყველების ბუნებასთან.

შენიშვნები

55. ს. ცაიშვილი, რუსთაველი და გურამიშვილი (ნარკვევები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან), თბ., 1974, გვ. 229.

56. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1981, გვ. 111.

57. ეფრემ მცირე, შესავალი წიგნისა ამის, რომელსაც ეწოდების „პარადოქსები თქუმული წმიდისა მამისა ჩუენისა იოანე დამასკელისაი". - იოანე დამასკელი. დიალექტიკა. მ. რაფავას გამოც., თბ., 1976, გვ. 66.

58. წმ. გრიგოლ ნოსელი, პასუხი ექუსთა მათ დღეთათჳს, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო ე. ჭელიძემ. - საქართველოს ეკლესიის კალენდარი (1989), გვ. 372.

59. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ.I, თბ., 1962, გვ. 13,19.

60. იქვე. გვ 14.3.

61 იქვე. გვ 196

62. იქვე. გვ. 87.

63 პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომები, ეფრემ მცირის თარგმანი, ს. ცუცაშვილის გამოცემა, თბ., 1961, გვ. 72-73.

64 Etiene Gilson, L'Univers Dionioien, p. 54-55.

65. ძველი ქართული აგიორგაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 192.

66. იოანე დამასკელი, დიალექტიკა, გვ. 116.

67. იქვე. გვ. 54.

68. იოანე პეტრიწი, შრომები, ტ. II, ტექსტი გამოსცეს და გამოკვლევა დაურთეს შ. ნუცუბიძემ და ს. ყაუხჩიშვილმა, თბ., 1937, გვ. 207.

69 С.Н. Трубецкой. Учение о Логосе в его истории (философско-историческое исследование), М., 1906, с. 196.

70. ახალი აღთქუმაი, თბ., 1961.

71. Л.Н.Толстой. Соединение и перевод четырех Евангелий, - Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 24, М,. 1951, с. 26.

72. Э. Гелнер. Слово и вещи, М,. 1962, с. 35.

73. ს.ძ ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თხზულებანი, IV(2). გვ. 96-97.

74 ს.ძ. ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, თხზულებანი, IV, გვ. 76. იქვე. გვ. 96-97; შდრ. ე. ხინთიბიძე, მსოფლმხედველობითი პრობლემები „ექუსთა ისტაისაში", თბ., 1975, გვ. 111-120.

75. წიგნი ძუელისა აღთქუმისანი, ნაკვეთი I, შესაქმისაჲ, გამოსლვათაჲ,

ქვეყნის არსებული ხელნაწერის ძიებისთვის. გამოსაცემად მოამზადეს ბაქარ გიგინეიშვილმა და ლიტონე კეკელიძემ. თბ., 1989 წ.

76. „ძველთური ხელნაწერი“. საკუთარი ი. ე. დოლიძისეულის გამოცემა, თბ., 1981

77. დავით გურამიშვილი, დავითიანი, რედაქტორი ალ. ბარამიძე. თბ., 1955. გვ. 74.

78. იოანე დოლიძელი. დიალექტიკა, 23,4.

79. ს.ძ. ორბელიანი, თხზულებანი, ტ. IV (2), გვ. 416-417.

80. იქვე, გვ. 76.

81. იქვე, გვ. 418.

82. იქვე, გვ. 253.

83. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის), შრომები, გვ. 111.

84. Т.В. Гамкрелидзе. Вяч. Вс. Иванов, указ. соч., с. 842.

85. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, გვ. 105.

86. თარგმანი პირველი წიგნისა აბას ვეფხისტყაოსანისა. თქმული ბატონიშვილის გამგებლის ვახტანგისა - ვეფხისტყაოსანი, 1737 წ.

87. აბოთნის ეკლესიის თხზულებები ქართულ მწერლობაში. ტექსტები მოამზადეს ნათელა კეჭაყმაძემ და მაია რაფავამ, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო შ. რაფავამ. თბ., 1983, გვ. 189.

88. იოანე დოლიძელი, დიალექტიკა, გვ. 101.

89. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომები.

90. ი. პეტრიწის ეს შენიშვნა გამოქვეყნებულია: რ. სირაძე, ქართული ფილოსოფიური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978, გვ. 185-186.

91. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 27.

92. იქვე, გვ. 30.

93. ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973, გვ. 401

94. რ. თვარაძე, სიტყვები და ზედმეტსახელები. - თხუთმეტსაუკუნოვანი მეგობრობა. თბ., 1985, გვ. 51-58.

95. რ. სირაძე, ძველქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საფუძვლებიდან (მოხსენება ირგვარ სიბრძნეზე), - რ. სირაძე, ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, თბ , 1975, გვ. 213-280.

96. რ. სირაძე, ქართული აგიოგრაფია, 1987, გვ. 55-58.

97. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 54.

98. რ. სირაძე, ქართული აგიოგრაფია, გვ. 150-151.

99. კ. კეკელიძე, კრებული, II, თბ., 1946, გვ. 143.

100. იქვე, გვ. 53.

101. Т.В.Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, указ соч., т. II, с. 835.

102. რ. სირაძე. ძველი ქართული თეორიულ-ლიტერატურული აზროვნების საკითხები, გვ. 13-35 (თავი: „ჩვეულებრივი“).

103. თ. სახოკია. ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, თბ., 1979; ალ. ღლონტი. ქართულ კილოთქმათა სიტყვის კონა. თბ., 1984.

104. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 111.

105. ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი. გვ. 111.

106. Т.В.Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, указ соч., т. II, с. 800-801.

107. ალ. ღლონტი, ქართულ კილოთქმათა სიტყვის კონა, გვ. 163

108. ი. ჭაუჭაძე, ა., ძველია - ი. ჭაუჭაძე, თხზულებანი, ტ. VI, თბ., 1955, გვ. 89.

109. ოსტატიშვილი, შ-XII-ე საუკუნის ქართული საერო პოეზია და „ვეფხისტყაოსანი", თბ., 1923, გვ. 173; ვეფხისტყაოსნის ეტიუდები. - ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ტ. III. 1958. გვ. 178; შ. ღლონტი, ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ენის სპეციფიკურობის პრობლემა, სიტყვა, 1961, გვ. 138-153.

110. შ. ღლონტი. დასახ. ნაშრომში, გვ. 140-145.

111. რ. სირაძე. ლიტერატურულ-ესთეტიკური ნარკვევები, თბ., 1987, გვ. 3-41.

112. ი. ჯავახიშვილი, ნ. ბერძენიშვილი, ს. ჯანაშია, საქართველოს ისტორია უძველესი ხანიდან მეცხრამეტე საუკუნის დამდეგამდე, თბ., 1943. გვ. 84.

113. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 102.

114. ი. ჯავახიშვილი, ნ. ბერძენიშვილი, ს. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ., გვ. 84.

115. რ. სირაძე, ქართული აგიოგრაფია (თავი: წმინდა ნინო და „დედაუფალი").

116. გ. ნიზაძე, ვეფხისტყაოსნის მხატვრული ენა, სანტიაგო დე ჩილე, 1957, გვ. 103.

117. გიორგი მცირე, ცხოვრება გიორგი მთაწმიდელისა - ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი II, თბ., 1967, გვ. 183.

118. შ. გოგუაძიშვილი, „მზიანი ღამე". ვეფხისტყაოსნისა და ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ზოგიერთი საკითხი. - ძველი ქართული მწერლობის საკითხები, III, თბ., 1968, გვ. 9-66.

119. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 119.

120. Т.В.Гамкрелидзе, Вяч. Вс. Иванов, указ соч., т. II, с. 777.

121. რ. სირაძე, ქართული აგიოგრაფია, გვ. 93-98.

□ □ □

თეორიული დაფუძნების პრობლემა პოეტიკაში

□

თამარ ლომიძე

□

შეიცვა საუკუნის ლიტერატურათმცოდნეობაში ჩამოყალიბდა მრავალი ურთიერთგამომრიცხავი თეორიული კონცეფცია. თითოეულ მათგანს გააჩნია არა მარტო საკუთარი მეთოდოლოგია და დამოუკიდებლად შემუშავებული ცნებითი აპარატი, არამედ - უეჭველი პრეტენზიაც მეცნიერული ჭეშმარიტების „საბოლოო ინსტანციის" წყდომაზე. ცნობილია, რომ ის თეორიები, რომლებიც ალიარებენ მხატვრული ნაწარმოებისადმი „სუბიექტური" მიდგომის უპირატეს მნიშვნელობას, ეშყარებიან ინტუიციურ მეთოდებს, ხოლო

„ობიექტური“ ანალიზის მომხრენი მიმართავენ ფორმალიზებად მტკიცებებსა და დასკვნებს და გამორიცხავენ ინტუიციური დებულებებისადმი აპელაციის ყოველგვარ შესაძლებლობას.

ამასთან, ობიექტური მეთოდების გამოყენება არ ნიშნავს, რომ შესაბამისი თეორია საერთოდ არ ითვალისწინებს ჭეშმარიტების ინტუიციურ წყდომას. მეტ-ნაკლებად ყველა ლიტერატურათმცოდნეობითი თეორია ემყარება ამოსავალ წარმოდგენებსა და ცნებებს, რომლებიც ლოგიკურად დაუფუძნებელია, მაგრამ ინტუიციურად ჭეშმარიტ პოსტულატებად მიიჩნევა. ინტუიციურ, უშუალო სიცხადით აღბეჭდილ ამოსავალ „აქსიომებზე“ დაშყარებული თეორიები ითვლება ე.წ. აქსიომატურ თეორიებად. ისმის კითხვა, რომელი ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფცია შეიძლება გაიაზროთ აქსიომატური თეორიის სახით? წარმოადგენს თუ არა „მითის“ ცნება მითოლოგიურ თეორიებში, „გაგების“ ცნება ჰერმენევტიკაში, „სამყარო როგორც ტექსტი“ და „ცნობიერება როგორც ტექსტი“ პოსტმოდერნიზმში, ან „ნულოვანი საფეხურის“ ცნება რიტორიკის ფრანგულ-ბელგიური კონცეფციებში ამგვარ აქსიომებს?

აქ სათანადო კრიტერიუმი შეიძლება მოგვაწოდოს ლოგიკურმა „თეორემამ არასისრულის შესახებ“, რომელიც 1931 წელს (იმ პერიოდში, როდესაც მათემატიკოსების წინაშე განსაკუთრებული სიძნელეები წარმოიჭრა ურთიერთგანსხვავებულ კონცეფციებს შორის არსებანის გაკეთების აუცილებლობა) ჩამოაყალიბა გამოჩენილმა გერმანელმა მათემატიკოსმა კურტ გედელმა. გედელის თეორემა უნივერსალურობით გამოირჩეყა: „თუმცა გედელმა ზუსტად არ მიუთითა, აქსიომატურ სისტემათა რომელი კლასი იგულისხმებოდა მის მიერ მიღებულ შედეგში, მაგრამ თეორემა არასისრულის შესახებ გამოსადეგია... ყველა გავრცელებული აქსიომატური სისტემის მიმართ“ (6, გვ. 304). ამდენად, ეს თეორემა შეიძლება გამოყიყენოთ ლიტერატურათმცოდნეობის მიმართაც.

გედელის მითითებით, ნებისმიერ აქსიომატურ სისტემაში არსებობს დებულებები, რომლებიც არადამტკიცებადია ამ სისტემის ფარგლებში. მათი დამტკიცებისთვის აუცილებელია უფრო ზოგადი თეორიის შოხმობა, ე.ი. კონკრეტული კონცეფციის ფარგლებს გარეთ გასვლა და მისი ინტეგრაცია უფრო ზოგად თეორიასთან. რაც შეეხება ლიტერატურათმცოდნეობას, აქ, როგორც ჩანს, საჭიროა ურთიერთგანსხვაყებული მეცნიერული დისციპლინების მონაცემთა გამოყენების გზით ახალი, სრული და არაწინააღმდეგობრივი თეორიის შემუშავება.

რა თქმა უნდა, არა გედელის თეორემიდან უშუალოდ გამომდინარე. მაგრამ მასში გამოხატული მომწიფებული საჭიროებების ზეგაყლენით, თანამედროვე მსოფლიოში მართლაც ხორციელდება მეცნიერებათა საყოველთაო ინტეგრაცია, რასაც შედეგად მოჰყვა სინთეზური ხასიათის ახალი მეცნიერული დარგების ჩამოყალიბება.

ლიტერატურათმცოდნეობაში სრული და არაწინააღმდეგობრივი კონცეფციების შეშუშავების ცდები შეინიშნება იმ სკოლებში, რომელთა ძირითად ტენდენციას წარმოადგენს, ანალიზის წმინდა ლიტერატურათმცოდნეობით მეთოდებს გარდა, სხვა მეცნიერებათა - ლინგვისტიკის, ფსიქოლოგიის, ბიოლოგიის, მათემატიკის - მიღწევათა გამოყენება. ამგვარია უკვე რუსული ფორმალიზმი, შემდგომ - სტრუქტურალიზმი და სემიოტიკა, რეცეფციული ესთეტიკისა და ფენომენოლოგიის თეორიები... ამიტომ შესაძლებელია მათი, როგორც სისრულისა და არაწინააღმდეგობრიობის ტენდენციის მქონე თეორიული კონცეფციების დახასიათება.

* * *

პოეტიკის ზუსტ, სრულ და არაწინააღმდეგობრივ თეორიად გადაქცევისადმი მისწრაფების შედეგად პოეტური მეტყველების თავისებურებანი და, კერძოდ, ტროპები განისაზღვრა, როგორც მეტყველების ე.წ. „ნულოვანი საფეხურიდან“ (რ. ბარტი) „გადახრები“ (ანუ „ანომალიები“, ცვ. ტოდოროვის ტერმინოლოგიით). სხვადასხვა დროს ნულოვან საფეხურად მიიჩნეოდა პრაქტიკული ენა (რუსულ ფორმალიზმში), პროზის ენა (ა. პოტებნიასთან), ბუნებრივი ენა (ი. ლოტმანის ნაშრომებში). ნულოვანი საფეხურის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია უკვე თავისთავად მოწმობს ამ ცნების აქსიომატურობას, ე.ი. მის ინტუიციურ სიცხადეს და არა - ლოგიკურად დასაბუთებულ ერთმნიშვნელოვნებას. რ. ბარტის მიხედვით, ნულოვან საფეხურზე „წერილობა დაიყვანება ერთგვარ ნეგატიურ მოდუსზე, სადაც ჩადგურდება ენის ყოველგვარი სოციალური და მითოლოგიური ნიშანთვისებები. ისინი ადგილს უთმობენ ნეიტრალურსა და ობიექტურ ფორმას... ნულოვანი ხარისხის წერილობა განზრახ უგულებელყოფს ყოველგვარ პრეტენზიას ელეგანტურობასა და ორნამენტულობაზე“ (2, გვ. 343,344). ი. ლოტმანის ხაზგასმული მტკიცებით, „მხატვრული ლიტერატურა მეტყველებს საგანგებო ენაზე, რომელიც ბუნებრივი ენის ზედნაშენს წარმოადგენს და მეორადი სისტემის სახით გვევლინება“ (8, გვ. 30). ნულოვანი საფეხურის გაგება იმპლიციტურად მონაწილეობს რ. იაკობსონის კონცეფციაშიც, რომლის თანახმად, უნიყერსალურ პოეტურ პრინციპად მიიჩნეყა მსგავსების პრინციპის გამოყენება სინტაგმატურ მიმდეყრობაში (ოგულისხმება, რომ სინტაგმატური მიმდეყრობა პირყელადი მოცემულობაა, რომელზეც პროეცირდება მსგავსების ანუ განმეორებადობის პრინციპი). ბელგიელ ლიტერატურათმცოდნეთა ე.წ. მ ჯგუფის ნაშრომის „ზოგადი რიტორიკის“ თანახმად, „ნულოვანი საფეხური გარკვეული ზღვარია... ამასთან, მეცნიერების ენა... იდეალში ნულოვანი საფეხურის ენა უნდა იყოს... პოეტური შემოქმედება - ესაა ენის ფორმალური გარდაქმნა“ (5, გვ. 69).

გაყერკვეთ, რამდენად მართლზომიერია ნულოვანი საფეხურის ცნების გამოყენება პოეტიკის ამოსაყალი აქსიომის სახით.

ვფიქრობთ, ნულოვანი საფეხური, იური ტინიანოვის გამოთქმა რომ ვიხმაროთ, მხოლოდ თვალთმაქცობს, თითქოს ის პირველადია პოეტური მეტყველების მიმართ. ამის გარკვეულ საფუძველს წარმოადგენს ის, რომ მხოლოდ საპირისპირო თვისებების მქონე ფენომენთან პოეტური მეტყველების შეპირისპირებისას ხდებოდა შესაძლებელი ამ უკანასკნელის შექანიზმთა განმარტება. მაგრამ აღექვატურია თუ არა შეშუშავებული განმარტებები? პოეტური მეტყველება ხომ უპირატესად არაცნობიერ კანონზომიერებებს ემყარება, აქიტომ ნულოვანი საფეხურის (რომელიც, მისი განსაზღვრის თანახმად, ლოგიკურად დანაწევრებული და ერთმნიშვნელოვანია) შეშკნობით მისი ახსნა იძლევა მხოლოდ ამ საფეხურის ენაზე თარგმნილი პოეტური მეტყველების არაადექვატურ სურათს.

აქასთან, აშკარაა ისიც, რომ პოეტური მეტყველების, როგორც ნულოვანი საფეხურის ტრანსფორმაციის გაგებამ გამოიწვია ის, რომ ლოგიკური მიმდევრობა: ნულოვანი საფეხური → პოეტური მეტყველება გააზრებულ იქნა ქრონოლოგიური მიმდევრობის სახით (ამაზე მეტყველებს თვით ტერმინები „ბადახრა“, „მემორადი მამოდელირებელი სისტემა“, „ანომალია“, „განმეორებადობის პრინციპის პროექცირება სინტაგმატურ მიმდევრობაზე“). მაგრამ ის, რომ სასარგებლოა (მეცნიერული კვლევისას) პოეტური მეტყველების შეპირისპირება მეტყველების ნულოვან საფეხურთან, არ ნიშნავს პოეტური მეტყველების მეორადობას ამ საფეხურის მიმართ (ისტორიულად, ან ინდივიდუალური შემოქმედების პროცესში). ენობრივი ნიშნები - სიტყვები გამოიყენება ყოფით მეტყველებაშიც და პოეტურ მეტყველებაშიც, მაგრამ თითოეული მათგანი წარმოქმნის ავტონომიურ სფეროს, ისტორიულად კი სიტყვის პოლისემანტიკურობა წინ უძღოდა მის ერთმნიშვნელოვნებას, ხოლო სიმბოლური ფუნქცია - აღნიშვნის ფუნქციას. ეთნოლოგთა, ფსიქოლოგთა და ლინგვისტთა მიერ დაფიქსირებულია განყოთარების დაბალ დონეზე მდგომი თანამედროვე ხალხების მეტყველების ის თვისება, რომ მასში ჭარბად შეიმჩნევა სინთეზურობა, სიტყვის ძრაგვალმნიშვნელოვნება. დადასტურებულია აგრეთვე არქაული აზროვნებისა და მეტყველების „მეტაფორულობა“, რომელიც წინ უძღოდა დანაწევრებულ მეტყველებასა და რაციონალურ აზროვნებას.

ხომ არ შეიძლება, რომ ამ შეხედულებებს არ იცნობდნენ ის მეცნიერები, რომელთა აზრით, პოეტური მეტყველება მეორადია ნულოვანი საფეხურის მიმართ? რამ გამოიწვია ობიექტური მეცნიერული მონაცემების ეს უცნაური უგულებელყოფა?

საქმე ისაა, რომ მეცნიერებმა და თეორიულმა სკოლებმა, რომლებმაც შეისწავლეს ნულოვანი საფეხურის ცნება, აქსიომატურობის მოთხოვნა გადაიტანეს თვით შესწავლის ობიექტზე - პოეტურ მეტყველებაზე, ე.ი. მიჩნეულ იქნა, რომ საკუთრივ პოეტური მეტყველება ემყარება ერთგვარ

ასოციატურ საფუძველს. ამ გაგებით, წულოყანი საფეხურის ცნება მართლაც ინტუიციურად იქნა შემოტანილი ლიტერატურათმცოდნეობაში და საიანადოდ არ განისაზღვრა მისი გამოყენების მიზანშეწონილება.

* * *

ხშირად გამოითქმის შეხედულება იმის შესახებ, რომ გაუქმებულია (მაგალითად, დიალოგურობის ბახტინისეული კონცეფციის ზეგავლენით) ნიშნის ძველი სოსიურისეული ბინარული გაგება, ისევე, როგორც ორპოლუსიანი კონცეფციები ენა/მეტყველება და სინქრონია/დიაქრონია (7,გვ.269). მაგრამ პოეტიკაში თანმიმდევრულად არაა გამოკვლეული ენისა და მეტყველების გამოხატულებები პოეტური ფიგურებისა და ტროპების სფეროში. არადა, აშკარაა, რომ ენისა და მეტყველების პლანების რეალურად არსებული ოპოზიცია საშუალებას იძლევა, შემუშავდეს ტროპების ახლებური კლასიფიკაცია, სადაც გამოიკვეთება მათი განმასხვავებელი ნიშან-თვისებები იმისდა მიხედვით, თუ რომელ პლანს განეკუთვნება თითოეული მათგანი. საერთოდ, თუ არ ჩავთვლით იაკობსონის კონცეფციას, რომელშიც შეიმჩნევა ამგვარი თეორიის შექმნის ერთგვარი მცდელობა, ასეთი საკითხი პოეტიკაში არც კი წამოჭრილა.

წინამდებარე სტატიაში არ ვაპირებთ ამ პრობლემის ამომწურავ დამუშავებას, მიცუთითებთ მხოლოდ მომავალ გამოკვლევაში გასათვალისწინებელ ზოგიერთ არსებით საკითხზე.

პოეტიკაში საწყის, ამოსავალ აქსიომად ენისა და მეტყველების შეპირისპირებული ხასიათის აღიარება, უპირველეს ყოვლისა, განმარტავს იმ გარემოებას, თუ რატომ ეთმობა უპირატესი ყურადღება მეტაფორის არსის გაშუქებას, მაშინ, როდესაც სხვა ტროპებს შეორეხარისხოვანი ადგილი ეთმობა ხოლმე სპეციალურ გამოკვლევებში.

საქმე ისაა, რომ მეტაფორა, ჩვენი აზრით, წარმოადგენს ერთადერთ ტროპს, რომელიც განეკუთვნება ენის პლანს, ხოლო ყველა დანარჩენი ტროპი და ფიგურა შეიძლება დავაჯგუფოთ, როგორც მეტყველების პლანის სხვადასხვაგვარი გამოხატულებანი.

მეტაფორა ერთადერთი ტროპია, რომელიც უშვებს გარკვეულ თავისუფლებას ნაგულისხმევი შეორე წევრის მიმართ - ეს უკანასკნელი სხვადასხვა აღმქმელი სუბიექტის მიერ სხვადასხვანაირად გაიგება, ამიტომ ჭირს მეტაფორის სრული ექსპლიკაცია. ის არასოდეს ემთხვევა საკუთარ განმარტებას. ნაგულისხმევი სიტყვა ან წარმოდგენა სემანტიკური ბუნდოვანებით გამოირჩევა: „რაც უფრო დიფუზურია სიტყვის მნიშვნელობა, მით უფრო ძლიერია მისი მეტაფორიზება... აზრობრივი ნიუანსები წარმოიშობა მღვრიე სემანტიკურ გარემოში“ (1, გვ. 149).

მეტაფორა ერთადერთი ტროპია, რომელზეც ზემოქმედებს ენის პლანიდან მეტყველების პლანში გადაყვანა (ანუ პარადიგმიდან სინტაგმის წარმოქმნა).

ასეთ შემთხვევაში მეტაფორა კარგავს თავის სპეციფიკას და შედარებად იქცევა: „შეიძლება ითქვას, რომ, გარკვეული გაგებით, ყველა მეტაფორა ელიფსურია ex definitione, რადგან მთლიანად ექსპლიციტურ მეტაფორას ჩვენ საერთოდ ვერ ვუწოდებდით მეტაფორას...“ (3, გვ. 149).

გარდა ამისა, ყოველრობით, გაცვეთილი, ტრადიციული მეტაფორები, რომელთა ნაგულისხმევი მეორე წევრები ერთმნიშვნელოვნად გაიგება ენობრივი კოლექტივის მიერ, აღარ უნდა ჩათვალოს საკუთრივ მეტაფორებად, რადგან ძნელი აღიქმება სინტაგმების სახით და ამიტომ უკვე ენის პლანის კუთვნილებას კი აღარ წარმოადგენს, არამედ - მეტყველებისას. ამგვარად, ისინი ფორმალურად მეტაფორებია, მაგრამ რეალურად უკვე ასეთებს აღარ წარმოადგენენ.

საინტერესოა, რომ μ ჯგუფის „ზოგად რიტორიკაში“, სადაც ტროპების წარმოქმნის საფუძვლად მიჩნეულია ნულოვანი საფეხურის სხვადასხვაგვარი ტრანსფორმაციები, შენიშნულია მეტაფორების ზემოხსენებული თვისებები: „ჭეშმარიტი მეტაფორა ყოველთვის გულისხმობს, რომ ტექსტში არ მონაწილეობს საწყისი ცნება - ამგვარია მეტაფორა in absentia (5. გვ. 204). რაც შეეხება მეტაფორას in praesentia, „თუ არ გავითვალისწინებთ „როგორც“ კავშირის არარსებობას, შეიძლება მიეკუთვნოთ, რომ ჩვენ წინაშეა უბრალოდ, შედარება“ (იქვე). ეს თვისება, როგორც ჩანს, ჯერჯერობით არაა შეფასებული ნაშრომის ავტორების მიერ, რადგან მეტაფორა „ზოგად რიტორიკაში“ არ უპირისპირდება (ამ თვისების მიხედვით) სხვა ტროპებს (გაკვრით შევნიშნავთ, რომ ბელგიელი მეცნიერების მიერ მეტაფორის წარმოქმნის მექანიზმის განმარტება სხვა, გაცილებით უფერო არსებითი ხარვეზებითაც გამოირჩევა). ამდენად, „ზოგად რიტორიკაში“ მეტაფორას in praesentia კვლავ „მეტაფორა“ ეწოდება და გაანალიზებული არაა მეტაფორისა და შედარების განმასხვავებელი კრიტერიუმები.

ვაფიქსირებთ რა იმას, რომ მეტაფორა განეკუთვნება ენის (პარადიგმატიკის) პლანს, მოკლედ დავახასიათებთ სხვა ტროპებს.

მ.ლ. გასპაროვის მითითებით, ტროპების მთელი სიმრავლე დაიყვანება მათ ექვს სახეობაზე, რომელთაც დაემატა მეშვიდე ტროპი: „ტრადიციული რიტორიკული თეორიის ექვს ტროპს გარდა, პოეტურმა პრაქტიკამ გამოიტანა მეშვიდე მაოგანი, რომელსაც აქამდე არ მიუღია სახელწოდება და განსაზღვრა. ექვსი ტრადიციული ტროპი იყო: მეტაფორა - მნიშვნელობის გადატანა მსგავსების მიხედვით, მეტონიმია - მნიშვნელობის გადატანა მომიჯნავეობის მიხედვით, სინეკდოქე - მნიშვნელობის გადატანა რაოდენობის მიხედვით, პიპერბოლა - მნიშვნელობის გაძლიერება, და, ბოლოს, ეიფემია - მნიშვნელობის შეფერება („ეს ადამიანი ნამდვილი ადამიანი იყო; აქ გმირობა უნდა გამოიჩინო, ის კი მხოლოდ ადამიანია“). ამ ჩუსხას ახალმა დრომ დაუმატა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ანტიემფაზა - მნიშვნელობის გაფართოება, მისი გაბუნდოვანება“ (4, გვ. 190).

განეკუთვნება თუ არა ყველა ეს ტროპი მეტყველების პლანს? ამ პლანისთვის დამახასიათებელი რა თვისებებით გამოირჩევიან ისინი?

მეტონიმია, როგორც ანალიტიკურ პრინციპზე დამყარებული ტროპი, სინტაგმატური ხასიათისაა. ის იმავე ნიშნით განეკუთვნება მეტყველების პლანს, რომელიც, მაგალითად, გაცყეთილი მეტაფორა. მეტონიმიის მეორე წევრი აუცილებლად ცხადად, ერთმნიშვნელოვნადაა განსაზღვრული ენობრივი კოლექტივის ცნობიერებაში და მასში სინტაგმატურად ნაწევრდება წარმოდგენა ობიექტის შესახებ. ანალიტიკური (სინტაგმატური) ტროპების რიცხვს განეკუთვნება სინეკდოქეც ანუ ობიექტის დეტალის მისედვით ამ ობიექტის აღნიშვნა. ამგვარივეა პიპერბოლაც, რომელიც ემყარება განსხვავებული საგნების ან მოვლენების ურთიერთშეჯერებას, და, აგრეთვე, ემფაზა, რომელიც ანალოგიური ხერხით აიგება. ზემოჩამოთვლილი ტროპები მეტყველებაში იხმარება მყარი სინტაგმების სახით. შესაბამისად, ისინი შეიძლება განვსაზღვროთ, როგორც ფიგურები, ხოლო მეტაფორა - როგორც საკუთრივ ტროპი.

რითია განპირობებული მეტაფორისა და დანარჩენი ტროპების (ფიგურების) მიკუთვნება, შესაბამისად, ენისა და მეტყველების პლანებისადმი? ალბათ, იმით, რომ მეტაფორა იმთავითვე წარმოადგენდა არა ტროპს, არამედ - არქაული აზროვნების დამახასიათებელ თვისებას მაშინ, როდესაც მეტყველება ჯერ კიდევ საკმოუყალიბებელი იყო. ამით აიხსნება, რომ მის მეორე წევრს აუცილებლად უნდა ახლდეს ის სემანტიკური ბუნდოვანება, არაერთმნიშვნელოვნება, რომელიც ადამიანის აზროვნების, „მეტაფორული“ აზროვნების დამახასიათებელი ნიშანი გახლდათ ისტორიის გარიჟრაჟზე.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. Арутюнова Н.Д., Языковая метафора (синтаксис и лексика) - კრებ.: Лингвистика и поэтика. М., 1979.

2. Барт Р., Нулевая степень письма - კრებ.: "Семиотика", М., 1983.

3. Вежбицкая А., Сравнение - градация - метафора - კრებ.: "Теория метафоры", М., 1990.

4. Гаспаров М.Л., Историческая поэтика и сравнительное стиховедение - კრებ.: "Историческая поэтика", М., 1980.

5. Дюбуа Ж. и др., "Общая риторика", М., 1998.

6. Клайн М., Математика. Утрата определенности. М., 1984.

7. Лахман Р., Демонтаж красноречия. С-Пб., 2001.

8. Лотман Ю.М., Структура художественного текста. М., 1970.

□ □ □

მარგინალური პოეზიის პარადიგმები
(რუსთაველიდან გალაკტიონამდე)

□

ირაკლი კენჭოშვილი

□

მარგინალურის ცნებისათვის

ამა თუ იმ კულტურული ეპოქისა თუ სივრცის სურათის აღდგენისას ყოველთვის გამოიკვეთება ანტინომიური წყვილი: ცენტრალური მარგინალური, რომელთაგან მეორეს, საგნებით ბუნებრივად, ნაკლები ყურადღება ეთმობა ხოლმე. არის ისეთი ეპოქები, რომლებიც სრულ შეუწყნარებლობას ამჟღავნებენ ყოველივე მარგინალურისადმი. და პირიქით, ზოგჯერ მარგინალი ცხადდება უმაღლეს ნორმად. ასე ხედავდნენ თავიანთ თავს სხვადასხვა დროის რელიგიური ერეტიკოსები, XIX საუკუნის ბოჰემისტები და ფრანგი „დაწყევლილი პოეტები". XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე პრიმიტივისტული ხელოვნებით გატაცება, ხოლო მოგვიანებით უილიამ ბლეიკის გრავიურების აღიარება, ანდა მარკიზ დე სადის, ნერვალისა თუ ნიცშეს კულტის დამკვიდრება ღირებულებათა სისტემაში მარგინალურისადმი მაღალი სტატუსის მინიჭებას მოასწავებდა. შიზოფრენიული დისკურსით დაინტერესება უკიდურესი გამოვლინებაა მარგინალურისადმი თვისებრივად ახლებური დამოკიდებულებისა.

თეორიულ დონეზე მარგინალურის კატეგორიას ეპოქის კულტურული იერსახის სწორი დანახვისა და შეფასებისათვის მხოლოდ სტრუქტურალიზმმა, პოსტსტრუქტურალიზმმა, ახალმა ისტორიზმმა და კულტურის პოეტიკამ მიანიჭეს განსაკუთრებული მნიშვნელობა. საკმარისია ითქვას, რომ მოწინააღმდეგენი დერიდას დეკონსტრუქციის საგნად უპირატესად მარგინალური ტექსტების – სქოლიოების — გამოყენებას, ხოლო „ახალ ისტორიზმს" ისტორიული ანეგდოტებით ჭარბ გატაცებას საყვედურობენ, და არცთუ მთლად უსაფუძვლოდ. აქ არ გვჭირდება ამ საკითხში უფრო მეტად ჩაღრმავება. საკმარისია იმის გახსენება, რომ ლოგოცენტრიზმის კრიტიკაში არის რაღაც, ანუ, როგორც მარქსისტები იტყოდნენ, რაციონალური მარცვალი. კერძოდ, ამა თუ იმ ეპოქის ღირებულებათა იერარქიის შეფასებისას ყოველთვის სასურველია ვიცოდეთ არა მხოლოდ ის, თუ რა იყო ცენტრალური და რა — მარგინალური, არამედ ისიც, რომ ცენტრალურშიც ხშირად შეიმჩნევა მარგინალურის არაცნობიერი კვალი. ზოგჯერ ეპოქის გასაღები მარგინალურშია ჩამარხული.

კულტურის ნებისმიერი დარგის, მათ შორის ლიტერატურული სინამდვილის აღქმა მხოლოდ მაშინ არის სრულყოფილი, როდესაც ორივე წყვილია დანახული

ანტინომიების რიგში: მაღალი — დაბალი; ელიტარული — სახალხო; რჩეული — მასობრივი; ცენტრალური — მარგინალური.

მარგინალურის კატეგორიის თვალსაზრისით ქართული მწერლობის ისტორიის შესწავლა გულისხმობს ყურადღების გამახვილებას პერიფერიული, ჩვეულებრივ, სქოლიოებისათვის მოტოვებული მოვლენებისადმი, სხვათა შორის შექმნილი წერილობითი მხატვრული ტექსტებისა და ინტერტექსტებისადმი, რომლებიც რიგორც აჯტორის, ასევე თანამედროვეთა ესთეტიკურ იერარქიულ სისტემაში არ ითვლებიან დიად ნიმუშებად და რომლებსაც ლიტერატურის ისტორიებში შეღევრებისა და მაღალი ჟანრების ჩრდილი ეფინებათ.

მარგინალური მწერლობის ერთ-ერთი უმთავრესი თავისებურება ისაა, რომ ხშირად (მაგრამ არა ყოველთვის) უფრო პოპულარულია, ვიდრე დიადი ლიტერატურული ნაწარმოებები და ჟანრები. ამდენად, მათშიც თავისებურად აისახება კოლექტიური ცნობიერება.

ამ თვალსაზრისით ქართული მარგინალური პოეზიის ისტორიიდან საგანგებოდ მხოლოდ XIX საუკუნის მეორე ნახევარია შესწავლილი იოსებ გრიშაშვილის საკანდიდატო მნიშვნელობის ნაშრომში „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოპემა“ (1927), რომელშიც მართებულად არის აღნიშნული, რომ მწერლობა მარტო კლასიკოსებისაგან არ შედგება (გვ. 9).

რუსთაველის ეპოქის მარგინალური ჟანრები

რუსთაველის ეპოქის მარგინალური მწერლობის კონტექსტში უნდა განვიხილოთ როგორც „ხმა მგოსანთა და მუშაითთა“ („ისტორიანი და აზმანი...“), „მგოსანი და მოშაითი“, „მგოსანნი მოდგეს, ისმოდა ხმა სიმღერისა ტკბილისა“ (ვეფხისტყაოსანი), ასევე ლექსები „სანადიმოდ, საძღერელად, სააშიკოდ, სალაღობოდ, აშხანავთა სათრევლად“ (ვეფხისტყაოსანი). ასეთი ჟანრები ერთობ სიცოცხლისუნარიანნი არიან. გავიხსენოთ „საცინელი შაირი, ბესარიონისაგან იქმული მხეჭაბუკ მდივანბეგზედ“ (იოანე ბატონიშვილი, „ხუმარსწავლა“) და სხვ. ეს საოხუნჯო ლირიკა, რომელიც საამოა, მაგრამ არ ითვლება მაღალ პოეზიად, დაახლოებით იგივეა, რაც ის სათრევლად შექმნილი კანცონები, რომლებსაც დანტე ახსენებს ნარკვევში „სახალხო მჭევრმეტყველებისათვის“. ასეთი საოხუნჯო ლირიკის ნიმუში უნდა იყოს ვეფხისტყაოსანის ის ერთადერთი ადგილი (ჭაში ჩაყარდნილზე), სადაც სიცილი ხმაამაღლა ისმის. ერთობ საეჭვოა ამგვარი საოხუნჯო ჟანრების არსებობა რუსთველამდელ დროში, სარწმუნოებრივი რიგორიზმის ხანაში, როდესაც უთუოდ ანგარიში ეწეოდა იმ ფაქტს, რომ მაცხოვარი არასოდეს იცინოდა.

თამარის კარზე გავრცელებული და ჩვეულებრივი „ხმა მგოსანთა და მუშაითთა“ ისევე ძნელად წარმოსადგენია რამოდენიმე საუკუნით ადრე, როგორც არ გვხვდებიან მიმები და პანტომიმები ადრინდელი საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში.

საგულისხმო ცნობა თამარ მეფის ხანაში მარგინალური მწერლობის ზოგიერთ სხვა ნაირსახეობაზე გვხვდება ბასილი ეზოსმოძღვრის მატიანეში: ,,სახლთა ზედა აკროსტიხორად თამარის შესხმათა დასწერდეს; ბეჭედთა ზედა და დანათა და არგანთა შეამკობდეს და ზედა თამარის ქებასა დასწერდეს". სახლებზე ლექსის მიწერის ტრადიცია იმდენად მძლავრი აღმოჩნდა, რომ ასეთი ლექსები XVIII საუკუნეშიც გვხვდება. დავით რექტორი თავის ლექსს ,,მსურველო, აქა სამყოფსა ეახლე საწადილოსა" წინ ასეთ განმარტებას ურთავს: ,,დავით რექტორმან ბეგუმის სახლს დავაწერე" (ხელნაწერთა ინსტიტუტი, დავით რექტორის კრებული S 1105). ასევე, ხსენებულ კრებულში დავით რექტორი მზეჭაბუკ ორბელიანის მიერ მისადმი მიძღვნილ ლექსს ,,სიბრძნის ტრფიალო, გნოშისა გიქებ სიმდიდრით ქონასა" ასეთ საგულისხმო ცნობას წარუმძღვარებს: ,,მანცა კედელზე დააწერა ჩემად ქებად". ლირიკული ტექსტის იმთავითვე მარგინალურ სფეროში მოქცევის გამოვლინებად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ, როგორც ჩანს, ლექსებს სარკეზეც აწერდნენ: ,,სარკეზე დავაწერე ეს ლექსი" (კვლავ დავით რექტორს ვიმოწმებთ) და ამ ცნობას მოსდევს მსუბუქი პოეზიის ნიმუში — ,,ეს სამყარო ვარდთა სიტკბით გამობრძმედავს, ვით იქ ალი..."

ამგვარად, რუსთაველის ხანის ტექსტების საერთო პანორამის ჩვენებას მწვერვალების გვერდით შესაძლებელია იმ დროის საერო მწერლობის არაერთი შედარებით მარგინალური, მაგრამ უაღრესად საგულისხმო ტექსტისა და ჟანრის დანახვა.

ბეჭედზე და სხვა საგნებზე დასაწერი ლექსები, ანუ ლეკუცია (ი.ბატონიშვილი. ,,ხუმარსწავლა". I, 1990, გვ. 620) დავით აღმაშენებლის დროიდან XIX საუკუნემდე გვხვდება, მაგრამ ისინი ყოველთვის მარგინალურ წერილობით ტექსტებად ითვლებოდნენ და აბა თუ იმ პოეტის ნაწარმოებთა ძირითად კორპუსში მათ არ ვხვდებით. განსხვავებული ვითარების მოწმენი ვართ რომანტიკოსთან — ნ.ბარათაშვილთან. მის ავტოგრაფებში საუკეთესო ლექსებს შორის გვხვდება ,,ქრიას ბარათაევის ახარფუშაზედ"; მეტიც — თარიღიც აქვს მიწერილი. ბარათაშვილისავე ,,ველოცავ დღეს ჩემის გაჩენის" (პ.ინგოროყვას ვარაუდით — განჯაში დაწერილი 1844—ში) ფორმითა და მოცულობით გვაძლევს იმის ვარაუდის საფუძველს, რომ ამ ჟანრის ლექსები მისთვის არ წარმოადგენენ პოეზიის მარგინალურ მოვლენას.

მარგინალური ჟანრის გარდაქმნა ეატიანეებისა და ვეშხისტყაოსნის ინტერტექსტად

რამდენადაც საეჭვოა რუსთაველის ხანამდე საოხუნჯო მწერლობის არსებობა, ამდენადვე გვაქვს საფუძველი დავასკვნათ, რომ საეკლესიო მწერლობის ბატონობის დროს მარგინალური მწერლობის სახით საგმირო ჟანრებიც არსებობდა.

ბუნებრივია, რომ საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრების ხანაში გმირის სტატუსი ვერ იქნებოდა ისეთი, როგორც პომეროსის დროინდელ საბერძნეთში, ან ბეოვულფის შემქმნელ ანგლო-საქსურ საზოგადოებაში, ვერ იქნებოდა იმდენად,

რამდენადაც გმირი კაცობრიობის ისეთივე იდეალია, როგორც წმინდანი და ბრძენი; ამა თუ იმ კულტურული სიყრცის ეთიკურ ღირებულებათა უმაღლეს საფეხურზე ხან გმირი მოექცევა, ხან წმინდანი, ხან ინტელექტუალი, პედონისტი ან ხელოვანი. არც ეგვიპტეში, არც ჩინეთში, არც ისრაელში მხედრები, მებრძოლები, გმირები არ იდგნენ იერარქიის უმაღლეს საფეხურზე. ჩინეთში მეომრები არ უყვარდათ, ხოლო ინდოეთში უმაღლეს კასტაში მათ მეორე ადგილი ეკავათ. ძველ საზოგადოებაში საგმირო ეპოსს მისთვის დამახასიათებელი ტრაგიკული ელფერით მხოლოდ საბერძნეთში ვხვდებით, მოგვიანებით — სპარსელებთან, გერმანელებთან და კელტებთან, ხოლო ფრანგებთან მხოლოდ იმ დროიდან, როდესაც ჯვაროსნობის ხანამ მათში ეროვნული მისიის გრძნობა გააღვიძა (E.R.Curtius. European Literature and the Latin Middle Ages. Princeton, 1973. გვ. 167-168).

უთუოდ საეჭვოა არ უნდა იყოს, რომ ქართული ქრისტიანობის პირველი საუკუნეების ეთიკურ სისტემაში გმირის სტატუსი წმინდანებსა და სასულიერო პირებთან შედარებით ძარგინალურ სფეროში იყო მოქცეული. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ სტატუსს არა ოფიციალური ინსტიტუტები, არამედ საზოგადოების უფრო ძარგინალური სფეროები ინახავდნენ.

ჟეჟიანისტყაოსანი საშუალებას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ საგმირო იდეალის გამოსვლას ძარგინალური მდგომარეობიდან ცენტრალურ სფეროში, მაგრამ არა წმინდა სახით, არამედ საკარო, პრეციოზული ლიტერატურის სხვა იდეალებთან გადახლართული ფორმით.

აქ უნდა გავიხსენოთ საგმირო პოეზიის ერთ-ერთი უდიდესი მკვლევრის — ს.ს.ბაურას ის დებულება, რომ ჟეჟიანისტყაოსანი წარმოადგენს გარდამავალ საფეხურს საგმირო პოეზიასა და romance-ს (სარაინდო რომანს) შორის (C.M.Bowra. The Heroic Poetry. L., გვ. 552). არ უნდა იყოს შეცთომით, რომ რუსთაველი საჭიროდ მიიჩნევს განმარტოს ქალების, ნაწილობრივ — მიჯნურის ბინიშნელობა, ხოლო საგმირო-სა და გმირი-ს („მათ სამთა გმირთა“, „საქმენი საგმირონია“ და სხვ.) ახსნას არ თვლის საჭიროდ. ივარაუდება, რომ ეს ნაცნობი და პოპულარული ინტერტექსტია.

ჰესიოდეს („სამუშაონი და დღენი“) მსგავსად, რომელიც ისტორიას იწყებს ნახევარღმერთების, ღმერთების მსგავსი გმირების, ანუ საგმირო ხანით, ქართველ მემატიანეებსაც სჯერათ, რომ არსებობდა „ჟამი გმირთა და გოლიათთა ყოფისა“ („ისტორიანი და აზმანი...“). ასევე ქართველ მეფეთა ცხოვრებაში ქართული ისტორია გმირების ხანიდან იწყება: თარგამოს, ჰაოს, ქართლოს, ნებროთ და სხვანი გმირები არიან.

უთუოდ როგორც აქილევსის, ასევე თარგამოსის, ნებროთისა და სხვა გმირთა შესახებ არსებული საგმირო ჟანრების ინტერტექსტში ერთვებოდა დავით აღმაშენებლისა და თამარ მეფის დროის მკითხველი, რომელსაც კითხულობდა: დავით აღმაშენებელი იყო „სახელგანთქმული, ვითარცა ნებროთ გმირთა შორის“ („რუის-ურბნისის ძეგლისწერა“), გიორგი III იყო „აქილევს, სამბსონ და ნებროთ გმირთა

შორის" („ისტორიანი და აზმანი...") და ტარიელი, ავთანდილი, ფრიდონი – „ყველაი, გმირთა დარები", „ივი მზე, მსგავსი გმირისა", „ვცან გმირთა შტი გმირობა" და ა.შ. (ვეფხისტყაოსანი). აქ თამარის ეპოქამდე პერიფერიული, მარგინალური სახით არსებული ინტერტექსტია ნაგარაუდევი.

იმისათვის, რომ მკითხველებს საშუალება პქონოდათ „სამთა გმირთა ძნათობთა" საგმირო ეპოსის კონტექსტში დანახვისა, რუსთაველს ისეც სჭირდებოდა ამ საგმირო მწერლობის კონტექსტზე მინიშნება, როგორც შემატიანეებს დასჭირდათ – აქილევსზე, თარგამოსზე, სხვა გმირებზე მითითება. რა ხერხით შეეძლო რუსთაველს ამ კონტექსტისადმი რეფერირება?

პოეზიაში ტექსტების ამა თუ იმ ეროობლიობაზე მინიშნების ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალება არის მკითხველთა ცნობიერებაში ამა თუ იმ ყანრებთან ასოცირებული ინტონაციის, ანუ სალექსო საზომების მოხმობა. ვეფხისტყაოსნის შაირი (ან ორივე სახეობა ან ერთ-ერთი მათგანი) საგმირო პოეზიიდან ნასესხები ციტატა უნდა იყოს. ამ ვარაუდის სასარგებლოდ მეტყველებს ის ფაქტი, რომ „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი"-ში ვახტანგ გორგასალის საბრძოლო საქმეების ქება შაირის საზომით არის შესრულებული: „ამისთვისცა დალექსავს მლექსავი ვინმე და იტყვის:

შენ, ვახტანგ, სანატრელი ხარ შენთვის ღმრთის მაქებარისა,
ცნამცა შენი მტეროა ძლევა, თვით მზეებრ მაშვებარისა,
მუსულმანთ ამწყვედელისა, ქრისტიანთ მშუნებარისა,
ვინ დაგბადა, მანვე უწყის დაბადება ბუნებისა.

(შდრ. ამ ლექსის ბოლო ტაეში და ვეფხისტყაოსნის: „ვინ დაგბადა, შეილებაცა მანვე მომცა ძლევად მტერთა").

საგულისხმოა ისიც, რომ ასევე შაირით არის შესრულებული ე.წ. ეპიტაფია დავით აღმაშენებლისა, რომელშიც ძნელი არ არის საგმირო პოეზიის ნიშნების დანახვა.

თუ გავიზიარებთ იმ დებულებას, რომ „საეკლესიო მწერლობის ხანიდანვე ისახებოდა ელემენტები და მზადდებოდა ტრადიციები საერო მხატვრული ლიტერატურისა" (კ.კეკელიძე. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია. 1952, გვ.4), და რომ რუსთაველის „საქმენი საგმირონია" გულისხმობს იოანე საბანისძისა და მერჩულეს ხანაში როგორც ზეპირსიტყვიერების, ასევე წერილობითი ტექსტების სახით არსებულ საგმირო ჟანრებს, ლოგიკური იქნება დავასკვნათ, რომ ისინი, მათი მარგინალური მდგომარეობის შესაბამისად, იქმნებოდა არა რელიგიური ტექსტების იდეოლექტზე, არამედ ისეთსავე ჩვეულებრივ ხალხური ენაზე და საშუალო სტილით, როგორც ამას ვხედავთ ვეფხისტყაოსანში. ძნელად წარმოსადგენია, საგმირო (ანუ არასაეკლესიო) ჟანრები მოქცეული ყოფილიყვნენ დაკანონებული ენობრივი ნორმების პროკრუსტეს საწოლზე.

თუ რამ საგულისხმოა დეკონსტრუქციაში, უპირველესად ეს იოქმის პრინციპია და იმ დებულებაზე, რომ ყოველ ტექსტს თან მოსდევება სხვა ტექსტების მთელი

შლეიფი. საგმირო პოეზიის ინტერტექსტს რუსთაველის პოემაში უნდა შეესაბამოლოდა სტილის განსაზღვრელ საწყისთა მთელი წყება: შინაარსობრივად — წარმოდგენა გმირის სტატუსზე, ფორმის თვალსაზრისით — საზომი, ინტონაცია და ენის ხალხურობა. ეს უკანასკნელი უნდა იყოს იმ გარეშეების მთავარი მიზეზი, რომ როგორც დანტემ თქვა უარი ლათინურზე ხალხური მეტყველების სასარგებლოდ, ასევე უარყო რუსთაველმა უკვე ლათინურივით ხელოვნურ ენად ქცეული საეკლესიო იდიოლექტი და ბუნებრივი საერო ენა აირჩია. რუსთაველსაც შეეძლო გაემეორებინა დანტეს მიერ ტრაქტატში „ხალხური მეტყველებისათვის" თქმული სიტყვები: „ხალხური უფრო კეთილშობილია, იმიტომ რომ ადამიანთა მოდგმის მიერ დასაბამიდანვე გამოიყენება; იმიტომაცაა, რომ თუმც ბევრნაირი გამოთქმითა და კილოკავით ხასიათდება, მას მთელი ქვეყანა იყენებს; და კიდევ იმიტომ, რომ ბუნებრივია". ორივე გენიოსმა ხელოვნურ ენას ტკბილი, „dolce" სტილი აშკობინა.

„კინტოთ კილო, კილო შუა ბაზრისა" და მაღალი პოეზია

XVIII საუკუნის დამლევისა და XIX-ის დასაწყისის ქართული პოეზიის განვითარების გზა უაღრესად საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ ძლავრად ახდენენ ერთმანეთზე ზეგავლენას, ერთი მხრივ, ოფიციალური, დიადი, კლასიკური, ელიტარული ლირიკა და, მეორე მხრივ, მწერლობის მარგინალურ სფეროში მოქცეული პოპულარული ქალაქური ლექსები და სიმღერები. შეიძლება ითქვას, რომ ამ დროს უკვე თავს იჩენს ელიტარულისა და მასობრივის შერწყმის ის ტენდენცია, რაც პოსტმოდერნისტული ხანის ლიტერატურისა და ხელოვნების (გარკვეულწილად — ყოფისაც) ერთ-ერთ დამახასიათებელ (და სახიფათო ზღვრამდე მისულ) თავისებურებად იქცა. ელიტარულისა და მარგინალურ-მასობრივის ურთიერთდაახლოებისაკენ სწრაფვის ეს გეზი XIX საუკუნის ქართულ პოეზიაში უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე რუსულში ან ინგლისურში.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მარგინალური პოეზია მასობრივი სიმღერებისა და ლექსების სახით ელიტარული პოეზიის პირმშოა. სკანდარნოვასა თუ დავით გუგუნიშვილის ყაიდის პოეტები უკიდურესად გამარტივებულ დონეზე იყენებენ იმ სემიოტიკურ ნორმას, რომელიც საშეფო კარზე იშვა და თავდაპირველად უაღრესად რთული, ვირტუოზულად დახვეწილ პოეტურ ტექნიკას მოითხოვდა („ბესარიონ გაბაშვილი, პირველი მესტიხე და უცხო მთხზველი" — იოანე ბატონიშვილი, „ხუმარსწავლა"; ალ-ჭავჭავაძე, ზაალ ბარათაშვილი, იოსებ მელიქიშვილი, დავით ბატონიშვილი, გიორგი თუმანიშვილი და სხვ.). მაგრამ აღმოსავლური საკრავების ხმებზე ორიენტირებული ლირიკის ამ სემიოტიკურ ნორმას იმთავითვე თან დაჰყვა გამარტივებული ვარიანტის სახით ფუნქციონირების შესაძლებლობაც (საათნოვა). XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ელიტარული ლექსი მასობრივი მარგინალური პოეზიის კუთვნილებად იქცა. ის, რაც მაღალ საზოგადოებრივ წრეებში იშვა, გახდა „კინტოთ კილო, კილო შუა ბაზრისა" (ვახ. ორბელიანი). წიგნის ბეჭდვის

გავრცელებამ ასპარეზი გაუფართოვა კინტოს კილოდ ქცეულ პოპულარულ ლირიკას. გიორგი სკანდარნოვა, დავით გივიშვილი და სხვა პრიმიტივისტი პოეტები ბესიკისა და ალ.ჭავჭავაძის ხანის პოეზიის უკიდურესად გამარტივებულ-გაუბრალოებული ვარიანტით პასუხობენ მასობრივი მკითხველ-მსმენელის მოთხოვნილებებს.

მაგრამ პოეზიის მაგისტრალური ხაზის წარმომადგენლები თან გრძნობენ თავიანთ უპირატესობას მარგინალური ლირიკის წარმომადგენლებზე და თან ცნობიერად თუ უნებლიედ საკმაოდ ნაყოფიერად იყენებენ ამ უკანასკნელთა სტილურ ნორმებს. ამის ერთ-ერთი გამოხატულებაა იოსებ გრიშაშვილის მიერ შემჩნეული ის ფაქტი, რომ ილია ჭავჭავაძის „ჩემო კარგო ქვეყანავ, რაზედ მოგიწყენია, აწმყო თუა არა გვწყალობს, მომავალი ჩვენია“ გამოძახილია სკანდარნოვას ლექსისა „ორთავ თვალის სინათლევ, რაზედ მოგიწყენია, ბნელს ვზივარ, განმინათლე, სანამ დრონი შენია“ (ი.გრიშაშვილი. ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოპემა. 1927, გვ. 108).

ასევე შეუძლებელია სრული გამიჯვნა ისეთი ლექსების პოეტიკის, როგორიცაა, ერთი მხრივ, აკაკი წერეთლის „კინტო“, შუხაშბაზები — „რომ იცოდე ჩემი გულის დარდები“, „ნახევარი ცხოვრების გზა გავლილ“, „აღმართ-აღმართ მივდიოდი მე ნელა“, „ჩემო თავო, ბედი არ გიწერია“, მისი სატირული ლექსები და სხვ. და, მეორე მხრივ, გიორგი სკანდარნოვას სალაღობო სიმღერები და ლექსები, „კინტო საქულას სიმღერა“ და „სატირები“. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ იოსებ გრიშაშვილის კრებული „არ შეგცივდეს, ბარაშკაჯან“.

თბილისის მარგინალური მასობრივი პოეზიით, სახათნოვას „დაჟანგული პანგებით“ დაინტერესება და თავისებური ტრანსფორმირება თავს იჩენს გალაკტიონის არაერთ ლექსში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა „ქვავილები და ღვინო“:

მე მოვრალი ვარ სიყვარულით,
არ დამცარო, მზე და ღვინო...
უცხოელი არ გეგონო,
მე ვარ კინტო — მზე და ღვინო...

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში პოეზიის მაგისტრალური ხაზის გამომხატველ პოეზიაზე ზეგავლენას ახდენდა როგორც ქალაქური, ასევე სოფლური მარგინალური მასობრივი სიმღერისა და ლექსის იდიოლექტი და მისთვის დამახასიათებელი „პრიმიტივიზმი“, კერძოდ, მესტვირული შაირის, „ნანინას“, „გუთნურის“ და სხვა მასობრივი სიმღერების პოეტური ტექნიკა. ამასთანავე, ეს ორი კილო არაა მთლიანად განცალკევებული; მათ შორის უდავოდ შეიმჩნევა ნიშნები არა მხოლოდ შეხების, არამედ დიფუზიისაც.

XIX საუკუნისა და XX საუკუნის ქართულ პოეზიაში მარგინალური მასობრივი პოეზიისაკენ ხან ცნობიერი და ხან უნებლიე მოძრაობის პარალელურად შეიმჩნევა მისგან განმსგავსებისა და დაშორების სხვადასხვაგვარი გამოვლინებანიც. გრიგოლ ორბელიანისა და საეროდ „ძამების“ შეშფოთება ენის წახდენის გამო

ელიტარულისა და მარგინალურ-მასობრივის, რთულისა და „პრიმიტიულის“ ურთიერთდაახლოების შეგრძნებითაც იყო გამოწვეული. პოეზიის ცენტრიდანულ ტენდენციას მარგინალური მასობრივი ლირიკისაკენ მძლავრ წინააღმდეგობას უწევდა საპირისპირო ხასიათის მოვლენა, კერძოდ, საფორტეპიანო მუსიკაზე ორიენტირებული ლექსი, რომელიც რთული ტექნიკით, სხვადასხვა საზომებისა და განპირობებათა გართულებული სისტემის გამოყენებით ხასიათდება. ამის პირველი ნიმუშია ალექსანდრე ჭავჭავაძის „ვარდო, რად ხარ თავდახრილი?“, „შავსა ფერს“, ნ. ბარათაშვილის „...ნა ფორტეპიანოზედ მომღერალი“, „თავადის ჭ...ის ასულს, ეკ...ნას“, „როს ბედნიერ ვარ შენთან ყოფნითა“, „ცისა ფერს“, ილია ჭავჭავაძის „გახსოვს, ტურფავ, ჩვენს დიდ ბაღში“, აკაკი წერეთლის „გაუბედავი სიყვარული“, კოტე მაყაშვილის „როშანსი“ („დავრდომილი სნეული“), იოსებ გრიშაშვილის „როშანსი“ („შენ ხარ ღვთაება“), „სევი შეღონდია“, „გენაცვალე“ („რომ არ მწყალობ, ცოდვა არ ვარ?“), გალაკტიონის „არ მშორდება სევდა მწარე“, „ძიძღერე რამე!“, და სხვ.

XX საუკუნის ქართული პოეზიის „სიმბოლისტური ხანა“ – „ცისფერი ყანწების“ დაარსებიდან „მიწასთან დაბრუნებამდე“ მარგინალური მასობრივი პოეზიისაგან უკიდურესი განმსგავსების უაღრესად მკაფიო გამოვლინებაა.

დღეს, XXI საუკუნის დასაწყისის ქართულ პოეზიაში კვლავ ძლავრად იჩენს თავს მარგინალური და ელიტარული პოეზიის დაახლოება. კერძოდ, ქოტე ქუბანეიშვილის პოეზიაში საგრძნობია სწრაფვა გალაკტიონის თაობის მიერ დაკვიდრებული ინტონაციებისა და ხერხების და ჩვენი დროის მასობრივი (მათ შორის – ყარგონული) პოეზიის, აგრეთვე – რუსული, ფრანგული და ინგლისური როკმუსიკის პოეზიის ურთიერთდაკავშირებისაკენ.

მთელი მსოფლიო მოიცვა, ერთი მხრივ, მარგინალურ-მასობრივსა და, მეორე მხრივ, ელიტარულსა და ინდივიდუალურს შორის ზღვარის სრული წაშლის ტენდენციამ. რამდენად შორს წავა ეს პოსტმოდერნისტული პროცესი და რას მოუტანს ეს კულტურას, ამას მხოლოდ მომავალი გვიჩვენებს.

□ □ □

ავტორის სიკვდილი

□

როლან ბარტი

□

ნოველაში „სარაზინი“ ქალად გადაცმული კასტრატის შესახებ ბალზაკი წერს: „იგი ნამდვილი ქალი იყო, მთელი მისი უეცარი შიშებით, ამოუცნობი ახირებებით, ინსტინქტური მღელვარებით, უმიზეზო თაყვანდობით, ლაღი გამოხდომებითა და

გრძნობათა წარმტაცი სიფაქიზით". ვინ ლაპარაკობს ასე? იქნებ ნოველის გმირი, რომელიც ცდილობს არ "შეამჩნიოს ქალის სამოსში გამოწყობილი კასტრატი? ან ბალზაკ-ინდივიდი, თავისი პირადი გამოცდილების საფუძველზე რომ ამკასებს ქალს? თუ ბალზაკ-მწერალი, ქალის ბუნების "შესახებ ,,ლიტერატურულ" წარმოდგენათა აღმსარებელი? იქნებ ეს ზოგადსაკაცობრიო სიბრძნეა? ან რომანტიული ფსიქოლოგია? ამას ვერასოდეს გავიგებთ, რადგანაც წერისას ხმის, ამოსაყალი პირველწყაროს ცნება უკვე აღარ არსებობს. წერა ბუნდოვანების, არაერთგვაროვნებისა და შეუსაბამობის ის სფეროა, სადაც იკარგება ჩვენი სუბიექტურობის კვალი, ესაა შავ-თეთრი ლაბირინთი, სადაც ქრება ყოველგვარი თვითიგივეობა, პირველ რიგში კი დამწერის სხეულებრივი იგივეობა.

* * *

როგორც ჩანს, ყოველთვის ასე იყო: თუკი რაიმე ამბავს მხოლოდ მოთხრობის გულისთვის გ ვ ი ყ ვ ე ბ ი ა ნ და არა სინამდვილეზე პირდაპირი ზეგავლენის მიზნით - ანუ, როცა თხრობა არანაირ ფუნქციას არ ასრულებს, გარდა სიმბოლური ქმედებისა - მაშინ ხმა სცილდება თავის პირველწყაროს, ავტორი კვდება და სწორედ აქ იწყება წერა. თუმცა, სხვადასხვა დროს ეს მოვლენა სხვადასხვანაირად აღიქმებოდა. ასე მაგალითად, პირველყოფილ საზოგადოებებში ამბავს ყველა არა ჩვეულებრივი ადამიანი, არამედ სპეციალური მედიატორი - "შამანი ან მესიტყვე; "შეიძლება ალგაფრთოვანოს მისმა ,,პერფორმაციამ" (ანუ თხრობით კოდთან მოსყრობის ოსტატობამ), მაგრამ არა ,,გენიამ". (1) ა ვ ტ ო რ ი ს ფიგურა ახალი დროის კუთვნილებაა; როგორც ჩანს, ჩვენმა საზოგადოებამ იგი მაშინ ჩამოაყალიბა, როცა შუასაუკუნეების დასასრულს, თავისთვის აღმოაჩინა (ინგლისური ემპირიზმის, ფრანგული რაციონალიზმისა და რეფორმაციის მიერ დაფუძნებული პირადი რწმენის პრინციპის წყალობით) ინდივიდის ღირსება, ან უფრო მაღალი სტილით რომ ვთქვათ, ,,ადამიანის პიროვნება". ამიტომაც ლოგიკურია, რომ ლიტერატურის სფეროში ავტორის ,,პიროვნება" ყველაზე დიდი აღიარებით პოზიტივიზმში სარგებლობდა, რომელმაც შეაჯამა და ბოლომდე მიიყვანა კაპიტალიზმის იდეოლოგია. ა ვ ტ ო რ ი დღემდე ბატონობს ლიტერატურის ისტორიის სახელმძღვანელოებში, მწერალთა ბიოგრაფიებში, საეურნალო ინტერვიუებში და თაყვანდ ლიტერატორთა ცნობიერებაშიც, რომელიც თავის პიროვნებასა და შემოქმედების ინტიმური დღიურის ფორმაში აერთიანებს. ჩვენს კულტურაში დაკვიდრებული ლიტერატურის ცენტრი ავტორს უპყრია, აქ იგი ბატონობს, მისი პიროვნება, ან ადამიანის ცხოვრების ისტორია, მისი გემოვნება თუ ვნებანი; კრიტიკისთვის ბოდლერის შემოქმედება დღემდე მის ყოფით პრობლემებზე დაიყვანება, ვან გოგის მიერ შემოქმედება - რეალურ ავადმყოფობაზე, ჩაიკოვსკისა კი მანკიერებაზე; ნაწარმოების ა ხ ს ნ ა ს ყოველთვის მის შემოქმედში ეძიებენ, თითქოს საბოლოოდ, გამონაგონის მეტნაკლებად გამჭვირვალე ალეგორიულობის მიღმა, ჩვენს ყოველთ-

ყის ერთი და იგივე ადამიანის, ა ვ ტ ო რ ი ს „აღსარების" ხმა გვესმის.

* * *

ავტორის ძალაუფლება ვერ კიდევ მტკიცე საფუძვლზე დგას (ახალი კრიტიკა მხოლოდ აბყარებდა ამ საფუძველს), თუმცა, უეჭველია ისიც, რომ ზოგიერთი მწერალი უკვე დიდ ხნის წინ შეეცადა შეერყია ეს ძლევამოსილება. სტრანგეიში პირველი, ალბათ მალარმე იყო, ვინც სრულად დაინახა და წინასწარ განჭვრიტა იმის აუცილებლობა, რომ თავად ენა დაეკისრებინათ ამ ენის მფლობელის ადგილას. მალარმე მიიწევს - და ეს თვალსაზრისი ეთხვევა ჩვენს დღევანდელ წარმოდგენას - რომ ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა როგორც ასეთი; წერა, თავის საფუძველში უპირისპირო საქმიანობაა (ეს უპირისპირობა არამც და არამც არ უნდა აგვრიოთ მწერალი-რეალისტის გამოფიტული ობიექტურობაში), რომლის მეოხებითაც უკვე არა „მე", არამედ თავად ენა მოქმედებს, (2) „პერფორმირებს"; მალარმეს მთელი პოეტიკის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ გააუქმოს ავტორი და იგი წერით შეცვალოს, - ეს კი, როგორც დავინახეთ, მკითხველის უფლებათა აღდგენას ნიშნავს. „მე"-ს ფსიქოლოგიური თეორიით ხელფეხშეკრულმა ვალერიმ ცოტათი შეამსუბუქა მალარმეს იდეები; მაგრამ თავისი კლასიკური გემოვნების წყალობით მან რიტორიკის გაკეთილებს მიმართა და ამიტომაც განუწყვეტლივ ეჭიქვეშ აყენებდა და აბუსად იგდებდა ავტორს, ხაზს უსვამდა მისი საქმიანობის წმინდა ენობრივ, გარკვეულწილად „გაუთვალისწინებელ", „შემთხვევით" ხასიათს (3) და თავის ქცევა ირიბად წიგნში მოითხოვდა აღიარებას, რომ ლიტერატურის არსი სტრუქტურაში ჩადებული, მწერლის სულიერი ცხოვრების დამოწმება კი სხვა არაფერია, თუ არა ცრურწმენა. პრუსტიც კი, მისი ე.წ. სულის ანალიზის მთელი ხილული ფსიქოლოგიზმით, თავის აზოცანად მიიჩნევდა უკიდურესად გაერთულებინა - წერილმანებში უსასრულოდ ჩაღრმავების ხარჯზე - ურთიერთობა მწერალსა და მის პერსონაჟებს შორის. მთხრობელად მან ის კი არ აირჩია, ვინც უკვე რაიმე ნახა და განიცადა, არც ის, ვინც წერს, არამედ ადამიანი, რომელიც წ ე რ ა ს ა პ ი რ ე ბ ს (მის რომანში ახალგაზრდა კაცს - ვისიც არც ასაკი ვიცით და არც ის, თუ ვ ი ნ არის იგი - სურს წერის, მაგრამ არ შეუძლია დაიწყოს და რომანი სწორედ მაშინ სრულდება, როცა წერა, ბოლოს და ბოლოს, შესაძლებელი ხდება), ამით კი პრუსტმა თანამედროვე წერის ეპოქა შექმნა. მან ძირეული გადატრიალება მოახდინა: იმის ნაცვლად, რომ თავისი ცხოვრება აღეწერა, როგორც ამას ხშირად მიაწერენ ხოლმე პრუსტს, მან ეს ცხოვრება თავისივე წიგნის მიხედვით შექმნილ ლიტერატურულ ნაწარმოებად აქცია და ჩვენთვის ცხადი გახდა, რომ შარლუ კი არაა მონტესკიეს ანარეკლი, არამედ პირიქით, მონტესკიე, თავისი რეალურ-ისტორიული ქმედებებით მხოლოდ ფრაგმენტია, ნატეხია შარლუსი. ჩვენი წინამორბედების ამ რიგში უკანასკნელი ადგილი სიურეალიზმს უჭირავს; მას, რა თქმა უნდა, არ შეეძლო სუფთარეული უფლებები მიეჩიჭებინა ენისთვის, რადგან ენა სისტემაა, ამ მოძრაო-

ბის მიზანი კი, რომანტიზმის ყაიდაზე, ყოველგვარი კოდის განადგურება იყო (ეს მიზანი ილუზორულია, რადგანაც კოდის განადგურება შეუძლებელია, იგი შეიძლება მხოლოდ „გაათამაშო"); საშაგიეროდ, სიურეალიზმი შეცდა ავტობრიცი მილოდინის რღვევას (ცბადადებული „ავზრახის წყვეტა") მოუწოდებდა, მოითხოვდა, რომ ხელს გაცილებით სწრაფად ჩაეწერა ის, რაზეც წარმოდგენა არ პქონდა (ავტომატური წერა); იზიარებდა და პრაქტიკულად ახორციელებდა ჯგუფურ წერას და ყველაფერ ამით, მან თავისი წვლილი შეიტანა ავტორის სახის დესაკრალიზაციის საქმეში. ბოლოს კი, უკვე ლიტერატურის მომიჯნავე სფეროში (თუმცა, ახლა ეს გაშიჯვნა უკვე აზრს კარგავს), ძალზე ყვირილასი იარაღი მოგვცა ავტორის ფიგურის ანალიზისა და რღვევისთვის: თანამედროვე ლინგვისტიკამ გვაჩვენა, რომ გამონათქვამში, როგორც ასეთი - ფუძე პროცესია და თავისთავადაც შესანიშნავად სრულდება, ისე რომ, არც არის საჭირო მოსაუბრის პირადი შინაარსით შეავსოთ იგი. ლინგვისტიკის მიხედვით, ავტორი მხოლოდ ისაა, ვინც წერს, ისევე როგორც „მე" არის მხოლოდ ის ადამიანი, რომელიც „მე"-ს ამბობს; ენა იცნობს „სუბიექტს", მაგრამ არა „პიროვნებას" და ეს სუბიექტი - რომელიც საშეტყველო აქტით განისაზღვრება და მის გარეშე შინაარსისგან იცლება - საკმარისი ხდება, რათა თავის თავში „დაიტიოს" მთელი ენა და ამოწუროს მისი ყველა შესაძლებლობა.

* * *

ავტორის მოკვეთა (ბრეხტის კვალად, აქ ნამდვილ „გაუცხოებაზეც" შეგვიძლია ვისაუბროთ - ავტორი პატარაყდება და მხოლოდ მომცრო ფიგურად ჩანს ლიტერატურულ „სცენაზე") - ეს არა უბრალოდ ისტორიული ფაქტია, ან წერის ეფექტი: მისი მეშვეობით საფუძვლიანად იცვლება მთელი თანამედროვე ტექსტი, ანუ - რაც ერთი და იგივეა - ახლა ტექსტი ისე იქმნება და იკითხება, რომ ავტორი აღარ ჩანს, ტექსტის ყველა დონეზე მისი კვალი ქრება. უპირველეს ყოვლისა, სხვანაირი გახდა დროითი პერსპექტივა. მათთვის, ვისაც სწერა ავტორის, იგი ყოველთვის წარსულ დროში მოიაზრება და წინ უსწრებს თავის წიგნს; წიგნი და ავტორი თანაბრად განლაგდებიან საერთო ღერძზე, რომელიც წ ი ნ ა მ ა ვ ა ლ ს ა და მ ო მ დ ე ვ ნ ო ს შორის არის ორიენტირებული; ითვლება, რომ ავტორი გ უ ლ ი თ ა ტ ა რ ე ბ ს წ ი გ ნ ს, ანუ მისი არსებობა წინ უსწრებს წიგნისას, იგი აზროვნებს, იტანჯება, ცხოვრობს ამისთვის, იგი ისეთივე წინამორბედია თავისი ნაწარმოებისთვის, როგორც მამა შვილისთვის. რაც შეეხება თანამედროვე სკრიპტორს, იგი ტექსტთან ერთად იბადება, არ გააჩნია არანაირი ყოფიერება წერის დაწყებამდე და წერის გარეშე, იგი სულაც არაა ის სუბიექტი, რომელთან მიმართებაშიც მისი წიგნი პრედიკატი იქნებოდა; მხოლოდ ერთი დრო რჩება - სამეტყველო აქტის დრო და ყოველი ტექსტი მუდამ ა ხ ლ ა ი წ ე რ ე ბ ა. ამის შედეგად (ან მიზეზით) „წ ე რ ა" ზმნის აზრი ამიერიდან რაღაცის დაფიქსირებაში, ასახვაში,

ალბეკდყაში, ,,დახატყაში'' (როგორც კლასიკოსები ამბობდნენ) კი არ მდგომარეობს, არამედ იმაში, რასაც ლიგყისტები, ოქსფორდის სკოლის ფილოსოფოსების კვალად, პერფორმატივს უწოდებდნენ (4) - არსებობს ასეთი იშყათი ზმნური ფორმა, რომელიც მხოლოდ აწმყო დროის პირველ პირში იხმარება და უბნობის აქტი არანაირ სხვა შინაარსს (სხვა გამონათქვამს) არ მოიცავს, გარდა თავად ამ აქტისა: მაგალითად, ყ ა ც ხ ა დ ე ბ შეფის, ან ყ მ ღ ე რ ი ძველი პიქტის პირით. შესაბამისად, თანამედროვე სკრიპტორს, აყტორის მოსპობის შემდეგ, აღარ შეუძლია ოფქრის, თავის წინამორბედთა პათეტიკური შესვედულებების თანახმად - რომ ხელი ყერ ასწრებს აზრისა თუ ყნების მისდიოს; და რადგან ასეა, მან, ბედს დამორჩილებულმა, თავად უნდა გაუსყის ხაზი ამ ჩამორჩენას და უსასრულოდ ,,აწესრიგოს'' თავისი ნაწარმოების ფორმა; პირიქით, მისი ხელი წყვეტს ყველანაირ კავშირს ხმასთან, წმიდა მოხაზულობით (და არა გამომხატყელობით) ქესტს ასრულებს და ამით ნიშანთა გარკვეულ ყვლს ხაზავს, რომელსაც ამოსავალი წერტილი არ გააჩნია, - ყოყველ შემთხვევაში, იგი მხოლოდ ყნიდან, როგორც ასეთიდან, ამოდის. ენა კი ისევე აცნობს ნებისმიერ წარმოდგენას ამოსავალი წერტილის შესახებ.

* * *

ახლა უკვე ვიცით, რომ ტექსტი სიტყვების სწორხაზოვანი ჯაჭვი არაა, რომელიც ერთადერთ, გარკვეულ თეოლოგიურ საზრისს (აყტორი-ღმერთის ,,შეტყობინებას'') გამოხატავს, არამედ ბრავალგანზომილებიანი სივრცე, სადაც ერთმანეთის ერწყმიან და ეპაექრებიან წერის განსხვავებული ტიპები, რომელთაგან არც ერთი არ წარმოადგენს ამოსავალს; ტექსტი ციტატებისგანაა შექსოვილი და ათასობით კულტურულ პერიფერწყაროზე მიგვითითებს. შწერალი ბუკვრისა და პეკუშეს ჰგავს, ამ მარად გადამწერებს - დიადსა და სასაცილოს აშავე დროს - რომელთა ღირს კომიკურობაც ს წ ო რ ე დ წერის ჭეშმარიტებაზე მ ო წ მ ო ბ ს ; მას შეუძლია მხოლოდ განუწყვეტლივ ბაძავდეს იმას, რაც მანამდე დაიწერა და ეს დაწერილიც, თავის მხრივ, არ წარმოადგენდა რაღაც პირველადს; მას მხოლოდ წერის სხვადასხვა ტიპების აღრევა ძალუძს, მათი დაპირისპირება ისე, რომ არც ერთს არ დაეკრდნოს სრულად; თუკი ი გ ი თ ა ვ ი ს გ ა მ ო ხ ა ტ ყ ა ს მოინდომებდა, უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ შინაგანი ,,არსი'', რომლის გადმოცემასაც იგი ესწრაფვის, სხვა არაფერია, თუ არა უკვე მზა ლექსიკონი, სადაც სიტყვები მხოლოდ სხვა სიტყვათა მეშვეობით აიხსნებიან და ასე, უსასრულობამდე. ასე დაემართა, მაგალითად, ქმაწვილობაში თომას დე კუინსის: მან, ბოდლერის სიტყვით, ისე ისწავლა ძველი ბერძნული, რომ ამ მკვდარ ენაზე თანამედროვე აზრებისა და სახეების გადმოსაცემად ,,თავისთვის შექმნა და ნებისმიერ დროს მზად ჰქონდა საკუთარი ლექსიკონი, გაცილებით რთული და ყრცელი იმასთან შედარებით, რომელსაც წმინდა ლიტერატურულ თხზულებებზე მუშაობისას გამოიყენებდა'' (,,ხელოვნური სამოთხე''). აყტორის ნაცვლად მოყვანილი სკრიპტორი თავის თავში ყნებებს, ხასი-

ათებს, ვრძნობებს ან შთაბეჭდილებებს კი არ ატარებს, არამედ მხოლოდ აძგერებს უსასრულო ლექსიკონს, რისი მეშვეობითაც იგი წერს, წერს შეუსრულებლად, განუწყვეტლივ: ცხოვრება მხოლოდ ბაძავს წიგნს, წიგნი კი ნიშნებითაა მოქსოვილი, თავადაც რაღაც უკვე დაწერილს ბაძავს და ასე უსასრულობამდე.

* * *

რამდენადაც ავტორი აღარ არსებობს, საფუძველი ეცლება ტექსტის „გაშიფრის" აუცილებლობასაც. ტექსტისთვის ავტორის მინიჭება შეფერხებას ნიშნავს, აშით ტექსტს საბოლოო მნიშვნელობას ვანიჭებთ და წერას ყაფერხებთ, კატეგორიზაციას ვუწევთ. ასეთი თვალსაზრისი საფუძვლით აწყობს კრიტიკოსს, რომელიც თავის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად მიიჩნევს ნაწარმოებში ავტორი აღმოაჩინოს (ან მისი სხვადასხვა ჰიპოსტასები, ისეთები, როგორც საზოგადოება, ისტორია, სულის თავისებურებანი): თუკი ავტორი ნაპოვნია, ე.ი. ტექსტი „ახსნილია", კრიტიკოსმა გაიმარჯვა. აშკარაა, მასაც არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ავტორის ბატონობა ისტორიულად კრიტიკოსის ბატონობაც იყო, ასევე ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ ახლა, ავტორთან ერთად, კრიტიკის საფუძველიც შეირყა (თუნდაც ახალი კრიტიკის). მართლაც, მრავალგანზომილებიან წერაში საჭირო ხდება ყველაფრის გ ა მ ო რ კ ვ ე ვ ა , მაგრამ იქ არაფერია გ ა ს ა შ ი ფ რ ი ; სტრუქტურას შეიძლება ნებისმიერ დონეზე ადევნო თვალი, „ამოჭიმო" (როგორც წინდის ჩამოშვებული ღილკილო) იგი მთელი თავისი გამეორებებით, მაგრამ შეუძლებელია ფსკერს მიაღწიო; წერის სივრცე ჩვენ გარბენისთვის გვაქვს ბოძებული და არა გარღვევისთვის; წერა განუწყვეტლივ ბადებს საზრისს, მაგრამ იგი მაშინვე უჩინარდება, ხდება საზრისის სისტემატური გამოთავისუფლება, რის მიხედვითაც ლიტერატურა (ამიერიდან უფერო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, წ ე რ ა) უარს ამბობს ტექსტის (და მთელი საქაროს, როგორც ტექსტის) მიღმა რაღაც „ღრმალი", საბოლოო საზრისი დაინახოს და აღმოაჩინოს თავისი არსით კონტრთეოლოგიური, რევოლუციური მოღვაწეობის თავისუფლება, რადგან როცა საზრისის დინებას არ ეწინააღმდეგები, საბოლოოდ თავად ღმერთსაც უარყოფ და მის ყველა პიპოსტასსაც - რაციონალურ წესრიგს, შეცნიერებას, კანონს.

* * *

დავუბრუნდეთ ბალზაკის ფრაზას. ამ სიტყვებს არაყინ ამბობს (ანუ არანაირი „პირი"): თუკი მას აქვს პირველწყარო და ხმა, ეს კითხვისას გამოსინდება და არა წერისას. ამის გაგებაში ერთი მეტად ზუსტი ანალოგია დაგვეხმარება. ბილოლრიონდელ გამოკვლევებში (ჟ.პ.ვერნანი) დემონსტრირებული იყო ბერძნული ტრაგედიის საფუძველში არსებული ორაზროვნება: მისი ტექსტი ორმხრივსუნელოვანი სიტყვებითაა ნაქსოვი, რომელთაც ყოველი მოქმედი პირი ცალმხრივად აღიქვამს (სწორედ ამ შეცდომაზე გაუგებრობაში მდგომარეობს „ტრაგიკულის" არსი). თუმცა არის

ყველაც, ყოსაც ყოველი სიტყვა მთელი მისი ორიბითობით ესმის და ესმის მოქმედ პირთა სიცრუეც; ეს ,,ყველაც'' - მკითხველია (ან ამ შემთხვევაში, მსმენელი). ასე გამოიკვეთება წერის ერთიანი არსი: ტექსტი წერის მრავალი სხვადასხვა სახეობისგან შედგება, რომელთაც განსხვავებული კულტურული წარმოშობა აქვთ და ერთმანეთთან დიალოგის, პარიდის, კამათის ურთიერთობაში მოდიან, თუმცა მთელი მრავალფეროვნება გარკვეულ წერტილში ფოკუსირდება, რომელსაც ავტორი კი არ წარმოადგენს - როგორც აქამდე ამტკიცებდნენ - არამედ მკითხველი(5). მკითხველი ის სივრცეა, სადაც ყველა ის ციტატა აღიბეჭდება, რომელთა წყალობითაც წერა ხდება შესაძლებელი; ტექსტი ერთიანობას მოიპოვებს არა თავის წარმოშობით, არამედ მხოლოდ დანიშნულებით, ოღონდ ეს დანიშნულება პირადი მისამართი რიდია; მკითხველი - ესაა ადამიანი ისტორიის, ბიოგრაფიის, ფსიქოლოგიის გარეშე. იგი მხოლოდ ვ ი ღ ა ც ა ა , ვინც ერთად კრებს ყველა იმ შტრიხს, დაწერილ ტექსტს რომ შეადგენს. ამიტომაც სასაცილოდ გამოიყურება, როცა ცდილობენ დაუგმონ წერის უახლესი მანერა და ყველაფერი ეს რაღაც პუმანიზმის გულისთვის კეთდება - პუმანიზმის, რომელიც თვალთმაქცურად ასაღებს თავს მკითხველთა უფლებების დამცველად. კლასიკური ეპოქის კრიტიკას არაფერი ესაქმებოდა მკითხველთან; მისთვის ლიტერატურაში მხოლოდ ის არსებობს, ვინც წერს. ახლა უკვე ცოტა მოგვატყუებენ ამგვარი ანტიფრასისებით, რომელთა მეშვეობითაც პატიცცემული საზოგადოება კეთილშობილური გულისწყრომით ქომაგობს მას, ვისაც სინამდვილეში იგი ზიზღდაყს, უარყოფს, ახშობს და ანადგურებს. ახლა სულ უკვე ციცით: იმისთვის, რათა წერას განაღდებული ჰქონდეს მომაკვდავი, აუცილებელია დაუკმახოთ ხიდი მის მესანეს. მკითხველის დაბადების საზღაური ავტორის სიკვდილია.

შენიშვნები:

(1) ცნობილია, რომ ფოლკნერული ,,სიუჟეტი'' ორ სხვადასხვა დონეზე არსებობს: ერთი მხრივ, იგი გარკვეული სემანტიკური ერთეულის, კოდის სახით გვევლინება და მეორე მხრივ, ამ კოდის რეალიზაციას, გ ა დ მ ო ც ე მ ა ს წარმოადგენს, რომელიც, არსებითად, ამ კოდისვე ინტერპრეტირებას ახდენს. იგი სინქრონულადაა დაკავშირებული კოდთან - თუმცა ტრადიციულად, ამ ურთიერთობას დიაქრონული, დროითი ტერმინებით ახასიათებენ ხოლმე - და განუწყვეტლივ ახლიდან ა ღ ნ ი შ ნ ა ვ ს , ა ღ წ ე რ ს მას.

(2) შდრ.პ.ვალერი: ,,ხიბლი, რომელსაც ის (მალარმე) თავს ახვევს მკითხველს, თვით ენის საკუთარი ბუნებისაებრ, განპირობებულია უხამსობებისა და გაუგებრობების სიმრავლით, რაც იმდენად გარდუვალია, რომ ავტორის აზრის უშუალო და სრულყოფილი გადმოცემა, თუკი შესაძლებლად მიგვიჩნევთ ამას, უთუოდ გამოიწვევდა ხელოვნების ყველაზე მშვენიერი ეფექტების განქარებას და

გაქარწყლებას... ამ უცნაური აზრების წყალობით, მე თანდათან მიყვდი იმ დასკვნამდე, რომ არ უნდა მიმეჩნია წერის აქტისთვის სხვა რამ მნიშვნელობა, პირწმინდად თვითწყრომისა და თამაშის გარდა, რაც მთლიანად დაეფუძნებულია ენის მკაცრად განსაზღვრულსა და ზუსტად განზოგადოებულ საშუალებებზე, რომლებმაც, ენის გამოყენებისას, სრული თავისუფლება, სრული თვითრწმენა უნდა მოვგვანიჭონ და დაგვიხსნან იმ ილუზიებისგან, რასაც თვით ეს გამოყენება იწვევს და რითაც სულდგმულობენ სიტყვიერი ქმნილებები და... ადამიანები" (ბ.ბრეგვაძის თარგმანი).

(3) „ლექსი არასოდეს არ არის დასრულებული - მხოლოდ შემთხვევითობა ასრულებს მას"

(4) გამონათქვამი, რომელიც მოქმედების, ქცევის ეკვივალენტურია (ლათ.performo - ვმოქმედებ). პერფორმატივი ქმნის სოციალურ, კომუნიკატიურ სიტუაციას, რომელსაც, როგორც წესი, გარკვეული ქმედება მოჰყვება ხოლმე (ფიცის მიცემა, ომის გამოცხადება, ანდერძი). ერთი სიტყვით, იგი აკუმულირებულია, რადგანაც თავის შიგნით შესრულებულ (თუ შესასრულებელ) მოქმედებაზე მიგვითითებს (მე ვწერ, მე დავწერ) და ამით, გარკვეულწილად, შაბლონურ ფორმულებს გვაგონებს.

ცნება „პერფორმატივი" ჯონ ოსტინმა შემოიტანა 40-იან წლებში; ამ ტერმინის განმარტებას მიეძღვნა მისი ლექციების კურსი სახელწოდებით „სიტყვა, როგორც ქმედება"

(5) ფრანგმა ლიტერატურათმცოდნემ, ყურარ ჟენეტმა ერთ-ერთ კოლოქიუმზე (1966 წელს) ტექსტი მებიუსის ლენტს შეადარა, სადაც შიდა და გარეთა. აღმნიშვნელისა და აღსანიშნის, წერისა და კითხვის მხარეები განუწყვეტლივ ბრუნავენ და ადგილებს იცვლიან, წერა მუდამ იკითხება, კითხვა კი წერს და თავს აღბეჭდავს...

საინტერესოა, რომ ოპონენტებმა არასწორად გაიგეს ცნება და faces-ს (მხარე) ნაცვლად phases (ფაზა) მიიჩნიეს ამ „დიქოტომიის" საფუძვლად. ჟენეტმა კი დააზუსტა: „მებიუსის ლენტი, რომელსაც ნაწარმოები შეყვადარე, მოიცავს წერასა და კითხვის არა ორ „ფაზას" (phases) (რაც აბსურდული იქნებოდა), არამედ ორ მხარეს (faces). ეს შეცდომა არაა შემთხვევითი, რადგანაც თქვენ სიყრუე დრიდის ენაზე გადაგყავთ; თქვენთან ყველაფერს თავის რიგი აქვს: ჯერ ავტორი, შემდეგ მკითხველი. ჩვენ კი სწორედ ამ თანმიმდევრობაზე ვამბობთ უარს. ჩვენთვის წერა და კითხვა ერთდროულია და შეუცვალი..."

თარგმნა და შენიშვნები დაურთო

მალხაზ ხარბედიამ

□ □ □

ლეოპარდები ტაძარში
დეკონსტრუქტივიზმი და კულტურული ტრადიცია

□

ოლგა ვაინშტეინი

□

ლეოპარდები ტაძარში შეიჭრნენ, წმინდა ჭურჭელს
აშტყრეყენ და აცარიელებენ. ასე მეორდება
დაუსრულებლად. ბიბლიოს და ბიბლიოს, მათი გამოსვლის
საათს წინდაწინ ითვლიან და ცერემონიის ნაწილად აქცევენ.
ძველი იგავი

პერმენევტიკა, რეცეფციული ესთეტიკა, ფენომენიზმი, პოლიტიკური კრიტიკა, ფსიქოანალიზი, სტრუქტურალიზმი... — მიმდინარეობათა სიჭრელე, ათასგვარი კომბინაცია და პოპულარობის ზიგზაგები დასავლური კრიტიკის სხვადასხვა მიმართულებისა დღეყანდელ დღეს აღარავის აკვირვებს. ანგლო-ამერიკული ,,ახალი კრიტიკის'' ყაიდის მყარი და თვალშისაცემად დომინირებული სკოლების დრო გაყიდა. სალიტერატურო კრიტიკის სამყაროში მოდა საკმაოდ სწრაფად იცვლება: სულ მცირე ხნის წინ ყველა ზ. ფროიდის, კ. ლევი-სტროსის, ლ. ალტიუსერის, მ. პაიდეგერის წიგნებში იყო თავსარგული, დღეს უხერხულია, რომ განათლებული ადამიანი მ. ფუკოს. მ. ბახტინის, ჯ. ბენიამინის, პ. რიკიორის ნაწერებს არ იცნობდეს. დამაინც, თანამედროვე კრიტიკის მიმდინარობათა ნაკადში, რომელსაც ,,პოსტსტრუქტურალიზმის'' სახელით ვაერთიანებთ, თამამად შეიძლება იმ ლიდერის გამოყოფა, რომელმაც უკანასკნელი ათი წლის ინტელექტუალურ განვითარებას მიმართულება მისცა. ასეთი ლიდერი უდაოდ დეკონსტრუქტივიზმია — მიმართულება, რომელსაც სათავეში ცნობილი ფრანგი თეორეტიკოსი ჟაკ დერიდა უდგას.

ჟაკ დერიდა 1930 წელს ალჟირში დაიბადა. მასზე ახალგაზრდობაში ყველაზე მნიშვნელოვანი გავლენა ეგზისტენციალიზმმა მოახდინა: ეს გავლენა მაშინ დაიწყო, როდესაც დერიდამ რადიოთი კამიუსადმი მიძღვნილი გადაცემა მოისმინა; შემდეგი გატაცება სარტრი იყო; ფილოსოფიური განათლება პარიზის სახელგანთქმულ ეკოლ ნორმალში მიიღო და პირველ ხანებში ფენომენოლოგიაში მუშაობდა. დერიდა დღეს ამ სკოლაში ფილოსოფიის პროფესორია და ამბობენ, რომ მის ლექციებზე ნემსიც ვერსად ჩავარდება. აშას გარდა, იგი ფილოსოფიური განათლების პრობლემებზე მომუშავე კვლევით ჯგუფს (GREPH) და ფილოსოფიის საერთაშორისო კოლეჯს უძღვას სათავეში. დერიდამ ჯერ კიდევ 1957 წელს ჩაფიქრებული სადოქტორო დისერტაცია ,,ლიტერატურული ობიექტის იდეალურობა'' 1980 წელს დაიცვა, ხანგრძლივი ჭოჭმანისა და სახეცვლილებების შემდეგ. ამასთან დაკავშირებით, უფრო გვიან, ავტორმა დისერტაციის დაცვის ჟანრს გამორჩეული, არცთუ საქებარი სტატია მიუძღვნა.

შრომისუნარიანობამ, მახვილმა და წინასწარ გაძღუცნობმა მსჯელობამ, წერის პარადოქსულმა სტილმა დერიდას აკადემიური წრეების დაშსახურებული აღიარებაც არგუნა და განათლებულ საზოგადოებაშიც გაუთქვა სახელი. მისი შეცნიერული საქმიანობის ნაირფეროვნება დიდად აბნევს იმათ, ვისაც მასზე რაიმეს დაწერა სურს, რადგან ფილოსოფიიდან ფოტოხელოვნებაზე, ლიტერატურათმცოდნეობიდან ფერწერაზე, ფსიქოანალიზიდან პოლიტიკაზე მასავით მსუბუქად და კომპეტენტურად გადასვლა ბევრს არ შეუძლია. დერიდა ახალი დისციპლინის, „გრამატოლოგიის“, წერილობის შესახებ განსაკუთრებული თეორიის ფუძემდებელია. გრამატოლოგია განსხვავებული კულტურული ტექსტებისადმი მიდგომის ზოგად პრინციპებს იძლევა და, როგორც ჩანს, სწორედ ესაა მიზეზი, რომ დერიდას წიგნებში პლატონის, კონდილიაკის, პეგელის, ნიცშეს სპეციფიური ფილოსოფიური ნიუანსების ანალიზი შეიძლება თავისუფლად ერწყმოდეს ვერლენის, არტოს, ცელანის, პონჟის შემოქმედების აზარტულ ინტერპრეტაციებს.

დერიდას ჯერჯერობით უკანასკნელი წიგნი პარტინ პაიდეგერს და მოაზროვნეთა პოლიტიკური ანგაჟირებულობის პრობლემას ეძღვნება. თავად დერიდას პოლიტიკურ ორიენტაციას რაც შეეხება, იგი თვალშისაცემად მემარცხენეა. ამას მოწმობს მისი ინტერვიუები, გაწოსვლები პალესტინელთა უფლებების დასაცავად, აპარტეიდის წინააღმდეგ და ფემინისტთა მოძრაობის მხარდასაჭერად. დერიდას ბიოგრაფიაში ხელისუფლებასთან შეჯახების კრიზისული იყო, როდესაც 1982 წელს არალეგალურ პოლიტიკურ სემინარში მონაწილეობისათვის ჩეხოსლოვაკიაში შეცდომით დაადანაშაულეს და დააპატიმრეს.

ჟაკ დერიდა ფრანგი კრიტიკოსების იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც აქტიური საქმიანობა და შრომების გამოქვეყნება 60-იან წლებში დაიწყო. ამ თაობამ ნიცშეც და გავლენიანი მკვლევარების მთელი პლეადა წარმოაჩინა: რ. ბარტი, მ. ფუკო, ი. კრისტევა, ა. გრეიმასი, ჟ.-ფ. ლიოტარი, ლ. ალტიუსერი. ამ თაობის კულტუროლოგების ბედი მეცნიერების თვალსაზრისით სტრუქტურალიზმიდან პოსტსტრუქტურალიზმზე, ანალიზის მკაცრი მეთოდებიდან „უფრო რბილზე“ გადასვლის ნიშნით აღიბეჭდა. მაგალითად, თუ სტრუქტურალიზმს მისაღებად მიაჩნდა მკაფიო შოდელების არსებობა, რომელთაც რიგი ტექსტების მიმართ ახსნითი ძალა გააჩნია, ახლა, პოსტსტრუქტურალიზმის თვალსაზრისით, ყოველი ტექსტი მისი შიგნიდან გაგების უნიკალურ მოდელს თავისთავში წარმოშობს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ტექსტი აბსტრაქტული სტრუქტურების კონკრეტულ რეალიზაციად აღარ მიაჩნიათ და ლიტერატურულ შტუდიებზე ფსიქოანალიზის მზარდი გავლენა ამაშიც აისახა.

ჟაკ დერიდამ მოღვაწეობა სტრუქტურულ-სემიოტიკური ორიენტაციის ჟურნალებთან თანამშრომლობით დაიწყო; ზოგადი შეხედულებებით და მეგობრული კავშირებით ახლოს იყო ჯგუფთან „ტელ კელ“.მისი პირველი დიდი ნაშრომი ფილოსოფიურ მასალაზე დაყრდნობით დაიწერა; პუსერლის „გეომეტრიის საწყისების“ შესავალი წინასიტყვაობის სქელულ ჩარჩოებს გასცდა და სოლიდურ თეორიულ ტრაქტატად იქცა.პუსერლის ფუნდამენტური ინტერესის საგანს -

მეცნიერული ცოდნის აქსიომატიკის პრობლემას რომ განიხილავდა, დერიდა მთელთლებულ შეხედულებამდე მივიდა. პუსერლის ტერმინოლოგიის და კატეგორიული აპარატის განხილვისას მან აჩვენა, რომ ფილოსოფოსი, ფენომენოლოგიურად სუფთა აზროვნებისათვის ცნობიერების განწმენდა რომც სურდეს, მეცნიერულ შეტყველებაში განმეორებადი შეტაფორებით, კერძოდ წერილობის მეტაფორების შეშველობით, „არაცნობიერ აქსიომატიკას“ მაინც ხარკს უხდის. ამ დასკვნამ დერიდას შეშდგომ ძიებათა მთავარი პრობლემა გამოკვეთა: როგორ მიიღწევა დამოუკიდებელი აზროვნება და საბოლოო ანგარიშით - შინაგანი თავისუფლება, თუ ჩვენი ცნობიერება ენის შეშველობით იმთავითვე ათასნაირი კლიშეებითაა დანაგვიანებული, რომლებიც თავისთავად არსებულ მოცემულობად აღიქმება? ჩვენ ბავშვობიდანვე განსჯის გარეშე ვითვისებთ, რას რა ჰქვია და ამავე დროს — დამოკიდებულებათა სისტემასაც, ჩვენი წარმოდგენების განმსაზღვრელ ზოგიერთ უმნიშვნელო აქცენტსაც (ვთქვათ, თავაზიანობის, ქალურობის, მამაკაცურობის, ეროვნული სტერეოტიპების). წარმოვიდგინოთ: ადამიანი ბოსტანში სარეველას ყურს იპოვის, თუ არ იცის სიტყვა „სარეველა“ და ცნების „სარეველა ბოსტნისათვის მავნე მცენარეა“ უარყოფითი შეფერილობა. ამგვარად, სამყაროს სურათის განმსაზღვრელი ფაქტობრივად ყველა ამოსავალი პოსტულატი შეუმჩნევლად, „კონტრაბანდულად“ იჭრება ენობრივ გამოხატულებებში. მაშასადამე, უხილავი ფორმალური კლიშეები ჩვენს აზროვნებას მართავს, წინასწარ განსაზღვრული დამოკიდებულებები (предрассудки) გონებისათვის სივრცეს აღარ ტოვებს და ადამიანი ყოველი მხრიდან მკაცრად დეტერმინირებულია, თითოს საკუთარი იდეოლოგიის, ეროვნების, სქესის, განათლების, საზოგადოებრივი მდგომარეობის გალიაშია გამომწყვდეული და, როგორც წესი, ეს აზრად არ მოსდის! ამ დეტერმინანტების გაცნობიერება სიტყვათხმარების, კაეშირების, გარკვეული საერთო ადგილების, ჩვეული გამოთქმების ფიქრიანი ანალიზის გზით დეკონსტრუქციის პირდაპირი ამოცანაა, დერიდას დიდ და მცირე წიაღსვლათა მამოძრავებელი იმპულსი.

დერიდას ძირითადი მოსაზრებები და იდეები თითქმის ერთდროულად, 1967 წელს გამოცემულ სამ ფუნდამენტურ წიგნშია გამოთქმული: „ხმა და ფენომენი“, „გრამატოლოგიის შესახებ“, „წერა და განსხვავება“, მაგრამ ამ მძლავრი, სამმაგი ხალხის გასროლამდე იყო დერიდას ბრწყინვალე დებიუტი 1966 წელს ჯონს ჰოპკინსის ამერიკული უნივერსიტეტის კონფერენციაზე, სადაც სტრუქტურული ანთროპოლოგიის შეტრ კლოდ ლევი-სტროსთან პოლემიკაში ჩაერთო. სტრუქტურალიზმის პრინციპებთან დასაბუთებული შეკამათება პირველად აქ მოხდა. დერიდას სახელი შეერთებულ შტატებში ხმამაღლა გაისმა და პოსტსტრუქტურალიზმის ფენის მოკიდება პუმანიტარულ შტუდიებშიც აქედან დაიწყო.

70-იან წლებში დერიდას პროგრამული ნაწერები ინგლისურად ითარგმნა, თავად კი პროფესორის რანგში იელის სახელგანთქმულ უნივერსიტეტში ამერიკული კრიტიკის ინსტიტუტალურ ცენტრში მიიწვიეს, სადაც იმ დროის ისეთი

ავტორიტეტული ფილოლოგები მუშაობდნენ, როგორც ჯ. პარტმანი, პოლ დე მანი, ჰ. ბლუმი, ჯ. მილის მილერი. დერიდას იდეების ინტერპრეტირებისას და ახსნისას მათ თანდათანობით დეკონსტრუქტივიზმი ამერიკული ლიტერატურათმცოდნეობის ყველაზე გავლენიან მიმდინარეობად აქციეს. დეკონსტრუქციამ „ახალ კრიტიკას" ლიდერობა ჩამოართვა. ამერიკული კრიტიკის შიდა სიტუაციას „მკვეთრი" თეორია სჭირდებოდა, რომელიც ძველ და ახალ თაობას შუა შესაძლებელ ზღვარს შექმნიდა. დერიდას კონცეფცია ამ პლანშიც დროული აღმოჩნდა და თუმცა მოვლიანებით მისი ავტორი ამერიკულ ნიადაგზე საკუთარი ნაშრომების მრავალგზის გამარტივებას და არასასურველ ინტერპრეტირებას უსიოდა. მოსახდენი მოხდა: ლეოპარდები ტაძარში შეიჭრნენ და წმინდა ჭურჭელი დააშხვრიეს. საკრალური ცნებები „ტექსტი", „ავტორი", „ლოგოსი" გადასახედი შეიქნა. დერიდა გახდა კერპი და ისღა დარჩენოდა, რომ საკუთარი წიგნების მთარგმნელებთან ემუშავა, რეგულარულად ევლო ამერიკულ უნივერსიტეტებში ლექციების წასაკითხად და ამას გარდა... აქტიური და მკაცრი კრიტიკისთვისაც გაეცა პასუხი, ვინაიდან ახალ მოძღვრებას თაყვანისმცემლებზე არანაკლები მოწინააღმდეგეები გამოუჩნდა. დერიდამ თავის მომხრეებთან ერთად დეკონსტრუქციისადმი მიძღვნილი ორი ჟურნალი გამოსცა — „გლიფი" და „დიაკრიტიკა", რომლებმაც კრიტიკული დებატების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. ძველი და ძალიან პრესტიჟული ჟურნალი „კრიტიკული კვლევა" დეკონსტრუქტივისტებს სულ უფრო და უფრო მეტ გასაქანს აძლევს საკუთარ ფურცლებზე. ამ მხრივ მას საგანგებო პერიოდულმა გამოცემამ „იელის ფრანგული შტუდიები" აჯობა, რომელშიც დერიდას უახლესი სტატიები გამუდმებით ქვეყნდებოდა.

1979 წელს დღეს უკვე კლასიკად ქცეული კრებული „დეკონსტრუქცია და კრიტიკა" გამოსცა, ის თითქმის ყველამ ახალი სკოლის მანიფესტად ჩათვალა, თუმცა ჟურნალთან მოთანამშრომლე ზოგი ავტორი დერიდას იდეებს არ იზიარებდა (მაგ: ჰ. ბლუმი დეკონსტრუქტივიზმის მიმართ ზომიერ დამოკიდებულებას იჩენდა. შემდეგ კი მას საერთოდ ჩამოშორდა). მაგრამ, ამის მიუხედავად, 70-იანი წლების ბოლოდან ამერიკული დეკონსტრუქტივიზმი კრიტიკის უცილველ ფენომენად ჩამოყალიბდა და უნივერსიტეტებში გრამატოლოგიის, როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის უკანასკნელი სიტყვის, სწავლება იწყება. შეიქმნა დერიდას ფანატების, ენერგიული კრიტიკოს-დეკონსტრუქტივისტების ახალი თაობა.

გარდაუვალი აღსრულდა: კულტურული პროტესტი სისტემასთან ასიმილირდა, ლეოპარდებს თვალი და ყური შეაჩვიეს და მათი დებოში რიტუალის ნაწილად იქცა. „ინსტიტუციონალიზაციის", ანუ დაწესებულებებსა და ორგანიზაციებში ადმინისტრაციულ დონეზე დამკვიდრების პროცესში დეკონსტრუქციამ ოდნავ შეცვლილი, თავდაპირველი სანაფიქრისგან განსხვავებული სახე შეიძინა. საუნივერსიტეტო სწავლების სისტემამ, „ახალი კრიტიკის" მემკვიდრეობამ, პრაგმატიზმმა, წიგნის ბაზრის კონიუნქტურამ და

ამერიკული რეცეფციის სხვა სპეციფიურმა მომენტებმა ხელი შეუწყო დერიდას ფილოსოფიური თეორიიდან ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ანალიზის მეთოდოლოგიის გამოცალკევებას, ამასთან, ბევრი დებულების ხელოვნური ფორსირება მოხდა. მაგალითად: დერიდას თეზისი თავისუფალი თამაშის, როგორც ფილოსოფიური განსჯის წინაპირობის შესახებ ამერიკელებმა გაიაზრეს კრიტიკოსის უსაზღვრო თავისუფლებად, რომელსაც ფაქტებისა და კონტექსტის გარეშე ინტერპრეტირების უფლება აქვს, რასაც დერიდა სრულებით არ გულისხმობდა. მსგავსი დამახინჯებები მეტწილად, ალბათ, ფილოსოფიური იდეების ლიტერატურული კრიტიკის სფეროში გადატანით აიხსნება, თანაც განსხვავებული ნაციონალური ტრადიციის მატარებელ გარემოში. საკუთრივ ფილოსოფიური თვალსაზრისით, დერიდას იდეები საფრანგეთში ერთობ საყურადღებოდ ითვლება და ყოთარდება ე. წ. ,,დერიდას ჯგუფის'' წევრების მიერ, რომელშიც შედიან: ს. აგასინსკი, ს. კოფმანი, ფ. ლაკუ-ლაბარტი, ჟ.-ლ. ნანსი, ბ. პოტრი.

აშკარად დეკონსტრუქცია წარმატებით გამოიყენება ხელოვნებათმცოდნეობაში, პოლიტოლოგიაში, ისტორიულ მეცნიერებაში, ფსიქოლოგიასა და სხვა პუმანიტარულ დისციპლინებში, ევროპაშიც და ამერიკაშიც. თუ დღეს იკითხავენ, რას ნიშნავს დეკონსტრუქტივიზმი ყველაზე ფართო გაგებით, როგორც უნივერსალური მეთოდი, პასუხი ასეთი შეიძლება იყოს: ეს კრიტიკული აზროვნების სტილია, წინააღმდეგობრიობებისა და მიკერძოებების საძიებლად მიმართული, რაც ფორმალური ელემენტების დაშლით მიიღწევა. ფილოსოფიური დაეჭვების ტექნიკა უხსოვარი დროიდან არსებობს, რომელთანაც დეკონსტრუქციის პრინციპები სრულიად კორექტულ შესაბამისობაშია: მაგალითად, ანტიკური ხანის სკეპტიკოსის, აგრიპას მიერ შემუშავებული სკეპტიკური მსჯელობის წესებთან. მისი სკეპტიკური ტროპები ხაზს უსვამს, თუ ,,რაოდენ ბევრია... საკამათო და ბუნდოვანი'' ნებისმიერ გამონათქვამში. საგნების ჯაჭვური დაკავშირებულობა, აშოსაფალი დებულებების შეუსაბამობა, მიზეზთა ავი უსასრულობა, მტკიცებათა მოჯადოებული წრე, მისი მტკიცებით, უეჭველ ცოდნას შეუძლებელს ხდის. რა თქმა უნდა, სკეპტიციზმის თანამედროვე ადეპტები სკეპტიკოსთა ამ წესებს ფენომენოლოგიის და ლინგვისტური ფილოსოფიის არსენალიდან ზოგიერთ ხერხსაც ამატებენ. მაგრამ, მთლიანობაში, მიზანი იგივე რჩება - ყველა სახის დოგმატიზმის გამოაშკარავება. ანალიზის მასალად დეკონსტრუქტივისტებსაც და მათ კოლეგებსაც ანტიკური ხანიდან ხშირად მცირე ფორმალური სტრუქტურები მოაქვთ, უმეტესად დამხმარე ხასიათისა. მაგალითად, სექსტუს ემპირიკუსი ,,გონების სკეპტიკური მომართულობის აღმნიშვნელ'' გამონათქვამებს ,,არა უმეტეს'', ,,შეიძლება ითქვას'', ,,შესაძლებელია'', ,,დასაშვებია'', ,,ვერ აღვიქვამ'' და სხვა — თავის წიგნებში მთელ განყოფილებებს უძღვნიდა. სწორედ ასევე. დერიდას საყვარელი ინსტრუმენტარიებია: ტერმინოლოგიის, მეტაენის, განსაკუთრებით, დამხმარე სიტყვების ანალიზი.

ადვილი მისახვედრია, რომ ლიტერატურაში წინააღმდეგობრიობების ძიებისკენ მიმართული კრიტიკული მეთოდიკა ყველაზე კარგად იმთავითვე წინააღმდეგობების

შემცველ ტექსტებზე ჰრის, ვთქვათ, რომანტიზმის ან მოდერნიზმის პოეტიკის ჭრილში, ისეთ ესთეტიკურ სისტემებში, რომლებიც პარმონიულ გაწონასწორებულობას ან რიტორიკულ დასრულებულობას ძირშივე გამორიცხავენ, თუმცა, როგორც კრიტიკული დეკონსტრუქციის ისტორია გვისვენებს, ყველაზე ძლიერი ეფექტი ვარეგნულად სრულიად თვითკმარი, არაწინააღმდეგობრივი ტექსტების დეკონსტრუირებისას მიიღება. საამისოდ ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითი დერიდას მიერ ამერიკის დამოუკიდებლობის დეკლარაციის გარჩევაა, რის შედეგადაც ამ თიოქოს სათლად ჩამოყალიბებულ დოკუმენტში რამდენიმე „ბნელი“ ადგილი იქნა ნაპოვნი. დეკლარაციის ტექსტის გარჩევას სკანდალური გამოხმაურება პქონდა, რაც სრულიად კანონზომიერია: დეკონსტრუქცია იდეოლოგიის გაქვავებული ფორმების, კატეგორიულად გამოთქმული კონცეფციების, რეგლამენტირებული საზოგადოებრივი ინსტიტუტების მიმართ მართლაც ასაფეთქებელი მექანიზმის მსგავსად მუშაობს. იმ ყველაზე არსებითი სპეციფიკური სიტყვათშეთანხმებების, სიტყვათხმარების გაანალიზებისას, რომლებიც სისტემის სულისკვეთებითაა გაჟღენთილი. დეკონსტრუქცია საბაზისო, ამოსავალი დებულებების არასაკმარისობას და შეუთანხმებლობას აშკარავებს. ამგვარად ხდება სისტემაში არსებული „არაცნობიერის“ გამომზეურება, ცხადყოფა იმისა, რაც, ჩვეულებრივ, მეტყველების ლოგიკურ სჯლებსა და ფიგურებში იპარება.

დერიდა ერთერთ სტატიაში საკმაოდ მკაფიოდ გამოყოფს დეკონსტრუქციის ორ პოსტულატს ტოტალიტარიზმის კრიტიკასთან დაკავშირებით. 1) სხვისი ცნობიერების სირთულის მიმართ პატივისცემა, გაშარტივების, საერთო მნიშვნელამდე დაყვანის დაუშვებლობა. ცალსახა-ელემენტარულ ჰარმონიათებლებამდე არც პიროვნება დაიყვანება და არც ტექსტები. ამოსავალი მრავლობითობის, პეტეროგენულობის აღიარება აშცირებს, ერთის მხრივ, სხვათა ცნობიერებით მანიპულირების რისკს, მეორეს მხრივ კი ალაგმავს აგრესიულობას, რომელიც, ჩვეულებრივ, სამყაროს გაშარტივებული სურათის თანამდევია; 2) რაკი ტოტალიტარული იდეოლოგია წმინდა მოდელების სახით იშვიათად გვევლინება, შესასწავლია საზოგადოებრივი ცხოვრების პოპულარული მიოები და მიკერძოებული, წინასწარგანსაზღვრული დამოკიდებულებები: „შეძლებისდაგვარად აუცილებელია ფორმალიზაციის პროცესისა და მისი (ტოტალიტარიზმის — ო. ვ.) პროგრამის შესწავლა, რომ მათგან განპირობებული გამონათქვამების ფილოსოფიური, იდეოლოგიური, პოლიტიკური ქცევის დემისტიფიცირება შესაძლებელი გახდეს“. უნდა ითქვას, რომ დერიდას ტოტალიტარიზმი საკმაოდ ფართოდ ესმის: როგორც პოლიტიკური რეჟიმი, როგორც ყველა შესაძლო სახის მონოპოლია აზროვნებაზე. კრიტიკაში ასეთ ნაირსახეობებად მას, მაგალითად, ტექსტის რომელიმე კერძო თვალსაზრისით მიკერძოებული კითხვა შეიძლება, ეს შეიძლება იყოს პოლიტიკური ჭრილი, ისტორიზმი თუ მორალიზატორობა. ამ მხრივ დეკონსტრუქცია „ტოტალიტარიზმის ამოცნობის და მისი საშიშროების აცილების აუცილებელი პირობაა“. ტოტალიტარული რეჟიმების იდეოლოგიებს რაც შეეხება, აქ, დერიდას აზრით,

პირველ რიგში აუცილებელია ,,ფესვების გაღმის, საერთო ძირების ძიების'' შეშაშეფოთებული სურვილის, ანუ ,,სისხლის და ნაადაგის'' იდეოლოგიის მხილება. კიდევ ერთხელ ხაზს ვუსვამთ: ,,მხილება'', საბურველის ჩამოგლეჯა გამორათქვამთა, ტექსტების ანალიზის მეშვეობით ხდება. ფორმალური ნიშან-თვისებების მახვილი ანალიზი შენიღბული ტენდენციების საძებნოზე გამოტანის საშუალებას იძლევა. თუ, ვთქვათ, ორატორი მეძარცხენულ ფრაზებს ეფარება, მაგრამ არსით კონსერვატიულ-მეძარჯვენე პოზიციებს იცავს, დეკონსტრუქციის ტექნიკის მცოდნე ადამიანი ამას ყოველთვის გამოააშკარავებს ,,დისკურსით'' — სიტყვათხმარების ნიუანსებით, სტილისტიკით, აზროვნების წესით, იმით, რაც ორატორის მიერ შექმნილ სურათში თავისთავად მოცემულობად მიიჩნევა. რადგან სწორედ მათი ვაჟკაცებაა ყველაზე ძნელი. შეუძლებელიც კი. ,,პრაქტიკული'' დეკონსტრუქციის ორ ტიპად დაყოფა შეიძლება. პირველი არის კრიტიკა ამ სიტყვის საკუთრივი მნიშვნელობით, მხატვრული ნაწარმოებების ინტერპრეტირება. ასეთი ნაშრომებია თ. რაჯანის წიგნი ინგლისელი რომანტიკოსების, ბ. ჯონსონის — ფრანგი სიმბოლისტების, პოლ დე მანის — პოლდურლინის შესახებ. მეორე ტიპს მეტაკრიტიკა მიეკუთვნება: ფილოსოფიური, ლიტერატურულ-კრიტიკული, ფსიქოანალიტიკური ნაშრომების გარჩევა, რაც კონცეფციების დიალოგს გულისხმობს. ამგვარი ნაყოფიერი დიალოგების მაგალითებია პოლ დე მანის სტატია დერიდას შესახებ, ლაკანის, ლევი-სტროსის, პაიდეგერის, ფროიდის ნაშრომების დერიდასეული ანალიზები, ჯეფრი პარტმანის ბოლოდროინდელი წიგნები. შეიძლება ითქვას, რომ მეტაკრიტიკა დეკონსტრუქტივისტებს შორის ყველაზე პოპულარული ჟანრია, რაც, დეკონსტრუქციის ფილოსოფიური ძირების გათვალისწინებით, სრულიად კანონზომიერია. ამასთან, სხვადასხვა კონცეპტუალურ სისტემათა დანალექები სკეპტიკური დაეჭვებისათვის ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნის, ყოველ შემთხვევაში, ჭეშმარიტების ძიებისას დეკონსტრუქციის შეღებები ბევრად უფრო მოულოდნელია, ვიდრე მხატვრული სახეების სფეროში, სადაც ენის მრავალსახოვნება ბუნებრივი პრინციპია.

მიეშართოთ მეტაკრიტიკის კლასიკურ მაგალითს, პლატონის დიალოგ ,,ფედროსის'' დერიდასეულ ანალიზს. ამ დიალოგს არაერთი კომენტატორის საბრძოლო ჟინი ჩაუქრია, რადგან ტექსტი კონცეპტუალურად საკმაოდ წინააღმდეგობრივია და გადამწყვეტ მომენტში პლატონი მკაცრი არგუმენტაციის მაგიერ მითებს იშველიებს. ასეთი აზრიც კი გამოთქმულა, რომ ,,ფედროსი'' პლატონს სიჭაბუკეში, ან პირიქით, უკვე ხანდაზმულ ასაკში უნდა დაეწერა. ყოველ შემთხვევაში, გარკვეულ შეუსაბამობებს ამით ხსნიდნენ. დერიდასთვის ინტერპრეტირების ეს მიმართულება მიუღებელია, რადგან მას არ შეუძლია განსჯა წმინდა გარეგნულ მიზეზებზე ააგოს. დერიდას პრინციპული პოზიცია აქვს: ტექსტი იმთავითვე კარგია, გააზრებული და ესთეტიკურად გაწონასწორებული, წინააღმდეგობრიობა კი მხოლოდ მის სუბსტანციურ სიღრმეს ადასტურებს, ვინაიდან წერილობის ბუნება ასეთია. ხოლო მითი, რომელიც წერილობის მიმართ უგულისყურო დამოკიდებულებას ხსნის, დერიდასთვის დიალოგის

უმნიშვნელოვანესი. ყველაზე საოუთი ადგილია. სოკრატე ეგვიპტური გადმოცემის ყველა იმის შესახებ, თუ როგორ შესთავაზა ღმერთმა ტეუტმა მეფე ტამუსს, რომ ეგვიპტელებს წერის ხელოვნებას შეასწავლიდა. აი, ტამუსმა რა მიუგო: „შენ, დამწერლობათა მამას, იმდენად გიყვარს ისინი, რომ მათ მნიშვნელობაზე საუბრისას ყველაფერი უკუღმა თქვი. ვინც დამწერლობას დაისწავლის, მის სულში ვულმავიწყობა დაისადგურებს, იმიტომ რომ მესხიერებას ველარ გააგარჯიშებს: მხოლოდ ნაწერით გაიხსენებენ, ეცხო, გარეგანი ნიშნების დახმარებით და არა შინაგანი ძალით, თავისთავად. მაშასადამე, შენი საშუალება გახსენებისთვის ყოფილა და არა მეხსიერებისთვის. შენ მოსწავლეებს სიბრძნის ჩრდილს მისცემ და არა ნამდვილ სიბრძნეს. მათ ბევრი რამ ყურმოკვრით ეცოდინებათ, უწვრთნელად და ოუმცა ყოვლისმცოდნენი ვამოჩნდებიან, მაინც უვიცნი დარჩებიან და ძნელი იქნება მათთან საუბარი; ბრძენთა ნაცვლად ცრუბრძენნი გვეყოლებიან“. ასე წარმოიქმნება ძლიერი დაპირისპირება: ერთი მხრივ, „ფარგისი, კარგი“ სიბრძნე, რომელიც ზეპირსიტყვიერი განათლების ტრადიციას მიეყვება, მოძღვარსა და მოწაფეს შორის სულიერ-ოჯახობრივი ტიპის ურთიერთობას გულისხმობს. ეს ტრადიცია მეხსიერებას, შინაგან ცოდნას, ცოდნა-მოგონებას (anamnesis) ეფუძნება, რომელიც მასწავლებელსა და მოსწავლეს შორის დიალექტიკური საუბრის დროს უნდა „იშვას“. მეორე მხრივ, საეჭვო ღირებულების, დამწერლობაზე დამყარებულ სიბრძნესთან გვაქვს საქმე, რომელიც მოწაფეს ტრადიციის ოჯახობრივი წიაღისაგან აუცხოვებს. ეს ისეთივე გარეგნული, ჭეშმარიტ სიბრძნეს მოკლებული ტექნიკაა, როგორც სოფისტიკა. დამწერლობა მოძღვართან ურთიერთობის სითბოს მოკლებულია, სულიერ-ოჯახობრივი (მასწავლებელი - მამა, მოსწავლე - შვილი) ურთიერთობის ზღვარს გარეთ რჩება.

თითქოს ყველა ღირსებას და ნაკლს თავისი ადგილი აქვს მისეულილი, ყველაფერი ცალსახად გარკვეულია, მაგრამ ყვალაზე საინტერესო ნაწილი აქ იწყება: პლატონის ფილოსოფიური სიტყვათმარაგის ბეჯითი ანალიზით დერიდა ამჟღავნებს, რომ „ფარგისი“ ზეპირსიტყვიერი სიბრძნე მთელი დიალოგის განმავლობაში გამუდმებით მეტაფორებს იმარჯვებს, მეტაფორები კი წერილობითი სფეროდანაა ნასესხები! სამართლიანად წამოიჭრება კითხვა: თუ რაღაც დადებითის აღწერა მხოლოდ რაღაც უარყოფითის მეშვეობითაა შესაძლებელი, ეს უარყოფითი უფრო პირველადი, ძირეული ხომ არ არის? იქნებ, ჩვენი კულტურისათვის წერილობა დათრგუნული კომპლექსის მსგავსად მოქმედებს, არაცნობიერია და რეჟანში ენის მეშვეობით აღწევს?

თავის ანალიზში დერიდა განსაკუთრებით უღრმავდება ტერმინს „pharmakon“ – საშუალება, წამალი („მაშინ შენი საშუალება გახსენებისათვის ყოფილა და არა მეხსიერებისათვის“). საქმე ისაა, რომ ბერძნულ სიტყვას „pharmakon“ ორი მნიშვნელობა აქვს: 1. შხამი, საწამლავი; 2. საკურნალო საშუალება, წამალი. ეს ორი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო მნიშვნელობა კონტექსტის მიხედვითაც კი ყოველთვის ადვილად ვერ განირჩევა. „ფედროსის“ მკითხველებმა და მთარგმნელებმა გამუდმებით უნდა ამოწმონ, სწორად ესმით თუ არა მისი მოცემული

ძნიშვნელობა, ეს დიალოგის გაგებას სერიოზულად ართულებს. სიტყვის, თანაც უძნიშვნელოვანესი სიტყვის, პოლისემია ინტერპრეტაციის პოტენციურ ერთიანობას შლის. ამავე მიზეზით, თავიდან ნახსენები სიბრძნის ანტითეტური ტიპების დაყოფაც რთულდება, იმიტომ რომ ძნელია თქმა, რომელ შემთხვევაშია წერილობა ჰეშმარიტი, ტრადიციული სიბრძნის ადეპტთათვის შხამი და როდის – მხსნელი საშუალება იმათთვის, ვისაც ცოდნის მექანიკურად დაუფლება სურს. ისე ჩანს, რომ პლატონი, თითქოს სიბრძნის გადაცემის ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის პრიორიტეტს რომ იცავს, თან შეგნებულად ბუნდოვანებას ქმნის, ალტერნატიული ინტერპრეტაციებისათვის ტოვებს სივრცეს.

სინამდვილეში დერიდა, რაღა თქმა უნდა, იმ აზრისგან შორსაა, რომ პლატონი მკითხველის შეგნებულ დაბნევაში დაადანაშაულოს. მოჩქარე მკითხველმა ასეთი ექსი შეიძლება თავად დერიდაზე მიიტანოს, მაგრამ აქაც, სჯობს, მკითხველმა ლათინური ანდაზისა ისმინოს და ნელა იჩქაროს. დერიდა, რომელიც ინტერპრეტაციას გვთავაზობს და შემდეგ მას დემონსტრატიულად უკუაგდებს, ყველაზე მეტად ხომ ტექსტის გაგების პროცესზეა კონცენტრირებული, როგორც ინტერპრეტატორი, საკუთარ თავს გამუდმებით გარეშე მზერით უთვალთვალებს. ეს მისთვის ყველაზე საინტერესო სანადირო ველია, „ნანადირევი“ კი – განძახოგადებული აზრი – ასეთია: წერილობა თავისი არსით თითქმის ყოყელთვის ანტითეტური აზრების შემცველია, მაგრამ ჩვენი კულტურის, თანამედროვე ადქმის მექანიზმი ისეთია, რომ „ვაუქმებთ“ ლოგიკურად ერთმანეთის გამომრიცხველ მომენტებს და ამით აღმნიშვნელთა თამაშის შესაძლებლობაც ქრება. წერილობის თავდაპირველი მეტაფორულობა და აზრობრივად დაუნაწევრებელი სიმდიდრე ბრწყინვალებას ისევე კარგავს, როგორც პროზაულ ფორმაში გადატანილი ლექსი.

ამგვარ კანონზომიერებებს მიაგნო ფროიდმა, როდესაც სიზმრებში, ხუმრობებში, გარკვეულ ყოფით სიტუაციაში მოქმედი არაცნობიერის ზოგად პრინციპებს აანალიზებდა. ამ დროს სხვადასხვა გრძნობას აყოლილი ადამიანები ლოგიკური აკრძალვების და უბრალოდ საღი აზრის არგუმენტებს უკუაგდებენ. ასეთი სიტუაცია მოვიშველიოთ: კაცმა მეზობელს ჩაიდანი სთხოვა, მერე კი ნახვრეტებიანი დაუბრუნა. დაიწყო ამ ამბის გარჩევა. კაცმა თავის დასაცავად სამი არგუმენტი მოიტანა: 1.ეს ჩაიდანი საერთოდ არ წამიღია; 2. რომ მიმექონდა, უკვე დახვრეტილი იყო; 3.მთელი დავაბრუნე, მერე გახვრეტილა. ამგვარი „ჩაიდნის ლოგიკა“, როცა ერთმანეთის თანმიმდევრობით ურთიერთგამომრიცხავი არგუმენტები მოიშველიება, სიზმრებში, ხუმრობებში, ცნობიერების ნაკადში, პითოლოგიურ ანალიზებში პირდაპირ გამოითქმება, თანამედროვე კულტურაში კი რეპრესირებულია, შიგნითაა შემალული და გამოცდილი კულტუროლოგი წერილობით ტექსტებში მათი კვალის აღდგენას მხოლოდ მარგინალური ელემენტების ბეჯითი ანალიზით თუ მოახერხებს.

თუმცა, მოდით, „ფედროსის“ გარჩევას დავუბრუნდეთ. დერიდა შემდეგ „pharmakon“ სიტყვიდან ნაწარმოებ მეორე სიტყვას – „pharmakos“-ს ამეორებს ყურადღებას. ამ სიტყვის ერთი მნიშვნელობაა წინასწარ მომზადებული

მსხვერპლი, განტევების ვაცი, მეორე – ჯადოსანი, შხამების დამამზადებელი. რაც უნდა პარადოქსულად ჩანდეს, პლატონს ეს სიტყვა „ფედროსში“ არ უხმარია. ამის მიუხედავად, დერიდას ანალიზში მას მნიშვნელოვანი დატვირთვა ეძლევა. რადგან ამ ტერმინის მეშვეობით ის ჩვენს ცივილიზაციაში წერილობის სპეციფიკურ როლს გამოკვეთს, რასაც კიდევ დავუბრუნდებით. მეთოდოლოგიური მოძღვნია: დეკონსტრუქციაში კონცეპტუალურად მნიშვნელოვანი შეიძლება ფორმალურად არარსებული ელემენტიც იყოს, თუკი ურთიერთშევსების პრინციპით მნიშვნელობათა სისტემაში ჩართული აღმოჩნდება. ის სხვა ელემენტებისგან გამორჩეულობის გამოა საჭირო. ისევე, როგორც თანამედროვე ლინგვისტიკაში სიტყვის გარჩევისას ითვალისწინებენ, მაგალითად, ნულოვან მორფემებს. ასეთი შეხედულება ანგლო-ამერიკული „ახალი კრიტიკის“ წარმოდგენებს ძირშივე ეწინააღმდეგება. „ახალი კრიტიკა“ ტექსტს, უპირველეს ყოვლისა, ფორმალურ-სიტყვიერ ერთიანობად მიიჩნევს. „დაჟინებული კითხვის“ მოძღვრებისთვის ანალიზი ტექსტში მოცემულ ელემენტებს ემყარება. მაშინ, როდესაც დერიდასათვის ფორმალურად ტექსტში არსებობა გადამწყვეტ ფაქტორს არ წარმოადგენს – ტექსტში არარსებული ელემენტის აზრობრივ ენერგიას შეუძლია „დისტანციურადაც“ ასხივებდეს.

„ფედროსის“ გარჩევა, როგორც მეთოდოლოგიის, ისე ძირითადი იდეების თვალსაზრისით, შეიძლება დეკონსტრუქციის კლასიკად ჩაითვალოს. დერიდასათვის პლატონი სიმბოლური ფიგურაა, ვინაიდან ის ევროპის ფილოსოფიური ტრადიციის ფუძემდებელია. ამ ტრადიციის მატარებელ სახელებს – არისტოტელე, ჰეგელი, ჰუსერლი, პაიდეგერი – დერიდასთან სოსიური, ფროიდი, ლაკანი, ლევი-სტროსი ემატება. ამ განსხვავებულ მოაზროვნეებს „შენიღბიერების მეტაფიზიკა“ აერთიანებთ – ევროპული აზროვნების ძირითადი თვისება დერიდამ „გრამატოლოგიაში“ სწორედ ასე დაახასიათა. „შენიღბის მეტაფიზიკის“ ჩარჩოებში ჭეშმარიტება გონთან და სიტყვასთან – ლოგოსთან არის გაიგივებული და ამის გამო დერიდა ევროპულ კულტურას „ლოგოცენტრულს“ უწოდებს. ზეპირი სიტყვა აზრის პირველი ხორცშესხმაა. მისი ლოგოცენტრულ სისტემაში ყოფნის უდაო ნიშანი. „შენიღბის მეტაფიზიკის“ ლაიტმოტივი იდეის გზაა ხორცშესხმისკენ. „არსი მოვლენად უნდა იქცეს“ (ჰეგელი). მოვლენადქცეული არსი გააზრებისა და გამოსახვის პრივილეგირებული ობიექტი ხდება.

ლოგოცენტრულ კულტურაში წერილობის მიმართ დამოკიდებულება უგულისყუროა: წერილობა მეორადია, ის მეტყველებას გადმოსცემს და ნიშნის ნიშანს წარმოადგენს. ეს მეორადობა, დამოუკიდებლობის არქონა, ჭეშმარიტების წყაროსგან დაშორებულობა ყველანაირი აბერაციისა და უზუსტობათა შესაძლებლობის ეჭვს ბადებს. იმავე ლოგიკით, როგორითაც პლატონი პოეზიას ნაკლად უთვლიდა, რომ ის მხოლოდ ანარეკლის ანარეკლია. წერილობას თითქოს განტევების ვაცის როლი აქვს გამზადებული, რომელიც ყველა წყევლას საკუთარ თავზე იღებს. და მაინც, იგი იმავდროულად ჯადოსნის მომზადებული ახია, რომელზეც ჩვენი ცივილიზაცია უარს ვერარ იტყვის. გასაკვირი არაა, რომ

ევროპელ ავტორთა უმრავლესობისათვის მეტყველება არის რაღაც ბუნებრივი, ცოცხალი, გასაგები, გონივრული, შინაგანი. მაშინ როცა წერილობა სიტყვის — ლოგოსის მხოლოდ უსიცოცხლო, გარეგანი, უსახური სუროგატია. „ფედროსში“ სიბრძნის ორი განსხვავებული ტრადიციის გამოყოფა მეტყველებისა და წერილობის ამ დაპირისპირებულობის ერთ-ერთი პირველი გავლენიანი ვერსიაა, რომელიც შემდეგ სულ უფრო და უფრო ხშირად იღებს სულიერებისა და პედანტობის, სულისა და სხეულის ანტითეზის სახეს.

მეტყველების უპირატესობა ლოგოცენტრულ უნივერსუმში იმით აიხსნება, რომ ის ინდივიდუალურ სუბიექტთან, მუსაფენასთან, გამოთქმის უნიკალურ სიტუაციასთან უფრო ახლოა. მეტყველება სიტყვის წარმოთქმის კონკრეტულ ქრონოტოპთანაა დაკავშირებული, რაც აზრის სიზუსტეს და ავთენტურობას იცავს. ზეპირი ფრაზა „საფრანგეთის ხელმწიფე ბრძენია“ ალბათ არავის დააეჭვებს — სიტუაცია ყოველთვის გვკარნახობს, თუ რომელ მეცნიერა ლაპარაკი, მაგრამ იგივე ფრაზა, ოღონდ დაწერილი და, ამავე დროს, სიტუაციურ კონტექსტს მოკლებული, მრავალმნიშვნელოვნებას, აბსტრაქტულობას იძენს: ის შეიძლება საფრანგეთის ნებისმიერ მეფეს გულისხმობდეს. ამგვარად, ხმა-ლოგოსი, როგორც ავტორის მუსაფენის პირეელადი ნიშანი, აზრის პრიორიტეტულ წყაროდ აღიქმება:

Мы только с голоса поймем,
Что там царапалось, боролось,
И черствый грифель поведем
Туда, куда укажет голос.
(О.Мандельштам)

ხმის ავტორიტეტულობა ევროპული კულტურის გამჭოლ მითოლოგემებში აისახება: გულისხმა, გონების კარნახი, ბუნების ძახილი, ხმა ღვთისა (ორიგინალში ყველგან სიტყვა "голос" ფიგურირებს: голос сердца, голос разума, голос природы, глас божий — მთარგ.)

ლიტერატურულ კრიტიკაში ღირებულებათა ლოგოცენტრული სისტემა, უპირველეს ყოვლისა, იმ წარმოდგენით აშოიცნობა, რომ ყოველ ნაწარმოებს აუცილებლად გარკვეული, ავტორის მიერ მინიჭებული — აზრი უნდა გააჩნდეს. ეს აზრი იერარქიულია, მისი გარკვეული რაოდენობის ელემენტარულ მოტივებად დაყოფა შეიძლება, მაგრამ არსებობს რაღაც დაუშლელი ბირთვი, პირობითად — ტექსტის ცენტრი, შიდა მიმართულებათა აშოსავალი ადგილი, გული. ავტორის განზრახვა ინტერპრეტაციის საწყის პუნქტად რჩება და აღმნიშვნელთა გარეგნული თამაშის მიღმა „ტრანსცენდენტალური აღსანიშნის“ — თემისა და ასახული რეალობის — ერთობის შოძიება შეიძლება, ან, ურთულეს შემთხვევებში, ღირებულებათა გარკვეული სისტემის თუ არა, ძირების პოვნისადმი სწრაფვა დასტურდება. „ტრანსცენდენტალური აღსანიშნი“ ნებისმიერი აღმნიშვნელის მიღმა ყოსაყს, ყველა საზღვარს კვეთს, ტექსტის „ცენტრირებას“ ახდენს.

რეტროსპექტულად ლოგოცენტრული კულტურა ყოველთვის ცდილობს, შესაქმეზე საკუთარი მითი შექმნას: თავიდან იყო სიტყვა, იყო ზეპირსიტყვიერი

საბრძნე, იყო მოძღვარი, რომელსაც ყველაფრის მოთხრობა და თვალსაჩინოდ ჩვენება შეეძლო. ეს პროტოსიტუაცია ზოგიერთ ვანრულ და თხრობით პარადიგმაში ნოსტალგიურად აღდგება, როდესაც ავტორი ყველანაირად ცდილობს, შეუცნობელს, უშუალოდ ლაპარაკის და ჩვენების ილუზია შექმნას, კაზუალისტიკობის გარდა, იგივე ტენდენციები ფილოსოფიაშიც შეინიშნება: მკვრეტელობითი მსჯელობანი ზეპირსიტყვიერი განსჯის, საუბრის ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ერთხელ გამოთქმულის და შემდეგ უკვე საწერილი ხატის მსგავსადაა სტილიზებული — წერილობა, როგორც საკუთარი წესების მქონე განსაკუთრებული დისკურსი, იგნორირებულია ან რეპრესირებული.

რა თქმა უნდა, ლოგოცენტრულ კულტურას წერილობის სრულიად შეუმჩნეველად დატოვება არ ძალუძს. საზოგადოდ შეუძლია მისი ხახე და წარმოშობა საკუთარ თავს მიუსადაგოს. წერილობის ლოგოცენტრული ისტორიები ფონეტიკურ წერას დამწერლობითი სისტემების განვითარების დაგვირგვინებად, ევოლუციის სრულყოფილ ნაყოფად მიიჩნევს. აქედან, დამწერლობის ისეთი ტიპები, როგორცაა იეროგლიფები, პიქტოგრამები, მაოეშატიკური სიმბოლოები, ქედმაღლურად ითვლება „დაბალ" სტადიებად. იმიტომ რომ ისინი, ფონეტიკური დამწერლობისგან განსხვავებით ზეპირმეტყველებაზე „მონურად". პირდაპირ მიჯაჭვული არიან. ბგერების „არასწორი" ასახვა, მართლწერისა და წარმოთქმის დაუმთხვევლობა, გამომსახველობის (ტექსტის განლაგება ფურცელზე, დამატებითი ნიშნები, დიაკრიტიკა) წმინდად წერილობითი საშუალებების მეტისმეტად განვითარება ლოგოცენტრული თვალსაზრისით საშიში პროვოკაციაა, აშბოხების მკვდელობაა.

ამ პირობებში, დერიდას მიხედვით, წერილობა იძულებულია პარტიზანული ომი აწარმოოს, ლოგოცენტრულ სისტემაში დამკვიდრდეს და ცოხე შიგნიდან გატეხოს. წერილობა მეტაფორების და შედარებების სახით ძირეული ცვლების სისტემაში შეპარვას ლამობს, ლოგოცენტრული ავტორისთვის, რომელიც ზეპირი მეტყველების ბეჭით იმიტირებას ახდენს, ვერაგულად დაგებულ მახეების ტოვებს. წერილობა მას ასოციაციურ ლაბირინთებში იტყუებს, მეტყველების აოასვარ ფიგურებს სთავაზობს, ფორმალურ-სიტყვიერ თამაშებში იწვევს, არღვევს რა ამასთან ცალსახა ლოგიკისა და ცხოვრებასთან მსგავსების პრინციპებს. „ეყავდა თუ არა ლედი მაკბეტს შვილები?", „რამდენი წლისაა პამლეტი?", „ლერმონტოვის ფაფრიანი ძუ ლომი რა უცნაურობაა?" —მსგავს კითხვებზე ზუსტი პასუხის გაცემის შეუძლებლობა ტრადიციულ ლიტერატურათმცოდნეებს აბნევს. ტექსტი — სანდო „წყარო ცოდნისა" თურმე თავისი უცნაური კანონებით ცხოვრობს.

დეკონსტრუქტივისტი კრიტიკოსისათვის ასეთი კითხვები და უცნაურობები კანონზომიერია — მითამაშე ენის ამოხეთქვა. დაუმორჩილებლობის ის ღღესასწაული, რომელსაც არსებობის უფლება მხოლოდ უსაგნო პოეზიაში აქვს. ადრე თუ გვიან მაინც მოსალოდნელია. დეკონსტრუქტივისტი კრიტიკოსი „წერილობის სცენას" ყველა ტექსტში იპოვის — ესაა ადგილი, სადაც დათრგუნული წერილობა სასოწარკვეთილ სიგნალებს იძლევა და მოწმობს: ამ

რაღაც თქმისგან არსებული იყო დაფარული და რაღაც ხელოვნურით შეიცვალა. „წერილობის სცენაში“ ტექსტი „ნახელოვნარი“ სჩანს. დაშვებულია თეატრალურობის, თვითგამოაშკარავების მოშენტი. ეს შეიძლება სიუჟეტურ შეუსაბამობებშიც გამოიკვეთოს, მოულოდნელ აქტოკომენტარებშიც, მთხრობელი ხედების ცვლაშიც და ძირითადი თემიდან გადახვევებშიც. დასავლეთში ახლა განსაკუთრებით პოპულარულია ტექსტური საზღვრების – დასაწყისის და დასასრულის კვლევა, რადგან „წერის სცენა“ უფრო ხშირად სწორედ ზღვრებზე თამაშდება, რსება ტექსტის წარმოშობის მოწმობები, ვთქვათ, რომანტიული წინასიტყვაობა დაკარგული ხელნაწერის შესახებ, ან ტრადიციული დასრულება: ქორი იქა, ლხინი აქა, ქატო იქა, ფქვილი აქა. ტექსტში „წერილობის სცენის“ მთავარი ფუნქცია – თვითგანმარტებაა, რეფლექსიის დამატებითი დონის შემოტანა, პირდაპირი, სიტყვასიტყვითი აზრის პირველი გაუცხოება, განაპირება იმავე ნაწარმოების ფარგლებში.

როგორც „წერილობის სცენის“ მაგალითიდან ჩანს, ტერმინი „წერილობა“ დერიდას არც ისე პირდაპირი მნიშვნელობით ესმის, მხოლოდ ტექსტის გრაფიკულ კორპუსად არ აღიქვამს. „წერილობის“ ეს განსაკუთრებული, გადატანითი მნიშვნელობა სრულად „არქიწერილობის“ სპეციალურ ფილოსოფიურ კატეგორიაში რეალიზდება, რომელიც დერიდამ „გრამატოლოგიისათვის“ მოიგონა. ყველაზე ზარით გაგებით, წერილობა განმასხვავებული აზროვნების სტილია, დამანაწევრებელი, ნიშნური გამოხატულების მქნელი ცნობიერებაა. „არქიწერილობის“ განსაზღვრებები დერიდასთვის ყოველთვის უარყოფითი ხასიათისაა: არქიწერილობა შუნყოფნას, ცენტრს მოკლებულია, იგი აზრის ობიექტი არ შეიძლება იყოს, მეტაფიზიკური არსის მატარებელი არაა. სამაგიეროდ, ის ქმნის ყოველგვარი კომუნიკაციის, აზრის წარმოქმნის წინაპირობებს. არქიწერილობა იდეალური მოდელია, რომელიც ყველა ნიშნურ სისტემას, და მათ შორის ხმოვან მეტყველებას, მართავს. ის მეტყველების თუ გრაფიკული დაწერილობის საერთო ძირია, კატეგორია, რომელიც მათ ისტორიულ დაპირისპირებულობას აუქმებს.

„არქიწერილობის“ კატეგორიის გაგება ძნელია ფერდინანდ დე სოსიურის გარეშე, რომელმაც ენის, როგორც იზოლირებული აზრის მატარებელი ელემენტების ჯამის, ტრადიციულ განმარტებაზე უარი პირველმა თქვა. ჯერ ერთი, სოსიურმა აჩვენა, რომ მნიშვნელობა და ფორმა ერთმანეთთან პირობითადაა დაკავშირებული (მაგალითად, თანაბარი ღირებულების უამრავი განსხვავებული ნიშნური სისტემა არსებობს) და, მეორეც – ეს ძირითადი მომენტია – მნიშვნელობა მხოლოდ შედარებისას, განსხვავების ძებნისას წარმოიშობა, ხოლო აზრის დამოუკიდებელი პოზიტიური ერთეულები, როგორც ასეთები, უბრალოდ, არ არსებობს. მნიშვნელობაზე საუბარი შეიძლება მხოლოდ როგორც სისტემური ურთიერთობების შედეგზე, ნიშნების ურთიერთშეცვლების პრინციპით განაწილებაზე. აზროვნების და კულტურის გაგებაც, როგორც ნიშანთა უსასრულოდ ჩანაცვლების და გამუდმებით ხელახლა კოდირების პროცესისა, აქედან მოდის. არქიწერილობა ამ პროცესის მამოძრავებელი ძალაა, შეუძლია წარმოქმნა მნიშვნელობის მქონე

განსხვავებებისა. ის ელექტროობა, რომელიც კულტურის ნიშნების დახურულ წრედს კრავს. რაღაც მომენტში უსასრულოდ მსგავსი და, ამავე დროს, განსხვავებული ნიშნების ეს თამაში თვითმიზნური ხდება და „ტრანსცენდენტალურ აღნიშნულს" უკვე აღარ შეესაბამება. „სისტემაში არსებობს წერტილი, — წერს დერიდა, — რომელშიც არ შეიძლება აღნიშნულის აღნიშვნელის ადგილზე მოთავსება. ასე რომ, შემდგომ აღნიშნულების ჩანაცვლება უბრალოდ გამორიცხულია".

როგორც უკვე ვთქვით, გრაფიკული დაწერილობა ნიშნის ნიშანია და ამიტომ დერიდას კონცეფციაში ხშირად არქიწერილობის მოქმედების მატერიალური სიმბოლოს როლი ენიჭება. გრაფიკულ დაწერილობაში აღსანიშნი „გადადებულია". „გადავადებული". აღნიშნულთა თამაშისათვის სივრცე მეტია, ვიდრე მეტყველებაში. მიმდინარეობს სხვაობათა წარმოშობის განუწყვეტელი პროცესი (როგორც ტერმინების „pharmakon" და „pharmakos" მაგალითში) და მხოლოდ ამ წმინდად სპეციალური აზრითაა, რომ დერიდა მეტყველების მიმართ წერილობის უპირატესობაზე საუბრობს — ეს „გრამატოლოგიის" სწორი გაგებისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი პუნქტია. დერიდას ბევრი ოპონენტი ხომ მასთან პოლემიკას მისივე იდეების დამახინჯებით ეწეოდა. მაგალითად, რენე უელეკი, კრიტიკის მრავალტომიანი ისტორიის ავტორი, დერიდასთან კამათის დროს ბაკშვების მაგალითს იშველიებდა, რომლებიც ჯერ ლაპარაკს სწავლობენ და შემდეგ წერას, ასევე მოპქონდა უდამწერლობო ენების არსებობის ფაქტიც. ასეთი მიდგომა გულისხმობს, თითქოს დერიდას მიხედვით გრაფიკული დაწერილობა ისტორიულად მეტყველებაზე ადრინდელია, რაც, თავისთავად ცხადია, სწორი არაა.

„არქიწერილობის" სწორი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით დერიდასა და ლევი-სტროსს შორის ჯონს ჰოპკინსის უნივერსიტეტში გამართული დისკუსია უფრო თვალსაჩინოა. დერიდა ლევი-სტროსს ბუნებისა და კულტურის რუსოსეული იმ დაპირისპირებისთვის აკრიტიკებდა, რომლის თანახმად, ცივილიზაცია, რომელმაც დაწერილობა შექმნა, „ბუნებრივი" ხალხების მიერ შექმნილი პირველყოფილი მითებისა და ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის შერყვნად აღიქმება. დერიდას თვალსაზრისით, ინდიელთა ტომებს არქიწერილობა გრაფიკული დამწერლობის შექმნამდეც გააჩნდათ, რასაც ერთერთი ტომის საცხოვრებელ ტერიტორიაზე გზების ერთობ ვააზრებული ბადე (პირველი რუკის პროტოტიპი), ან პატრიარქალურ საზოგადოებაში საკუთარ სახელთა რთული სისტემა მოწმობს. ეს ნიშან-თვისებები პრიმიტიული კულტურების პოტენციურად სისტემურ, განმასხვავებელ აზროვნებაზე მიუთითებს. პრობლემა, როგორც ჩანს, ამ სისტემურობის ინტერპრეტაციაში მდგომარეობს. ლევი-სტროსის შეთოდი — მითემების რიგების გაწყობა და შემდეგ პომოლოგიური მითემების ვერტიკალური ჩაზიი გაერთიანება — დერიდას იმდენად მოსწონს, რამდენადაც ის მითოლოგიური ცნობიერების ანტისუბიექტივიზმს გამოავლენს, მასში „ცენტრისა" და აქცოფის მეტიფიზიკის არარსებობას მოწმობს. ხოლო რაკი თავად ლევი-სტროსი მითოლოგის ამოცანას სწორედ „ცენტრის" აღმოჩენაში ანუ პირველყოფილი კულტუ-

რას უმნიშვნელოვანესი ცნებების მიგნებაში ხედავს, ხოლო პოტენციური სისტემურობაში — მითოლოგიური არხეოსების მკაცრ „ხერაციონალიზმს", დერიდა მას რუსოსთან ერთად ლოგოცენტრული ტრადიციის მიმდევრებს მიაკუთვნებს.

„ხერაციონალიზმის" პიპოთეზა დერიდასთვის არგუმენტად უცრო იმის გამო არ გამოდგება, რომ არქიწერილობის კონცეფცია ფროიდის იდეებთან მიახლებაუკვდავების რთული ურთიერთქმედების შედეგია. მაგალითად, არქიწერილობის მოქმედების მექანიზმში ძალიან ადვილად შეიძლება ფსიქიური ეკონომიის კანონის აღმოცენება, რომელიც, ფროიდის მიხედვით, არაცნობიერის ფუნქციონირებას უდევს საფუძვლად. ფსიქიური ეკონომიის კანონის თანახმად, არაცნობიერი იმპულსები, რომელთაც გონების ცენზურა გარეთ არ უშვებს, სიზმრის და ნებადართულ ფორმებში იჟონება. ამგვარად იქმნება ჭარბ მნიშვნელობათა რეზერვუარი (სიდნის ლოგიკა). მაშინ როცა გარეგნული ფორმები მინიმალურია. ფროიდმა ფსიქიური ეკონომიის მექანიზმს „ნანაცვლება" უწოდა, ხოლო მისმა მიმდევრებმა. მათ შორის სტრუქტურული ფსიქოანალიზის შემქმნელმა ჟაკ ლაკანმა, დააკონკრეტეს: ნანაცვლება შეიძლება მეტაფორის (მსგავსების პრინციპით), ან მეტონიმიის (მოლიანი, ნაწილის მეშვეობით წარმოდგენილი) ფორმით მოხდეს.

თანამედროვე მოაზროვნეთათვის ნანაცვლებისა და ფსიქიური ეკონომიის ინტერპრეტირების საკითხი ინტელექტუალურ გზაგასაყარად იქცა. ლაკანისა და დერიდას გზები სწორედ ამ პუნქტიდან დაშორდა ერთმანეთს. თუმცა მათ კონცეფციებში ძალიან ბევრი მსგავსებაა. ლაკანი არაცნობიერს ენასთან აიგივებდა. რაც აცხადებდა, რომ „არაცნობიერი ენის მსგავსადაა სტრუქტურირებული", ანუ ნანაცვლების მექანიზმში აქცენტს არაცნობიერის ტექსტად ხორციშესხმის მისწრაფებაზე აკეთებდა. დერიდა პირიქით, ფსიქიური ეკონომიის მუშაობაში ფარული შეკავების ტენდენციას გაამოკვეთს, არაცნობიერის მიდრეკილებას, რომ მნიშვნელობები აქტუალიზაციის სხვა მოსახერხებელი მომენტისათვის გადაინახოს. სრულიად სქემატურად რომ ვთქვათ, დერიდასთვის ისაა ყველაზე საინტერესო, რაც იმალება, ტექსტის მიღმა რჩება, ლაკანისთვის კი ის, რაც იხსნება, ტექსტში ამოყვება.

ამგვარად, არქიწერილობის ერთ-ერთი ფუნქცია გაუხსნელ ნიშანსებზე, ტექსტის „ბნელ ადგილებზე" მითითებაა. გრაფიკულ პლანში ამ ფუნქციას სადუმლო კოდები, შიფრები, ეზოთერული მნიშვნელობები შეესაბამება.

თარგმნა *ქეთი ქანთარიამ*

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

მშვენიერების ცნების გაგებისთვის ბიზანტიურ ესთეტიკაში და ეფრემ მცირესთან

ქეთევან ბეზარაშვილი

მშვენიერების ცნების ორი ასპექტი და მათი ურთიერთიმპლიკაციის გაქრობა ბიზანტიურ ესთეტიკაში ადრექრისტიანული მწერლობიდანვე იწყება.[1]

საყურადღებოა, რომ ქრისტიანი რიტორებისა და თეორეტიკოსების მოსაზრებები მშვენიერების ცნების ორგვარ გაგებაზე (ტრანსცენდენტურზე და ესთეტიკურზე) თეორიულ საფუძველს უნდა იღებდეს პლატონის შეხედულებებიდან რიტორიკისა და ფილოსოფიის დაპირისპირებისა და ბრძოლის შესახებ (Gorgias, Phaedrus). პლატონი რიტორიკას ცოდნის სფეროდაც კი არ მიიჩნევდა და მას მდაბალ ემპირიულ რიტორიკას უწოდებდა. მისგან გამოყოფდა ჭეშმარიტ, ანუ ფილოსოფიურ რიტორიკას, რომელსაც ადამიანთა სულებზე კეთილისმყოფელი გავლენა აქვს (Plat.Gorg.462b-466a, 504d5-e3).[2] რა თქმა უნდა, ქრისტიან ავტორებთან პლატონისეული უმაღლესი ფილოსოფიის ცნებას ენაცვლება ღვთისმეტყველების აბსოლუტური ღირებულება. ამავე დროს, ამ უმაღლეს, პირველ, საღვთო სიბრძნესთან დაპირისპირებით უარყოფილია რიტორიკის გარეგნული ესთეტიკური საშუალებები, მაგრამ მათი გამოყენება დაშვებულია ისევ ღვთისმეტყველებისათვის და მხოლოდ და მხოლოდ მისი საშსახურისათვის მისი უკეთ წარმოსჩენის მიზნით. ქრისტიან ავტორთა ასეთ შეხედულებებ გამოხატავს მათ ანტინომიურ დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი, რაც ბიზანტიური ესთეტიკისათვის იყო დამახასიათებელი.

მშვენიერების ცნების ბიზანტიურ მწერლობაში მოაზრების სქემის საინტერესო ყველაზე ტიპური ნიმუშები და წყაროებია უპირველესად გრიგოლ ღვთისმეტყველის ნაწერები, შემდეგ ბასილი მინიმუსის (XI ს.) პისტოლე იმპერატორ კონსტანტინე პორფიროგენეტისადმი, რომელიც წინ უძღვის მის მიერ კომენტირებულ გრიგოლ ღვთისმეტყველის კრებულს, თავად ბასილის ეს კომენტარები და მიქაელ ფსელოსის (XI ს.) პისტოლე-ტრაქტატები საღვთისმეტყველო სტილისა და წმ.პაისაა სტილის შესახებ. გრიგოლის მოკლე ფორმულირებების მიმოხილვის შემდეგ დავიწყებთ მიქაელ ფსელოსით, რადგან თეორიულად ყველაზე სრულყოფილად იგი მსჯელობს ამ საკითხზე.

ა) გრიგოლ ღვთისმეტყველი იცნობს მშვენიერების ცნების ორ ასპექტს: გარეგნულს და სულიერს. იგი უმთავრესად მშვენიერს უწოდებს საღვთო შინაგან მშვენიერებას. იგი იცნობს აგრეთვე, მისი კლასიკური განათლების მიხედვით, რიტორიკული ხელოვნების გარეგნულ მშვენიერებას, რომელიც მისთვის ფასეულია მხოლოდ საღვთო შინაარსთან დამოკიდებულებაში. იგი საუბრობს მშვენიერების ცნების ამ ორი ასპექტის ურთიერთმიმართებაზეც. ამასთან, აქცევს ანტინომიურ დამოკიდებულებას გარეგნული სამკაულებისადმი — თან უარყოფს და თან იცნებს მათ. მაშასადამე, მშვენიერებას იგი უწოდებს:

1.დაყარულ, შინაგან საღვთო მშვენიერებას. მაგ., როცა იგი საუბრობს საღვთო წიგნების კითხვის ებრაულ წესზე, იგი ამბობს, რომ წმ.წერილის ის წიგნები, რომლებიც უმნიშვნელო გარეგნობაში ოყარავენ დაფარულ მშვენიერებას, მხოლოდ ვისებით განწმენდილთათვის იყო დაშვებული 25 წლის ასაკის შემდეგ („რომელნი პყარვენ საიმოსლითა მით შეურაცხთა გონებათა მათ ტკბილთა და შეუცილერთა „ნ"სიდუმლოსა სიკეთესა"M.' or.2,§48.PG35,457A2-3. E=S383,224v;M=A292,289v).

საგულისხმოა, რომ აქაც ეპიკლეზის, მაღალფარდოვანის ცნებას (μεγαλοπρεπής), რომელიც გრიგოლთან საღვთო შინაარსის აქცენტირებულობას გულისხმობს, ყოველთვის ათონელი და ეფრემ მცირე თარგმნიან მშვენიერის ცნებით, რომელიც „ღმრთისა დიდად შეუცილერს". ცხადია, აქ კლასიკური რიტორიკის მაღალფარდოვანი სტილი არ იგულისხმება,' არამედ — რიტორიკის ქრისტიანულ თეორიებში მოაზრებული საღვთო მშვენიერების ცნება, რომელიც სტილთა თეორიებზე და რიტორიკის ნებისმიერ სხვა ცნებაზე აღმატებულია — „არარაჲ ესრეთ დიდად შეუცილერ ღმრთისა, ვითარ სიტყუაჲ განწმედილი..." (or. 42,8, 27. PG36, 468B10-11. M=A109, ქ.144რ). ცხადი ხდება, რომ შინაგანი სულიერი მშვენიერების ცნება წამყვანია ქრისტიანულ თხზულებებში და ქართულ მწერლობაშიც ფეხს იკიდებს ნათარგმნი ლიტერატურის საშუალებით.

2. გრიგოლი ყურადღებას აქცევს წარმართული ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის ურთიერთმიმართებაზე. იგი მშვენიერს (κάλλος) უწოდებს საღვთო არს, შინაარსს, რომელიც გარეგნული ფერებით, ანუ რიტორიკულ-ფილოსოფიური სამკაულით, უნდა მორთოს: ფერადოვნებით და ყვავილებით შეამკოს (როგორც უწოდებდნენ ხოლმე ამ რიტორიკულ ფიგურებს რიტორიკის თეორიებში)' - შდრ. ქვემოთ ფსელოსის ტრაქტატი). ამ შემთხვევაში მშვენიერ შინაარსს ასეთივე მშვენიერი გარეგნული ფორმა უნდა შეესაბამებოდეს. ეფრემ მცირის თარგმანში კიდევ უფრო გამოკვეთილია ეს აზრი: καὶ κάλλος ἀποδέξωμαι τὸ ἐν χρώμασι „ყვავილითა მით გარეშითა (საეროთი) შინაგანი (საეკლესიო) შეამკო" M (or. 26, 10. PG35, 1241 B12-13. A292, 273 v).

იგივე აზრი მეორდება გრიგოლ ხუცისეულ გრიგოლ ღვთისმეტყველის ცხოვრებაში'. აქ ცნება κάλλος იმავე გარეგნული სამკაულის მნიშვნელობით არის გამოყენებული: „სამკაულად (κάλλος τε καὶ σκέπην) პირველისა მის

სიბრძნისა დასაწყის ოვინი" (გარეშე მეცნიერებანი) M (PG35.256C9-10, A109.240v). ყოველი სჯა ამსოფლიური მეცნიერების ქრისტეს მეცნიერებისადმი, ანუ პირველი სიბრძნისადმი, დამორჩილების მეთოდად პავლე მოციქულის გამონათქვამია დასახელებული (IIკორ.10,5).

გრიგოლ ხუცი აკონკრეტებს, თუ გარეშე მეცნიერებათაგან რა აიღო კარგი გრიგოლ ღვთისმეტყველმა და რა უკუაგდო წმ.მამათა წესისამებრ, მაგ., გრამატიკოსობიდან აიღო ლექსწყობის მეცნიერება, პოეზიის სახეები, თხრობათა სიმრავლე, ენის სიწმინდე; სახელდობრ რიტორიკიდან კი – სიტყვის გარეგნული მშვენიერება (ῥητορικῆς τὸ τῆς φράσεως κάλλος) და სიტყვის განვრცობა (რიტორიკული სიტყვის გავრცელებაზე საუბარს ეფრემი თავად აშარტებს თარგმანში, როგორც სიტყვის ღირსებას), ხოლო წარმართული რიტორიკისათვის დამახასიათებელი ტყუილი უკუაგდო: „ხოლო რიტორობისაგანი შეუნიერებად ოდენ აღირჩიეს თარგმანებათა და განვრცელებად სიტყუათად და ტყუვილისაგან მისდრკეს". M (PG35, 256B9-10 A109.240rv).[7]

გრიგოლ ღვთისმეტყველისათვის რიტორიკა მისაღებია მხოლოდ ამ თვალსაზრისით – მშვენიერი ფორმის თვალსაზრისით ქრისტიანული შინაარსისათვის და არა დამოუკიდებელი მნიშვნელობით, რომელიც ქრისტიანობისათვის ყალბი და ცრუა. იგი პალესტინის სკოლაში ამიტომ დარჩა – „სურვილითა რიტორობისადთა"(or.7,6.PG35.761A10-11. M=A292, 358v). ანუ რიტორიკული ხელოვნების, როგორც ფორმის დაუფლების სურვილით.

ამავე თვალსაზრისით ახასიათებს გრიგოლ ხუცესი ქრისტიანული ქების ჟანრს რიტორიკული ცნების საშუალებით - „ტკბილი" (ἡδυς). რაც იგივე „მშვენიერია." მან საღმრთოებისათვის უნდა აღძრას მსმენელი: τῇ ἡδονῇ τῶν ἐπαίνων (PG35, 288 C5-6). „სიტკბოებისა მიერ ქებათადსა სურვილად საღმრთოებისათა მოქცეულებისა აღადგინებს მსმენელთა". M (A109, 255v). როგორც ვხედავთ, სიტკბოების კლასიკურმა ესთეტიკურმა ცნებამ სულიერი შინაარსი შეიძინა ქრისტიანულ მწერლობაში.

პ.მშვენიერი ეწოდება ქრისტიანული თხზულების ოდენ ფორმასაც (გრიგოლის ცხოვრების მთარგმნელის ეფრემ მცირის მიერ), მაგ., კომპოზიციას – თხრობათა განლაგებას, მრავალსაწილად შეწყობილებას და სიმრავლეს. საგულისხმოა, რომ ლედანში (გრიგოლ ღვთისმეტყველის ცხოვრების გრიგოლ ხუცისეული ვერსიაში) საუბარია რიტორიკული სიტყვის ერთ-ერთ ღირსებაზე - ძალზე (δυναμις). ეფრემს მას თარგმნის „შეუნიერებად", რადგან მისთვის, როგორც ჩანს, ცნობილია, რომ „ძალიც" და „შეუნიერებაც" – ორივე რიტორიკის თეორიის ცნებებია (τὸ τε πλῆθος τῆς ἱστορίας καὶ τὴν ἁρμονίαν. PG35,264D4-265A2). „რომელსა (გრიგოლის განსაქიქებელი სიტყვების) წარმკითხველსა ყოველსა ჯეროვნად ეშუელოს და დაუკრდეს, ვითარ სიმრავლესა შინა თხრობათასა აქუს მას შეუნიერებად მრავალ ნაწილად შეწყობილებისა და შეკულებისად" (A109.244v). შდრ. გულის ჴმა-ყვის ძალი სიტყუათა მისთაო" E (A87,4v)

რაც შეეხება თხრობათა სიმრავლეს, აღსანიშნავია, რომ ფსელლოსის მახვედვით, სწორედ ეს არის ორატორული ხელოვნების ახალი, ქრისტიანული მახასიათებელი (მრავალი ასეთი თხრობა ერთ ქრისტიანულ დედააზრის ირგვლივ იყრის თავს და მას ემორჩილება), განსხვავებით კლასიკური რიტორიკული ხელოვნებისაგან, რომელსაც მკვლევართა მახვედვით, შესაკადი თხრობების ასეთი სიუხვე არ ახასიათებს. საყურადღებოა, რომ გრიგოლის პომილიების თხრობათა სიუხვეზე მიქაელ ფსელლოსამდე ყურადღებას ამახვილებს გრიგოლ ხუცესი (VI-VIIსს.).

4. იმ შეხედულებებში, რომლებიც კონტექსტის მახვედვით, წარმართული მქერმეტევლების შინაარსზეა საუბარი, გრიგოლისათვის, ისევე როგორც სხვა წმ.მამებისათვის ზოგადად, რიტორიკის სიტკბოება და მშვენიერება მიუღებელია და გასაკიცხია. მაგ., უპირისპირებს რა ერთმანეთს წმ.წერილის და წარმართული რიტორიკის დანიშნულებას, გრიგოლი აღნიშნავს, რომ ეს უკანასკნელი არ ზრუნავს ქრისტიანებისათვის და მხოლოდ სმენას და გულს ხიბლავს გამონავონის სილამაზით და გამოთქმათა სიმდიდრით: τῷ κομψῷ τῶν πλασμάτων (or.2,104-105.PG35,504B14-C2). „ესე უკუე ზოგნი ზოგიერალთანი (ვაჭრობთა) არიან ზღაპარნი და ცლილნთანი, რომელნი, ცილრად მზრუნველნი ქრისტიანებისათჳს, მჭევრობითა წმასნათაღთა (ხელთვეთა) და მღიქნელობითა ლექსიათაა (სიტყვათა) სასმენელსა და სულსა შეეგრძნებენ“ M (A292, 299v); „სიტყვატკბილობათაგან ცუდთა“ E (S1696,177v).

საყურადღებოა, რომ κομψός, როგორც რიტორიკული საშკაული, დახვეწილობა, მოკაზმულობა, მშვენიერება, ხშირად არის გამოყენებული რიტორიკის თეორიებში[3] (იხ. აგრეთვე ქვემოთ მიქაელ ფსელლოსი). გრიგოლ ღვთისმეტყველი მას უმეტესად უარყოფითი მნიშვნელობით ხმარობს. მისებრივი უარყოფითი დატვირთვით თარგმნიან მას ეფთვიმე ათონელი და ეფრემ მცირე. ეფთვიმეს ტერმინი „სიტყვატკბილობა“ ცხადყოფს, რომ მას, დედნის შესაბამისად, ოდენ ესთეტიკური მნიშვნელობით ესმის რიტორიკის გარეგნული მშვენიერება და საშკაულები.

რიტორიკული სიტყვის შეშკობასა და მშვენიერებას უარყოფითი მნიშვნელობით ხმარობს გრიგოლი, როცა უპირისპირებს მას სულიერ სათნოებასა და ღირსებას, რომელიც თავისთავად მშვენიერია და არ საჭიროებს ზედმეტ საშკაულებს — „ფრთად მრავალ და შეუნიერ სიტყვებს“ (πολλῶν καὶ καλῶν λόγων- or. 8,3. PG35, 792 D5), „შეშკობილს გარეშუთაგან და ხელოვანებით განშეუნებულს“ (ταυτὴν κοσμεῖν καὶ τοῖς ἔξωθεν - PG35,792D5-6; τοῖς ἐκ τέχνης καὶ χειρὸς ὁραίσμασιν - 793A1-2) და სხვ. მისი სიტყვით, საშკაულები „უშვერს“ (τὴν αἰσχρὰν - 793A2) სჩირდება, მშვენიერს კი ივი არაფერს მატებს: „დავიწყოთ შესხმად, ხოლო სიტყჳსა შეშკობასა და შეუნიერებასა (τὸ μὲν περὶ τὴν λέξιν γλαφυρὸν καὶ κομψὸν or.8,3. PG35,792C8-793A3) თანა-წარვჰკდეთ, რაჲთუ არცა ოდეს ზრუნაჲს შეშკობისა და განშეუნებისათჳს, რომელსა-ესე ვაქებთ (გრიგოლის დას გორგონიას) და ესე არს სიკეთე მისი — შეუშკობელობაჲ“..., ხოლო შეუნიერსა არასადა შეშატება სიკეთისა ეყოს აშათგანი ერთიცა, რაჲთუ

სძლევს სიკეთითა მით თჳსითა საქმეულობასა მას ყოველსა". T (A87,364v). აქ ოჯალსანინოდ უპირისპირდება ერომანეის ახალი გაგება ქრისტიანული სულიერი შინაარსის მშვენიერებისა და ძველი გაგება გარეგნული მშვენიერებისა, ანუ მშვენიერების ცნების ორი ასპექტი.

მიუხედავად გრიგოლის მიერ რიტორიკის საქმეულების არაერთგზის უარყოფისა, იგი მაინც იყენებდა მათ, როგორც მაღალი სალვთო შინაარსის ღირსეული მაღალი ფორმით გამომხატველს თავის თხზულებებში. ამგვარი ანტინომიური დამოკიდებულება კლასიკური რიტორიკისადმი ნორმა იყო ბიზანტიური ლიტერატურისათვის.

ბ) მ ი ქ ა ე ლ ფ ს ე ლ ო ს ი საგანგებოდ მსჯელობს იმაზე, თუ რა კარგად ფლობდა გრიგოლი ორატორული ხელოვნების წესებს. თავის მცირე ტრაქტატში წმ.მამათა სტილის შესახებ (გრიგოლ ღვთისმეტყველის, ბასილი დიდის, გრიგოლ ნოსელისა და იოანე ოქროპირისა)[10] იგი საუბრობს იმაზე, თუ რა მიიღეს ამ მამებმა კლასიკური რიტორიკიდან, როგორც მათი წყაროდან; ხოლო ვრცელ მონოგრაფიაში – ეპისტოლე-ტრაქტატში „სალვთისმეტყველო სტილის შესახებ",[11] რომელიც მთლიანად გრიგოლ ღვთისმეტყველს ეძღვნება, როგორც ამ სტილის საუკეთესო წარმომადგენელს, იგი საუბრობს იმაზე, თუ რა მოიტანა ახალი ქრისტიანული ორატორულ ხელოვნებაში გრიგოლმა და რაში მდგომარეობს მისი ორიგინალურობა.

მკვლევარნი, რომლებიც ელინური რიტორიკის წესებს ორსავე ტრაქტატში აბსოლუტურ მნიშვნელობას ანიჭებენ, ფიქრობენ, რომ წმ.მამებს დიდი უპირატესობა არა აქვთ ელინ რიტორებთან შედარებით და თქვიან, რომ ფსელლოსი თავის შეფასებებში ტენდენციურია. ამასთანავე, მათი აზრით, მონოგრაფიის სიტყვებს, რომ წმ.გრიგოლი საკუთარი წყაროდან ადინებს სიტყვის ნაკადს (ed.A.Mayer,§2,$_{19-21}$) და არა ძველი რიტორების მიბაძვით (იქვე), თითქოს ეწინააღმდეგება ფსელლოსის მცირე ტრაქტატის სიტყვები, რომ მან მრავალი რიტორის მიბაძვით შექმნა თავისი სტილის თვისებები (ὥσπερ ἐκ πολλῶν ῥητόρων ἥρμοσται - PG122,904D3-4,§2; ἐμιμεῖτο ξυμπάντα PG122,905A9,§2).[12]

რიტორიკული საქმეულებისა და ქრისტიანული სიბრძნე-პარმონიის ანტინომია. საქმე ის არის, რომ ფსელლოსის ტრაქტატების მიზანდასახულება ერომანეოსისაგან განსხვავებულია. მონოგრაფიაში ფსელლოსი ცდილობს სიტყვის გარეგნული მშვენიერებით გატაცებულნი (კონსტანტინოპოლის ლიტერატურული წრეების მოთხოვნილებათა მიმდევარნი) დაარწმუნოს სულიერი სალვთო აზრის და მისი მშვენიერების უპირატესობაში. მცირე ტრაქტატში კი იგი ცდილობს იმ ქრისტიანთა დარწმუნებას ელინური რიტორიკის ფორმის დახვეწილობაში, ვინც წარმართული მოძღვრებების უარყოფასთან ერთად უარყოფს ელინური ლიტერატურის ღირსებებსაც. ფსელლოსი ორსავე ტრაქტატში

საუბრობს ძველი ავტორების კლასიკური გაგებისაგან განსხვავებულ მიბაძვაზე და ამ მიბაძვით მოპოვებულ თვითმყოფადობაზე, რომლის მთავარი მიზეზი არის არა მარტო ანტიკურისაგან განსხვავებული ქრისტიანული აზრი, არამედ გამომსახველობითი ხარეც და მისი მშვენიერებაც. მიქაელ ფსელოსის მიხედვით, წმ.მამები სტილის ცალკეულ ღირსებებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ მათგან ქმნიან პარმონიულ სიმწყობრეს და ერთიანობას და თავიანთ ხელოვანებას ამ ზეციური ერთიანობისაკენ წარმართავენ.

მაშასადამე, ისინი ქმნიან ახალ სტილისტურ ღირებულებას, რომელიც ხელოვნური ნაზავი კი არ არის ბაძვის საგნებისა, არამედ ერთგვაროვანია თავისი ბუნებით (μονοειδὴ τὴν φύσιν- PG122,904D15,§2) და მის შემადგენელ ნაწილებზე მშვენიერია (κάλλιον τὸ ἐξ ἐκείνων ἀτῶν δὴ τούτων - PG122,904D8; καλλίους αἱ εἰκόνες τῶν παραδειγμάτων PG122,905A17.§2). გრიგოლ ღვთისმეტყველის სტილის ღირსებად ფსელოსი ორსავე ტრაქტატში მიიჩნევს პრაქსის ერიქმნას.

სტილის კლასიკური და ქრისტიანული კანონის ახალი კავშირი: რიტორიკული ხელოვანებასთან საღვთო შთაგონებისა და სისადავის კავშირი გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებებში. მიქაელ ფსელოსი, ბიზანტიური კულტურისათვის დამახასიათებელი ანტინომიურობიდან გამომდინარე, წმ.მამათა თხზულებათა სტილს ახასიათებს როგორც ელინური რიტორიკის ნორმების მიხედვით, ისე სტილის ახალი, ქრისტიანული კანონის შესაბამისად. აქედან, იგი მეორე ანტინომიასაც მიმართავს. იგი ერთი მხრივ, აჩვენებს, რომ გრიგოლი შემოქმედებითად ითვისებს ელინური რიტორიკის მიღწევებს და ახლებურად ერთქმნილს წარმოადგენს მას, მეორე მხრივ კი აბობს, რომ ძველი ავტორების მიბაძვით კი არ მიუღწევია მას მაღალი ოსტატობისათვის, არამედ დამოუკიდებლად, თუმცა რიტორიკის წესების შესანიშნავი ცოდნით, მაგრამ ისე ოსტატურად, რომ ვერც კი ამჩნევ ამას.

უდავოა, რომ ორსავე ტრაქტატში იგი საუბრობს გრიგოლის მიერ კლასიკური რიტორიკის წესების ისე ოსტატურად გამოყენებაზე. ძველ მწერალთაგან შეთვისებული სტილისტური ღირსებების – გამორჩეული თვისებების თავის ნაწერებში ისე სრულყოფილად გაერთიანებაზე, რომ გვჩვენება, თითქოს მან მათი მიბაძვით კი არ მოიძია ეს ყოველივე, არამედ თავადვე გახდა პირველსახე და გამოხატულება სიტყვიერი მშვენიერებისა (ἀρχέτυπον λογικῆς χάριτος ἄγαλμα - ed.A.Mayer,§2,[20-21]). საუბარია გრიგოლის რიტორიკის გარეგნული გამომსახველობითი ხარის მშვენიერებაზე.

მიქაელ ფსელოსის მიხედვით, გრიგოლის მეტყველებას ორი წყარო აქვს: ერთი მხრივ, კლასიკური მიმესისი და ტექნე და მეორე მხრივ, საღვთო შთაგონება. ძველი ავტორების მიბაძვით (κατὰ ζῆλον ἀρχαίων-ed.A.Mayer,§2,[19]) ნასწავლი რიტორიკული ხელოვანება (τέχνη) და ზეციური, სულიერი, ცხოველმყოფელი წყარო.[11] თუმცა კი აქვე ფსელოსი, ისევ ანტინომიურობიდან გამომდინარე, უარყოფს

ნიმუშების გამოყენებას გრიგოლის რიტორიკაში და მის შემოქმედებას. თვითშეფასებად მიიჩნევს, ისე რომ იგი თავადვე ხდება პირველსახე სიტყვიერი მშვენიერებისა და სტილისა: „მან ერთიანად იყენა მთელი ნაკადი ხელოვნებისა და ნაწილობრივ იქიდანაც დაარწყულა თავისი გონება და ნაწილობრივ საკუთარი სულიდან გამოიყვანა ასეთი ცხოველმყოფელი წყლის წყარო, რომ ნიმუშის გარეშე ქმნილა სიტყვებს, როცა თავად თვითონვე იყო პირველსახე სტილისა“ (ἡν αὐτὸς ἑαυτῷ ἀρχέτυπος χαρακτήρ -ed.A.Mayer,§12,₂₂₈-₂₃₂). შდრ. მცირე ტრაქტატი აშას იქმს არა იმგვარად, თითქოს მრავალ რიტორთაგან შეკრიბოს, ... გრიგოლის სიტყვის ფერიც (το χρῶμα) ასევე შეღებილია ათასი ფერისაგან, ... არამცირე იმგვარად, რომ მის პირველნიმუშებზე მშვენიერია (κάλλιους αἱ εἰκόνες τῶν παραδειγμάτων PG122,904D3-4;9-11;905A17,§2).

გრიგოლის თვითშეფასება, მისი სტილის არქეტიპულობა ტრადიციული ლიტერატურულ-თეორიული მოსაზრებებითაც საბუთდება – მრავლის ერთქმნა უმაღლესი პარმონიულობის მიღწევა (§2.7.16), მშვენიერების შემქმნელი წყაროების ზომიერად გამოყენება (§2.5.7.9) და ა.შ. და საღვთო სულიერი საწყისებითაც (§2.3.4.5.6.10.15.17).

ფსელოსი აყენებს ალტერნატივას გრიგოლის მჭევრმეტყველების ღვთიური თუ ადამიანური წარმოშობის შესახებ.[11] იგი რიტორიკული ფასეულობების – სიტყვის მშვენიერებისა (κάλλος) და ძალის (δύναμις) ღვთიური საწყისის უპირატესობას წარმოაჩენს, რომელიც შერწყმულია იმავე ზეშთა საწყაროდან მიღებულ ფილოსოფიასთან, ანუ სიტყვის საღვთო შინაარსთან (ὥσπερ τῆς φιλοσοφίας ἀρχὰς ἄνωθεν εἴληφε, ... οὕτω δὴ καὶ τὸ τῶν λόγων κάλλος καὶ κράτος ἐκεῖθέν ποθεν ἀπορρήτως παρέσπασε -ed.A Mayer, §2.₂₇.₃₁). მაშასადამე, საუბარია რიტორიკული სიტყვის მშვენიერების საღვთო წარმოშობაზე. შდრ. ასევე საღვთო სიბრძნედ თქმის ფოტიოსი დიონისე არეოპაგელის როგორც ფილოსოფიის, ისე მის რიტორობას (Amphilochia CIX.PG101.679D).

მიქაელ ფსელოსი ამ მოსაზრებას საკვირველს, ახალს უწოდებს (καινὸν τοῦτ᾽ ἂν εἴη τὸ νόημα- ed.A.Mayer,§2,₁₂. καινὸν საკვირველსაც ნიშნავს და ახალსაც). შესაძლოა იმიტომ, რომ იგი ახალია რიტორიკის კლასიკურ თეორიებთან შედარებით, სადაც ბუნებრივი ნიჭია (φύσις) წარმმართველი არისტოტელეს პოეტიკიდან მოყოლებული.[12] ფსელოსის მიხედვით კი, გრიგოლი ბუნებაზე აღმატებულია (οὗτος αὖτε τὸ ὑπὲρ φύσιν ἀπειλεγκάμενος ἐκείνῃ- ed.A.Mayer,§2,₁₇.₁₉; τὴν φύσιν ὑπερεφύτησεν -ed.A.Mayer,§2.₂₄₋₂₅).

მიქაელ ფსელოსი გრიგოლის რიტორიკულ სიტყვას ორგვარად ახასიათებს – როგორც მაღალფარდოვანი სტილის ნიმუშს და როგორც ბუნებრივი სიდიადისა და სიდა მოუკაზმველი მშვენიერების მქონეს. ვფიქრობთ, აქ იგი ისევ ბიზანტიური ლიტერატურისათვის დამახასიათებელ ანტინომიურობას ეძახარიკებს, როცა აბობს, რომ გრიგოლმა შეუთავსებელი შეათავსა, რანაირად დაუკავშირა მან ერთმანეთს

მოუკაზმველობა, რაც ნორმა იყო ქრისტიანული თხზულებისათვის (იხ. ზემოთ გრიგოლ ღვთისმეტყველის მაგალითები) და რიტორიკული ორნამენტულობა? იმით, რომ ორნამენტი ბუნებრივად გამოიყენა ღვთისმეტყველებისათვის, ისე რომ უმირატესობა სულიერ მხარეს მიანიჭა და საგანგებოდ მოძიებულ სიტყვებს არ მიმართა. მაშასადამე, იგი ისე არ მოიქცა, როგორც ამას კლასიკოსი ავტორები აკეთებდნენ, რომლებიც საგანგებოდ არჩევდნენ ერთნაირდასაწყისიან და ერთნაირდაბოლოებიან სიტყვებს, ანუ რიტორიკულ ხერხებს და მისით ტკბებოდნენ (ისოკრატე და ა.შ.). გრიგოლმა კი რიტხვითი შეთანხმების კანონები თავისი საჭიროებისდა მიხედვით გამოიყენა(ed.A.Mayer,§22,₂₁₀₋₂₂₀):

..გრიგოლთან ყველგან იგრძნობა ენაწყლიანობა და სიტყვის დიდებულება (მაღალი სტილი). ბუნებრივი სიდიადე და სადა მშვენიერება. (ὁ τοιοῦτος χαρακτὴρ ἁπαθής). ასეთი სტილი წარმოშობით უვნებო და მოუკაზმველია (უფიგურობა - καὶ ἀσχημάτιστος πέφυκε). ამის გამო გრიგოლი უპირატესობას ანიჭებს სულიერ მხარეს, ბუნებრივად განმარტავს და არსად არ იყენებს საგანგებოდ მოძიებულ სიტყვებს ... ამ წმ.მამამ შეუთავსებელი შეათავსა"(ed. A.Mayer, §20, 377-383).

საღვთისმეტყველო მშვენიერების ახალი ცნება გრიგოლ ღვთისმეტყველთან მიქაელ ფსელოსის მიხედვით. ფსელოსის მიხედვით, გრიგოლი არის ნიშში და საუკეთესო მაგალითი ზოგადად „სვენი", ანუ ქრისტიანული საღვთისმეტყველო სიბრძნის მშვენიერებისა და მისი გამოხატვის ასევე მშვენიერი ფორმისა. ფსელოსს შემოაქვს „სვენი" (ἡμέτερον) საღვთისმეტყველო მშვენიერების ახალი ცნება. „სვენი" აქ საღვთო ქრისტიანული სიბრძნის და მისი მშვენიერების ფარდი ცნებაა, განსხვავებით „უცხო", „გარეშე", ანუ წარმართული, საერო, ამსოფლიური სიბრძნისაგან (ξένων. ἔξωθεν, შდრ. I კორ. 2ს-7).[ᴇ]

საღვთისმეტყველო და სვენი მშვენიერება, ფსელოსის მიხედვით, იმით განსხვავდება რიტორიკული მშვნიერებისაგან, რომ მისი ბუნებრიობაც კი სიტყვაკაზმულად და სახიამოვნოდ სჩანს. იგი არ ზრუნავს რიტორიკაზე, თუმცა კი მისი სიტყვა მაინც რიტორიკული გამოდის. ფილოსოფია და რიტორიკა შეუმჩნევლად ერწყმის აქ ერთმანეთს: „საღვთისმეტყველო და სვენი მშვენიერება (τὸ δὲ γε θεολογικὸν καὶ ἡμέτερον [κάλλος]) თაყდაპირველადვე ყოველგან თავისთვე თავის მსგავსია. მაშინაც კი, როცა გრიგოლი ბუნებრივად იწყებს სიტყვას, მისი შემდგომი წარმართებულობა შენ შეტისმეტად სიტყვაკაზმულად და სახიამოვნოდ მოგეჩვენება (καλλιρρημονέστερον καὶ γλυκύτερον). აქ არ სჩანს ზრუნვა რიტორიკაზე, თუმცა კი მისი სიტყვა სავსეა იქაური ფერებით"(ἄνθος); ..ამის გამო, რაც არ უნდა წარმოეთქვა მას, ის მაშინვე სრულყოფილი რიტორიკა იყო, მიუხედავად მისი განზრახვისა" (ed.A.Mayer,§12,§13).

მიქაელ ფსელოსის მიხედვით, გრიგოლი ისე იყენებს რიტორიკას, თითქოს სპეციალურად არ ზრუნავს მასზე, თუმცა კარგად იცნობს მას (შდრ. ეს არის თავად გრიგოლის მოთხოვნა ეპისტოლარული ჟანრის სტილის შესახებ:

რიტორიკული ჯერხების შეუმჩნეველი გამოყენება: „ისინი ისე უნდა ჰგავდეთ ნაწერში, როგორც მეწამული ფერი ქსოვილში ... და თუ სადმე მაინც მოჩანდეთ აშკარად, ისე უნდა გავაკეთოთ, თითქოს ვთამაშობდეთ და არა სავანგებოდ მოვძიებდეთ მათ“ (PG38.ep.51 Greg.Naz.).[17] ცხადია, რომ სალვთისმეტყველო სტილი არ გულისხმობს მხოლოდ ქრისტიანული ბუნებრივი სისადავის მშვენიერებას, არამედ იგი გულისხმობს მასთან ოსტატურად შერწყმულ რიტორიკულ მშვენიერებასაც.

მიქაელ ფსელოსის მიერ ხაზგასმულია ფილოსოფიისა და რიტორიკის ურთიერთმიმართება და ერთიანობა გრიგოლის სიტყვაში. იგი საუბრობს ფილოსოფიის, ანუ სალვთო აზრის რიტორიკის მშვენიერი ჯატოვანებით გადმოცემაზე, ანუ ფორმა-შინაარსის ურთიერთმიმართებაზე: „ფილოსოფიას მან პატივი მიაგო სიტყვათა კეთილხმოვანებით და მჭევრმეტყველებით, თავისი ორატორული ენა კი ვოწების აღმირით მართა. დოვმატოვგან მაღალსა და ძნელად გამოსათქმელზე ისე ჯატოვნად საუბრობს, როგორც ვარდთა სილამაზეზე“. „იგი არსად ტოვებს უყურადღებოდ ფილოსოფიურ აზრს, არამედ ყველგან ოქსავს მას სიტყვებით“(ed.A.Mayer,§13.$_{243-245}$;§17.$_{117-118}$).

რიტორიკა გრიგოლისთვის ფილოსოფიის გამოხატვის საშუალებაა და არა თვითმიზანი, რადგან თუ წარმართ სოფისტებსა და ფილოსოფოსებს ენაზე ჭრუნვა ახასიათებდათ (§1), გრიგოლისათვის ენა მხოლოდ მხევალია გონებისა (§12) და ა.შ. რა თქმა უნდა, ფსელოსის ეს გამონათქვამი აბსოლუტური მნიშვნელობით არ უნდა გავიგოთ, რადგან სწორედ ფილოსოფიის გადმომცემი მრავალი რიტორიკული ჯერხი, განსაკუთრებით ანტითეზები ქრისტიანულ რიტორიკასა და თეოლოგიაში ანტიკური ფილოსოფიიდან არის შეთვისებული, მაგრამ ფსელოსის ყურადღება აქ ახალი შინაარსის უპირატესობაზეა გამახვილებული.

აქედან გამომდინარე, ფსელოსის მიხედვით, გრიგოლის სტილის ღირსებები ემორჩილება პარმონიისა და მშვენიერების ცნებას – „ეროვანი თანახმიანობისაკენ მშვენიერებისა, მაღლისა და ძალმოსილებისა“ (πρὸς μίαν συμφωνίαν κάλλους καὶ χάριτος καὶ δυνάμεως -ed.A.Mayer,§7.$_{128}$). სწორედ სულიერი, სალვთო მშვენიერება და პარმონია არის გამაერთიანებელი ცალკეული ნაწილების ღირსებებისა და მითვე თავიდან აცილებულია დანაწევრება.

მიქაელ ფსელოსი გრიგოლის მიერ გამოყენებულ რიტორიკულ ჯერხებს (ტროპებს) მოუხელთებლად თვლის, რადგან მხოლოდ მათი საშუალებით ვერ მიაღწევდა გრიგოლი სიტყვის ასეთ მშვენიერებას. როგორც ვთქვით, იგი ამ მშვენიერების წყაროდ არა მხოლოდ რიტორიკულ ოსტატობას, არამედ ძირითადად სალვთო ზეციურ წყაროს ასახელებს: „არ ძალმიძს მოვიხელთო ის ჯერხები, რომლებითაც იგი, ჩვეულებისამებრ, ენით აუწერელ მშვენიერებას აღწევს და მხოლოდ გაუცნობიერებელი (გამოუთქმელი) გამოცდილებით ვსწვდები მასზე. ყოველთვის, როცა ვცდილობ მოვიხელთო ეს ჯერხები და გამოვიკვლიო მათგან მომდინარე მშვენიერება გრიგოლთან, ვხედავ სხვა წყაროებს, საიდანაც მასთან მოედინება მშვენიერების ნაკადი“(ed.A.Mayer,§9.$_{187-192}$). აქ უკვე სალვთო

მშვენიერების უპირატესობაზეა საუბარი.

მშვენიერების ცნების ორი ასპექტი გრიგოლ ღვთისმეტყველთან და მიქაელ ფსელოსთან: გარეგნული და შინაგანი. გრიგოლის სიტყვის მშვენიერებას ხშირად ეხება ფსელოსი თავის ტრაქტატში ძირითადად ორი ასპექტით:

1. როგორც სიტყვის ღირსების (ἀρετή) ერთ-ერთ კომპონენტს, ანუ გარეგნულ მშვენიერებას: τὸ αἰσθητὸν κάλλος (გრძნობადი სილამაზე -ed.A.Mayer,§8,$_{44}$). იგი საუბრობს გრიგოლის კითხვისას მოგვრილ ესთეტიკურ ტკბობაზე და სიამოვნებაზე. დამოუკიდებლად გრიგოლის ღვთისმეტყველებისაგან: „გამოუცდელი სილამაზითა და მშვენიერებით ვივსები, ხშირად დავუტკბები სამაცხოვრებელ სავანს, გონებით ვცილდები ღვთისმეტყველებას, ყიშვებ სიტყვათა ჯარდებით და იდუმალ ყვმონები გრძნობებს“(ed.A.Mayer,§3.$_{47-48}$).

2. როგორც ღვთაებრივ მშვენიერებას (τὸ τῶν λόγων κάλλος καὶ κράτος-ed.A.Mayer,§2,$_{10}$ λογικὸς χάρις-§2,$_{15}$ τὸ τοῦ οὐρανοῦ κάλλος καὶ μέγεθος - §6,$_{121}$ κάλλεσί τε ἀμυθήτοις καὶ χάρισιν ἀπορρήτοις -ibid.§19.$_{446-447}$).

მშვენიერების და სააშკარობის გამომხატველი რიტორიკული ცნებები κάλλος-χάρις ფსელოსთან გამოიყენება როგორც კლასიკური თეორიებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული შინაარსით, ანუ სიტყვიერი მშვენიერების მნიშვნელობით, ისე ახალი შინაარსით, ანუ სულიერი საღვთო მშვენიერების მნიშვნელობით. გვიანანტიკურ ესთეტიკის თეორიაში და კონსტანტინეპოლის XIს. სამეცნო კარის ინტელექტუალთა ვიწრო წრეშიც ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარ ღირსებად სიტყვით ესთეტიკური ტკბობა, სიტყვის მშვენიერება ითვლებოდა. ტერმინები κάλλος-χάρις უმთავრესად გამოხატავდნენ ესთეტიკურ ზემოქმედებას, სტილის ღირსებას, სიტყვის მშვენებას. ამიტომ მათ უნაკლებად ტერმინები γλυκύς, ἡδύς (სააშკარობა, სიტკბოება). ამ თვალსაზრისით, ფსელოსთან ისინი განხილულია დიონისე ჰალიკარნასელის სქემაში (Dionys.Halik.,II, p.36,10-37.Ps.Walz, Rh. Gr. V,p. 599,6sq.). მის მსგავსად ფსელოსთან ἡδυπή მოიცავს ὥρα-ს, χάρις. εὐστομία, γλυκύτης (სილამაზე, სააშკარობა, სიტკბოება), κάλον კი – μεγαλοπρέπεια. βάρυς, ὄγκος. μέγεθος. ἀξίωμα (დიდებულება, სადღესასწაულობა, ღირსება, მშვენიერება-აშაღლებულის აზრით) ცნებებს.

გვიანანტიკურ ესთეტიკაში ნაწილთა მშვენებაზე, ცალკეულ უიგურებზე და ელემენტებზეა ყურადღება გამახვილებული, ესთეტიკური აღქმა დანაწევრებულია (მაგ.. ცალკეა განხილული ბგერის, რიტმის ესთეტიკა და სხვ.). ფსელოსის მიხედვით კი, გრიგოლის მშვენიერებას ტრანსცენდენტური წყარო აქვს, ივი არა აგავს სხვა რიტორთა მშვენიერებას. ფსელოსი მსჯელობს გრიგოლის სიტყვის მშვენიერების ხელოვნურ წარმოშობაზე (§2:7-8). ივი, როგორც ვთქვით, მრავალის ერთობაში მდგომარეობს (რადგან ერთიან ზეშთა საწყისს ემორჩილება).

პირველად ეს ცნება ამ ახალი შინაარსით რიტორიკის ბიზანტიურ თეორიებში

ფოტიოსთან გვხვდება. საზოგადოდ ცნობილია, რომ კლასიური რიტორიკის თეორიების ზოგიერთმა ცნებამ, რომლებიც მისაღებად ქრისტიანულ ეთიკას, ფოტიოსთან ახალი შინაარსი შეიძინა, მათ შორის არის სწორედ მშვენიერების ცნება და მისი გამომხატველი ტერმინოლოგია.[18] მშვენიერების (κάλλος) და სასიამოვნო-სიტკბოების (γλυκύς) ცნებები აქ ქრისტიანულ დირსებადაა მისნეული. ქრისტიანული ეთიკა და ლიტურატურული ესთეტიკა ეჯაქება აქ ერთმანეთს. ფოტიოსთან ძველ მოდელში და წმ.მამები დახასიათებულია როგორც საღვთო მშვენიერების, ზეციური მშვენიერების გამომხატველი, როგორც მშვენიერების შემოქმედი და ტკბილი (Θεία χάρις, ἀνωθεν χάρις, ὁ κάλλους ἐργάτης, γλυκύς - PG101,945C; 697D; PG102,861D;657D).

მიქაელ ფსელოსთანაც κάλλος-χάρις ცნებები გამოხატავენ არა მარტო გარეგნულ, არამედ სულიერ, შინაგან, გამოუთქმელ სილამაზეს და მშვენიერებას, განსაცვიფრებელ ძრებს (§§3.19).

ტრადიციული რიტორიკის თეორიებში მშვენიერების ცნების გამომხატველი ეს ორი ტერმინი ერთმანეთისაგან განირჩევა იმით, რომ χαρις უფრო სიამურობას გამოხატავს (რისთვისაც მას ენაცვლება ἡδονή, ὥρα, γλυκύτης), κάλλος კი – დიდებულებას, ამაღლებულებას (μεγαλοπρέπεια, ὄγκος, μέγεθος). მაგრამ ისეც, როგორც პერმოგენეს (ახ.წ. IIს.) ტერმინებმა ფოტიოსთან სხვა შინაარსი მიიღო, ვფიქრობთ, შესაძლებელია ფსელოსთანაც ზოგჯერ ჩამოთვლილ ტერმინებს ახალი შინაარსი მიეღო ტრადიციულ გაგებასთან ერთად. მაგ., χαρις უკვე ქრისტიანული საღვთო მადლის მნიშვნელობით შემოდის (§2-3) და ამრად, მოძღვრების მშვენიერებას გამოხატავს.

ამ თვალსაზრისით κάλλος და χάρις შეიძლება ერთმანეთსაც უპირისპირდებოდეს, როგორც მიწიერი და ზეციური მშვენების გამომხატველნი (§§2.19). მაგ., როცა ფსელოსი საუბრობს, რომ გრიგოლი ზეციური სიტყვის წყაროდან ადინებდა სიტყვიერი მშვენიერების მდინარეებს, იგი ხმარობს ტერმინს χάρις-ს (ἀφ' ἧς (=τοῦ οὐρανοῦ λόγου πηγή) τοὺς ποταμοὺς ἦμιν τῆς λογικῆς ἐπέχεε χάριτος-ed.A.Mayer,§2.₁₁.₁₃): ხოლო ზეციური მშვენიერების მიმბაძველ ამქვეყნიურ მშვენიერებას კი უწოდებს κάλλος-ს (გრიგოლთან ფსელოსის მიხედვით, ამქვეყნიური მშვენიერებანი იმქვეყნიურის მიბაძვაა (ἄλλα κάλλη ἐκείνων μιμήματα-ibid.§2.₁₆) საგულისხმოა, რომ ქრისტიანულ ტექსტებში χάρις-ს სწორედ „მადლის", „წყალობის", „ნიჭის" მნიშვნელობა აქვს, κάλλος-ს კი „შეუნიერების", „სიკეთის". საღვთო სიკეთის აღსანიშნავად მას ეძატება განსაზღვრება „საღვთო" (θεῖον κάλλος).[19]

ამაღლებული ძრის ცნება ეცხო არ არის ანტიკური ესთეტიკისათვის და მშვენიერი ფორმაც მას უნდა შეესაბამებოდეს, მაგრამ ფსელოსთან შინაარსის ქრისტიანულ ესთეტიკაზეა გამახვილებული ყურადღება, ყვანგელური სისადავეზე (ἁπλότης)[20] და გამშვენებული ბრწყინვალე ფორმაც გრიგოლთან გამართლებულია მხოლოდ მშვენიერი სულიერი შინაარსით. ამასთან, სიტყვა აქ ახალი ფუნქციითაც

შეიძლება, როგორც სიმბოლო, ნიშანი ზეციური მშვენიერებისა. გრიგოლის სიტყვა ცოცხალი სალვთო შინაარსის მქონეა, ადამიანის აღმყვანებელია სულიერი სამყაროისაკენ (§§13,16,21,22,23), ამიტომ მშვენიერების ცნებას გრიგოლთან სალვთო გაგება აქვს და არა უბრალოდ აშაღლებული აზრის სილამაზის მნიშვნელობა.

ამიტომაც, ფსელოსის მიხედვით, ძველ რიტორთა თხზულებები ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებს, გრიგოლისა კი –სულიერ მოთხოვნილებებს, თუმცა მისი ფორმაც სრულყოფილების მწვერვალია. ასე რომ, κάλλος-χάρις ცნებები ფსელოსის ტრაქტატში არა მხოლოდ გარეგნული ესთეტიკური მშვენიერების, არამედ სულიერი ღირსებების გამოძახტყველია.

მშვენიერების ცნების ეს ორი მომენტი, ფსელოსის მიხედვით, შეუმჩნევლად გადადის გრიგოლთან ერთმანეთში. ფსელოსი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ გრიგოლის სიტყვის მშვენიერება უპრავლესობის (ძირითადად კლასიკური ავტორების) გარეგნული მშვენიერების მსგავსი არ არის. იგი მიეკართება პარმონიულ მუსიკალურ მშვენიერებას (οὐ ταὐτὸν αὐτῷ τὸ κάλλος (πολλοῦ γε καὶ δεῖ), ἀλλ' οἷον τὸ ἐκ μουσικῆς ἐναρμόνιον-ed.A.Mayer.§3,[55-56]).[7] ანუ ზეციური წარმოშობისაა. მას სისადავე (ἐκ τῶν ἁπλῶν ibid.§3,[61]) ახასიათებს. ამავე დროს ფსელოსი გრიგოლის სიტყვის მშვენიერების გამომწვევ ელემენტებს კლასიკური რიტორიკის ცნებებით ახასიათებს და საუბრობს საკუთრივ რიტორიკულ ხელოვნებაზე, ანუ τέχνη-ზე.

რიტორიკული ხელოვნების გარეგნული მშვენიერება გრიგოლ ღვთისმეტყველთან მიაქვს ფსელოსის მიხედვით. ეს არის რიტორიკული ხელოვნების (τέχνη) მიძღვრება სიტყვიერ გამოსახულებაზე (λέξις, λόγος, ὄνομα, φράσις), რაც გამოიხატება: ა)სიტყვათა მოძიება-შერჩევაში, თავმოყრაში (ἐκλογή, συλλογὴ ὀνομάτων);[8] ბ)სიტყვათა შეწყობა-შერწყმაში, შეკავშირება-შეთანხმებაში (συνθήκη τῶν λόγων)–[9] გ)რიტორიკულ ფიგურებში (σχήματα τῶν λόγων).[10] სიტყვის გარეგნული მშვენიერების შექმნა დამოკიდებულია სწორედ მეტყველების ელემენტების სწორ შერწყმაზე (Theophr. Περὶ λέξεως, fragm.p.70). ამასთან, რიტმი, შელოდია და სხვ. მშვენიერებისა და სააშურობის შემქმნელი ერთ-ერთი წყაროა (Dionys.Halik. De compositione verborum. c.25,26. Rh.GR.V 598ff.; Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων.c.11,53).

გრიგოლის პომილიათა რიტმს ზოგჯერ მეტრული (კვანტიტატიური) სახეობაც ქმნის (სოფისტიკიდან მომდინარე პროზის რიტმი), რასაც გრიგოლი ოსტატურად ჩართავს პომილიაში მშვენიერების შესაქმნელად: „მისი სიტყვა უმეტესად განზომილია, თუმცა საფიქრებელია, რომ პროზას არ სცილდება ... სალექსო საზომით იგი მხოლოდ მორთულია"(ed.A.Mayer,§10-12). ორატორული თხზულების რიტმი, პრავალფეროვანი კლაუზულები, როგორც სიტყვათა შერწყმის (სინთეზის) შემადგენელი ნაწილი, პროზაულ თხზულებაში ზომიერად უნდა ყოფილიყო გამოყენებული, რომ სიტყვა პროზის ჩარჩოებს არ გასცილებოდა.

საუბარია პროზაული და პოეტური σύνθεσις-ის სწორ შერჩევაზე, ისე რომ შეჩერი პროზისთვის მხოლოდ სამკაული იყოს.[6]

მიქაელ ფსელოსი საუბრობს ვრიგოლის სიტყვის კეთილხმოვანებაზე, სიმწყობრეზე, პარმონიულობაზე (εὔηχον, ἐμμελῆ, ἐναρμόνιον), ფერადოვნებაზე, კეთილხმიერებაზე, მეტყველურობაზე, მოსასმენად სასიამოვნოზე (სასმენელის დამატკბობელია) (ἀνθηρόν, εὔκροτον, εὔγλωττον, καταμελίτουσαν τὴν ἀκοήν - ed.A.Mayer,§7,₁₁₀₋₁₁₄). ფსელოსის ანტიკური იდეალი მშვენიერებისა, როგორც პარმონიისა, პროპორციულობისა და ნაწილების შეთანხმებულობისა, მდგომარეობს სიტყვის გამოხატვის საშუალებების – ღირსებების, თვისებების, სტილის სახეობების შერწყმა-შეხამებაში. ამიტომ ფსელოსის საყვარელი ტერმინებია ἐμμελής (მწყობრი, თანაზომიერი), εὐρυθμία (კეთილხმოვანება, რიტმულობა), παναρμόνιον (სრულიად პარმონიული), εὐάρμοστον (მოწესრიგებული, თანაშეზომილი, პარმონიული), συμφωνία ἀρίστη (საუკეთესო სიმწყობრე ed.A.Mayer,§§8,17 და სხვ.). ყოველი ამ ელემენტის გათვალისწინებით ვრიგოლის სიტყვა არის გარეგნულად სახიამოვნო და მშვენიერი (τοῖς εἴδεσιν ἐπιτερπῆ καὶ χαρίεντα - ed.A.Mayer,§5,₉₁).

მხატვრული სიტყვის გამოხატვის ვრიგოლისეული საშუალებები, ფსელოსის მიხედვით, ძველ რიტორთა იმავე გარეგნულ ღირსებებს ადემატება არაჩვეულებრივი სასადაცით: ვრიგოლის პომილიებში სადა, არაფერით გაბერილი სიტყვები სხვადასხვა შეკავშირებით ისეთ კეთილხმოვანებას იძენენ, რომლისთვისაც არავის მიუღწევია უსულო სიტყვების შერწყმითაც კი.

ამავე კონტექსტში საგანგებოდ აღსანიშნავია ფსელოსის მოძღვრება (რიტმული) პერიოდების შემადგენელი ნაწილების – კომებისა და კოლონების შერწყმაზე (σύνθεσις τῶν κομμάτων καὶ τῶν κώλων, ἀφ' ὧν αἱ περίοδοι - შენაწევრება კომებისა და კოლონებისა, რომელთაგან პერიოდები იქმნება – ed.A.Mayer,§7,₁₁₄₋₁₁₅); სიტყვების პერიოდებად გაერთიანებაზე (συναγαγὴ τοῖς περιόδοις -ibid.§10,₁₉₁).

ამავე კონტექსტში საუბრობს ფსელოსი გრიგოლის სიტყვათა ფერადოვნებითა და რიტორიკულ ფიგურათა მრავალფეროვნებით მსმენელის მოხიბვლაზე და შეძრაზე – καὶ λέξεων ἄνθεσι καὶ σχημάτων ποικιλίαις τῶν ἀκροατὴν καταπλήττων. სიტყვის რიტორიკული ყვავილებით შემოსვა (ὥσπερ ἄνθεσι κατακοσμεῖ -ed.A.Mayer,§20,₁₇₀). მაგ., ოხრობებისა დასაწყისებით და სხვ., ჩვეულებრივია გრიგოლისათვის.

კეთილხმოვანებისა და რიტორიკულ ფიგურათა მორთულობის საამურობის (სიტკბოების) შესახებ საუბრობს ფსელოსი მცირე ტრაქტატშიც: „სიტყვათა კეთილხმოვანება იქნება ეს, სიტყვათა შერწყმის განაწილება თუ ფიგურათა მორთულობა – არსად არ არის იგი მოსასმენად უამური (სასიამოვნოს დაცილებული) - ἥ τε γὰρ εὐγλωττία τῶν ὀνομάτων καὶ ἡ διηρημένη τοῦ λόγου συνθήκη καὶ οἱ τῶν σχημάτων κόσμοι οὐδεμιᾷ τῶν ἀκοῶν ἀφ

ἡσυχίης καθεστήκασιν -PG122,904B13-15,§2).[26]

და ბოლოს, მაქაელ ფსელოსი საუბრობს გრიგოლის სალვთო სიტყვის გარეგნულ შეხედვაზე რიტორიკული სამკაულებით, როგორც სახარებისეული ძყრიფასი მარგალიტისა (მთ.13,45-46) ოქროთი და მის ჩასმაზე პატიოსანი ქვებით მოპირკეთებულ ჩარჩოში (ed.A.Mayer,§5,₁₅.₂₀). მაშასადამე, იგი საუბრობს წარმართული რიტორიკული ფორმისა და ქრისტიანული შინაარსის ახალ კავშირზე და ურთიერთშეხამებაზე. სწორედ ძველი ფორმისა და ახალი შინაარსის ეს კავშირი არის ფსელოსის მიერ გრიგოლის სტილის მთავარ მახასიათებლად და ზოგადად, სალვთისმეტყველო სტილის მახასიათებლად მიჩნეული. ამ ახალი, სალვთისმეტყველო სტილის საუკეთესო წარმომადგენელი გრიგოლი კი ამავე სტილის ნორმად და ნიმუშად არის განხილული ფსელოსის ტრაქტატში.

შენიშვნები:

[1] ეს საკითხი, რომელიც პრობლემის შესაყვალი, ცალკეა მიმოხილული. იხ. ქ.ბუზარაშვილი, რუსთაველის სალვთო სიყვარული და „ტკბილება საქრისტესი". კრ. რუსთაველი, თბ., 2000, გვ.111-115.

[2] G.A. Kennedy, Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times, London, 1980, p.45-60. პლატონისათვის მშვენიერება თვალისათვის და გერისათვის საჯაჭო ლაშაზი ფორმების და პროპორციების – სიმეტრიისა და პარმონიის, ანუ გრძნობადი სილამაზის გარდა (ასე დაკვწროვეს მისი მნიშვნელობა ათენელმა სოფისტებმა და სტოიკოსებმა. იხ. Plato, Hippias Major, 298A; Philebus, 64E; Arist. Topica 146a21; Poetica. 1450b38. 1078a31). მშვენიერი ახრები და სვეტები, ავრეთვე უხილავი მეტაფიზიკური სილამაზეა (Plato, Symposium/Convivium, 210E-211D). პლატონისეული მნიშვნელობით ხმარობს ამ ცნებას პლოტინუსი. მის მიხედვით, იდეათა სილამაზე არის არქეტიპი გრძნობადი სილამაზისა. ამიტომ ჭეშმარიტი სილამაზე მხოლოდ სულიერი სილამაზეა (Plotin. Ennead. I.6.1-2). ასეთივე დუალისტური ეთიკური და ესთეტიკური მნიშვნელობით გრცელდება იგი შუა საუკუნეების ქრისტიანულ აზროვნებაშიც (Dionys.Areop. De divinis nominibus.IV.7. PG3,col.701; De coelesti hierarchia, 3. PG3.c.121). მშვენიერების მეტაფიზიკური კონცეფცია თეოლოგიური გახდა ქრისტიანულ ტრადიციაში. კლიმენტი ალექსანდრიელის მიხედვით, ღმერთი არის ყოკელგვარი მშვენიერის მიზეზი (Clem.Alex.Strom.5. PG8,col.71). მშვენიერი თავად ღმერთის ატრიბუტი ხდება. ამდენად, ღვთის მიერ შექმნილი სამყაროც მშვენიერია. იხ. W.Tatarkiewicz, The Great Theory of Beauty and its Decline, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Winter, 1972, p.165-180.

[3] E ლიტერით აღნიშნავთ ეფთვიმე ათონელის თარგმანებს, T – დავით ტბელის თარგმანებს, M – ეფრემ მცირის თარგმანებს, G – გელათური ელინოფილური სკოლის ანონიმურ თარგმანებს.

[4] ტერმინით μεγαλοπρεπὴς χαρακτὴρ ან λέξις, ხშირად, მაღალფარდოვანი სტილი გამოიხატებოდა რიტორიკის ელინისტურ და აქედან, ბიზანტიურ თეორიებში:

დემეტრიოსი, დიონისე ჰალიკარნასელი და სხვა. Античные теории языка и стиля - М-Л.,1936,с.275-278. H.Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. München.1960. S.522; J.Martin, Antike Rhetorik, München. 1974. S.252,260,330,335; H.Hommel, Rhetorik. Der kleine Pauly Lexikon der Antike. Bd.4. 1411-1414.

[5] σχήματα λέξεως χρῶμα- Ar.Poet.1,4; Dion.ars rhet.8. H.Lausberg. Handbuch..., S.511,554;60; J.Martin. Antike Thetorik...,S.274; ἄνθος - ἀνθίζειν- იხ. Jo.Ch.Th.Ernesti Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae, Leipzig, 1795. 1962, s.v. χρῶμα.

[6] ეს არცაა გასაკვირი, რადგან ბიოგრაფი წყაროდ ასახელებს თავად წმ.გრიგოლის თხზულებებს, კერძოდ მის პოეზიას – „შეშდგომად მოცალებისა მაძიებელებისა ჟამიერად აღწერნეს განზომილნი იგი მარცუალედნი სიტყუანი მისნი, რომელთაგან შეძლოა მე უმრავლესი ნაწილი გარდასრულისა ამის თხრობისა ჩემისაჲ". M. A109.262v. PG35,304B2-5. სწორედ ამიტომ განვიხილავთ გრიგოლ ხუცის შრომას გრიგოლ ღვთისმეტყველის შრომებს შორის.

[7] უნდა იყოს „შეუნიერებაჲ სიტყუასა" და არა „შეუნიერებაჲ თარგმანებისაჲ". ეურეში ბერძნულ სიტყვას „ფრაზა" - φράσις ყველგან (გრიგოლის თხზულებებში და მათ კომენტარებში) თარგმნის როგორც „თარგმანება", φράζω ზმნასთან გრამატიკული აღრევის გამო, რომელიც ნიშნავს განმარტებას („თარგმანებას"). შდრ. თ.თოხაქიშვილი, გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა კომენტარების ისტორიიდან. მრავალთავი. XI, თბ., 1999, გვ.20.

[8] „ძალი" ძველ ქართულში სიტყვას შინაარსს, აზრსაც ნიშნავს. ძნელი სათქმელია, ეფთვიმე აქ რომელ „ძალს" გულისხმობს – რიტორიკულს თუ შინაარსობრივს. მაგრამ რადგან ტექანში δύναμις, ამდენად, შესაძლოა თარგმანში იგი რიტორიკული ცნების შინაარსობითაც იყოს ნახმარი. ეფთვიმე ათონელის თარგმანების მიხედვით ჩანს, რომ იგი კარგად იცნობს რიტორიკულ ცნებებს. მაგ., იხ.ქვემოთ: κόμψος - რიტორიკის სამკაულს იგი თარგმნის მონათესავე ესთეტიკური ცნებით „სიტყუარჩინებლობა".

[9] Jo.Ch.Th.Ernesti Lexicon. s.v. κομψεύεσθαι(Dionys.Censur.script.5.2; Isocr.14.p.564). κομψὸς τὴν φράσιν (Phot.Bibl.40 etc.).

[10] ქართული თარგმანისათვის იხ. მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატი კანადელების მამათა და იოანე ოქროპირის სტილზე (წინასიტყვა, თარგმანი, კომენტარები ქ.ბეზარაშვილისა). ჯვარი სამეცნიერო. 1996. №1(4). გვ.73-88.

[11] ქართული თარგმანისათვის იხ. მიქაელ პსელოსის ეპისტოლე-ტრაქტატი სალვთისმეტყველო სტილის შესახებ (გამოკვლევა, თარგმანი, კომენტარები ქ.ბეზარაშვილისა). ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია. III, თბ., 1996, გვ.100-156.

[12] A.Mayer, Psellos' Rede über den rhetorischen Charakter des Gregorios von Nazianz - (Περὶ θεολογικοῦ χαρακτῆρος) BZ20,1911,S.61-63. P.Levy, Michaelis Pselli de Gregorii Theologi charactere iudicium, Lipisiae, 1912, p.44-45.

[13] ბაძვის ცნების ორგვარი გაგების შესახებ რიტორიკის ბიზანტიურ თეორიებში (ფსელოსის ტრაქტატებში და სხვ.) და აქედან ეურეშ მცირის კოლოფონებში იხ.ქ.ბეზარაშვილი. ეურეშ მცირის ლიტერატურულ-თეორიული შეხედულებებიდან (ბაძვის ტრადიციული კლასიკური ცნება ბიზანტიური რიტორიკის თეორიაში და ეურეშ მცირესთან). მაცნე. ენის, 1997. №1-4. მისივე. ბაძვის ცნების ახალი, ქრისტიანული ასპექტი ბიზანტიურ რიტორიკის თეორიაში და ეურეშ მცირესთან. მაცნე. ენის, 1998.

№1-4.

[14] A.Mayer, Psellos' Rede...

[15] ამით არისტოტელემ შეცვალა პლატონის მოძღვრება შეშოქმედების მუსიკური წარმოშობის შესახებ (Plat.Phaedr.242a-243c; 258e-259d). ამის შესახებ იხ.. ქ.ბუხარაშვილი. მიქაელ ფსელოსი საღვთისმეტყველო სტილის შესახებ. გვ.120-121.

[16] „ხეენისა" და „უცხოს" შესახებ პატრისტიკულ ლიტერატურაში: ἔξω(θεν), ξένος, ἀλλότριος – „გარეშე". „უცხო" ეწოდება არაქრისტიანულ, არასაეკლესიო წარმართულ, ერეტიკულ ან საერო მოძღვრებას (შდრ. ებრ.13.9; IIპეტ.1.16; IIკორ.1,12; Iკორ.2,6; 3,19; შარკ.7.7; მთ.15.9; 16.23 და სხვ.); ἡμέτερος – „ხეენი" კი ეწოდება ქრისტიანულ, საეკლესიო მოძღვრებას, სადაც ხაბრძნეს (შდრ. Iკორ. 2,7) (G.W.Lampe, D.D. A Patristic Greek Lexicon. Oxford, 1968).

[17] გრიგოლ ნაზიანზელი (წინასიტყვა, პაემნებისა და ეპისტოლეები თარგმანი და შენიშვნები ქ.ბუხარაშვილისა). ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია, I, თბ., 1994, გვ. 37-38.

[18] G.Kustas, The Literary Criticism of Photius. A Christian Definition of Style. Ελληνικα, t.17,1962,p.145,164.

[19] იხ. ბერძნულ-ქართული დოკუმენტირებული ლექსიკონის მასალები ს.ყაუხჩიშვილის რედაქციით, გამოსაცემად მომზადებული ლ.კვირკვაშვილის მიერ. ქ.ბუხარაშვილი. მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატი საღვთისმეტყველო სტილის შესახებ, გვ.124-125.

[20] ელინისტური რიტორიკის სიხალვატის ცნების (ἀφέλεια. ἁπλότης) ახალი ფუნქციით გამოყენების შესახებ – ფორმა-შინაარსის ქრისტიანული სიხალვატის შესახებ იხ. ქ.ბუხარაშვილი, მიქაელ ფსელოსის ტრაქტატი საღვთისმეტყველო სტილის შესახებ, გვ.121,125;134,152,155.

[21] სიტყვიერი მუსიკა (μουσική) რიტორიკის თეორიებში პროზის რიტმს აღნიშნავს. რიტორიკის სწავლება მუსიკის სწავლებასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული (Plat. Menex.235E-236A). მასთან ერთად ამავე მნიშვნელობით გამოიყენება ტერმინები τὸ ἐναρμόνιον, σύμμετρον, συμμέλως, (εὐ)μελής, თავად ῥύθμος ან εὔρυθμος და მისი. Jo.Ch.Th.Ernesti Lexicon, s.v. μουσική, ἐναρμόνιον, ῥιθμός. ასანი სიტყვათა შერჩევის (ἐκλογὴ ὀνομάτων), სიტყვიერი გამოხატულების რიტორიკულს ხერხს განეკუთვნებიან. სოფისტთა შეხედულებით, ორატორული კომპოზიცია მუსიკალურ კომპოზიციას პგავს და ვრძნობის ორგანოებზე უნდა მოქმედებდეს. მაგ.. პომოიოტელეუტების ტონები პარომონიას გამოხატავენ. რიტმისა და პარომონიის შეერთებით წარმოიშობა მელოდია მუსიკაშიც და მეტყველებაშიც (E.Norden, Die antike Kunstprosa, Bd.1, Leipzig. 1898 S.55-57, 50).

[22] ἐκλογή, συλλογὴ ὀνομάτων სიტყვათა ძიძება-შერჩევა რიტორიკული ხელოვნების სიტყვიერი გამოხატულების ხერხებს მიეკუთვნება (Dion Hal. Thuk. 22, p. 358,8Us.-Rad.; Dion.Hal.Isokr.3,p.58.4Us.-Rad.). მისი დანიშნულებაა ავრეთვე პარომონიისა და ტროპული სიტყვის შექმნა (ἁρμονία. τροπικὴ φράσις). J.Martin, Antike Rhetorik, S.249,331.

[23] συνθήκη/σύνθεσις τῶν λόγων/ἐκλεγέντων - შერჩეულ სიტყვათა შეწყობა-შერწყმაც რიტორიკული ხელოვნების სიტყვიერი გამოხატულების ხერხებს წარმოადგენს (Dion.Hal.Thuk.22,p.358,8Us.-Rad.). მას მიეკუთვნება κώμματα, κῶλα, περίοδοι (რიტორიკული სიტყვის მოკლე და სრული ციკლური, მომრგვალებული, დასრულებული

ფრაზები). ავრეთვე ῥυθμός (რიტმი). მისი საპირისპიროა მარტივი შეუზავებელი სტილი - ἁπλῆ. J.Martin, op.cit.,S.249,340. შდრ. Античные теории языка и стиля, с.226-259.

[24] σχήματα τῶν λόγων - რიტორიკული ფიგურებიც რიტორიკული ჩელოვნების სიტყვიერი გამოხატულების ხერხების მიეკუთვნება.

[25] E.Norden, Die antike Kunstprosa, II, Stuttgart, 1958, S.922,3. შდრ. σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι, μήτε ἄρυθμον (Arist.Rhet.III,8).

[26] εὐγλωττία განხილულია, როგორც ორატორული სიტყვის, მეტყველების საამურობა, მშვენიერება (Dionys.Hal. de compos.Cap I; Jo.Ch.Th.Ernesti Lexicon, s.v.εὐγλωσσον. შდრ. εὐστομία κόσμος οἰ. ἡδοιή ად.ზემოთ.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

□ □ □

ჰიმნოგრაფიის სახისმეტყველება
(წერილი პირველი)

□

ნესტან სულავა

□

შუა საუკუნეების აზროვნებაში რელიგიური, ფილოსოფიური, ეთიკური და ესთეტიკური კატეგორიები ერთმანეთს მჭიდროდ უკავშირდებიან. ისინი ლიტერატურაში გაუთიშავია. ამიტომ ჰიმნოგრაფიის სახისმეტყველების, მისი თავისებურებების კვლევისას აუცილებელია თეოლოგიური და რიტორიკული პრინციპები, რომელთაც იგი ემყარებოდა. სახისმეტყველება ავლენს ნაწარმოების ზოგად ინდივიდუალურ და ეროვნულ არსს. თვით ჰიმნოგრაფები ჰიმნოგრაფიას „დიდებისმეტყველებას" უწოდებენ. ჰიმნოგრაფია მდიდარი ინფორმაციის მომცველი წყაროა თავისი სახისმეტყველებით, სამეტყველო ენით, სემანტიკური ველით, ბიბლიური მინიშნებებით. იგი არ იფარგლება დროსა და სივრცეში, დაფარულის გაცხადებისა და საიდუმლო ცოდნის „მოსიბრძნების" საუკეთესო ნიმუშია.

სამეცნიერო ლიტერატურაში არ არის ერთიანი აზრი იმის შესახებ, ჰიმნოგრაფიაში (სხვა ჟანრებშიც) გამოყენებული ქრისტიანული სიმბოლოები ქმნიან თუ არა მხატვრული გააზრების ან ესთეტიკური განცდის საფუძველს. მეცნიერთა ნაწილი (ვიტყოდი, უმეტესად, სკეპტიკურად განწყობილი ნაწილი) ვარაუდობს, რომ სავალობლებში არ შეიძლებოდა მხატვრული აზროვნება გამოვლენილიყო. ვინაიდან პოეტური მეტაფორა დაქვემდებარებული ფუნქციითაა დატვირთული და საგალობლის მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას არ ქმნის, არ წარმართავს. იგი მხოლოდ სალვთისმეტყველო აზროვნების საშუალებაა, გამოხატულებაა. იგი რელიგიურია, იგი არაა ადამიანის გონებრივი წარმოსახვის, ფანტაზიის ნაყოფი და

მხოლოდ გარეგნულად თუ წააგავს პოეტური აზროვნების გამოშახტულ ლოგოსურ ფორმას; სინამდვილეში კი საღვთისმეტყველო ტიპოლოგიის სახელდებითი გამოხატულებაა. აქიტომაც უწოდეს პიქნოგრაფიას უკეთეს შემთხვევაში რიტმული პოეზია, ხან - რიტმული პროზა. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ნაწარმოების პოეტურ-მხატვრული აღქმის პრობლემა მხოლოდ პიქნოგრაფიას არ შეეხებოდა, იგი მთელი შუასაუკუნეობრივი ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ლიტერატურის წინაშე იდგა. მეცნიერთა მეორე ნაწილი იმ თვალსაზრისს გამოხატავდა, რომ პიქნოგრაფია საღვთისმეტყველო პოეზიაა, რომელსაც ფორმაც და შინაარსიც პოეტური აქვს და, აქედან გამომდინარე, მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ჟანრად აღიქმებოდა. საგულისხმოა ის გარემოება, რომ თვით შუასაუკუნეების უპოქის ლიტერატურის თეორეტიკოსები ყველას უკლიან ამ სადავო პრობლემას. თუმცა ერთი რამ კი ნიშანდობლივია: თვით პიქნოგრაფები (სხვა ჟანრის აგტორებიც) შესაქები საგნის, კერძოდ ღმერთის, ღვთისმშობლის, წმინდანების, საუფლო და სხვა ქრისტიანული დღესასწაულების სადიადის შესახსმელად და გაღმოსაცემად საკუთარ თავს უღირსად თვლიან, ვინაიდან საღვთო სიტყვის გამოხატვა მხოლოდ ღვთის რჩეულთა ხვედრად მიაჩნიათ.

საკმაღობლებს ბიბლიური მოტივები და სახისმეტყველება ასაზრდოებს, რაც მათი აგტორების აზროვნების სტილზე დაკვირვების საშუალებას იძლევა. პიქნოგრაფია ბიბლიური, ეგზეგეტიკური, კანონიკური, პაგიოგრაფიული მწერლობის ტრადიციებს, სახისმეტყველებას სტატიკური ფორმით იყენებს, რის გამოც იგი საღვთისმეტყველო ლიტერატურის უზოგადეს ჟანრად წარმოგვიდგება. ისეთ ჟანრად, რომელშიც ღმერთისადმი, გარესამყაროსადმი, წმინდანებისადმი ადამიანის მიმართება და მათდამი დამოკიდებულება აისახება. თუ ეს აისახება, მაშინ ცხადია, აქგვარი ნაწარმოები პოეტურობითაა გამორჩეული; საგალობლის პარადიგმული აზროვნება პოეზიის მახასიათებელ თვისებათა რიგს განეკუთვნება. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც საგალობელი საზრდოობს ბიბლიური სახისმეტყველებით, ისევეა თვით საგალობელიც სხვა პოეტურ თხზულებათა სახისმეტყველებითი აზროვნების მახარდებელი წყარო. ნიმუშად დავით გურამიშვილის მხატვრულ ქმნილებათა პიქნოგრაფიასთან მიმართებას მოვიხმობთ, ვინაიდან ქართულ პოეზიაში ყველაზე დიდ სიახლოვეს საგალობელთან სწორედ დავით გურამიშვილის შემოქმედება აქცევნებს. პოეტური ტრადიციების ტრანსფორმაციის საუკეთესო ნიმუშად საყოველთაოდ ცნობილი 41-ე ფსალმუნის მოტივის ქართულ ლიტერატურაში გამოყენებაც გამოგვადგება (საგალობლები, შოთა რუსთაველი, დავით გურამიშვილი, გალაკტიონ ტაბიძე...). იოანე მინჩხეთან „მაშაო ჩვენის“ საგალობლად გარდასახვის იშვიათი შემთხვევა, დავით გურამიშვილის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის ამავე მოტივზე დაწერილი ლექსებიც შეიძლება დავიმოწმოთ. აქ შემდეგი კითხვაც დაისმის: რა ქმნის დავით გურამიშვილის, ლეონტრე მეფის, ბორენასა და სხვათა პიქნოგრაფიული თხზულებების პოეტურობას, თუ არ სახისმეტყველებითი აზროვნება. რომელიც ერთდროულად ახიარებს მის აღმქმელს (შემსრულებელსა, მსმენელსა, მკითხველს)

აშაღლებულსა და მშვენიერს. ვფიქრობთ, ყოველივე ეს იმას მიუთითებს, რომ ღრმა სახისმეტყველებით დატვირთულ-გაჯერებული საგალობლის სპეციფიკა კვლავ მოითხოვს კვლევას, თუმცა უეჭველია, სახისმეტყველებითი აზროვნება საგალობლის პოეტურობას უთუოდ განაპირობებს. ანგარიშგასაწევია ის გარემოებაც, რომ საგალობელში, პიმნოგრაფიის თემატიკის შემოსაზღვრულობის მიუხედავად, ყოველ პიმნოგრაფს თავისი განწყობილება, განცდა, გრძნობა, აზრი შეაქვს, ე. ი. საგალობელი არაა ერთფეროვანი. ეს იმიტომ, რომ საგალობელს ქმნიდა ღვთის მიერ განსაკუთრებული, შეძლებითი ნიჭით სულდასხმული მწერალი, რომლის ხელწერა უნიკალური იყო და საღვთისმეტყველო თემატიკის ფარგლებში „კუთილსაგალობელი“, ამაღლებული და ესთეტიკური განცდის აღმძვრელი ნაწარმოები იწერებოდა. მასში ასახული თემები საღვთო ჭეშმარიტებით იყო შეკრული, რაც ადამიანში შთაგონებას აღძრავდა. თავის მხრივ, შთაგონება, კერძოდ ღვთიური შთაგონება ამაღლებულისა და მშვენიერის შეგრძნებას ბადებდა. ამაღლებული და მშვენიერი კი სიმბოლოებით გადმოიცემოდა, რაც საღვთო და დაფარულ სიბრძნეს ეყრდნობოდა. დაფარულის განცხადება უკვე თავისთავადაა ესთეტიკური განცდის საფუძველი. პიმნოგრაფია დაფარულის განცხადებაა, საღვთო სიბრძნეა, იგი წინასწარმეტყველთა სამწერლო ტრადიციების გაგრძელებადაა აღქმული. საგალობელში სიმბოლოებით შეტყველება მისი სახისმეტყველებითი გააზრების საფუძველს ქმნის. სახისმეტყველებაში კი საღვთისმეტყველოც მოიაზრება და ესთეტიკურიც.

პიმნოგრაფია ტიპოლოგიურად ზოგადქრისტიანულია*, ვინაიდან იგი ბიბლიურ სახისმეტყველებას, ტროპოლოგიას ემყარება და აღმოსავლურ-ქრისტიანულ (მართლმადიდებლურ) კულტურულ-ისტორიულ დროსივრცულ არეალში ვითარდება. აქედან გამომდინარე, იგი ორიენტირებულია განათლებულ, ღვთისმეტყველებაში გაცნობიერებულ მკითხველსა თუ მსმენელზე. ეფრემ მცირის სიტყვით, ყოველი საგალობელი გაიაზრება „განსარტებითად“ და „სახისმეტყველებითად“**. რაც რთული ტროპული სისტემისა და ვიწრო სტი-

---

*აღვნიშნავთ, რომ ზოგადქრისტიანულში ორი მიმართულება გამოიყოფა: 1. აღმოსავლურ-ქრისტიანული, იგივე მართლმადიდებლური, და 2. დასავლურ-ქრისტიანული, ანუ კათოლიკური.

**ეფრემ მცირემ ფსალმუნთა კატენების შესავალში გამოყო საღვთისმეტყველო პრინციპებზე აგებული ნაწარმოების შინაარსის (თეოლოგიური და ძხატვრული) გაგების ორი სახეობა: 1. „განსარტებითი“, რომელიც ნაწარმოების შინაარსის პირდაპირი აზრით გაგებას გულისხმობდა. არეოპაგიტული თხზულებების ქართულ ენაზე მთარგმნელი და მისი ერთ-ერთი უძნიშვნელოვანესი კომენტატორი აღიარებდა, რომ უმაღლესი სიბრძნის მისაღწევად აუცილებელია საღვთისმეტყველო ჟანრების თხზულებათა რელიგიური და ფილოსოფიური შინაარსის წვდომა, რაც გამოიხატა ტერმინით „განსარტებითი“. 2. „სახისმეტყველებითი“, რომელიც ნაწარმოების სიმბოლური და ალეგორიული შინაარსის ამოხსნას ეხსახურებოდა. „სახისმეტყველებითად“ გაგება ეფრემ მცირისათვის, ისევე როგორც შუა საუკუნეების ყველა მოაზროვნისათვის, ნაწარმოების ჭეშმარიტი საღვთო შინაარსის მოძებნა იყო (ს. შანიძე, შესავალი ეფრემ მცირის ფსალმუნთა თარგმანებისა (ტექსტი, შენიშვნები), ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, II, თბ., 1968). სიმბოლურობა და ალეგორიულობა სებისმიერი ჟანრის თხზულების ესთეტიკური გააზრების საფუძველს ქმნის.

ლური დანიშნულების სახეთა ერთობლიობის ინტერპრეტირებას გულისხმობს, რის გამოც ხოვადად პიმნოგრაფია ღრმა შეხებით ფუნქციას იძენს.

შუა საუკუნეების ლიტერატურული აზროვნების პატიოსალიბებაში აქტიურად მონაწილეობენ ქრისტიანული მსოფლმხედველობა და ფილოსოფიური შეხედულებანი, რომლებიც, ცხადია, პიმნოგრაფიულ ჟანრშიც ვლინდება. ქართული პიმნოგრაფია ბიზანტიური პიმნოგრაფიის სახისშეტყვლების დაეჭვარა და განვითარდა. განსხვავება არც იყო მოსალოდნელი, რადგან ქრისტიანული სიმბოლოები მსოფლიო საეკლესიო კრებებზე შეიშუშავდა და კანონიკური სახე მიიღო. მათი შეცვლა მწვალებლური აზროვნების გამოხატულებად აღიქმებოდა. ამ ფაქტის გათვალისწინება გვარწმუნებს, თუ რაოდენ დიდ შეზღუდვებთან გვაქვს საქმე საგალობელთა გაცნობისას, ვინაიდან პიმნოგრაფები კანონიკის ფარგლებში ქმნიან თავიანთ ნაწარმოებებს. საერთო ქრისტიანული პოეტური სახეების, სიმბოლოების გამოყენებისას აკლენენ თავიანთ შეზღუდვით ნიჭს, შესაძლებლობებს, აზროვნების უნარს. ამასთან, არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ პიმნოგრაფიული თხზულების მთავარი დანიშნულება მისი გალობით შესრულებაა, ამიტომ იგი ოდენ ლიტერატურული ნაწარმოები კი არა, მუსიკალურიცაა. საგალობლის შინაარსისა და ფორმის განვითარება ორი ძირითადი მიმართულებით წარიმართა: ლიტერატურული ტექსტის შეფარდება მელოდიასთან და მასთანაც დაკავშირებული სტროფული შეღგენილობის, კომპოზიციური აგებულების პრინციპების შეიშუშავება. პიმნოგრაფიამ საკმაოდ რთული გზა განვლო ფსალმუნიდან ახალი ლიტერატურულ-მუსიკალური პრინციპების შეიშუშავებამდე. გ. იმედაშვილის შეხედულებით: „ღვთისმსახურებისათვის განკუთვნილი ტექსტის წარმოქმით შესრულების პრაქტიკაში სინაგოგალური ღვთისმსახურების კვალი ჩანს, რის ნაადრევზეც ისტორიულად შეიშუშავდა ლოცვის ფორმა გალობის თანხლებაში, რაც ფაქტიურად პიმნი იყო. საგალობლის თქმა ღვთაებაა, რომლისადმი გრძნობის ექსპლიციტირებული გამოხატვა ვოკალური აღსრულების ფორმას იღებსმ საბოლოოდ მელოდიად იქცევა“ (2,182). აქედან გამომდინარე, ფსალმუნური ტრადიციებზე ამოზრდილი საგალობელი ფსალმუნთა წიგნიდანვე იმეკვიდრებს და ითვისებს პოეტურობას და პოეზიად აღიქმება. უძველესი საგალობელი, პოეტური ტროპარებისა და სტიქარონების ფორმით შექმნილი, ითხზვება ბიბლიურ საგალობლებში (პიმნოგრაფიული კანონის არქეტიპებად ცნობილ ცხრა ბიბლიურ გალობაში) გამოყენებული სახეთა პარალელიზმის პრინციპით (3; 4; 8; 9). რაც იმას ნიშნავს, რომ ღვთაებრივი ჩანაფიქრი და მოქმედება მარადიულობას სწვდება, უწყვეტია, უკიდო-კიდეა. მდიდარი ინფორმაციებით აღსავსე საგალობელი სიმბოლურ სახეთა ზოხრობით, მინიშნებებით მოკლედ, კონდენსირებულად და, ამავე დროს, ამაღლებული სტილით, ზეაწეული ინტონაციით აწვდის მსმენელსა თუ მკითხველს ძირითად სათქმელს. მისი სტილი ამაღლებულია, რიტორული შეტყვლებით გაჯერებული, უაღრესად დახვეწილი და შთაბეჭდავი, საზეიმო და სულის გამფაქიზებელი.

საეკლესიო ლიტერატურაში აღიარებულია, რომ ლიტურგიულ ღვთისმსახურებაში საგალობლებად ფსალმუნთა გამოყენების პერიოდში

მუსიკასთან შედარებით გაცილებით დიდი დატვირთვა მოდიოდა სიტყვაზე: მაგრამ მას შეძლება, რაც ბიზანტიურ მწერლობაში პიმნოგრაფიული პოეზია განვითარდა, მკვეთრად შეიცვალა სიტყვისა და მელოდიის ხვედრითი წილი. ლიტერატურულ ტექსტში მელოდიამ დაიმორჩილა. მელოსი გახდა წარმმართველი საგალობელთა შესრულებისას. ცხადია, საქართველოშიც ღვთისმსახურებისას უმთავრეს როლს მელოსი თამაშობდა. მელოდია კარნახობდა საგალობლის ტემატიკას შემოქმედს. ეს იყო ლიტურგიული ღვთისმსახურების დახვეწისა და პიმნოგრაფიის განვითარების უმნიშვნელოვანესი პერიოდი. მელოდიის პრიმატმა გამოიწვია საგალობლის რიტმული დანაწევრებაც, რაც ჩვენში VIII-IX საუკუნეებიდან დამკვიდრდა.

ბიზანტიური პიმნოგრაფიის მკვლევარმა ე. ველემ პიმნოგრაფია მიიჩნია ორთოდოქსული თეოლოგიის პოეტურ გადმოცემად, რაც მუსიკალური ბგერისა და სიტყვის საშუალებით გამოიხატებოდა და რელიგიური ემოციებით შეფოთებაზღერებოდა. მისი სიტყვით, „იგი არის თეოლოგიური დოქტრინების სარკე. ამიტომ მუსიკა და პოეზია აქ ცალ-ცალკე არ უნდა განვიხილოთ. ლექსი და ხმა მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. ისინი ლიტურგიის ორგანული ნაწილები არიან“ (III.157). სამეცნიერო ლიტერატურაში აღიარებულია, რომ პიმნოგრაფია უშუალოდ უკავშირდება საეკლესიო კალენდარს, რაც თემატური მრავალფეროვნების საფუძველს ქმნის. საგალობელი, თავდაპირველად ტროპარები და სტიქარონები, შეიცავთ - მათთან ერთად კანონი, იამბიკო, ღმერთს, სჩვეოდასხვა საუფლო დღესასწაულებს, ყოველკვირეული ღვთისმშობელს, წმინდანებს ეძღვნებოდა. მათ სადღესასწაულო ლიტურგიკულ-პიმნოგრაფიულ განგებაში შედიოდა და ტაძარში ლიტურგიის აღსრულებისას სრულდებოდა. საგალობელი თემატურად ასახავდა პოლემიკას ქრისტიანული ორთოდოქსული აღმსარებლობის მოწინააღმდეგეებთან. ამდენად, პიმნოგრაფიულ თხზულებაში ერთმანეთს რამდენიმე დარგი უკავშირდებოდა. იგი ერთდროულად იყო ქრისტიანული საღვთისმეტყველო მოძღვრების ამსახველი, მუსიკალური და პოეტური ნაწარმოები, რომელსაც ლიტურგიული ფუნქცია ეკისრებოდა. საგალობელში გამოყენებული სემანტიკური პარალელიზმით, პარადიგმულ-იპოდიგმური სტრუქტურითა და ხატ-სახეებით პიმნოგრაფიული თხზულება უკავშირდებოდა ბიბლიურ წიგნებს, ეფუძნებოდა ბიბლიურ სახისმეტყველებას. ყოველივე ეს პიმნოლოგს უდიდესი სირთულეების წინაშე აყენებს.

საგალობელი, მუსიკალური ბგერისა და სიტყვის, მელოსისა და ლოგოსის, სინთეზი წარმოაჩენს პიმნოგრაფის აზრს, ფიქრს, განწყობას, განცდას, მიზანსწრაფვას მასში აღძრულ ძირითად პრობლემებზე. პიმნოგრაფი, მიუხედავად თემატური და მსოფლმხედველობრივი იდეოლოგიური თვალსაზრისით შეზღუდულობისა, შეუზღუდავია ხატჟრულ-გამომსახველობითი საშუალებების და ჩარხების, სახეების, ხატების, სიმბოლოების, ალეგორიების, ასოციაციების და პარალელიზმების არჩევისას. მას შეუძლია ჩვეულებრივი პარადიგმისა თუ იპოდიგმის გამოყენება, რომელიც მისთვის მოცემულ კონკრეტულ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანი იქნება ძირითადი სათქმელის გამოსახატავად, ოღონდ შეიარაღი -

ავტორისეული განწყობილება მითანოს მკითხველთან. ის თეოლოგიური შეხედულებანი, რაც საგალობელში გადმოიცემა, ლიტურგიული ცნობიერების მქონე ყოველი მკითხველისა თუ მსმენელისათვის ცნობილი იყო. მაგრამ ყოველ ახალ მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველი სიტყვა, პირდაპირი თუ ტროპული მნიშვნელობით გამოყენებული, ახალ კონტექსტში ახლებურ ელფერსა და აზრობრივ დატვირთვას, ახალ ემოციურ ფერადობას იძენს, ახალ განწყობილებას ადძრავს. ამიტომ, იგი ახლებურად განაცდევინებს მკითხველსა თუ მსმენელს იმ საგნებსა და მოვლენებს, რომლებიც სხვა თხზულებებით ჰქონდა შესისხლხორცებული. ბადებს ამაღლებულობის განცდას, ანიჭებს ესთეტიკურ სიამოვნებას, სულიერად ზრდის და უფალობებს ინტელექტუალურ დონეს. საგალობლის დასაწყისშივე იბადება ამაღლებული განწყობილება, რომელსაც ქმნის როგორც ღრმა თეოლოგიურ-რელიგიური შინაარსით დატვირთული აზრი, ისე სახისმეტყველებითი სისტემა. პოეტიკური აქსესუარი, ფორმალური ელემენტიც კი. ყოველივე ეს საგალობელს მეტად შთაბეჭდავს ხდის.

საგალობელი ეფუძნება პიმნოგრაფიულ ტრადიციებში შეძონახულ და გამოყენებულ დოგმატურ ფრაზეოლოგიას, მზაჰარეულ სახეებსა და სიმბოლოებს, გაქაქაებულ გამოთქმებს. პიმნოგრაფი გვეცნობება ღვთაებრივი სიტყვის მის მსმენელ-მკითხველამდე მიმტანად. ხოლო ღვთის სიტყვა არის მარადიული, უცვლელი. იგი საგალობლიდან საგალობელში გადადის, იცვლება მხოლოდ თვით მწერლის განწყობილება და ემოცია. საგალობელი, ლოცვათა მსგავსად, კავშირს ამყარებს შემსრულებელსა და ადრესატს შორის, აზიარებს ღვთაებრივ ნათელს და სიხარულს. საგალობელი არის მისტიკურ და პოეტურ ხილვათა პარმონია. მელოსისა და ლოგოსის დახვეწილი ნაზავი, რომლის ყოველდღიური შესრულება და მოსმენა აფაქიზებს მისი ადრესატის სულიერ სამყაროს, ზრდის მას ხნეობრივად და ინტელექტუალურად, რაც ადამიანის განღმრთობის საწინდარია. საგალობლებში უხვად და აქტიურად შეძოტანილი ბიბლიური ძოტივები, წმინდანთა სულიერი განწმენდის გზები აუცილებელი კომპონენტია მრევლისათვის მაგალითის მისაცემად ან გასაფრთხილებლად. ტაძარში, სადაც საგალობელი სრულდება, ამაღლებულობა გადადის საგალობლის შემსრულებელსა და მის მსმენელზე, რაც მთელ ტაძარს საკრალიზებულ სივრცედ, მისტიურ გარემოდ აქცევს. საგალობელი ღვთის სიტყვაა, რომელიც მრევლს ძდიდარ ინფორმაციას აწვდის, იგი უღიდესი ძალაა. შთამაგონებელი ძალაა სიკეთით აღსავსებად; საგალობლის შესრულება და მოსმენა აღძრავს სხვადასხვაგვარ გრძნობებსა და ემოციებს, ცოდვათა შეგნებას, სინანულს, სიკეთისათვის ბრძოლის სურვილს, ღმერთისაკენ ლტოლვასა და მასთან ზიარების აუცილებლობას. იგი ადამიანში ბადებს თაყვანებლობას, სიმშვიდეს, ამაღლებულ განცდებს, მარადიული ძღვიძარების დაუოკებელ სურვილს და სათნოებას. ამიტომ გვეცნობება საგალობელი სულის საზრდოდ.

საგალობლებს აქვთ ორი მხარე: 1. უმთავრესი და უმაღლესი ღირებულება საგალობლისა მისტიურობაა, რაც ღმერთის სიძლიერის, ყოვლისშემძლეობის, უსიყვარულობის გამოცდილებას ემსახურება; 2. საგალობელი ეძღვნება კონკრეტულ პიროვნებას ან ისტორიული მნიშვნელობის მქონე ფაქტს, რომელიც საკუთარ

თავში ამაღლებულობასა და ესთეტურს ერიდროულად მოიცავს. აქედან გამომდინარე, საგალობელს აკისრია ორგვარი ღირებულებითი ფუნქცია: 1. საგანთა და მოვლენათა მისტიურობა ზედროულობისა და ზესივრცულის კატეგორიას განეკუთვნება, რომლის წვდომა და შეცნობა ადამიანის შესაძლებლობებს მიღმაა, თუმცა იგი მაინც მუდმივად მოისწრაფვის და ცდილობს მისტიური არსის შემეცნებას; 2. კონკრეტულ-ისტორიულ პიროვნებებსა და მოვლენებს ადამიანის გონება გასაგნებულად აღიქვამს, რის გამოც ამაღლებულობასთან ერთად ესთეტიკურ ღირებულებასაც იძენს. ამიტომ, სხვა საღვთისმეტყველო დარგების მსგავსად, საგალობლებშიც ორი რიგის სახელებით გამოიხატება ყოველყოვლად ღმერთი და მისგან არსქმნილნი. ესენია კატაფატიკური (წართქმითი) და აპოფატიკური (უკუთქმითი) მეთოდები. არც თუ იშვიათად, პიმნოგრაფის პოეტური ნიჭის წყალობით, საგალობლები ანტითეზისის მხატვრულ-სტილისტიკური ხერხის შეშვეობით წარმოაჩენენ საგანთა და მოვლენათა არსს, რომელთაც მისტიურობის საბურველი პმოსავთ და რაც ამაღლებულობის შემეცნიერებით გამოარჩევს. საინტერესო ისაა, რომ ამაღლებულობა იძენს ისტორიულობის ნიშანს, ვინაიდან ამა თუ იმ ფაქტს სხვადასხვა ეპოქა სხვადასხვაგვარად გაიაზრებს. ამაღლებულობის საფუძველი პაგიოგრაფიაში, პიმნოგრაფიაში, პიმილეტიკაში ღვთისა და ღვთის ნების მიუწვდომლობაა. პიმნოგრაფის შეტყველება, საგალობლის სახისშეტყველება საგნებსა და მოვლენებს ამაღლებულად წარმოსახავს, რასაც მას შთააგონებს ღმერთი - უზენაესი არსება. საგალობელში ყოველი სიმბოლო, ყოველი ხატი, ყოველი სახე, ახალ კონტექსტში გამოყენებული, ახალ ელფერსა და მნიშვნელობას, ახალ აზრობრივ დატვირთვას იძენს, ახალ განწყობილებას აღძრავს. ამიტომ იგი მკითხველსა თუ მსმენელს ახლებურად განაცდევინებს ბიბლიით, აგრეთვე ეგზეგეტიკური საღვთისმეტყველო თხზულებებით ცნობილ და შესისხლხორცებულ საგნებსა და მოვლენებს, რაც ბადებს ამაღლებულობის განცდას, უქმნის ინტელექტუალურ დონეს და, ბოლოს, ანიჭებს ესთეტიკურ ტკბობას.

ზემოთ აღვნიშნეთ, საგალობელი მორწმუნე მრევლში ბადებს სიდიადის, ამაღლებულობის განცდას, სიმშვიდის, ლოცვის, მადლის, სიწმინდის განწყობილებას, რაც მსმენელის თუ მკითხველის ყურადღებას ღვთაებრივის შეცნობისა და იდეალურის წვდომისაკენ წარმართავს. ქრისტიანული ლიტერატურის ძირითადი საშეტყველო ენა და სააზროვნო სისტემა სიმბოლურია. პატრისტიკაში, პიმნოგრაფიამ სიმბოლო აქცია ღმერთისა და სამყაროს შემეცნების ქვაკუთხედად. ვინაიდან უხილავ და ხილულ სამყაროს აერთიანებს სიმბოლური ურთიერთმიმართება, რომელიც ბიბლიურ-ეკანგელურ სწავლებებშია ახსნილი, ამგვარ შემოხვევაში უმთავრესია სიმბოლოს აღმნიშვნელი სიტყვა, რომელიც სემანტიკურ ველს ქმნის, თუმცა ის, რასაც სიმბოლო მიეპართება, მაინც ბოლომდე გამოუთქმელი და ბოლომდე შეუცნობელი რჩება. იგი იდეას ასახავს, მაგრამ მას ვერ ამოწურავს, რაც მისტიურობის საფუძველს ბადებს, ე. ი. სიმბოლური საარსებო სისტემა მისტიური წარმოსახვის საფუძველი ხდება.

სხვა სიტყვიერი კულტურის ძეგლების მსგავსად, პიმნოგრაფიაშიც სიტყვას

ეკისრება განმსაზღვრელი ფუნქცია. საგალობლის ყოველ სიტყვას შემეცნებითი დატვირთვა აქვს. იგი ახრთან და ჩნეობრივ მსჯავსთან ერთად უმთავრესად სულიერებას გამოხატავს. სიტყვა გულისა და ვნების ერთობლივი გამოხატულებაა, რომელიც მოზანმიმართულია ქეშმარიტების ასასახავად. საგალობელში სიტყვა პიმნოგრაფის განცდებს ახმიანებს, ხოლო განცდათა წარმოსვისაში სიტყვის თანაბრად მელოსიც მონაწილეობს. პიმნოგრაფიაში სიტყვა და მელოდია ადამიანის სულიერ დატვირთულებათა არსებით ნიშნებს ავლენენ, ისინი ადამიანის სულიერ საქყაროს, ინტელექტს გამოხატავენ. სხვა ჟანრებისაგან განსხვავებით, პიმნოგრაფიაში სიტყვა აერთიანებს ავტორს, შემსრულებელსა და მსმენელს, რაშიც სიტყვის თანაბარ როლს მელოსიც ასრულებს. ტაძარში ლოგოსისა და მელოსის ერთიანობაში გამოვლენა საკრალიზებული სივრცეს ქმნის, რაც ღმერთის სახიერებისა და მისი მოძმედ ადამიანის უსაზღვრო სიმშვიდის განწყობილებას, ამაღლებულობისა და შეუცნიერების (სილამაზის) განცდას ბადებს. პიმნოგრაფის შინაგანი საქყარო უპირველესად სიტყვით იხსნება, სიტყვით ვლინდება, ვინაიდან სიტყვა ენის უმთავრესი ფენომენია, რომელსაც ღმერთისაგან მინიჭებული აქვს ყოველი საიდუმლოს გამოხატვის ძალა და უნარი. იგი უმღიდრეს ალქმად საქყაროს წარმოსახავს. საგალობლის შესრულებისას სიტყვა მისი ალმქმელის (შემსრულებელი, მსმენელი) გრძნობა-ვნებას წარმართავს უზენაესისაკენ, ღმერთისაკენ. იგი უნდა დაეხმაროს მას ღმერთის, საქყაროს, ადამიანის შემეცნებისა და მათ გამოხატვაში. პიმნოგრაფიაში სიტყვა ისეთივე სიმბოლოა, როგორც შესაკაში ბგერა, ფერწერაში ფერი. საგალობლის სიტყვები ერთიან საარსებო სისტემის ელემენტებიან, რომელშიც სიმბოლური ენაა წარმმართველი.

პიმნოგრაფიაში სიმბოლური საარსებო სისტემა და საშეტყველო ენა პარადიგმულ-ინოდიგმურ სახეთა გამოყენებას ეფუძნება. საგალობელში პარადიგმულობას ძლისპირ-დასდებელთა სისტემა განსაზღვრავდა, რაც სახეთა ორიგინალობას არ გამორიცხავდა. რეგენ სირაძე წერს: ,,სახეთქმნადობისათვის, პარადიგმატული სახისმეტყველებისათვის მნიშვნელოვანია სიტყვათა სემანტიკური მიმართებების ხასიათი'' (5,12), ვინაიდან ,,სახეთქმნადობა არაცნობიერი პროცესია და იგი დამოკიდებულია პიროვნების მზაობის რაგვარობაზე'' (5,11), სახე სიმბოლურობით ხასიათდება. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ი'შეთად, ძალიან ცოტა გვხვდება საგალობლები, რომლებშიც ენიგმატური მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებები გამოყენება, რასაც, თავის მხრივ, შეასაკუნეობრივი ესთეტიკური პრინციპები უდევს საფუძვლად და უფრო შორეული ძირებიც აქვს: მაგალითად დავიმოწმებთ დემეტრე შეყის ცნობილ იამბიკოს ,,ცასა ბეწვთა ყკიდა''(ს). ენიგმატური პოეტური ხერხის, როგორც ქეშმარიტების შეცნობის ერთ-ერთი საშუალების, თეორიული ასპექტები განიხილა არისტოტელემ ,,პოეტიკასა'' და,,რიტორიკაში''. ღვთისმეტყველი წმიდა მამები, მათ კვალობაზე პიმნოგრაფები, რომელთა შემოქმედება წინასწარმეტყველთა საქმიანობის გაგრძელებად მიიჩნეა, ენიგმატურ ხერხს ,,სარკითა და სახითა ჭვრობას'' უწოდებენ, ვითარცა შეშეცნების ერთ-ერთ მეთოდს.

პიმნოგრაფია სინკრეტული სფეროა საღვთისმეტყველო ლიტერატურისა და

ამიტომ მისი კვლევა უდიდეს სირთულეებთანაა დაკავშირებული. მისმა მკვლევარმა ღრმად უნდა გაიცნობიეროს თეოლოგიური პრობლემები, მხატვრული ლიტერატურის სპეციფიკა, მუსიკალური სისტემა. ღრმა სახისმეტყველებით დატვირთული ყოველი საგალობელი, ლოგოსისა და მელოსის ერთიანობა, დამოუკიდებელი კულტუროლოგიური შოვლენაა და მისი აღქმა ლიტურგიული ცნობიერების მქონე მსმენელისა თუ მკითხველისაგან მოითხოვს საღვთისმეტყველო ლიტერატურის ცოდნასა და გაცნობიერებას.

საგალობლის მსმენელი თუ მკითხველი ლიტურგიაში მონაწილეობს და სიმბოლიზებულ-საკრალიზებულ დროსივრცულ განზომილებებში ამაღლებულის შეცნიერებას ეზიარება, რაც აღმქმელში (შემსრულებელი, მსმენელი, მკითხველი) სრულყოფილებისაკენ, ღმერთისაკენ სწრაფვის აუცილებელ სურვილს წარმოშობს. როდესაც ამაღლებულის შეცნიერებაზე ვსაუბრობთ, გასათვალისწინებელია ის უმთავრესი, რამაც ამაღლებული შეცნიერი გახადა. ესაა სიყვარული. ძველ აღთქმაში სიყვარული უკანა პლანზეა, სიყვარული უმთავრესია ახალ აღქმაში (იოანე, პავლე). ქრისტიანული მოძღვრება სიყვარულმა გააესთეტიურა. აქედან გამომდინარე, პიმნოგრაფის სიტყვაც ამაღლებული და ესთეტიურია. საგალობელში სახეა ზოგადობა ამაღლებულის კატეგორიას განეკუთვნება; ამაღლებულობა სიყვარულითაა გაშინაარსებული, რითაც მშვენიერების, სილამაზის ფორმა ეძლევა. აქვე შევნიშნავთ, პოლიტიკური იდეოლოგიაც, რომელიც პიმნოგრაფიაში წარმოჩნდება ეპოქის მოთხოვნილებათა შესაბამისად, გასიმბოლურებულია. ამაღლებულობის ნიშნითაა აღბეჭდილი და, ცხადია, გაესთეტიურებულია.

პიმნოგრაფიაში გამოყენებული საღვთო სახელები, რომლებიც, ცხადია, ქრისტიანული საღვთისმეტყველო ლიტერატურიდან მომდინარეობენ, აზრთუნების თავისებური ფორმების გამოხატულებაა, რომლებიც ქრისტიანულ-რელიგიურ, ფილოსოფიურ, ეთიკურ და ესთეტიკურ თვალთახედვას ერთდროულად მოიცავენ. არეოპაგიტული ტრაქტატის - ,,საღმრთოთა სახელთათვის'' - მიხედვით, საღვთო სახელები ორგვარია: 1. ,,შეერთებული'', ანუ არსობრივი, რომელიც მოლიანობისკენ სწრაფვას გამოხატავს, და 2. ,,განყოფილი'', ანუ პიპოსტასური, რაც სიმრავლისაკენ სწრაფვას გამოხატავს. ღმერთის არსის წარმოჩენისას, თეოლოგიურთან ერთად, ფილოსოფიური გააზრებაც იჩენს თავს. თითოეული სახელი ეთიკურ ასპექტსაც მოიცავს. საღვთო სახელთა წმინდანებისადმი მისადაგებისას საღვთისმეტყველო, ფილოსოფიურ და ეთიკურ ასპექტებს ერთვის მხატვრული ელემენტიც, ვინაიდან საღვთო სახელი მხატვრულ ლიტერატურაში ტრანსფორმირდება და ადამიანის ეპითეტად, ატრიბუტად გამოიყენება, რითაც კონკრეტული პიროვნების ღვთაებრიობა ან განღმრთობილობა წამოიწევს წინ. ადამიანის, წმინდანის სახე პიმნოგრაფიაში წარმოჩნდება საღვთო სახელებით, რომლებიც, საღვთისმეტყველო ლიტერატურიდან მხატვრულში გადატანის გამო, აღიქმებიან ღრმააზროვან სიმბოლოებად, სახისმეტყველებით ხატებად. აქედან გამომდინარე, საღვთო სახელი, ვითარცა ამაღლებულის კატეგორიის მატარებელი, ვითარცა სიმბოლო, ესთეტურობასაც ითავსებს.

წმინდანის სახის წარმოჩენისას პაგიოგრაფიცა და პიმნოგრაფიც მის ადამიანურ

ოყისებებსა და ღვთაებრივ მიმსგავსებულობას ერთდროულად მოიაზრებს, რაც აშაღლებულსა და მშვენიერს ხდის მას. პიმნოგრაფიის ჟანრული სპეციფიკიდან გამომდინარე, წმინდანის სახე სქემატურია, მისი პიროვნული ხასიათისა და ყოფის ასახვა არაა პიმნოგრაფიის მთავარი თემა იგი მეორეხარისხოვანია, ხოლო პიროვნული ხასიათი საერთოდ არ ჩანს. ამასთან, ყოფითმა ულუმუნტმა კი შეიძლება გაიელვოს, მაგრამ მას დაქვემდებარებული ფუნქცია ეკისრება და წმინდანობის იდეალის გამოსახვას ემსახურება. სწორედ აქ ისწრაფვის თავს ის მოუხელთებელი პოეტურობა საგალობლისა, რომელიც წმინდანის სახეს აშაღლებულად და მშვენიერად სახავს, მიუხედავად მისი სქემატურობისა. აქვე აღვნიშნავთ, რომ პიმნოგრაფიულ ჟანრს წმინდანის სახის სქემატურობა ბოლომდე გაჰყვა. მისი ზოგადი სახე ასეთია: იგი ხნეობრივ სრულყოფას, სულიერ აშაღლებასა და სისავსეს აღწევს ღმერთისაკენ სწრაფვით, რაც სასუფევლისაკენ მიმავალ გზას უმსუბუქებს. იგი პბაძავს ღმერთს, რომელიც, როგორც შეიმოქმედი, თავისკენ იზიდავს თავის შექმნილ საკნებს. გ. ფარულავას სიტყვით, ,,მატერიალური საქმარო მიისწრაფვის შეიმოქმედის პარმონიისა და სილამაზისაკენ, როგორც შედეგი მიზეზისაკენ, და გარკვეული ზომით ემსგავსება მას'' (7,103). ღრმა შემეცნებითი ფუნქციით დატვირთული საგალობელი მისი აღმქმელისათვის რწმენითა და აზრობრივად ღმერთის წვდომის საშუალებაა. ერთგვარი ხიდია მოკვდავობის შეგრძნებიდან შეკვდეცებისაკენ. საგალობელი ადამიანის სულს ხვეწს, აფაქიზებს, ალამაზებს, ვინაიდან მისი აღმქმელი უფალთან ურთიერთობას და დავანებას მიელტვის. ეს განცდა და შეგრძნება აშაღლებული და მშვენიერია, რაც საგალობელს თეოლოგიური და ესთეტიკური საფანელით შემოსილად წარმოაჩენს. მდიდარი ინფორმაციის შემცველი, სახისმეტყველებით, ბიბლიური მინიშნებებით სავსე საგალობელი პოეტური აზროვნების განსაკუთრებული გამოხატულება და საღვთისმეტყველო ცოდნის ,,მოსიბრძნების'' საუკეთესო ნიმუშია. ვინაიდან ქრისტიანობა (პიმნოგრაფიული ნაწარმოები ქრისტიანულია) იესო ქრისტეში - ძე ღმერთში ღვთაებრიობასთან ერთად ადამიანურ, კაცობრივ საწყისსაც ხედავდა და ქმნიდა შესაძლებლობას, ადამიანის ამქვეყნიური ბუნების, ამქვეყნიური ცხოვრებისადმი ინტერესები გადაზრდილიყო მარადიული არსებობისათვის, სულიერი მოძაღლისათვის ზრუნვაში. თანისთანად ცხადია, აშაღლებული და ესთეტიური ერთდროულად წარმოიდგინებოდა და გაიაზრებოდა. ძე ღმერთის განკაცებამ საფუძველი დაუდო ადამიანში ღვთაებრივი და კაცობრივი საწყისების საიდუმლო შეზავებას, ღვთაებრიყისა, რომელიც აშაღლებულის კატეგორიას განეკუთვნება, და კაცობრიყისა, რომელიც ესთეტიურობას გამოხატავს. ამგვარი შეზავება მხოლოდ ქრისტიანული ცნობიერების პქონე ადამიანს ეძლევა ღვთისაგან. ამასთან, დიოფიზიტური ცნობიერების პქონეს, ვინაიდან დიოფიზიტობამ აღიარა იესო ქრისტე ღმერთად და კაცად. ღმერთმა შექმნა აშაღლებულად და ესთეტიურად შესაგრძნობახილული საქმარო მთელი თავისი მრავალფეროვნებით. ცოდვითდაცემის შედეგად ეს შეგრძნება დაიკარგა და ღმერთი მიუწვდომელი, უხილავი, უცნაური დარჩა ადამიანისათვის. ე. ი. ღმერთი და ყოველივე ღვთაებრივი აშაღლებულად დარჩა, დაცემულმა ადამიანმა პირველქმნილი მშვენიერი საქმარო დაკარგა, მაგრამ

ღმერთმა ბოლომდე არ გაწირა იგი და კაცობრიობას სულის გადასარჩენად ძე ღმერთი მოუვლინა, რითაც საღვთო სათქუმლოება, დაფარული საბრძნე განცხადდა. ადამიანის დასაზღვრული გონება ღმერთისაკენ მიისწრაფვის. ღმერთთან შეერთების გზაზე სამი ეტაპი გამოიყოფა: სინანული, განწმენდა და ბოლოს სრულყოფილება, როდესაც ადამიანის სული საბოლოოდ თავისუფლდება ცოდვისაგან (ἁμαρτία). სინანულს გამოაქვავს ადამიანი ბნელიდან და გადაქვავს ნათელში, რომელიც სიყვარულითაა გახსნილ-განთავისუფლებული. სიყვარული ხომ სიკეთის სახეა, სიკეთისა, რომელიც საფუძვლად უდევს ღმერთისაგან სამყაროს შექმნას. სიკეთე-სიყვარული, სიბრძნე და მშვენიერება — საღვთო ძალის გამოვლინებაა, რაც საყოველთაო ჰარმონიას აკმკიდრებს. ამიტომ სავალობლებში ხშირადაა საუბარი ჭეშმარიტ ღირებულებათა დამკვიდრებაზე, სატანის დათრგუნვაზე. ჭეშმარიტ-ღირებულებებმა, კერძოდ სიკეთემ, სიყვარულმა, სიბრძნემ ამაღლებულობა და მშვენიერება (სილამაზე) დაამკვიდრა. თვით ამაღლებულობა შეამკო მშვენიერებით. მას შემდეგ, რაც ამაღლებული ისტორიული კატეგორია გახდა, ეს კი ძე ღმერთის განკაცებით მოხდა, თავისთავად შეძინა მშვენიერება. სილამაზე: ამაღლებულობა უკავშირდება ღმერთის უხილავობას, უცნაურობას ანუ შეუცნობლობას, გამოუთქმელობას, ე. ი. ყოველივე ამოტვიფრულ საღვთო სახეს, მშვენიერება კი განპირობებულია ხილულობით, ღმერთი ხილული გახდა ძე ღმერთის განკაცებით, ამიტომ ღვთის დიდებულების ჭვრეტა ამაღლებულია და მშვენიერიც.

სავალობლებში ორი სივრცეა: სოფლისა და ზესთასოფლისა. ზესთასოფელში, რომელიც ერთდროულადაა ამაღლებული და მშვენიერი, მხოლოდ თვითღირებულებებია, ჭეშმარიტი ღირებულებებია. კეთილი ყოფაა. ყველაფერი ერთმანეთს ავსებს, წინააღმდეგობები დაძლეულია და მორიგებულია. პარმონიული თანაარსებობაა, ინდივიდუალობაშენარჩუნებული ადამიანის სული ამაღლებულობას ეზიარება და მშვენიერდება. მიწიერ, სოფლურ სამყაროში ადამიანის უმაღლესი ღირებულება ინდივიდუალობა, პიროვნულობაა, რომლის უმთავრესი ნიშანი გრძნობადით შეგრძნება და გონებით აღქმაა. ადამიანი-პიროვნება ერთადერთი და განუმეორებელია, როგორც ღმერთის მიერ შექმნილი სამყარო. იგი მიკროკოსმოსია. სამყარო იერარქიულია, რის წვდომაც ადამიანის გონებისათვის დასაზღვრულია. სამყაროს იერარქიულობა ღმერთის შემოქმედებაა, ე. ი. ქმნადობის ძალა და უნარი მხოლოდ ღმერთს აქვს. რაკი სამყაროს და მის იერარქიულობას ადამიანის გონება ვერ ასწვდება. ამიტომ არის იგი ამაღლებული, სადიადო ამაღლებული, ისევე როგორც თვით ღმერთი. ღმერთის მიერ შექმნილი იერარქიული სამყარო მრავალფეროვანია, ამიტომ შემოქმედი და შექმნილი მშვენიერია. ვინადან შექმნილი მშვენიერი ვერ იქნება, თუ შემოქმედს მშვენიერების ქმნადობის შეგრძნება და უნარი არა აქვს. აქედან გამომდინარე, სავალობელია სივრცე ამაღლებული და მშვენიერია. მაგრამ სავალობლებში ჯოჯოხეთიც გვხვდება, იგი ბოროტებაა, უკეთურებაა, ცხადია, ამაღლებულობასა და მშვენიერებას მოკლებულია, ე. ი. მისი არსებობა არაესთეტიურია. სავალობელია სივრცე საკრალიზებულია და წმინდანი მხოლოდ ზესთასოფლის მკვიდრია.

სავალობლებში ზეღროულობაა. საუცხო ღვთისმშობლისადმი, ღვთისმ-

შობლისადმი, წმინდანებისადმი მიძღვნილ საგალობლებში ყოველივე აწმყო დროის ფორმით გადმოიცემა (1,100-113), რაც ზედროულობის გამოხატავს. აღდგომა, შობა, ნათლისღება, ფერისცვალება, ბზობა და სხვა დღესასწაულები, წმინდანთა ხსენებები პარადიგულია, ზედროულია, ვინაიდან თითოეული მათგანი ჟამიერობისაგან თავისუფალია. მათში წარსულთან მიმართებაც შეიგრძნობა და მომავალ სულიერ ცხოვრებაზე ორიენტირებაც. აქედან გამომდინარე, სიცოცხლე და სიკვდილი ის ისტორიული კატეგორიებია, რომელთაც ამაღლებულის შეგუნიერება ამკობთ. „სიკვდილითა სიკვდილისა დათრგუნველობა" იესო ქრისტეს საიდუმლო შეხვედრის სალვთო სიხარულს გამოხატავს და ღვთაებრივი ნათლისაკენ წარმართავს ადამიანის გრძნობასა და გონებას.

საგალობლებში საკრალური დრო-სივრცე, ხატებისა და ფრესკათა დარად, შესრულებული წამი და გასიმბოლურებული სივრცე აისახება. საგალობელი სრულდება ტაძარში, ხოლო ტაძარში შესრულებული ლიტურგია მიზნად ისახავს სოფლისა და ზესთასოფლის პარმონიულობის არსებობის დადასტურებას. ყოველივე ეს იმას ითვალისწინებს, რომ საგალობელი აერთიანებს ღვთის სიტყვას, ხმას

შესაკალურ ბგერას, ღვთის სახლს, ღვთის ხატს, რაც ეფიქრობთ, შეადგენს ერთიანობის მთლიან ერთეულ - ტაძარში მდგარი ადამიანი აზიარებს ზესიერულსა და ზედროულს სადღესასწაულო განწყობილების შექმნით. საგალობლები მედიტაციურ ფუნქციას ასრულებენ და მორწმუნე ადამიანის გულსა და გონებას ღმერთისაკენ წარმართავენ. ლიტურგიულ ღვთისმსახურებაში ყოველი დეტალი, გარეგნული ფაქტორის ჩათვლით, სიმბოლურია და ამიტომაცაა იგი ზესიერულ-ზედროული.

ყოველი პიმნოგრაფიული ჟანრისათვის დამახასიათებელი სახისშეტყველებისა და გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენების გაკვალულ გზას მიჰყვება, რის გამოც ბევრი რამ გვეცნობა საგალობელში. ასევე ტრადიციულია სტილისტიკური და პოეტიკური ხერხები. პიმნოგრაფია განსაკუთრებით მდიდარია სახეთა პარალელიზმით, ანაფორული კომპოზიციით, ეპიფონიური სინტაქსით. ქართული პიმნოგრაფიები საგანგებო მნიშვნელობას ანიჭებენ ტროპარში საყრდენი სიტყვის ძიებნას, რომელიც რამდენჯერმე მეორდება და არა მხოლოდ მოცემულ ტროპარს, მთელ საგალობელს განუმეორებლობის ელფერს ანიჭებს, პოეტურობის მკვიდრ საფუძველს ქმნის. ანაფორული კომპოზიცია საგალობლის ყველა ტროპარს ერთიანებს, კრავს, რის გამოც იგი სრულყოფილ პოეტურ ნაწარმოებად გვესახება. საგალობლები ხასიათდებიან იშვიათი ეპიფონიური სიფაქიზით, რაც ძირითადი სათქმელის გამოხატვას ემსახურება. უმეტესად გამოიყოფა ღმერთის აღმნიშვნელი სიტყვა, რათა ღმერთის მიუწვდომლობა, შეუცნობლობა, ზემხილველობა, სიდიადე სიტყვათა თამაშითაც გადმოიცეს. აღმქმელის ცნობიერებაში დაგანებულმა სიტყვამ და ამრიგად განახლებული სახისშეტყველებითა და გამომსახველობითი საშუალებებით ამაღლებულობის განცდა დაბადოს, ესთეტიური სიამოვნება მიანიჭოს. საგალობლის აღქმისას მიღებული ცალკეული შთაბეჭდილებები საბოლოოდ მთლიანდება მსმენელისა თუ მკითხველის სულიერ-ინტელექტუალურ სამყაროში, იკრიბება

თითოეული ვალობის, როგორც სტრუქტურული მთლიანობის, მახასიათებელი ნიშნები, სახისმეტყველებითი ნაირფერი, გამომსახველობითი საშუალებები და მის აღმქმელს ურთულეს, „ყოვლისმომცველ უნივერსალიებს“ (რ.სირაძე) ახიარებს. საგალობლის შექმნისა და შესრულების მიზანიც ესაა.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ლ. გრიგოლაშვილი, დროისა და სივრცის პოეტიკა ქართულ პიმნოგრაფიაში. კრ.: ივირონი-1000. თბ., 1983.

2. გ. ამყდაშვილი, ქართული კლასიკური საგალობლის პოეტიკის საკითხები. კრებ.: ლიტერატურული ძიებანი, XII, თბ., 1959.

3. პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, თბ., 1954.

4. ნ. ნაკუდაშვილი, პიმნოგრაფიული ტექსტის სტრუქტურა, თბ., 1996.

5. რ. სირაძე, ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის, სჯანი, II, თბ., 2001.

6. ნ. სულავა, შიო მღვიმელი დემეტრე მეუის საგალობლებში. ლიტერატურული ძიებანი, XXI, თბ., 2000.

7. გ. ფარულავა, მხატვრული სახის ბუნებისათვის ძველ ქართულ პროზაში. თბ., 1982.

8. Ю. М. Лотман, Структура художественного текста. М 1980.

9. Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста, Л., 1972.

10. E. Wellesz, A History of Byzantine music and Hymnographie. Oxford. 1980.

ტერმინებისთვის: ზუსტი და არაზუსტი, ვაჟური და ქალური რითმა

□

აკაკი ხინთიბიძე

□

1.

ტრადიციული ტერმინოლოგიით, რითმის ბგერითი შეგნილობა ან ზუსტია, ან არაზუსტი. თუ რითმის კლაუზულაში (მახვილიანი ხმოვნის მარჯვნივ მდებარე მარცვლებში) ერთი და იგივე ბგერები მეორდებიან: სალამში - კალამში, რითმა ზუსტია, ხოლო თუ კლაუზულის ბგერები მთლიანად არ თანხვდებიან ერთმანეთს: არაყის - კარაყი ან ანკარა - უანგარო, რითმა არაზუსტია.

ძველ რითმაში, რომელიც ძირითადად ზუსტი იყო, ხოლო უზუსტობა ნაკლად ითვლებოდა, ამ დეფინიციას გამორთლება ჰქონდა, თუმცა არა ცოცხლთყის. მაგალითად, ხალხური ლექსის რითმა: გორასა - გორაყსა, ანდა რუსთველური: ჩაგყოცყოყდეს - ვყწყდეს - გარდმოსცყოყდეს - სწყიმდეს არაზუსტია, მაგრამ ყურ ყიტყყით, რომ ნაკლული იყოს, უხარისხო.

ეს ტერმინები გაცილებით უფრო სადავო გახდა, ჩვეულებრივ კი თანამედროვე რითმის მიმართ, სადაც გეომეტრიული პროგრესით გაიზარდა არაზუსტი რითმების რიცხვი და არაზუსტი რითმა მეტი პატივით სარგებლობს, ვიდრე ზუსტი.

მოიწოდა საკითხი ტერმინების გადასინჯვისა. ზუსტ რითმას, არაზუსტ რითმას აშკარად გამოკვეთილი შემფასებლური ხასიათი აქვს, ზუსტი კარგს ნიშნავს, არაზუსტი - ცუდს, რაც არასგზით არ ესადაგება თანამედროვე რითმას. გაჩნდა ტერმინიც ე.წ. ზუსტი რითმა (ვ. ხოლშევნიკოვი, ა. ისაინკო, ნ. გოინარიოვი, ა. ადამსი).

ქართულ ლექსმცოდნეობაში დღემდე ეს ტერმინებია გავრცელებული. ამის პარალელურად გაჩნდა: სწორი რითმა, არასწორი რითმა (ვალერიან გაფრინდაშვილი, კონსტანტინე ჭიჭინაძე) და ნაკლული რითმა - არაზუსტის გაგებით (აკაკი გაწერელია). ამაყე დროს, რითმას მიჩვეული ყურისთვის გალაკტიონის რითმა: სილაში ყარიდი - სილაყყარიდე, რომლის ბგერები მთლიანად არ თანხვდებიან ერთმანეთს, არც არაზუსტია, არც არასწორი და, მით უმეტეს, არც ნაკლული.

ევროპულ პოეტიკაში ზუსტი რითმის სანაცვლოდ იხმარება ტერმინი - იდენტური რითმა (პარი შოუ, ლიტერატურულ ტერმინთა ლექსიკონი, აშშ,

1972). გიორგი წერეთელმა „კვეხისტყაოსნის“ რითმათა მიმართ მიზანშეწონილად მიიჩნია ტერმინები: იდენტური რითმა, არაიდენტური რითმა[1]. მასში გამორიცხულია შემფასებლური მომენტი და, ჩვენი აზრით, ეს თავისუფლად შეიძლება გავავრცელოთ საერთოდ რითმაზე. იდენტური ისეთ რითმას ეწოდება, რომლის თანაცალებში ბოლოდან შეწყობილ მარცვალთა რაოდენობამდე ერთი და იგივე ბგერები მეორდებიან, ხოლო არაიდენტური - რომელშიც ბგერათა ერთიდაიგივეობა დაცული არ არის, მხოლოდ მსგავსი კომპლექსები ჩყდებიან ერთმანეთის.

ქართული რითმა ერთი და იმავე ან მსგავსი ყღერადობის სიტყვათა განმეორებაა და არა ბგერების ან ბგერათა კომპლექსების (როგორც აქამდე მიაჩნდათ). ეს მახვილით არ იწარმოება და კლაუზულას არ ეკრის. სუსტი თაკილური მახვილი სიტყვებს არ ანაწილებს კლაუზულისა და ანაკრუსის სფეროებად (რუსული მახვილის საპირისპიროდ: человéк), გამორიცხულია მდიდარი (საბჭოთანხმოვნიანი) და ღრმა (კლაუზულისწინა ხმოვანთა ოვიეობა) რითმების ცნებებიც.

სიტყვის სიტყვასთან შეწყობა კიდევ უფრო ზრდის არაიდენტური რითმების რიცხვს. თუ ძველ რითმაში არაიდენტურობა ასონანსით ამოიწურებოდა, ახალ რითმაში მას კონსონანსები და დისონანსები ემატება. ხოლო ასონანსებს გააზრებული ხასიათი აქვს.

თანამედროვე ასონანსები: ქუჩებს ურნეკს (კოლატე ნადირაძე). მკადრულობ - ნაკადულო (მუხრან მაჭავარიანი), კონსონანსები: მაღი - უზენაესი (ყალერიან გაფრინდა'შვილი), მტკვარი - ბაგრატოვანი (გიორგი ლეონიძე). დისონანსები: დალანდი - მანდილი (გალაკტიონი), სიმღერები - მასპინძლებს (ილიას გრიშა'შვილი) უფრო მეტი ესთეტიკური ღირსებისაა, ვიდრე კლასიკური პერიოდის იდენტური რითმები: გაგეგონება - მოსება, შენაღონები - მკონები და სხვ.

რითმის ხარისხობრივი მაჩვენებლების ზრდის გამო, რაც ძირითადად არაზუსტ (არასწორ, ნაკლულ) რითმებში გამოვლინდა, უარი უნდა ვთქვათ შემფასებლობით ტერმინებზე: ზუსტი და არაზუსტი, სწორი და არასწორი, უნაკლო და ნაკლული რითმა და მის ნაცვლად უნდა შემოვიღოთ: იდენტური რითმა, არაიდენტური რითმა, რომლებიც რითმის სარისხზე არ მიუთითებენ

2.

ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში მექანიკურად იქნა რუსულიდან გადმოტანილი რითმის გრძლიობის აღმნიშვნელი ტერმინები: ვაკური რითმა, ქალური რითმა, დაქტილური რითმა, ჰიპერდაქტილური რითმა. რადგან ქართული ლექსი ტონიკური არ არის, ტერმინები: დაქტილური და ჰიპერდაქტილური, ასევე, მექანიკურად გაუქმდა.

უფრო რთულად დგას ვაკური და ქალური რითმების საკითხი.

ერთმარცვლიანი რითმა კრულს სულს (კოტე მაყაშვილი) ჯაჭურად ითვლება, ორმარცვლიანი ელლი - ყველი (პაოლო იაშვილი) - ქალურად.

ტერმინები ფრანგულიდან მოდის, სადაც ენაში მახვილი სიტყვის ბოლო მარცვალს ეცემა. რითმები, რომელთა წყვრებს ბოლოში უხმო e ერთვის, ქალურია, რომლებსაც არა - ჯაჭური.

საცნობარო გამოკვლევაში „რითმა ქართულ ლექსში“ (1929 წ.) კონსტანტინე ქუთათელაძემ ეს ტერმინები სადაოდ მიიჩნია არა მხოლოდ ქართული, არამედ რუსული ლექსის მიმართაც[2]. მანამდე გრიგოლ ყიფშიძე წერდა. „სვეტის წყობილსიტყვაობაში არ არის ნაცვალგარდობა ქალური და ჯაჭური რითმისა“[3]. კიდევ უფრო ადრე ამ ტერმინებით გრიგოლ რობაქიძე დაინტერესდება. მან იცის, რამდენად ეფექტურია რუსული და ყვრიმალულ პოეზიაში ჯაჭური და ქალური რითმების მონაცვლეობა. ქართული ლექსი კი ამის საშუალებას არ იძლევა, რადგან ქართულში ერთმარცვლიანი რითმები ძალზე იშვიათია. ამიტომ იგი წინადადებას იძლევა: „ჯაჭური“ დავკარგეთ ორმარცვლიანი რითმისთვის, ხოლო „ქალური“ სამმარცვლიანისთვის[4], რომელთა კანონზომიერი შენაცვლება ქართულ ლექსს ძალზე უხდება. ასე გარითმა მან თავისი სონეტი „აკლემი“. კატრენების რკალური რითმაში პირველ და მეოთხე სტრიქონებს სამმარცვლიანი ეკუთვნით საერდენი აქვს: ორკუნიანი - შორიგზიანი, ხოლო მეორესა და მესამეს ორმარცვლიანი: ბუნში მრუნში. რითმათა მონაცვლეობა შენარჩუნებულია ტერცეტებშიც.

გრიგოლ რობაქიძე მაშინდელი ლიტერატურული ცხოვრების შეტრი ფო და გარითმვას ეს წესი შემდეგ დამკვიდრდა კიდეც ქართულ პოეზიაში. იგი თავს ჰყრის ალექსანდრე აბაშელის, ოსებ გრიშაშვილის, პაოლო იაშვილის და სხვათა ლექსებში. საილუსტრაციოდ:

და დღეს რომ ჩიხვურს ცრემლი დასცვივა.
შუქი იელვებს თვალებში წამსვე.
დგას საქართველო ოქროს თასივით,
შენი ლექსების ნექტარით სავსე.
(ალექსანდრე აბაშელი)

ქართულში ჯაჭური (ერთმარცვლიანი) და ქალური (ორმარცვლიანი) რითმების ტერმინთა არსებობის შეუძლებლობას მარტო ერთმარცვლიანი რითმების ნაკლებობით ვერ აუხსნით. გალაკტიონის „ისევ ეფეშერა“ ერთ და ორმარცვლიან რითმათა მონაცვლეობით იწყება:

რა აშოძრაფებს კიპარისის ტანს,
სევდა შრიალი სადან არი.
ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს.
მაინც მწყერვალებს ეხება ქარი.

მთავარი სხვა არის! კერძოდ კი ის, რომ ქართული ენისა და ლექსისათვის

თუთ ტერმინებია შეუთავსებელი: ყაჟური და ქალური (ამაზე გაკვრით კონსტანტინე ჭიჭინაძეც მიუყანიშნა) - ქართულ ენას სქესის გაგება არა აქვს.

ამ ტერმინებისადმი კონსტანტინე ჭიჭინაძის უარყოფით დამოკიდებულებას აკაკი გაწერელიაც შეუერთდა, მაგრამ შენიშნა: რატომ არ შეიძლება ორი პირობით ვიხმაროთ და იყენებს კიდეც[5], ისევე როგორც კონსტანტინე ჭიჭინაძეც მიმართავს დრო და დრო.

რუსულ ლექსში, სადაც ერთმარცვლიანი რითმებიც მრავლადაა და ენასაც სქესის გაგება აქვს, ეს ტერმინები მისათმენია და, რამდენადაც ვიცი, მას წინააღმდეგ რუს ლექსმცოდნეებს პროტესტი არ გამოუთქვამთ. მაგრამ ქართული ენისთვის მაბრობითი და მდედრობითი რითმები ნორმალურია.

ამრიგად, ქართულ ლექსმცოდნეობაში ყაჟური და ქალური რითმების ნაცვლად უნდა ვიხმაროთ ერთმარცვლიანი და ორმარცვლიანი, ხოლო დაქტილურის და ზედაქტილურის ნაცვლად სამმარცვლიანი და მრავალმარცვლიანი (ოთხმარცვლიანი, ხუთმარცვლიანი და ა.შ.) რითმები.

ქართული რითმის ტერმინოლოგია ერთიანულ ნიადაგზე უნდა იდგეს.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. გ. წერეთელი, შეტრი და რითმა „ვეფხისტყაოსანში“, თბ., 1973.
2. კ. ჭიჭინაძე, ალიტერაცია ქართულ პაორში, თბ., 1979, გვ. 13.
3. „პოეტიკურების თეორია“, III გამოცემა, 1920, გვ. 28.
4. „ქართული ლექსი“. გაზ. „საქართველო“, 1918, №221.
5. ა. გაწერელია, ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953, გვ. 172, 173, 305.

□ □ □

ანჟამბემანის ცნებისათვის

□

თეიმურაზ დოიაშვილი

□

ანჟამბემანი თითქმის ოთხი საუკუნეა, რაც ლექსის მკვლევართა თვალთახედვის არეშია მოქცეული, მაგრამ ამ ცნების ზუსტი მეცნიერული დეფინიცია დღემდე არ არსებობს. სპეციალური ლექსიკონები, ლიტერატურის თეორიისა და პოეტიკის სახელმძღვანელოები თუ გამოკვლევები განსხვავებულად განმარტავენ ამ ტერმინს.

ანჟამბემანის განსაზღვრა, როგორც წესი, ერთი რომელიმე პარამეტრის მიხედვით ხდება - მეტრული სტრუქტურის, ლოგიკურ-სემანტიკური დასრულებულობის ან რიტმულ-სინტაქსური ერთიობის პოზიციებიდან.

გადატანის დახასიათება მეტრულ ნორმასთან მიმართებაში ასახული იყო უკვე კლასიცისტური სულისკვეთების ქართულ პოეტიკის სახელმძღვანელოებსა და ლექსიკონებში, სადაც ანჟამბემანი განიხილება, როგორც „დეფექტი“, „ნაკლი“, „უმწეობა“ და, აქედანაც, იკრძალება კიდეც (10, 439-440).

ლოგიკურ-სინტაქსური მიჯნის დრის აქცენტი გადატანილია სალექსო ფრაზის სემანტიკურ შეუთავსებლობაზე მეტრთან. იგი დამახასიათებელია ფრანგული სილაბური ლექსთწყობისადმი მიძღვნილი გამოკვლევებისათვის. მაგალითად, პ. ლესფეი თავის „მცირე ტრაქტატში ფრანგული ლექსის შესახებ“ წერს: „ანჟამბემანი მაშინ იქმნება, როდესაც აზრი გადასცდება (გაიყვლის) ტაეპის ბოლოს“ (16, XVI). ანალოგიურად განმარტავს გადატანას გამოსვლილი რუსი ენათმეცნიერი ლ. შჩერბა თავის ცნობილ ნაშრომში „ფრანგული ენის ფონეტიკა“: ანჟამბემანის არსი ისაა, რომ „აზრი არ მთავრდება ტაეპის დასრულებასთან ერთად, რამდენიმე მარცვლით გადადის შემდეგ ტაეპში...“ (14, 169).

დღესათვის გავრცელებულ დეფინიციებში ანჟამბემანი გაიაზრება, როგორც მიმართება რიტმული და სინტაქსური სიდიდეებს შორის. ეს პოზიცია საფუძვლად უდევს გამოკვლეული ლექსმცოდნეების ჟ. ჟირმუნსკის, ი. ტინიანოვის, ბ. ტომაშევსკის, ს. ბერნშტეინის ნაშრომებში.

ჟ. ჟირმუნსკი წერს: „როცა მეტრული დაყოფა არ ემთხვევა სინტაქსურს, სწდება გადატანა (enjambement)“ (4, 154).

ი. ტინიანოვიც გადატანას ისეთ მოვლენად მიიჩნევს, როდესაც რიტმული რიგი და სინტაქსური ერთეული ერთმანეთს არ ემთხვევა (12, 63).

გადატანა არის „ტაეპის არ-დამთხვევა სინტაქსურ მონაკვეთთან“, - განმარტავს ბ. ტომაშევსკი (10, 439).

ეს თვალსაზრისი დომინირებს დასავლურ ლექსმცოდნეობაშიც. გერმანული ლექსის ცნობილი მკვლევარი ერვინ არნდტი გადატანას უწოდებს ისეთ მოვლენას, რომელსაც „მეტრული რიგი და სინტაქსური წყობა ერთმანეთს არ ემთხვევა“ (15, 107).

გადატანის ამგვარი გაგება გაზიარებულია ქართული ლექსის მკვლევართა მიერ. აკ. გაწერელიას განსაზღვრით, ანჟამბემანი ეწოდება „ლექსის ამა თუ იმ ტაეპის დასასრულის გადატანას მომდევნო ტაეპში, რაიც ინტონაციურ კონფლიქტს იწვევს მეტრსა და ტაეპის სინტაქსურ დაბოლოებას შორის“ (1, 158).

აკ. ხალთობიძე წერს: „ტაეპის მეტრისა და სინტაქსური წყობის... წინააღმდეგობრივი შეხვედრისას წარმოიშობა თავისებური მეტრულ-რიტმული მოვლენა, რომელიც გადატანის (ანჟამბემანის) სახელითაა ცნობილი“ (2, 354).

ზემოთ სხვადასხვა ვარიაციით წარმოდგენილი შეხედულებანი

ანაკრებებზე, როგორც რიტმულ-სინტაქსურ მოცულობაზე, მართალია, საყოველთაოდ არის გაკრცელებული, მაგრამ იგი ბოლომდე ნათელი და გამოკვეთილი არაა. საკმარისია ითქვას, რომ ეს თვალსაზრისი ვერ გვაძლევს ერთმნიშვნელოვან პასუხს უმთავრესზე - რა შეიძლება ჩაითვალოს გადატანად. ამის მიზეზი ისაა, რომ თუ მეტრული რიგის საზღვრები დადგენილია (ნახევარტაეპი, ტაეპი, სტროფი), ეს არ ითქმის სინტაქსზე. მკვლევართა შორის აზრთა სხვაობაა, რა უნდა ჩაითვალოს ძირითად სინტაქსურ სიდიდედ გადატანის დროს.

ვ. ჟირმუნსკი, მაგალითად, ლაპარაკობს გრძელ (წინადადება) და მოკლე (ფრაზა) სინტაქსურ პერიოდებზე, აგრეთვე, სინტაქსური ჯგუფის დაყოფაზე (4, 152); ბ. ტომაშევსკისთან 20-იან წლებში საუბარია ფრაზის გათიშვაზე (11, 78). ბოლო პერიოდში - სინტაქსურ მონაკვეთზე (10, 439); ი. ტინიანოვი გვთავაზობს „სინტაქსური ერთობის“ ცნებას (12, 63); ა. კვიატკოვსკი სინტაქსურ ერთეულად ასახელებს ფრაზას ან მას ნაწილს, რომელიც ერთიან სინტაქსურ შეხამებას ქმნის (5, 206); ლ. ტომოფეევისთვისაც ასეთი სიდიდე მთლიანი სინტაქსური ფრაზა ან მისი ნაწილია (8, 164); ბ. კორმანი გვთავაზობს ტერმინს „სიტყვათშეხამება“ (6, 165). ეს შეხედულებანი ასახულია სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურულ ლექსიკონებშიც (7, სვეტი 848-849; 9, 81).

აშრიალდი, სინტაქსურ ერთეულად თუ სიდიდედ დასახელებულია: გრძელი და მოკლე პერიოდები, წინადადება, ფრაზა, სინტაქსური ჯგუფი, სინტაქსური მონაკვეთი, სინტაქსური ერთობა, სიტყვათშეხამება... ასეთ კითარებაში მოულოდნელი არაა, რომ ტერმინოლოგიურ სიჭრელეს თან სდევს გაურკვევლობა და ბუნდოვანება.

ანაკრებებზე მსჯელობისას სინტაქსურ სიდიდედ ყველაზე ხშირად წინადადება და სინტაქსურად მთლიანი ფრაზაა დასახელებული. ჩვენი აზრით, ამ ცნებების გამოყენება გადატანასთან მიმართებაში არაპროდუქტიულია. დავაკვირდეთ კონკრეტულ მაგალითს:

დაათრობს მიყარე თოფლიან ალყებს
იყლაპიეთრი ყანყის თასებით.

(გ. ტაბიძე, „ალკები თოფლში“)

ჩვენს წინაშეა სრულიად უდავო ფაქტი წინადადების (აზრის) სტრიქონიდან სტრიქონზე გადატანისა - მეტრული და სინტაქსური დაყოფა ერთმანეთს არ ემთხვევა. მიუხედავად ამისა, არც ერთი ლექსმცოდნე აქ ანაკრებებს არ დაინახავს. საქმე ის არის, რომ გალაკტიონის დამოწმებული სტრიქონებში მეტრული პაუზა სინტაგმის წევრებს კი არ აცალკევებს, არამედ - დამოუკიდებელ სინტაგმებს: პირდაპირი დამატების ჯგუფს („თოფლიან ალკებს“) და უბრალო დამატების ჯგუფს („იყლაპიეთრი ყანყის თასებით“) ერთმანეთისაგან უშუალო სინტაქსური კავშირი არა აქვთ.

მაინც არსობრივად გამოკვეთილების ჩნდება ლოგიკური პაუზა, რომელიც უმოკვეთა ტაეპის მეტრული საზღვარს და ანჟამბემანს გადატანას.

ვნახოთ სხვა მაგალითიც:

და კვლავ ირაკლიმ ხრმალი ბრძოლისა
აღიღო ლეკთა შესამუსრაკად.

(ნ. ბარათაშვილი, „ბედი ქართლისა“).

მეტრული და სინტაქსური დაყოფა აქაც არ ემთხვევა - მეტრული პაუზით გამოწვეულია სინტაგმა „ხრმალი... აღიღო“, მაგრამ გადატანა მაინც არ იქმნება. რა არის ამის მიზეზი?

პოეტიკაში კარგად არის ცნობილი ინყერსიის მოყლენა. ქართულ ენაში, სადაც სხვა ენებთან შედარებით სიტყვათა რიგი თავისუფალია, ინყერსია, უპირატესად, დაკავშირებულია მსაზღვრელ-საზღვრულის შებრუნებულ, პოსტპოზიციურ წყობასთან. დამოწმებულ მაგალითში პირველი ტაეპის ბოლოს სწორედ სიტყვათა ინყერსიული რიგი გვაქვს: „ხრმალი ბრძოლისა“ ნაცვლად „ბრძოლის ხრმალისა“.

ინყერსიაზე მსჯელობისას ყ. ყორმუნსკი, სხვათა შორის, ჩვენთვის მეტად საყურადღებო მოსაზრებას გამოთქვამს: „ინყერსია, ხელს უწყობს რა სინტაქსურ განკერძოებას, სინტაქსურ ჯგუფში გაერთიანებულ ელემენტებს შორის უფრო მეტად შესამჩნევ საზღვრებს ქმნის“ (4, 155).

ანალოგიურ აზრს გამოთქვამს ბ. ტომაშევსკიც: „ლექსში ძალიან ხშირად სიტყვათა ინყერსიული განლაგებისას პაუზა იქ წარმოიქმნება, სადაც ის არ დაისმის სიტყვათა ნორმალური განლაგების შემთხვევაში“ (10, 275).

როგორც ვხედავთ, ინყერსია ქმნის „უფრო მეტად შესამჩნევ საზღვრებს“, მოულოდნელ პაუზას. რიდესაც ინყერსიული წყობის სინტაგმა ტაეპის ბოლოშია მოქცეული, რითაც ეს ჩვენს მაგალითშია, იგი მეტრული პაუზის მოკავშირე ხდება, აძლიერებს მას. ინყერსია ერთგვარი „ბარიერის“ როლს ასრულებს ანჟამბემანისათვის, ანჟიტრალებს გადატანის სიმკვეთრეს.

წარმოდგენილი მსჯელობის საფუძველზე, ვფიქრობთ, სადაც არ უნდა იყოს, რომ წინადადების (ფრაზის) გადატანა არ არის განმსაზღვრელი ანჟამბემანის წარმოქმნისა.

ანჟამბემანის მექანიზმის დასადგენად აუცილებელია დაკვირვება ტაეპის საზღვარზე, სადაც უშუალოდ ხორციელდება გადატანა. სწორედ აქ ხდება მეტრული პაუზის მიერ სინტაქსური კავშირით გაერთიანებული სიტყვათა ერთიობის დარღვევა.

პოეტური მასალის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ანჟამბემანისათვის არსებითია არა წინადადების ან ფრაზის გადატანა, არამედ მცირე სინტაქსური სიდიდეების - სინტაგმისა ან, უმჯობესად, ფრაზეოლოგიური ერთეულის - გაკვეთა.

ანჟამბემანისათვის სტრუქტურული მნიშვნელობის მქონე სინტაქსური

სიდიდე. რომელიც ტაეპიდან ტაეპში გადადის. არის არა წინადადება ან ფრაზა, არამედ - სინტაგმა ან შესიტყვება.

საშუალოდ, ე.წ. მიკროსინტაქსის საკითხები არამცთუ ქართულ, არამედ რუსულ ლიტერატურათმცოდნეობაშიც კი შეცნიერულად შეუსწავლელია. ამიტომ სხვადასხვა ტიპის სინტაგმებში სინტაქსური შეკავშირების სიძლიერეზე საუბარი მხოლოდ იმპრესიონისტულ დონეზე თუ ხერხდება. ჩვენი დაკვირვებით, სინტაგმის შემადგენელ წევრებს შორის კავშირი ძლიერია მსაზღვრელ-საზღვრულში, შედგენილ შემასმენელსა და შესიტყვებაში, შედარებით სუსტი - ქვემდებარისა და შემასმენლის, დამატებებისა და შემასმენლის, გარემოებებისა და შემასმენლის ჯგუფებში.

სინტაქსური კავშირის სიძლიერეზე ყურადღების იმიტომ გამახვილებთ, რომ მას გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ანჟამბემანის აღქმისათვის: რაც უფრო ძლიერია კავშირი სინტაგმის წევრებს შორის, მით უფრო შესაძლებელია მათი გათიშვისას გადატანა.

კვლევის ამ ეტაპზე იბადება კითხვა: სინტაგმის თუ შესიტყვების გათიშვის დროს ყოველთვის წარმოიქმნება გადატანა? ამ კითხვას უარყოფითად უნდა ვუპასუხოთ, რადგან პოეზიაში გვხვდება არაერთი მაგალითი, როდესაც დასახელებულ სინტაქსურ სიდიდეთა გაკვეთა ხდება, მაგრამ ანჟამბემანი არ ჩორციელდება. მაგალითად:

მე ძლიერ მიყვარს ისეთი თოვლის
ქალწულებივით ჩამდიან ფული.

(გ. ტაბიძე. „თოვლი“)

წმინდა ფორმალური მონაცემებით ამ სტრიქონებში უნდა გვქონდეს ანჟამბემანი, რადგან პირველი ტაეპი აზრობრივ-ინტონაციურად დასრულებული არაა, წინადადება ერთ ტაეპში ვერ თავსდება. მიუხედავად ამისა, რომ აქ გათიშულია მსაზღვრელ-საზღვრული - „თოვლის ფული“, ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ძლიერი სინტაქსური კავშირის შემცნე სინტაგმა. მიუხედავად ამისა, ამ სტრიქონებში გადატანა არ ჩორციელდება. რა ახსნა შეიძლება მოეძებნოს ამას?

სიტუაციაში გასარკვევად საჭიროა გავითვალისწინოთ სალექსო შეტყველებისათვის ისეთი სპეციფიკური მოვლენა, როგორიცაა დისლოკაცია.

დისლოკაცია, ანუ ლექსში სინტაგმის წევრთა დისტანციური განლაგება პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული სტუქვათა წყობაა. ბ. ტომაშევსკის აზრით, სიტყვის დაშორებას შეორე სიტყვისაგან, რომლებიც ბუნებრივი შეტყველების დროს ერთად დგანან, „მიყავართ განკერძოებისაკენ, ანუ იქმნება რაღაც პატარა პაუზა, რომელიც ამ სიტყვას გამოყოფს სხვა სიტყვებისაგან, მაშინ როცა ნორმალური განლაგებისას ასეთი განკერძოება არ მოდება. ეს განკერძოება რამდენადმე ამძიმებს სიტყვას, აძლევს მას დიდ წონას“ (10, 274).

დაყუბრუსდეთ ჩვენს მაგალითს. თუ დავაკვირდებით, გალაკტიონის დამოწმებული სტრიქონებში სინტაგმის („თოვლის ფენა“) წევრებს შორის *კონტაქტური* კავშირი კი არ არის, ანუ ისინი გვერდიგვერდ კი არ არიან განლაგებულნი, არამედ - *დისტანციური*. სინტაგმა გაითმული სიტყვათა ჯგუფით: „*თოვლის* - ქალწულებიყით ხიდიდან - *ფენა*“. ეს დისლოკაციაა. როგორც ბ. ტომაშევსკი მიუთითებს, ამ დროს განკერძოებული სიტყვის („თოვლი“) შემდეგ ჩნდება პაუზა, რომელიც მას გამოაცალკევებს დანარჩენი სიტყვებისაგან. ვინაიდან „თოვლი“ ტაეპის ბოლოში დგას, აღნიშნული პაუზა ემთხვევა მეტრულ პაუზას, იწვევს მის სტაბილიზაციას. ეს ასუსტებს სინტაქსის მასწრაფებას ერთიანობისაკენ, რის გამოც გადატანა არ იქმნება.

დისლოკაციის ზოგადი შეხედულების მოქმედება ანჟამბემანთან მიმართებაში ასეთია: დისლოკაციის დროს ამა თუ იმ სინტაქსური კავშირის (შეთანხმება, მართვა, მართვა) შეკავშირებული სინტაგმები იხლისება წინადადების სხვა წევრებით, რასაც თან სდევს პაუზის გაჩენა და სიტყვის განკერძოება. თუ ეს სიტყვა ტაეპის ბოლოს დგას, წარმოქმნილი პაუზა აძლიერებს მეტრულ პაუზას და აუქმებს, ან ასუსტებს ანჟამბემანს.

დისლოკაცია შედარებით ნაკლებად ახასიათებს სახელებით შედგენილ სინტაგმებს, სამაგიეროდ, ზმნა-შემასმენლიანი სინტაგმები (განსაკუთრებით, ქვემდებარე და შემასმენელი) ითლად ექვემდებარებიან გათიშვას, რის გამოც დისლოკაცია აქ ფართოდ არის გავრცელებული.

ჩვენ უკვე ვიცით, რომ წინადადების და თვით სინტაგმის სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლის მიუხედავად, სრულდასრულება მიზეზების გამო (ლოგიკური პაუზა, ინტონაცია, დისლოკაცია), ანჟამბემანი არ წარმოიქმნება. ეს კი ცხადყოფს, რომ ***გრამატიკული პაუზის არქონა ტაეპის ბოლოს არ არის გადატანის გამომხატველი სტრუქტურული ნიშანი.*** ამ გარემოებას ხაზს ისიც უსვამს, რომ ანჟამბემანის დახასიათებისას ძალიან ხშირად აქცენტი ისევ მეტრულ პაუზასთან გრამატიკული პაუზის შეუთავსებლობაზეა გადატანილი.

ანჟამბემანის წარმოქმნასთან ერთად აუცილებელი ფაქტორია პაუზა ტაეპის შიგნით, რასაც უკვე 20-იან წლებში მიუთითებდა კ. ჭიჭინაძე: „გადატანას ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ნიშანია სინტაქსური პაუზის არსებობა ტაეპის შიგნით, რომელიც უფრო ხშირად შესამჩნევია, ვიდრე პაუზა ამავე ტაეპის თავში ან ბოლოში“ (4, 154). მაგალითად:

ცამ გადიბანა პირიდამ
ბერი, ნაცხება ღრუბლისა.

(ყაყა-ჯაყელა, „ბახტრიონი“)

გრამატიკული პაუზის უქონლობა ტაეპის ბოლოს ხშირად ანჟამბემანის შესაძლო არსებობის შემაშფოთებელი სიგნალია. ხოლო პაუზა მეორე ტაეპის

შიგნით, სიტყვა „შერის“ შემდეგ - ანჟამბემანის მაწარმოებელი. საკმარისია ჩავატაროთ მცირე ექსპერიმენტი, გავაუქმოთ ეს პაუზა და ამით გადატანასაც გავაუქმებთ:

ცამ გადიბანა პირიდამ
ღრუბლის ნაცხები შერია.

გრამატიკული პაუზა ექსპერიმენტული ვარიანტის პირველი ტაეპის ბოლოს კვლავაც არ არის, მაგრამ ანჟამბემანი აღარაა - მოიშალა პაუზა ტაეპის შიგნით.

ტაეპის შიდაპაუზის მნიშვნელობა და ძალა იმდენად დიდია, რომ ინვერსიასა და დისლოკაციის პირობებშიც კი, რომლებიც ანეიტრალებენ გადატანას, თუ ასეთი პაუზა მოქმედებს, ანჟამბემანი, როგორც წესი, მაინც წარმოიქმნება.

ინვერსია:

ქარის და წყიმის წვეთები ხშირი
წყდებოდნენ, როგორც მწყდებოდა გული.
(გ. ტაბიძე, „შერი“)

სინტაგმის ინვერსიული წყობა სტრიქონთა ბოლოს („წვეთები ხშირი“) აუცილებლად გაანეიტრალებდა გადატანას, ანჟამბემანის განმაპირობებელი ისეთი ძლიერი ფაქტორი რომ არ მოქმედებდეს, როგორიცაა შიდაპაუზა. მიეცართოთ ისევ ექსპერიმენტს:

ქარის და წყიმის წვეთები ხშირი
წყდებოდნენ ბნელში გულდასწყვეტილ.

მოიშალა შიდაპაუზა - გაუქმდა ანჟამბემანი.

დისლოკაცია:

სხვისა სხვამ გითხრას, მე ბაღდათის ცის
მინდა გიმღერო ბავშვობის ნანა.
(ტ. ტაბიძე, „ბაღდათის ზეცა“)

დამოწმებულ მაგალითში სინტაგმა გაითიშულია, სინტაქსური კავშირი დისტანციურია, ე.ი. გვაქვს დისლოკაცია. მიუხედავად ამისა, ანჟამბემანი წარმოიქმნება და მისი განმსაზღვრელია შიდაპაუზა. თუ ამ პაუზას ექსპერიმენტის გზით გავაუქმებთ, გაუქმდება გადატანაც:

ულამაზესი მე ბაღდათის ცის
მინდა გიმღერო ბავშვობის ნანა.

ობიექტურობა მოითხოვს ითქვას, რომ მსაზღვრელ-საზღვრულის დისლოკაციის დროს, შეღარებით მტკიცე სინტაქსური კავშირის გამო, გადატანის ერთგვარი ალქმა მაინც რჩება.

ვფიქრობთ, ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე სრულიად ცხადია

შიდაპაუზის რილი და მნიშვნელობა ანჟამბემანისათვის. ვ. ჟირმუნსკი, რომელიც ფიქრობს, შიდაპაუზას გადამწყვეტ ფაქტორად მიიჩნევს გადატანაში და ამიტომ ისეთი სინტაქსური ერთობის ძიება, რომლის შემადგენელი ელემენტები იმდენად მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი, რომ მათი გათიშვა ანჟამბემანის წარმოქმნას გამოიწვევს, არამართებულად მიაჩნია. საბუთად მას მოჰყავს მაგალითები, როცა სინტაქსური ერთობა - სინტაგმა ითიშება, გადატანა კი არ იქმნება.

პოეტური მასალის შესწავლა, მართლაც, გვიდასტურებს, რომ სტრიქონიდან სტრიქონზე გადასვლის გამო სინტაგმები ხშირად გათიშულია, მაგრამ თუ შიდაპაუზა არ მოქმედებს, ანჟამბემანი, როგორც წესი, არ წარმოიქმნება. ოღონდ აქ საქმეობრივ მიგვაჩნია ერთი დაზუსტება. გადატანა არ ხდება იმ სინტაგმების გათიშვისას, რომლებიც ერთმანეთთან შედარებით სუსტად არიან დაკავშირებულნი (ქვემდებარე, დამატებანი და გარემოებანი შემასმენელთან). რაც შეეხება მსაზღვრელ-საზღვრულს, მისი გაცალკევება, თითქმის უგამონაკლისოდ, შიდაპაუზისაგან დამოუკიდებლად ქმნის ანჟამბემანს, თუ სინტაგმის წევრებს შორის კონტაქტური კავშირია. დავიმოწმოთ ისევ გალაკტიონი:

შორით ელიას სკვნი თეთრი
კოშკის ძველი გალავანი

(„აქეთ ნუში, იქით ნუში“)

ანალოგიური ძალას აშკარაცნებს დაშხარე სიტყვების გათიშვა დამოუკიდებელი სიტყვისაგან:

თითქოს ეს სხვები ყველანის არა
მხოლოდ და მხოლოდ ფრანცელი გვიანებს.

(ვ. ტაბიძე, „ქალაქი წყალქვეშ“)

ამრიგად, დამოწმებული მასალის საფუძველზე შეიძლება დაგასკვნათ, რომ შიდაპაუზის აბსოლუტიზაცია არ შეიძლება. მიუხედავად ამისა, ჩვენ გასაზიარებლად მიგვაჩნია ვ. ჟირმუნსკის ძირითადი იდეა, რომ „გადატანის არსებობა განისაზღვრება არაიმდენად ამა თუ იმ სინტაქსური პაუზის აბსოლუტური მნიშვნელობით, რამდენადაც *მიმართებით* შიდაპაუზასა და მეტრული რიგის ბოლოს მოქმედ პაუზას შორის“ (4, 155).

ეს მიმართება რომ უფრო არსებითია, ყოდრე მჭიდროდ დაკავშირებულ სინტაქსურ ერთეულებად დადგენა, იქიდანაც ჩანს, რომ მკვლევართა ერთი ნაწილი საერთოდ თავს არიდებს სინტაქსურ სიდიდეზე საუბარს და ყურადღება გადააქვს მეტრული და სინტაქსური პაუზების ურთიერთობაზე. ვ. აბრამოვიჩი, მაგალითად, გადატანას განიხილავს, როგორც პაუზის გადაადგილებას სტრიქონის ბოლოდან შეორე სტრიქონის დასაწყისში ან შუაში (3, 220). ვ. ხილჩევსკაია ანჟამბემანის გაჩენას უკავშირებს ტაეპში შიდაპაუზის არსებობას და ამის შედეგად მეტრული პაუზის დასუსტებას

(13, 138). ვადატანის წარმოქმნაში პაუზების განმსაზღვრელ როლზე მიუთითებენ აგრეთვე ლ. ტიმოფეევი, ნ. პოსპელოვი, ბ. გორნუნგი...

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას:

ანჟამბემანი ანუ ვადატანა ეწოდება ისეთ რიტმულ-სინტაქსურ ფიგურას, რომელიც წარმოიქმნება მეტრული რიგისა და სინტაქსური დაყოფის შეუთავსებლობისას. მისი რეალიზაციისათვის, როგორც წესი, აუცილებელია გრამატიკული პაუზის არქონა ტაეპებს შორის და მიდაპაუზის არსებობა ტაეპის შიგნით.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. გაწერელია აკ. ქართული კლასიკური ლექსი, თბ., 1953.
2. ლიტერატურის თეორიის საფუძვლები, თბ., 1986.
3.Абрамович Г.Л. Введение в литературоведение. М., 1961.
4. Жирмунский В.М. Теория стиха, Л., 1975.
5. Квятковский А. Поэтический словарь, М., 1966.
6. Корман Б. К определению переноса (anjambement) - "Русская литература", 1963, № 3.
7 Краткая литературная энциклопедия, т.2, М., 1964.
8. Тимофеев Л.И. Слово в стихе, М., 1982.
9. Тимофеев Л.И., Тураев С.В. Словарь литературоведческих терминов, М., 1973.
10. Томашевский Б.В. Стилистика и стихосложение, Л., 1959.
11. Томашевский Б.В. Русское стихосложение, Пб., 1923
12. Тынянов Ю.Н. Проблемы стихотворного языка, Л., 1972.
13. Холшевников В.Е. Основы стиховедения, Л., 1972.
14. Щерба Л.В. Фонетика французского языка, изд. 2, Л., 1936.
15. Arndt E. Deutsche Verslehre, Berlin, 1984.
16. Desfeuilles P. Petit traité de versification francaise - წიგნში. Dictionnaire de rimes, Paris, 1961.

მოდერნისტული სკოლები და ქართული მოთხრობა

ინგა მილორავა

XX საუკუნის ლიტერატურა ძველისა და ახლის საზღვრებზე აღმოცენდა. „ეპოქათაშორისმა" თვისებრივი ხასიათის სტრუქტურული ხასიათები შეიტანა ქართული მხატვრული აზროვნებაში. „სწორედ ეპოქის შეხვედრის გამომწვევმა ობიექტურმა პირობებმა, რომლებიც ახლა თითქმის არც კი იგრძნობა სწორი სალიტერატურო კრიტიკა... მიეცათ საშუალება დაეკავშირებინა ხანმოკლე ცხოვრების საგანგებო განსაზღვრის ცდა" (3,3-4). ხანმოკლეობის საქართველოში შეხვედრა მართალია ახალი ცნობა იყო მხატვრულ აზროვნებაში, მაგრამ ამ ხანმოკლე აზროვნების ნიშნები უკვე ადრე შეინიშნა, ვიდრე იგი „ცხოვრება ქრისტესი" ესთეტიკური პრინციპად გამოცხადებულა. „ხანმოკლეობა-მწვრილი ცხოვრების გვიდრეკის უხილავი და გამოუცნობი კეთილი, რომელიც არსებობს „სანუკვარსა" და „საუკუნოს" შორის, ცხოვრების თვალწინ დაგვიყენის „მოციქულთა შორის დაფარული". - წერდა იგი (1, 102).

ხანმოკლეობით თანხვედრება მოდერნიზმის ერთ-ერთი ატრიბუტული თვისებაა. მოულოდნელად ისმის, იქნება ეს უშუალოდ ხანმოკლეობა თუ სხვა მიმდინარეობა. ხანმოკლე თანამედროვეობის ძირძველ თავს, თუნდაც შეხვედრით, რომელიც წერილში - წაბი ეს ცნება (ანტრესიონიზმი), გრძნობის და სიკვდილის ობიექტის „შეზრდა" (ექსპრესიონიზმი), ბგერა-ხანმოკლე (ფუტურიზმი) და ა.შ. მაგრამ ქართული მოდერნისტული აზროვნება ისწრაფვის რეალურ ხატებს არ ეკვლება თავის. მოულოდნელად ხანმოკლე განსაზღვრება, რომ მოკვდება წარსულის, მას ბოლომდე არასოდეს გაუწყვეტია რეალურ მოვლენებთან, ისევე ისტორიულ წარსულთან თუ აწმყოსთან კავშირი.

ყველა ბარიერია ქართულ პროზაში შეხვედრა ფილოსოფიურსა და ხელოვნურ მასალა, მაგრამ ხანმოკლე და ერთგვარი ცნობა საფუძველი მას უკვე დაჭედა და ხელოვანი ახალი მასალით აწყობს ძეგლს, რათა ახლებური ფორმა მისცეს ძველ ხატოვან სატკივარს.

ითარი ხელის წერს: „ყველა ბარიერი შეხვდა და ქმნის სრულიად ახალსა და თავისებურ სტილსა, მოდერნულ სტილსა, დიახაც მოდერნულსა და არა თუ კუბიზმსა და არა თუ ფუტურიზმსა.

ეს იყო დიდი და თვალსაჩინო ხანმოკლე ხელი ლიტერატურაში, ეს იყო მოდერნი ხელი..." (5, 304).

ჯერ კიდევ 1911 წელს „ახალსა გაზეთში" (№250) გამოქვეყნებულ წერილში „უკანასკნელი წლების ხანმოკლეში ქართულ სატყუარაბულ პუბლიკაციაში" გიორგი ჭუბინაშვილი ყველა ბარიერის მი-

ამრიგად „ჩვენი დროება“ საბჭოთა ხანის ნაწარმოებად ითვლება. მოგვიანებით, 1961 წელს, მწერლის ავტობიოგრაფიულ ხასიათის წერილში იგივე გადმოცემულია წარსული მოვლენა, რომ „ჩვენი მწერლის სტილზე ერთგვარი გავლენა იქონია ეპოქის მთელრიგი ლიტერატურულმა მიმდინარეობებმა“ (2.85).

1997 წელს დასტამბული ამრიგად გაანალიზების უპირველესად მნიშვნელობას გამოკვლევაში „ქართული საბჭოთა პროზა“ აკვლევინებს ძიებას და გააანალიზა მწერლის საბჭოთა ხანის ნაწარმოებების საკუთხები. ვახტანგ ბარნოვის მიდგომა ამოსავალ ზუსტად და ლიტერატურაში ანალიზის გაანალიზება მწერლის მოღვაწეობის ბურუსებში, ვინაიდან ბევრის ძნელია კონცეფციის ფილოსოფიური-რელიგიური საკუთხები. რელიგიური და ეროვნული პრობლემები საბჭოთა პროზის კონტექსტში. დაიძებნა პარალელები მთელი საბჭოთა ლიტერატურიდან. ამ გამოკვლევაში საბჭოთა დასტურდება ვახტანგ ბარნოვის მიდგომა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ, პარადოქსია, ვახტანგ ბარნოვის ნაშრომებს ერთ საკვლევად უდავოდ ხანის საბჭოთა პროზა. მაგრამ ასეთ ანალიზი მთლიანად საბჭოთა პროზის ნაწილად არ უნდა იყოს საკმარისი. იგი, მიდგომილი თვალსაზრისით, უცხო ფორმით მიიღება.

საბჭოთაში ქართულ პროზაში ორ ტენდენციას შორის ბრძოლის: რომანი და მინიატურა. უპირველესი მიმართულებით, ორიენტირი და წარმოსახვაში მთავარი ხასიათის საბჭოთა ეპოქის გზით ცალკე ინდივიდუალურ მიზანია, საკუთარი განცდების სტრუქტურ საბჭოთაში განსაზღვრება იყო. მას საბრძოლო კარგად მიეკუთვნა სწორედ მინიატურის ფორმა, რომელიც მოკლედ გრძნობების და სიტყვების პროზაში რეალიზაციას საშუალებას. ასეთივე მნიშვნელობის მქონე იყო საბჭოთა რომანიც, რომელიც, ფაქტიურად, პოეტური მინიატურათა ციკლების მთლიანის წარმოადგენდა (კ. გამსახურდიას „ცისფერი ციხის ლიმილი“, ლ. ჭილაძის „სანავარდო“). მთელიანობაში პოეტიკა ლიდი ეპიკური ფორმის და საბოლოოდ შეიძლება არსებობის მნიშვნელობა. „მინიატიურული“ ტენდენციით მკვლევარი ბანი იტყვებოდა ეს, იგი დასრულებული ფორმის, მთლიანობის და მთავარსახოვნებას მქონე, მაგრამ ორგანულად ურთიერთდაკავშირებული მინიატურა - „სარკვლების“ რომანის სარშიში მოქცეული მთლიანი. ე.წ საბჭოთა ან „მთავარი“ რომანში სხვა მოღვაწეობის მიმდინარეობების გამოძახილი იგრძნობოდა. მოთხრობა ასეთი „მთავარი პრობლემის“ თავისთავად ცვლა საბჭოთა მასშტაბურობით, ცვლა საუკეთესო ქარგაში და ცვლა მნიშვნელოვანი დროსივრცის თვალსაზრისით ცვლა თვლიდნენ. იგი არ იყო წმინდად საბჭოთა ცხოვრება თუნდა უნდა, მაგრამ. რომელიც XX საუკუნის დამლევს თანამედროვე მნიშვნელოვანი ძიებების შედეგში, ცხოვრება ხანის საბჭოთა ისტორიის დამახასიათებელი ნაწარმოებები. ასეთის პრობლემა, მაგრამ მნიშვნელოვანი მნიშვნელოვანი გაანალიზება ცვლა დაეკვირვება ცხოვრება, რომლის შეხედულებაზე აშკარად ხანის მთლიანი მიდგომილი მნიშვნელოვანი ანალიზი. თავის მხრივ, ვერც სხვა მიდგომილი სკოლების წარმომადგენლები დააღწიეს თავს საბჭოთა და საბჭოთაების აზროვნების წყვდ. ისინი ლიტერატურის თავისი ძრწოლით ამბრძოლიანდნენ, მაგრამ ამ პრობლემაში აშკარად გამოსდიდა საბჭოთა მნიშვნელოვანი გაანალიზება და გამოყენებისადმი მიდრეკილება („დანიშნული ბედები“, „შვილობა რაღაცით“). იგივე შეიძლება ეწოდებოდეს მიდგომებს (კონსტანტინეს გამოსახულების

„პარტალანი“, „ლილე“; ლეკი ქიაჩელის „Escalade“, „შე და სეხი ორი შე“). მწერლის ნაწერების რიმეიკის ერთი სკოლისთვის მიკუთვნება, განსაკუთრებით კი მოთხრობისა, ალბე ძნელია, რადგან აქა თუ იმ ჟანრის ცალკეულ ნაწარმოებში გამოყენების შეხვედრა და შეხორციელების ერთი რკალის გარკვეული სკოლისადმი მიკუთვნება თითქმის ურთიერთგამომრიცხავი პროცესია. ცნობილია, რომ სიმბოლისტური პოეზია და სიმბოლისტური სკოლა ერთმანეთს ბევრად ყოფილიყო გამოკვეთილი. სიმბოლისტური მეთოდი დროისივრცეში განფენილი უნივერსალური კომპლექსია, ვინაიდან სიმბოლოებით ოპერირებისა და სიმბოლოებში სამყაროს გააზრება-გარდასახვის გარეშე არ არსებობს ხელოვნური შეხორციელება, სულიერების არც ერთი დარგი და თანაც არც ერთ ეპოქაში. ასე რომ, სიმბოლისტური პოეზიის გამოცდილების შესაძლებლობა ბევრ სხვადასხვა ხასიათის ნაწარმოებში ფუნქციონირება. მაგრამ სიმბოლისტური სკოლა უპირველეს ყოვლისა ხელოვნად სიმბოლოს გააზრებას და მთელი ნაწარმოების სახე, ფორმა, სტრუქტურა. ქართულ სინამდვილეში სიმბოლიზმმა, როგორც სკოლამ, ძირითადად პოეზია შექმნა, პროზაში - მინიატურა; მინიატურის გზით მან ნაწილობრივ გავლენა იქონია რომანზე (ისევ და ისევ, როგორც სკოლამ), მოდერნისტულ მოთხრობაში კი (ვ. ბარნოვი, კ. გამსახურდია, ლ. ქიასელი, დ. შენგელაია, გრ. რობაქიძე) გამოვლინდა, როგორც ერთერთი შესაკები.

ასე რომ, XX საუკუნის I ნახევრის მოდერნისტული მოთხრობის უშუალო ანალიზისა ყურადღება პრინციპულად ეხება არა აქა თუ იმ სკოლისადმი ნაწარმოების მკაცრად მიკუთვნების საკითხს, არამედ ხშირად ცალკეული მოდერნისტული მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელი ხელოვნური პრინციპების არსებობას და ფუნქციონირების მიზანსა თუ დანიშნულებას. რა თქმა უნდა, არსებობს სკოლა, რომ გარკვეული სკოლის საზრისეული ტენდენციების დომინირება მწერლის მთელ შემოქმედებასა და ცალკეულ ნაწარმოებში, მაგრამ, ჩვენი აზრით, მოდერნიზაცია ძალიან მრავალმხრივი, დაუსრულებელი პროცესია და ასევე მთლიანობაში უნდა იქნეს გაანალიზებული მისი შედეგებიც.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნურ ძიებათა კვალობაზე ქართული პროზის და უშუალოდ მოთხრობის განვითარება ბუნებრივი გზით მიმდინარეობდა, ბუნებრივი ორიენტაციით, რომელიც საერთოევროპული მიმართულებებს, ასევე უშუალოდ ქართული რეალობის შესატყვისი გეზისა და საჭიროს შესაბამისად. ნათელია, რომ მიუხედავად XX საუკუნის I ნახევრის უმძიმესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენებისა, ქართულმა პროზამ, მოთხრობამ შეძლო ისეთი გზით ვლილი, რომ დიდ ხანგრძლივ არასოდეს დაშორებოდა მსოფლიო სალიტერატურო პროცესს, შეენარჩუნებინა ზნეობრივი საფუძველი და ეროვნული თვითმყოფადობა. XX საუკუნის მოთხრობის საფუძველში ორი უმთავრესი პრინციპი დევს:

1) წინა ეპოქის ლიტერატურული ტრადიციის უშუალო, ბუნებრივი გაგრძელება;

2) ახალი საზრისული ტენდენციების ბუნებრივად შეხორცება და დამკვიდრება.

ხალხის ძიების პროცესი მტკივნეული მოგვანებით, 20-30-იანი წლებიდან ხდება. იქ კი, დასაწყისში, სათაყვანო პრობლემაც რომ უხვადაა და ახალ დინებასაც თავისი კალაპოტი აქვს. პროზაში შეხორციელება ძალიან მძლავრია ტალღად თან მოიტანა განსხვავებული თემატიკა, იდეები, მხატვრული

საჭიროებს. საუკუნის დასაწყისის ქართულ პრობლემაც უერთდება ევროპიული სალიტერატურო სკოლებიდან წამოსული ძლიერი ნაკადი, რომელმაც პრობლემის თვისებრივი ცვლილება - მოდერნიზაცია გამოიწვია. ამ მიმართულებით ცნობილია XX საუკუნის ლიტერატურის დასაწყისი. ამ საკითხზე დღეს ბოლომდეა გამართული. საყურადღებოა, რომ თვისებრივი ცვლილება - მოდერნიზაცია თავდაპირველად გულისხმობს ახალი პერიოდის დაწყებას.

***

მოდერნიზმი ურთულესი მოვლენაა და მისი ბოლომდე შეცნობა და აღწერა ალბათ ძნელია, რადგან რაციონალურ, დაწყობილ მსჯელობას, ანალიზსა და აზრს ორი ენით ეხორციელება. მოდერნისტული ხელოვნება უერთ ქვეცნობიერ, ინტუიტურ წვდომას ანიჭებს უპირატესობას თავისი შეხედულებით მეთოდის საშუალებებისას და, შესაბამისად, ანალიზისას ასეთივე მიდგომასა და ერთხელ მოპოვრობას მოითხოვს. ეს არ არის მხოლოდ ის, რაც ზედაპირზე, წლებში ჩაქსოვილ მოვლენებში, სხვადასხვა თანაბელრიგი მიმდინარეობების თუნდაც ზუსტად ჩამოყალიბებულ იდეებსა თუ ფილოსოფიურ დოგმებშია ასახული. ყველაზე მეტად მოდერნიზმი საშყარის ახლებური ინდივიდუალური განცდა და თანაბელრიგი შეხედულების ადამიანის სულიერი ცხოვრების ახლებური გააზრებაა.

XX საუკუნის მოდერნისტული ხელოვნების ანალიზისთვის უნივერსალური მეთოდოლოგიური საფუძვლის და თეორიის შექმნის ბრავალი მცდელობა არსებობს, მაგრამ ბევრი მათგანი ფუჭი და თავბოძებრებელი აღმოჩნდა, თუნდაც ცდა, მხოლოდ სოციოლოგიური თვალსაზრისით განეხილათ თანაბელრიგი მოდერნისტული ხელოვნება. „განხილული ხელოვნება მისი სოციალური ზემოქმედების თვალსაზრისით, თითქოსდა დროის ფუქი ელანგვა, რაღაცნაირად მსგავსი იმისა, რომ მისი ლანდის მიხედვით შეისწავლოს ადამიანი. ხელოვნების სოციალური ასპექტი, ზერელე აღქმით, იმდენად გარკვეული და შეხთხვეთი, ესთეტიკური არსებობისთვის იმდენად უცხო რამ გახლაგთ, რომ გაუგებარია, რანაირად შეიძლება ამით დაინყო და სრულის არსს კი ისწვდე". - წერდა ხოსე ორტეგა ი გასეტი (4, 3-4). რა თქმა უნდა, ანალიზისას სოციალური ასპექტის სრული უარყოფა მთლად სწორი არ არის, მაგრამ გასეტმა წინა პლანზე მხოლოდ სტილისა და ესთეტიკის საკითხები წამოსწია. სწორედ მას ეკუთვნის ესთეტიკური თეორია, რომელიც ევროპულ ხელოვნებათმცოდნეთა შიერ, XX საუკუნის მოდერნისტული მიმდინარეობების "შეღარებით სრულ თეორიადაა მიჩნეული. „ხელოვნების დეჰუმანიზაცია" 1925 წელსაა დაწერილი და უკან გაიყვანილი მხატვრული დრო-ისტორიის ანალიზით მთელი მისი თანამედროვე მოდერნისტული ხელოვნების ესთეტიკური არსის აშოცნობას ცდილობს.

თავდაპირველად, რამდენიც არ უნდა ეწყინოს ელიტარული და რა მაგალითებიც არ უნდა მოიხმოს, მაინც ცნელი დასანდეგნია, რა არის მოდერნიზმი და აზროვნების მოდერნიზაცია - ახალი სკოლები, ახალი მიმდინარეობები, ახალი ფილოსოფია, ახალი სტილი, თუ ყველაფერი ერთად და ამ საფუძველზე წარმოშობილი თვისებრივად ახალი ხელოვნება და ახალი ტიპის ხელოვანი - დეჰუმანიზებული ხელოვნების შემოქმედი - სევდა-ნაღველითა და სამყაროს ტრაგიკული განცდით სავსე, დაეჭვებული, თითქმის სრულიად უიმედო, მძიმე ხილვებითა და საკრალური სიმბოლოებით გარემოცული, უკიდურესად განატოებული, შეგრძნობიარე ქმნილება.

ბუნებრივია, უფრო ადვილია მოდერნისტული ტენდენციების თემატიკაში.

იდეებში, მხატვრულ სახეებში დანახვა და გააზრება. დიდგორელი, ძმისგანი განცდის აბოლუტობას მარადულ პრეტენზიული ალუზიური აზროვნება სჭირდება, ის კი, რაც ზედაპირზეა, უფერო ადვილად ხელმისაწვდომია. მიდგომისთვისაც ძრავალი ასპექტის მიმცველი პროცესია, ხოლო რისი საუბარია პროზაზე, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული პროზის მიდგომისებრ გამუდმებულად უკავშირდება ნიკო ლორთქიფანიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ლევი ქასელის, გრიგოლ რობაქიძის, დღეს შესწავლიათ შემოქმედებას. მათ ერთმანეთისგან განსხვავებული თეორიული შეხედულებანი, სხვადასხვაგვარი ესთეტიკური ორიენტირი ჰქონდათ და, შესაბამისად, თანამედროვე ქართულ პროზაში და, კერძოდ, მოთხრობაში ძრავალფეროვანი მიმდინარეობების ბრწყინვები ანათებს; მაგრამ, უპირატესად, ეს ძანრი ზედაპირული და არა ქვეცნობიერი იმპულსები იყო, რომლებიც უნივერსალური და რომელიმე მიდგომისტული სკოლის ფარგლებში ვერ ჩაეტევა. აქტიურ მკვლევრთა აუცილებლად მიდგომისტული მწერლობის მთლიანობაში მოაზრება და ცალკეული მიმდინარეობების ფუნქციონირების დონის გარკვევა.

ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, მნიშვნელოვანია იმპრესიონისტული საარსიონი პრინციპების მხატვრული სინერგიზმი, რაც, უმთავრესად, ნიკო ლორთქიფანიძის სახელს უკავშირდება. მას მოიხმარა იმპრესიონისტული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი მიუწვდომელი და ფერადოვანი გამომსახველობითი საშუალებები, სივრცის მოცემული მცირე მონაკვეთიდან დროის მოცემულ უმცირეს მონაკვეთში მიღებული შთაბეჭდილების გამოსახვის ოსტატობა. იმპრესიონიზმი თავდა არსით მხატვრულ-ესთეტიკური მიდრეკილება და სტატიკურია, მაგრამ ნიკო ლორთქიფანიძის პროზის მხედველი ნერვი, ფერთა უსაზღვრო პალიტრა, ყოფიერების გამდიდრება და მოძრაობა, ორიგინალური გამთლება საშუალებას ანიჭებს მას, გაეცეს წერტილის და წამის ვიწრო, გაყინულ ჩარჩოს, გადაზიდვადის აზრი და სამყაროს თვითმყოფადი, დინამიური და მასშტაბური სურათი შექმნას. ნიკო ლორთქიფანიძეს მოიტანა ქართული ესთეტიკური აზროვნებისათვის ახალი იმპრესიონისტული ხედვა, დროება და სივრცის ორიგინალური მხატვრული გააზრება.

სამყაროს იმპრესიონისტული აღქმა გულისხმობს მცირე სივრცული ობიექტიდან დროის მოცემულ უმცირეს მონაკვეთში მიღებული შთაბეჭდილების გამოსახვას ყოველგვარი დასკვნების გარეშე. მიღებულია შთაბეჭდილება, წარმოიშობა გრძნობა და ამის იქით მხატვარი არარა მიდის, არარა არდენს განზოგადებას. მაგრამ ცოცხალი შთაბეჭდილების მონაგანი, ფერული დინამიკა საშუალებას იძლევა განზოგადდეს და განსჯის კონკრეტული სურათის ჩარჩოებში მოქცეული მოქმედების არსი. ეს თვისება სრულად გამოვლინდა იმპრესიონისტულ და პოსტიმპრესიონისტულ ფერწერაში, სადაც უკიდურესად საქმე მუშაობ „დატვირთული" ფერის ზუსტი მონასმებით გადატანა ზედაპირვნით და მთლიანად ათვისებული ფერწერული ტილოს სივრცეზე პრაქტიკულად უსაზრუნველყოფ აქცევს ამ სივრცის პერცეპტუალურ სახეს და წამიერ მხატვრ განცდას უნივერსალურ და მრავალმხრივ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ლიტერატურაში თვალსაჩინო იმპრესიონისტული სკოლები და ნაწარმოებები შეიქმნა საფრანგეთში (ძმები გონკურები, „ძმები ზემგანი", „ცერმინ ლასერტე", „ფოსტინა"), ნორვეგიაში (კნუტ პაიმუნი, „შიმშილი", „ძმტერიები", „ბრის შვილი"). გერმანიასა და აუსტრიაში. იმპრესიონისტებთან სამყაროს აღქმა უპირველესად სუბიექტურია, თანაც წამიერი შთაბეჭდილებით გამი-

რიბებული. დრო და სივრცე თითქოს დანაწევრებულია, ფრაგმენტული. მაგრამ საბოლოოდ მაინც ერთიანდება ნაწარმოების. ნაწილების შორის ფარული შინაგანი კავშირის შეშფოთებით. იმპრესიონიზმის მხატვრულ საშყაროს ნიკო ლორთქიფანიძე 1902-1907 წლებში, ავსტრიაში სწავლისას, ეზიარა. მან რთულ ეპოქაში დაიწყო მოღვაწეობა. ახალი საუკუნის დამდეგის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, მორალურ-ეთიკურ და ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ სფეროში მოხდარმა ცვლილებებმა, რომლებიც მთელ XX საუკუნეს გასდევენ, მის მსოფლმხედველობასაც დააჩნიეს წარუშლელი კვალი. ესქატოლოგიური იდეებით შეპყრობილი ადამიანი თანდათან იკეტება საკუთარ თავში, კარგავს თავისი ძალების რწმენასა და იშვიდს. იგი ყველაფერში დაეჭვებული და გაუცხოებულია. ახლა წარსული, აწმყო და მომავალი უკვ ფერებშია გამოხატული და თითქოს არც ჩანს სინათლის სხივი. ეპოქის ასეთ საზრიანო ტენდენციებს ისევ ფილოსოფია ახლავს ჩამოყალიბებულ ფორმას (შოპენჰაუერი, ბერგსონი) და ყოველივე ეს გავლენას ახდენს მწერლის შეხედულებაზე.

ნიკო ლორთქიფანიძის მთელ მხატვრულ ნაშრევში ერთგვარი გაორება ჩანს: ერთი მხრივ, სკეპსისი, სევდა, ულტრათანამედროვე მხატვრული ხერხები, მეორე მხრივ კი - ახალ საფეხურზე „ატავიზმი“ რეალისტური ტრადიცია, სიმამდილის პირდაპირ და სრულად შეშფოთების მძაფრი სურვილი, დროთა კავშირის შეგრძნება. საბოლოოდ, სწორედ ეს თრმხრივობაა ქართული მოდერნისტული აზროვნების ერთ-ერთი მთავარი დამახასიათებელი თვისება, - საშყაროს რეალისტური, თუ შეიძლება ითქვას, „ნეორეალისტური“ ასპექტის ელემენტები, ერთგვარი პრობლემატიკა და წარსულის მიმართ გამოყენებული ინტერესი თვითმყოფად სახეს უქმნის მას.

აწმყოს მიმართ უსიამოვნოდ განწყობილი თანამედროვე მწერლები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ წარსულს. დიდი ადგილი უკავია მას ნიკო ლორთქიფანიძის მხატვრულ ნაშრევში. წარსულის დრო და სივრცე დიდი სიმძაფრით და ისეთი კუთხით აისახა მის შემოქმედებაში, რომ სრულად გამოიკვეთა და წარმოჩნდა მწერლისეული მხატვრული კონცეფცია, იმპრესიონიზმის თეორიულმა პრინციპებმა მართლაც რომ დიდი კვალი დაასხა ამ მხატვრულ საშყაროს. იმპრესიონისტულმა მსოფლმხედველობამ და ტექნიკამ მის ეპიკურ და რეალისტურ ნაწარმოებებშიც კი იჩინა თავი. მწერალი არ შეშფოთებულა წამიერი შთაბეჭდილების ხატის შექმნით. იგი „უბიჯების“ მკითხველს დამოუკიდებლად გააგრძელებს, შეაფასებს, განაჯრცობს და შეძლებს სრულყოფილად გაიაზრებს წამიერი შთაბეჭდილების უშუალო მხატვრული ხემოქმედება და შინაარსი.

ქართული მოდერნისტული აზროვნების ნიშანდობლივი ალქმის თავისებურება პერსონაჟის ხასიათის სტრუქტურაზეც ახდენს ზეგავლენას და ნაწარმოებში დამუშავებული მხატვრული ამოცანის ამოხსნას ემსახურება - სულერთია, რა იქნება ეს, წამიერი შთაბეჭდილების ანაწინა ბრწყინვალე სურათის შექმნა, ჩაღრმავება წარსულში, ცრემლი, ღიმილი თუ მოულოდნელი ირონია. მთავარი კი მაინც ყოველთვის ადამიანია, მისი სული და განუმეორებელი, ამისთვისაც მწერალსაც ასე ძვირფასი შიდასამყარო.

ლეო ქიაჩელიც თავდაპირველად იმპრესიონისტული მსოფლმხედველობით და მეთოდით დაიწერებოდა. 10-იანი წლების გამალებული ძიების ხანაში იგი იმპრესიონისტულ სტილსაც სწყალობს, ექსპრესიონიზმის ელემენტებსაც იყენებს და სიმბოლისტურ ნიველებსაც წერს. (თუმცა

აქ ძევ და ძევ იმავე სართულეს ვაწყდებით: ზუსტი დეფინიციის თითქმის შეუძლებლობა ახასიათებს მოდერნისტული მითხრობის ნიველისგან გამომდინარეობას). ლეო ქიქოძის შემოქმედებამ მისაფრად ასახა თანამედროვე შიდაქალაქის მოქალაქის შიში და ჩრჩილა გარესამყაროს წინაშე, ტრაგიკული გამწყობილებანი და ის სულიერი ტკივილები, რომლებმაც განსაკუთრებული ექსპრესიულობით დაწერილ მითხრობებში „შე და ჩემი ორი შე", „მაძა დავითის კვერთხი" და, რა თქმა უნდა, მთლიანად „უცნაურ მითხრობებში" ინისა თავი. ლეო ქიქოძის პროზაში სრულად ასახა მოდერნისტული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები: ა) საშყარის აღქმის ორჭოფიანობა; ბ) იდეალისტური ფილოსოფიის პრინციპების ჰიატერულ ფაქტობაში გარდასახვა; გ) მისტიციზმი; დ) სევდა, შეღანჯილია. 20-იანი წლებიდან ლეო ქიქოძე უფრო ექსპრესიონიზმისკენ იხრება. ეს არ იყო თვალსაჩინოდ ახალი ნაბიჯი, მაგრამ ახალი ჩაუნებები შეიტანა მის პროზას, რომლის გარკვეული ნაწილი შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ერთიანი მოდერნისტული პროზა.

ექსპრესიული გამოსახვის შეთოდი, ექსპრესიონისტული სტილი და საშყარის აღქმის შესაბამისი სისტემა იმდენად განვითარებული და გავრცელებული არ იყო ქართულ მწერლობაში, რომ შეიძლებოდეს ჩამოყალიბებულ სკოლაზე საუბარი, მაგრამ ამ მიმდინარეობას გარკვეულწილად უკავშირდება პროზის დიდოსტატის, კონსტანტინე გამსახურდიას სახელი. მის პირველ მოთხრობებს ექსპრესიონისტული იერი დაჰკრავდა და მოდერნისტული ხელოვნების მრავალ ელემენტს შეიცავდა. თავდაპირველად ყველაზე უფრო ნათლად სწორედ კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედებაში გამოკვეთილდა ქართული მოდერნის უმთავრესი თვისება - იდუმალი, დაფარული საშყარისა და ირეალური ჩატების ძიება, საშყარის თანდაყოლილი პრინციპების თანახმად აღქმა-ასახვა, ისტორიისადმი უკიდურესად გამწვავებულ ინტერესთან ერთად. ამ თვალსაზრისით ძალიან საინტერესოა „ქისა გახუ" და „ტაბუ".

კონსტანტინე გამსახურდიას პროზაში ყურადღებას იპყრობს მოდერნიზმისათვის ნიშნეული საყოველთაო და ორიგინალური მოტივების, პრინციპების სიუხვე და თანაარსებობა: ა) წარსულისადმი ინტერესი; ბ) აწყმოსა და წარსულის დროული პლანების თავისუფალი ურთერთშერევა; გ) ეგზისტენციალური მოტივები; დ) გამოხატვონის პრიმატი; ე) საშყარის პოეტიზებული აღქმა, ვ) ლირიკული ნაკადი; ზ) მელანქოლია; თ) მარტოობის, სიკვდილის მსგავსი განცდა; ი) ადამიანის ძალისადმი ურწმუნობა; კ) სიმახინჯისა და პათოლოგიური ჩვეულების ჭეშმარიტი არსის შეცნობის სურვილი; ლ) რელიგიისადმი რთული დამოკიდებულება; მ) „ზეკაცის" მოტივი; ნ) მითოსი; ო) არაცნობიერის კვლევა; პ) ფერის ფუნქცია; ჟ) მხატვრული დროსივრცის მითოლოგიზაციის პრინციპი.

„ზეკაცის" მოტივი თავისებური ფორმით გამოვლინდა ქართულ მოდერნისტულ პროზაში. ოღი დაშორდა ნიცშეს ზეკაცს და მიიღო ე.წ. „პირობითი ზეკაცის" სახე, რაც სულით ძლიერ ადამიანს ალნიშნავს და ტერმინი მხოლოდ პირობითადაა გამოყენებული. გრიგოლ რობაქიძის ტრაგიკული „ზეკაცი", კონსტანტინე გამსახურდიას გარეგნულად სუსტი, მისტიური ხილვებით შეპყრობილი, მაგრამ შინაგანად, სულიერად უძლიერესი გმირები („დიონისოს ღიმილი", „მთვარის მოტაცება", „ტაბუ", „ქისა გახუ" და სხვ.) და ნიკო ლორთქიფანიძის „ზეკაცი" („აბაკი", „ეს იყო ძველად", „ქედუხრელნი") ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს განსხვავება ეფუძნება და ასახება ხასიათის სტრუქტურის გამამპირობებელ ისეთ ნიშნებში, როგ-

ორიცაა: ა) ნაცვლის ზეკაცთან მიმართება; ბ) „ზეკაცის“ სხვადასხვაგვარი ფუნქცია; გ) მითოლოგიზებულ მხატვრულ დროსივრცეში „ზეკაცის“ მოძრაობის ტრაექტორიაზე მონაცვლეობით დალაგებული მოვლენების მხატვრული მიზანდასახულობა.

მითოლოგიზაციის პრინციპის არსის გარკვევას დიდი მნიშვნელობა აქვს მოდერნისტული აზროვნების ძირფესვიანად შეცნობისათვის. მითოპოეტური დრო-სივრცე დიდი მხატვრული ოსტატობით და მოხერხებითაა ასახული ნიკო ლორთქიფანიძის, კონსტანტინე გამსახურდიას, გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებებში და გარკვეულ კონცეპტუალურ მნიშვნელობას იძენს. „ზეკაცის“ მოტივის მსგავსად ეს პრინციპიც სხვადასხვაგვარადაა მოწოდებული.

ნიკო ლორთქიფანიძესთან („აშაყი“, „მაშულის სული“, „ეს იყო ძველათ“) ხდება ისტორიული დროის გაბუნდოვანება, დროის კონკრეტული ნიშნების გაქრობა, მისი საზღვრების მოშლა. მითოლოგიზების პრინციპი საერთოდ ნიშნეულია ნიკო ლორთქიფანიძისათვის („არაისტორიული ამბები“), თუმცა ამ შემთხვევაში მწერალი მითოლოგიზაციამდე არ მიდის და მხოლოდ ისტორიული წარსულის ქრონოლოგიური ჩარჩოების „მებურვით“ იფარგლება.

კონსტანტინე გამსახურდიასთან და გრიგოლ რობაქიძესთან („ჭაბუ“, „დიონისის ღიმილი“, „მთყარის მოტაცება“, „გველის პერანგი“, „ესგადი“), უფრო მეტი დოზით - დეშნა შენგელაიას „სანავრდოში“ ხდება არა დროსივრცის უბრალო მითოლოგიზება, არამედ რეალურ დროსივრცეში მითოსური ელემენტების შეჭრა და ბუნებრივი შეზრდა. შედეგად ამ მხატვრულ სამყაროში მოთავსებული მხატვრული სახეები ორმაგ ბუნებას იძენენ: რეალურის და მითოსურის.

მოდერნისტული მსოფლაღქმისათვის ნიშანდობლივია ფერის ფუნქციის გააქტიურებაც. ფერის უზარმაზარ გამომსახველობით შესაძლებლობებს ყოველთვის ფართოდ იყენებდა ხელოვნება და არა მარტო სახვითი ხელოვნება. იმპრესიონიზმმა მოიტანა ფერის თითქმის აბსტრაქტული და ექვსნობიერი აღქმა. ფერმა შეიძინა „ელასტიურობა“ და უნივერსალური გამომსახველობითი მასალის თვისებები. მან ვიზუალური სფეროდან ექვსნობიერში გადაინაცვლა და იქაც კი დაიწყო ფუნქციონირება, სადაც პირდაპირ არ ჩანს და არც დასახელებულია (ნიკო ლორთქიფანიძე, „არაფერი ყოფილა“). ფერწერაში მან, რა თქმა უნდა, შეინარჩუნა თავისი ბუნებრივი ვიზუალური არეალი, მაგრამ ამით ალარ დაკმაყოფილდა და ზემოქმედების სფერო გააფართოვა ფორმის, შუქჩრდილის, საერთო განათების, პერსპექტივის, კონტურების ზედმიწევნით დაბუჭავების უკანა პლანზე გადაწევის და ფერის მნიშვნელობის, ფარული აზრის წამოწევის ხარჯზე.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ფერი ხდება შთაბეჭდილების და გრძნობის გამოწვევის და გამოხატვის ერთ-ერთი მთავარი საშუალება (ვინსენტ ვან გოგი, პოლ გოგენი, ანრი მატისი, სეზანი, სიორა თავისი ფერადი წერტილებით აგებული პოეტური საქარიოთი). გაკეთდა პერიფრაზი: „პირველად იყო ფერი“. მწერლობაშიც ფერი ინარჩუნებს მასთან ნიშნეულ ვიზუალურ მნიშვნელობას და, ამასთან, იღებს სიმბოლოს მნიშვნელობას, რითაც დამატებით ესთეტიკურ ღირებულებას იძენს. ეს მოვლენა ნათლად გამოსჭვივის კონსტანტინე გამსახურდიას („ჭაბუ“), ლევი ქიაჩელის („უცნაური მოთხრობები“), ნიკო ლორთქიფანიძის („არაფერი ყოფილა“, „დანგრეული ბუდეები“ და სხვ.) მოთხრობებში.

აზროვნების მოდერნიზაციამ, რომელიც თანადროული ფილოსოფიის დებუ

ლებმა ცვლილებიდა, გაჩნდა რელიგიური გრძნობის გაუფასურება, ქრისტიანული რწმენის შერყევა, მიბრუნება ბოთლის, ბანთელობისა და ბაგანობისაკენ. ღვთისადმი დამოკიდებულების შეცვლის ერთ-ერთი ყველაზე უკიდურესი გამოვლინება ხელოვნებაში დემონური საწყისის შეჭრა და, რაც მთავარია, ახლებური, გარკვეულწილად პოზიტიური პლანში დაწყებაა. პოეზიაში ეს შეტად გამოკვეთილია. პროზაში ყურადღებას იპყრობს დემონი - ადამიანი ან ადამიანის თვისებების დემონი, რომელიც იშვიათად ასეთს ჭეშმარიტ სახეს, თუნდაც მორიგელისას (კ. გამსახურდია, „ტაბუ“). დემონური საწყისის თვალსაზრისით ყურადღებას იპყრობს კ. გამსახურდიას მოთხრობები „ტაბუ“ და „ქალის რქა“, ლეო ქიაჩელის „ჯადოსანი“, „პაკი ადბა“, დემნა შენგელაიას და გრიგოლ რიბაქიძის რომანები „სანავარდო“ და „ჩაკლული სული“.

სულთა დემონური ელექტრისაგან განსხვავებით, დიონისურმა საწყისმა უფრო მასშტაბურად რომანში იჩინა თავი. მისგან თვით დიონისური ხასიათის მრავალმხრივობასა და სირთულეშია საინტერესო და ძნელი სრული გაშიფრა და დაბეჭდავება რომანის ფართო კომპოზიციურ ჩარჩოს მოითხოვდა. გარკვეულ მომენტში, დიონისური საწყისის მხატვრული ხორცშესხმისას, დასრულებული ხასიათი დემონურ იერსახესაც იძენს. ასე რომ, ზოგ შემთხვევაში პერსონაჟის ავანტურისტული თუ დემონური ბუნების საფუძველი საკმაოდ დაშორებულ დიონისის არქეტიპში ძევს.

კიდევ ერთი ნიშანდობლივი ნიუანსია თანამედროვე ხელოვნებაში ერიტიკული ნაკადის მოძლიერება. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პროზაში მას არ ჰქონია თვითმიზნური ხასიათი (როგორც, მაგალითად, საუკუნის დასაწყისის იტალიურ „ახალ ხელოვნებაში“), საკმაოდ სუსტია და მხოლოდ გარკვეული ფსიქოლოგიური მოტივის დახასიათების მხატვრულ ამოცანას ემსახურება (ნიკო ლორთქიფანიძე, „კერპისათვის“, „ყმათა სიავე“; კონსტანტინე გამსახურდია, „ქალის რქა“, „ტაბუ“).

მოდერნისტულმა აზროვნებამ და ხატვის სტილმა პრაქტიკული სიახლე მოიტანა. წინა პლანზე წამოიწია მეტაფორამ. მითოსის გააქტიურებასთან დაკავშირებით შეიცვალა სინამდვილისადმი დამოკიდებულება. მხატვრული სამყარო მრავალფეროვანი ხდება. წინ იწევს სულის ანატომის შესწავლისადმი ინტერესი, ხელოვნება ინტროსპექტული ხდება. შინაგანი მეტყველება, ცნობიერების ნაკადი, აზროვნების ასოციაციურობა, ნიღაბი, ფაბულის ფუნქციის შესუსტება, თვითანალიზი, სტრუქტურული მრავალპლანიანობა, რეალურისა და ზმანების ერთმანეთში გადაწნა, სრულიად ორიგინალურად ინტერპრეტირებული მხატვრული დროივერცე ქმნის მოდერნისტული პროზის, კერძოდ კი მოთხრობის, მხატვრულ ქსოვილს.

მოდერნისტული ესთეტიკის ქართულ სინამდვილეში შემოსვლა და დამკვიდრება იოლად არ მომხდარა. თავისთავად ეს ალბათ წინააღმდეგობრივი მოვლენაა და არც ისე მარტივადაა საქმე, როგორც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს: მოვიდა ახალი და უარყო და დაამარცხა ძველი. „ახლის გამარჯვების“ მოდელი ქართულ ლიტერატურაში თავისებურ სახეს იღებს. ეს მართლაც არ არის მარტივი მოვლენა, რომელიც ადვილად გადაწყვეტს ყველა პრობლემას საფუძველი ამ სართულისა წინა საუკუნეებშია საძიებელი. რა თქმა უნდა, ილიასა და აკაკის ასპარეზზე გამოსვლამ თავის დროზე პრაქტიკულად შეცვალა აზროვნების განვითარების მიმართულება. ილიას გზა აშკარად მიუთითებს ტრადიციის ერთგულებაზე, წარსული გამოცდილების გათვალისწინების აუცილებლობაზე, მაგრამ იმავდროულად

ვადარჩევის, საქმიო და მხატვრული ასპექტების შერჩევისა და განსაზღვრის აუცილებლობასაც გულისხმობს. ილიასეული „ახლის გაბარვების“ მოდელი ძველი საფუძვლის გადახალისებას, თვისებრივ განახლებას მოითხოვს. ეს მოდელი უნივერსალური აღმოჩნდა ქართული მხატვრული აზროვნებისათვის და XX საუკუნის ლიტერატურაშიც ითქმება.

* * *

ყველა საყარაულო ძირითადი ასპექტის განხილვა-გათვალისწინების შემდეგაც კი გაისმება უკმარისობის გრძნობა, თუ უპასუხოდ დარჩება კითხვა: თუ ქართული მხატვრული აზროვნების მოდერნიზაციას შეუძლია დაუჭრად ფიქრით, მაშინ მასაც ისეთი რა თვისება აქვს ქართულ მოდერნისტულ ლიტერატურას, რომ ერთდროულად უნივერსალურ მოთხოვნებსაც აკმაყოფილებს და ამასთან, გარკვეულ ორიგინალურ მოდელზეც შეიძლება საუბარი?

მოსალოდნელად ტიპური მოდერნისტული ნიშნებისა, ქართულ პროზას გამოარჩევს მასური ერიუნული განცდა; არა ერიუნული თემატიკა - უკეთეს შემთხვევაში, ან მშრალი ერიუნული ატრიბუტიკა და დეკორაციები - უარესში, არამედ ერიუნულობის გრძნობის და განცდის მუდმივი არსებობა, თუნდაც წმინდა ესთეტიკური ტკბობის პროცესში. ევროპულმა მოდერნისტულმა ხელოვნებამ უარი თქვა ერიუნულობაზე, წარსულზე, რომლისადმი მიმართებაშიც ყველაზე ნათლად ვლინდება ერიუნული გრძნობა. ორტეგა ი გასეტი წარსულის უარყოფას მოდერნის ერთ-ერთ მთავარ პრინციპად თვლიდა: „...ახლა ახალი ხელოვნების პროფილი თითქმის მთლიანად ჩამოყალიბდა ძველის უარყოფის საფუძველზე. გასაგებია, რიგორ ხდებოდა ეს. ყოველთვის, როცა ხელოვნება ძრაფალსაუკუნოვან უწყვეტ ევოლუციას განიცდის, თავისი განვითარების გზაზე ყოველგვარი წყვეტილობისა თუ ისტორიული კატასტროფების გარეშე, მისი ნაყოფიერება უსასრულოდ ხვავრიელი ხდება და მასური ტრადიცია ძარღვიც ახშობს ახალ შთაგონებას... მაშასადამე, ორში ერთია: ან ტრადიცია, ბოლომდე და ბოლომს, მოაშთობს ცოცხალ შეშფოთებით პოტენციას, ანდა აწმყოზე წარსულის დამთრგუნველი ზეიმქმედება უნდა შეწყდეს, და მაშინ დადგება ხანგრძლივი პერიოდი, რომლის განმავლობაშიაც ახალი ხელოვნება სულ-ცოტა განკურნება წარსულის დამღუპველი გავლენისაგან. ასე დაემართა ევროპულ სულს, სადაც შეიმჩნევა ერთგვარი იმპულსურობა ლტოლვაც იძლევა უკურნებელ აღმოსავლურ ტრადიციონალიზმსა და პასიზმზე“ (4, 85-86).

ევროპული მსოფლმხედველობა, რომელზეც ამ პერიოდისათვის დიდი გავლენა იქონია ამერიკანიზაციამ, თავად განთავისუფლდა ყბადაღებული რომანტიული პასიზმისაგან, მოძაღლისაკენ სწრაფვის ნაცვლად სრული უდრიობა აშკარობდა და მხოლოდ ხელოვნებით უსაზღვრო ტკბობასა და ბედნიერ, ფერადი და შეკრძნებებით შევსებული საკუთარი შიდასამყაროს, „მეს“ სიღრმეში ჩახედვა. აქ უკვე საფუძველი უარყოფილია მასა, მთელ უდრიო სივრცეს ინდივიდი იჭერს. ქართულმა ესთეტიკურმა აზროვნებამ, ვიდრე დაიცადეს, სრულად შეითვისა და განავითარა დეპუმანიზებული ხელოვნების, ინდივიდუალისტური მოდერნისტული მსოფლაღქმის პრინციპები და პეთილები; შესაბამისად, მოხდა მოდერნიზაცია, მწერლობამ „დაიპყრო“ ის ქვეცნობიერი და უნივერსალური შრეები, რომლებიც ასე მოუხელთებელსა და ძნელად გასაანალიზებელს ხდის, მაგრამ უდავოდ თვითმყოფად ელფერს ანიჭებს ახალი ეპოქის ხელოვნებას. ქართულმა პროზამ,

რომელშიაც შეთავსება მოდერნისტული ხელოვნების ყველა მიზანი, ეკართული ასპარეზის ფილოსოფიური პრობლემებიც, განსაკუთრებით წარსული. მაგრამ ეს არ არის ვულგარული პასტიში. მასში წარსულის გრძნობა ყველა რეკონსტრუქცია მოხდა და არა მხოლოდ ესთეტიკური და ეპიკალური ნაწილებით აგებული ბუტაფორია-დეკორაციებისა, სადაც რებისმიერი უნივერსალური მოქმედება შეუძლებელი გათამაშდეს. ესაა არა სტილიზაცია, არამედ საკუთარი თვითიდენტიფიკაციის ღრმა შეგრძნება, რომელიც უხილავი წყარობებიდან მოდის და ხელოვნურად არ არის აღმოცენებული.

და კიდევ ერთი საკითხი, რომლის გარეშეც ჩვენთვის მეტისმეტად ეს ნაშრომი იქნება - „პატარა ადამიანის“ ტრაგიკული ხმა. გაუძლებს თუ არა იგი მოდერნისტული ესთეტიკის გავლენას? მისეულ გაგებაში ადრეული ნოთხრობების ანალიზს ფილოლოგიური კრიტიკამ დიდი ძალა და ენერგია შეალია. თუ წინდა გამოძახილებით თვალსაზრისით არა, ადამიანის კონცეფციის თვალსაზრისით მაინც აშკარაა ახალი მხატვრული აზროვნების გაელვება მის ადრეულ მოთხრობებში. „პატარა ადამიანი“ - XX საუკუნის ბარომეტრი, რა თქმა უნდა, სოციალური მიუხედავად, მაგრამ ძირეულ გადატრიალებას და ისეთ ლიტერატურულ პრობლემაში ხდება ამ ხასიათის ღრმა მხატვრული დაბრუნება, თუ სოციალური ფარგლების შემცირების ფილოსოფიური და ესთეტიკური ფენომენად ვიგულისხმებთ.

საერთო ჯამში XX საუკუნის პროზა ურთულესი და მრავალფეროვანი მოვლენაა. იგი გამოთავისუფლების ძიების გზას და საფეხურს ძიებობს. ქართული მოთხრობაც. რომელიც პროზის ერთ-ერთმა ძირეულმა ჟანრმა, განსაკუთრებული ყურადღების შესაბამისმა გზა. მას მხატვრულ ტენდენციების უფრო ზუსტი და ეროვნული ანალიზი ესაჭიროება. ერთი კი ცხადია უნდა ითქვას. - შინაგანი და არა გარეგნული მხარის მოდერნიზაცია იყო ის ძირეული თვისებრივად ახალი ნაბიჯი, რომელმაც გადადგა XX საუკუნის ქართული მოთხრობის განვითარების გზაზე.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. კ. აბაშიძე. ტრაგედები, წ. II, თბ., 1970.
2. ი. გოგიბერიძვილი, ვახტანგ ბარნოვის სტილის თავისებურებათა საკითხისათვის, ქართული საბჭოთა კულტურის საკითხები, წ. VIII. თბ., 1988.
3. გრ. კიკნაძე, ვაჟა-ფშაველა. თბ., 1987.
4. თორნიკე ი გასელი. ხელოვნების დეჰუმანიზაცია. თბ., 1992.
5. ო. ხიკიძე. ვახტანგ ბარნოვი. თბ., 1989.

□ □ □

დროის ტყვეობა თუ ზედროულობის თავისუფლება?

ტემპორალური ალტერნატივა მ. ჯავახიშვილის რომანში „ჯაყოს ხიზნები“

ირმა რატიანი

„რაჟეთუ ვხედავთ აწ, ვითარცა სარკითა და სახითა, ხოლო მაშინ პირსა პირისპირ. აწ ვუწყი მცირედ, ხოლო შერმე ვიცნა, ვითარცა შეუცემეცნე“.

(პავლე მოციქული, 1კორ. თ.13,12)

რა არის „აწ“ და რა არის „შერმე“? სად არის „აწ“ და სად არის „შერმე“? თუ „აწ“ განცუნილია „აქ“, ხოლო „შერმე“ „აქ“, მაშ ვინ არის სუბიექტი, რომელიც არსებობს „აწ“ და „აქ“ კოორდინატებით შემოხღუდულ სივრცეში და შემეცნების სახაღვრო ხოლით ეშიჯნება „შერმე“ და „იქ“ კოორდინტებით აღნიშნულ სივრცეს? ვინ არის იგი? ონეანტილური ინდივიდი, ჯიუტად რომ გამქარებულა მისთვის განკუთვნილი არსებობის ჩარჩოებში თუ ძიებით შეპერიობილი პომო საპიენსი, რომელიც ცხადად გრძნობს ტრანსცორმაციის აუცილებლობას და ცდილობს, თავი დააღწიოს რეალობის მკაცრ პარამეტრებს. ერთი ტემპორალურად რიგიდულია, სუბიექტი, რომლისთვისაც „აწ-აქ“ რეალობა მო-ცემულ პირობას წარმოადგენს, მას'ხე მარჯვედ მორგება კი - არსებობის მი'ჩანს, მეორე ტემპორალურად ფლექსიური, სუბიექტი, რომელიც ნებით თუ უნებლიეთ არღვევს რეალური დროის სტანდარტულ რიტმს და შეგნებულად თუ ინერციით მიიწევს შემეცნების სახაღვრო ხოლისაკენ, რომლის მიღმაც „შერმე-იქ“ იდუმალი განცუნილობაა გადაშლილი. მათი პირიგება შეუძლებელია: პირველი დროის რეალური მოდელის მკვლელი და ქომაგია, მეორე - მსხვერპლი და ოპონენტი, შესაბამისად, ერთი დიქტატორია, მეორე - ტყვე. რომელი იქნება კვანძის გახსნა? პეპეს კი ამ ბრძოლას გამარჯვებული, ბრძოლას, რომელიც დროის სახელით წარმოებს და რომლის კვანტესენციასაც „აწ-აქ“? / „შერმე-იქ“ კონცეპტუალური ოპოზიცია წარმოადგენს?

ერთი რამ დანამდვილებით იცოდა მ. ჯავახიშვილმა: დრო ჩერდება. 1899 წელს, დეკემბრის ღამეს, თავისსავე სახლში დახოცეს მისი და და დედა. ამ ტრავმამ ძირეულად შეცვალა ახალგაზრდა კაცის არა მხოლოდ ცხოვრების, არამედ - აზროვნების წესიც: „მის სულში ისეთი ძვრები მოხდა, რომელმაც ძირფესვიანად გარდაქმნა მისი ცხოვრება. მას აღარ შეეძლო ლაღად ეცხოვრა და ისეთივე ხალისით დაბრუნებოდა ცხოვრებით, როგორც აქამდე იყო-

ის უკვე მოტეხილი ახალგაზრდა იყო, რომელმაც დიდი სულიერი ტკივილი გადატანა მრავალი წლის შემდეგ ის ჩაწერს იაფის უბის წიგნაკში: ,,ტარიელის სურათი ჯერჯერობით ვერ ამიწერია, რადგან მე თვითონ ოთხმოცდაათი არასოდეს არ მიტარებია. მაგრამ ბაბუ კაკაბაძე ცრემლზე უფრო მწვავედ მაგრძნობია" (5,94).

კაკაბაძე არც სევდა ადამიანის უმაღლესი ბუნების გამოვლინებაა: ,,სევდა ზედმეტ ასწრაფვას, - წერდა ნ. ბერდიაევი, - სევდაში არის რაღაც ორაზროვნად ტრანსცენდენტური. პირიქით განცდის საკუთარ თავს, რომელიც ტრანსცენდენტურს, გაუცხოებულს სამყაროსთან, და განცდის უფსკრულს, რომელიც აშორებს მას უმაღლესი, სხვა მისთვის ესოდენ შეუმჩნეველი სამყაროსაგან" (7,311). ტრაგედიიდან წამოზიდულმა კაკაბაძემ პირველად ამრძნობინა მ. ჯავახიშვილს გემო იმ განსაკუთრებისა, რომელიც არსებულ, მოცემულ სინამდვილესა და მას პიროვნულ მისწრაფებებს შორის სივრცეში, განაცდევინა ის, რასაც ,,საკუთარი სუბიექტურობის ეგზალტაციას", ვუწოდებთ და რაც მოგვიანებით ,,ჯაყოს ხიზნების" ურიცულეს პრობლემატიკაში გადაიზარდა. ის ველარაფერით დაეთანხმებოდა აზრს, რომ რელურად მყოფნი დრო არის უსასრულო და სწორხაზოვანი, ვინაიდან გარკვევით შეიმეცნა: ობიექტური დროის შეუქცევადი მდინარების ნიშანი მისი გარდაუვალი სასრულობაა, სიკვდილი ქრონოსის განაჩენია.

მაშ, როგორი შეიძლება იყოს მიმართება სიკვდილთან? სიკვდილი ან მარტივად უსვამს წერტილს სიცოცხლეს და ადამიანს აქცევს არაფრისმთქმელ არარად, ანაც აღაყენებს გონს სრულყოფილი ცოდნით და გზას უხსნის სუბიექტს უმაღლესი შემეცნებისკენ. პირველ შემთხვევაში, სიკვდილი კიდევ ერთი საკარგული კენჭია ობიექტური დროის თაგვუკუქტილ მდინარებაში. მეორე შემთხვევაში - დროის ზნეობრივი სახეობა, რომელიც ობიექტურ დროს ხდის აღქმადს, ზედროულ მარადისობას კი - მისაწვდომს.

ვიცქროდი, სწორედ ეს გახლავთ ,,ჯაყოს ხიზნების" მთავარი თემა. პოლიტიკური თუ სოციალური მოტივები ისევე წარმოადგენს ამ რომანის ძარღვად სათქმელს, როგორც ტუბერკულოზით დაავადებულთა სანატორიუმის აღწერა ,,ჯადოსნური მთის" ავტორისათვის, ან - სვანის ამბავი მარსელ პრუსტისთვის. ,,ჯაყოს ხიზნების" მთავარი გმირია დრო. დრო, რომელთან პირისპირ შეკვახებაც კარლისანალურად განსაზღვრავს პერსონაჟთა ბედ-იღბალს, არა მხოლოდ მათ ცხოვრებასა და ყოფას, არამედ - აღსასრულსა და განწმენდას.

ვინ არის თეიმურაზ ხვედისთავი? ინფორტილური ინდივიდი თუ ძაბით შეპყრობილი პომო საპიენსი? ტემპორალურად რიგდებული თუ ტემპორალურად ფლექსიური სუბიექტი? ობიექტური დროის მიკაჭვული დიქტატორი თუ მისი ტყვე? სიკვდილის ბნელი სამიზნე თუ სარტრისეული ,,ყონების სანათლით" გასხივოსნებული მეამბოხე?

საქმეც ის გახლავთ, რომ თეიმურაზ ხვედისთავი ყველა ამ კომპონენტის არაორდინარული ნაზავია, რომელი ლიტერატურული პირდაპირი, რომლის სათანადოდ გამოკვლევასა და ზნეობრივად გამოხატვას ძალუძება ილიაწმის ორასგვერდიანი რომანი.

* *

თეიმურაზ ხვედისთავს იმთავითვე გამოარჩევს რამდენიმე სპეციფიკური ნიშან-თვისება: პირველ ყოვლისა, იგი ,,ხვედისთავია", სადაც ხაზგასმული და აქცენტირებული ,,თავი" შეიძლება გავიაზროთ, ერთის მხრივ, როგორც მეთაური და მეორეს მხრივ, როგორც საწყისი, ანუ ღისაბაში. ,,თავი"-ს, როგორც საწყისის გააზრება გასაგებს ხდის პერსონაჟის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს: თეიმურაზი ნაბატონევი, ,,ნაკაცარი, ნათავადარი,

ნაბიჯულება ნამოღვაწარი და ნაგულისხმევია" (4,238). პრეფიქსი „ნა" და შესაბამისი სუფიქსები - „არი" და „ული" მიუთითებენ ფაქტების ცოდნილობას. ანუ, თუ საწინააღმდეგო მიმართულებით ვიმსჯელებთ, თეიმურაზი ერთ დროს ცოდილა კაცი, ბატონი, თავადი, შემამულე, მოღვაწე და ვეფხისტყაოსანი. ამ სურათს ერთგვარად სრულყოფს ავტორის მინაშენება: თეიმურაზი ხევისთავთა გვარის უკანასკნელი ჩამომავალია. ვამომდინარე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ: თეიმურაზ ხევისთავი დროის ნაშინით ალბეჭდილი პერსონაჟია, პერსონაჟი, რომელიც თავის თავში იტევს საწყისს, განვრძობადობას და დასასრულს. თეიმურაზ ხევისთავის პერსონაჟში ამთავითვე წარმოდგენილი დროის ყველა სექტორი, ანუ, თეიმურაზი დროით განსაზღვრული, დროის მარწუხებში მოქცეული, დრო'ში გამოკეტილი ინდივიდია. ავტორის აზრით ნათელია: თეიმურაზი ან უნდა დაპყრას დროის დიქტატს, ანაც — მძლავრად ჩაებღაუჭოს თავის თავშივე გენეტიკურად კოდირებულ ფასეულობებს და, რაღაც არ უნდა დაუშვდეს, გაღალახოს შემეცნების სასაზღვრო ხაზი. მაგრამ, თვითშემეცნება მოვლენათა განვითარების დამამთავრებელი ეტაპია, ასე ვთქვათ, ბოლო ხლვარი, რომელსაც წინ ქარავანად მოუძღვის ტკივილობის, ხსნის ძიების, ჯანყისა და სიკვდილთან შეკავების ურთულესი ეტაპები.

თეიმურაზ ხევისთავი დროის ტყვეა, ობიექტური დროისა, რომელსაც გარკვეული რაოდენობრივი და თვისებრივი პარამეტრები განსაზღვრავს. რაოდენობრივი თვალსაზრისით რომანში განსაზღვრული დრო [illegible] თვეს ითვლის, საიდანაც დაახლოებით ორი თვე აქტიური ხდომილებების [illegible] რელევანტურია. რაც შეეხება ობიექტური დროის თვისებრივ პარამეტრებს, ის ზედმიწევნით დეტერმინირებული ფორმითაა გამოხატული. რომანში განსაზღვრული დროის აქვს წარსული, აწყო და მომავალი. წარსულის არსებობასა და პასიური თანდასწრებას მიუთითებს გაქვავებული ეპითეტები: ნაშინდარი, ნაფუძარი, ნახუკარი, ნაუელარი, ნამოურავალი. წარსულის არდილი გამუდმებით დაეხეტება რომანში და, დროდადრო, თეიმურაზ ხევისთავის დაკარგული სავანეულო ნივთებივით იჩენს თავს. წარსული ლოდსავით აწევს გულზე აწყოს, რომლის ბინადარიც ცხვრის ფარის ინერციით მიიწევენ მომავლისაკენ. მომავალი კი კოლექტივიზმის კრებითი ნაშრომია განსაზღვრული: „მრწამს ჩვენი შვრომელი ხალხის ძალა და მისი მომავალი" (4,249). ასეთია სალი ობიექტური დროის ყველაზე კორექტული სახითი. მაგრამ, „ცხოვრება მაშინ არის ფასეული, რომელსაც ეგი არ წარმოადგენს რაგინაი სულების დროებით თავშესაფარს", - წერდა ჯ. ნაბოკოვი — „როდესაც ადამიანის პიროვნული იდუმალება არ იკარგება მიწიერი ცხოვრების კოლექტიური რღვევის პროცესში, არამედ იქცევა უცრო შეძლ ფასეულობად, ყიდრე საკუთარი თმენის ტრაგიკული ყარაულია" (10,377). ამდენად, მომავალი, რომელსაც კოლექტიური შეგნება გამოიშუშავებს, ქრონოსის ობიექტურ კანონზომიერებას ემორჩილება და, ცხადია, ყურ დააკმაყოფილებს ქრონოსის ქეშმარიტებაში დაეჭვებული პერსონაჟის ცნობისმოყვარეობას. სწორედ გაურკვეველი მომავლის შეგრძნება გახლავთ დროსთან თეიმურაზ ხევისთავის კონფლიქტის დასაწყისი: მაღალხათა დახლებზე დაწყობილი წარსული თეიმურაზის საკომაყლო ალეუზიების დასასრულია. დრო იცდება: „ერთი ამ ქვეყნის ასპარეზიდან შეიქვ მიდიოდნენ და თავიანთ წარსულს პყიდნენ. ხოლო მეორენი ახალ ქვეყნიდან მოდიოდნენ და თავიანთ მომავალს პყიდულობდნენ. თეიმურაზიც დღითი-დღე პყიდდა

თავის ბედნაკრავ ოჯახსა და ისტორიას. ღვთი-ღვე სწყვდა მომავლის იმედებს და თავსაქინძრული, გულდაწყვეტილი, სულდაწყვარი, ზლაზვნით და ბორძიკით ჩამოდიოდა თავდაღმა ცხოვრების ტკლიან კიბეზე" (ს.262). ,,ჯუში" - უფუნქციო ღირებულებაა, ,,ხვალ" - არშემდგარი პერსპექტივა. მაშ, რა არის ,,ღვლე"? ხვედრითობია ბოსტნის კუთხეში ჩადგმული საფრთხობელასავით თვალახვეული დრო, რომელიც ნაჭრის ტალანასავით აბურთავებს თეიმურაზს და გასაქანს არ აძლევს. თეიმურაზ ჩვენთვის ოდესღაც აქტიური საზოგადო მოღვაწე, ,,ქალაქი მსაჯული და მცოდნე იყო ქველასი და ქველაობისა", ახლა წარსულდაკარგული და უმოძავლო, პირისპირ აღმოჩნდა დროის ულმობელ მანქანასთან. მისი გაუმარჯვებელი ძრაფის ღრიალმა საბოლოოდ დააკარგვინა ხვედრითობა რწმენა: ,,ამ ქვეყანამ და თეიმურაზ ხვედრითობამ თანდათან ისე შეიძულეს და შეიზიზღეს ერთმანეთი, როგორც კერიმა მაჟამ შეიძულა უძღები შვილი, რომელმაც განუზომელი ურჩობა, უმადურება, კადნიერება და ამპარტავნება გამოიჩინა და საკუთარ ცეხებზე დადგომა და საკუთარი გზით სიარული გაბედა" (ს. 257). თეიმურაზი, რომელსაც ,,სიცოცხლე კისერზე ისე ჩამოეკიდა, როგორც ღეკვის აერთლებული ღეში" (ს.257), მხრებსაბეურებული დაეკვა დროის დიქტატს და პირთამდე ნაჭრით ინეანტილიზმის მორევში: ,,თეიმურაზი თითქოს აღარ იბრძოდა. მოძულებული თავი მოძულებულ ცხოვრების მდინარეს გულგრილად მისცა და საბურ დასასრულის ნატვრით ელოდებოდა" (ს.267). დრო დაეპატრონა თეიმურაზს. წარსულში გაგლეჯილი ხვედრითობა, კაცი, ბატონი, იაგვალი, მეშამულე, მოღვაწე და ჯენტლი, დროის პატივაცრილ ტუსაღად იქცა. ფუნქციადაკარგულ ხვედრითობად, ნაკაცარად, ნაბატონევად, ნათავადარად, ნამეშამულეგად, ნამოღვაწარად და ნაგვიანარად, რომელსაც ბედმა ბერწობა და უშვილობაც დაატეხა თავს და გვარის უკანასკნელი მოსაკანობა დააკისრა. იეშურაზი დროის სიცრუეში ცხოვრებას ისე ეგუება, რომ ცოლის ნათქვამსაც ,,ქველა გასასვლელი დახშული აქვს და მეცხოვნეც და მებრძე ,,ჩალიჩივით თავაგლეჯილი" ჯაყო ჯაფაშვილი ესავს მიჩვენილი.

ჯაყო ობიექტური დროის მეცროშეა. დროის სდობით აღქურვილი პირია. მასთან განმკარგავი და შესაბამისად - ლექტორი, საყოველთაო თაყვანისცემის ობიექტი ,,ქვეყანამ იცის, რომ ჯაყო ჯიგაშვილი ისე დასტრიალებს ჩვენს ლრობ-ღატაკ გლეხობას, როგორც კარგი მეოჯახე თავის კერას... ვინ მოსთვლის, რამდენი მრუდე საქმე გაუსწორა ჯაყომ ჩვენს სოფელს და რამდენ გაჭირვებულ ქვრივ-ობოლს გაუმართა ხელი - ქლესაობდა იგანე - ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ ამდენი სიკეთის დამთესი ჯაყო არც შეშდება დახვეს უკან და ისევ ძველებურად გაგვაწყის დახმარებას. მაშ გაუმარჯოს ჩვენი სოფლის ახალ პატრონს, ახალ აზნაურს ჯაყო ჯიგაშვილს" (ს.294). განსხვავებით თეიმურაზ ხვედრითობისაგან, რომელიც ,,ათიოდე საუკუნის განმავლობაში ბამბაყარიაში ნაზარდი ნატიფი ნაქუშავარი ნათალი და ღაცვრილია" (ს.298), ჯაყო ობოლია, ,,მიუვალ მთებსა და ულრან ტყეში გაზრდილი. იგი ბნელ ხეობიდან გამოვარდნილი ველურია, რომელმაც პირველად მხოლოდ ათი წლის წინათ დაინახა კრამიტი და ღანა-ნანგალი სახლი და სურათი, საყელო და ცხვირსახოცი" (ს.299). ჯაყო არის პერსონაჟი არსიდან - ოსური ქუდი, ოსური ჩოხა, იათრული წინდები, დაბახანური ჩუსტები, ქართული ხმალი და რუსული თოფი ცხადყოფს მის გაურკვეველ, ვაღღებულ წარმოშავლობას. ჯაყო დროის მიერ ხელოვნურად შექმნილი შარიკოფია, რომელიც ძალღური ერთგულებით ემსახურება თავის მშობელს.

ხოვნებად არის მიჩნეული, რაც ახახვას პოეტიკას სახარებისეულ ტექსტებშიც: ,,ის (ეშმაკი – ი.რ.) კაცისმკვლელი იყო თავიდან და ჭეშმარიტებაში ვერ დადგა, რადგან არაა მასში ჭეშმარიტება. როცა სიცრუეს ამბობს, თავისას ამბობს, რადგან ცრუა იგი და სიცრუის მამაა'' (1, იოან. 8:44). ჯაყო მიხანდახანულად და დაბეჯითებით ატყუებს თეიმურაზს, იქნება ეს წლიური შეშოსაყალ-გასავალის ანგარიში, მიწების მოსაყვლიანობისა თუ ცლეხებთან ურთიერთობის საკითხი და პირშისდად ძარცვას ე.წ. ბატონს. ჯაყოს კმაყოფილებასა და თვითდაჯერებულობას ანიჭებს თეიმურაზის მოტყუება, წყალება, საცინად აგდება. ჯაყოს მიზანია, სრულად და განუყოფელად დაეპატრონოს თეიმურაზს, ხევისთავიდან ბრინკად გადააქციოს: ,,შენა, თეიმურაზ, კნიაზი კი არა ხარ, ბრინკა ხარ, ბრინკა'', უშტკიცებს ჯაყო თეიმურაზს, ბრინკა ჯაყოს ,,ნათესაყი იყო, – დაყრდომილი, გონჯი, საბრალო და ყყელაყრით უბაღრეკი'' (4, 292). ჯაყოს სატანური ენერგია, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის პიროვნული ღირსების განადგურებისკენაა მიმართული, როგორც ფიზიკური, ისე – მორალური და სულიერი თვალსაზრისით. თავით-ფეხებამდე ქონში ამოყლებული და ზეთით გაპოხილ ჯაყოს შეყმიყად ჩერალი სუნი ასდის: ,,ისე იყო აყრიოლებული, რომ მისი სუნი, – როცა ჯაყო თეიმურაზის სახლში შეყოდოდა ხოლმე, – საში დღე მაინც სტრიალებდა იმ ოთახებში და ის სუნი, ის თაყბრუდამხვევი სიმყრალე ეხლაც თან დაჰქონდა გამდიდრებულ ჯაყოს''(4,36). სიმყრალე, ამ შეშოხვეყაში, შეტაფორის რეალიზაცია გახლაყთ, სადაც ფიგურალური სიმყრალე ფიზიკურ სიმყრალეს ერთვის და სატანის უწმინდურ სულზე მიგვანიშნებს. თუ ,,ეშმაკს ძალუძს მოყვყლინოს ნებისმიერი ფორმითა და ნებისმიერი ჩაცმულობით'', ანუ, თუ ,,მისი მანიც-

ჯაყოს გარეგნობასა და ქცევა-ჩვეულებებში ძნელი არ არის სატანისეული ნიშნების გამორჩევა, რაც, თავის მხრივ, საგნაურს ხელს უწყობს ხევისთავის პერსონაჟის მითოლოგიურ ასპექტებს და აყლევს მათი დაპირისპირების ჭეშმარიტ არსს. ჯაყოს გარეგნული მონაცემები საკმაოდ ანტიპათიურია: ,,რამდენიმე ნაკრიალობევით დასურილი თავი და პირსახე ისეთი შავის, ნიშრისა და აბურძგნილის ჯაგრით პქონდა შეშოსილი, თითქო ჯაყოს ბეჭებზე კუპრში ამოვლებული უზარმაზარი ხელარბი აცოცებულიყოს. შავი ჯაგრის ბუჩქნარი თვალებამდე სწვდებოდა და იმ ჯაგნარიდან მხოლოდ ხარის თვალებს, წან-წამოყრილ ცხენის კბილებსა და გაჭყლეტილ ცხვირს ამოეყოთ თავი. ერთი მტკაველის სიგრძე ულვაშები გადმობრუნებულ ჯამებივით გამოყრილ ლოყებზე გაკვეთილ ცოცხებივით ეყარნენ, ხოლო იმ ჯამებს დინჯად და შეყიდურად ლამბაქების ყურები დასცქეროდნენ'' (4, 294). კუპრი ქართულ ქრისტიანულ წარმოდგენაში ჯოჯოხეთის, ეშმაკის საუცხოს აუცილებელ ატრიბუტად არის მიჩნეული, რომ ალარაყერი ვთქვათ ისეთ თვალსაჩინო მახასიათებლებზე, როგორიც გახლაყთ უკიდურესი მიწიერება, ცერ-ხორციანობა ანუ ხორცის სიუხვე და ჭარბთიანობა. მაქსიმილიან რუდყინი მიუთითებს: ,,ეშმაკი მრავალ ფერში შეიძლება მოგვევლინოს, მაგრამ მათ შორის უმთავრესია შავი ფერი. შავი მიუთითებს მის ადგილს ცისქვეშეთში. ხორცის სიმრავლე ხაზს უსვამს ეშმაკის ცოდვიანობას, ჭარბთიანობა კი – მის ნათესაობას ცხოველურ საწყისთან'' (11,38). ჯაყო ,,ცბილშახვილი და დაუნდობელი ნადირია'', ,,კადნიერი და რეჩხუნი, ხერხე და მოუხეშაო'', რომელსაც უკიდურესი თვალთმაქცობა და გარდასახვის იშვიათი უნარი ახასიათებს. საბითხის ბალიდან და პირველეიოდის დღიდან მოკიდებული, ეშმაკი ცნობიერისა და მხატვრობის განსა-

* * *

„დრო არ არის მოძრაობა, თუმცა მოძრაობას გარეშე იგი არ არსებობს". ბრძანებდა არისტოტელე და მოძრაობის იდეალურ მოდელად წრიული მოძრაობას მიიჩნევდა - ერთსახოვანსა და მუდმივს.

მაგრამ, რამდენად წარმოაჩენდა წრიული მოძრაობა დროს და - პირიქით? იყო კი ანტიკური თეორია უნივერსალური, რომელიც არ ექვემდებარებოდა აშლილობას?

ქრისტიანულმა მოძღვრებამ გადატრიალ უარყო იგი. რეალური დროის საზომად მიჩნეულმა უსასრულო წრიულმა მოძრაობამ ქრისტიანულ აზროვნებაში ამბივალენტური კონტექსტი შეიძინა და ამის ერთ-ერთ ვერბალურ დადასტურებად ავგუსტინეს მიერ მოგვეულინა სიტყვები ასეთად:

„მაცხოვარმა, მიემართებოდა რა გოლგოთისაკენ, სულის მოსათქმელად ავადმყოფის სახლთან შეჩერდა. მაგრამ ეს უკანასკნელი უხეშად მოექცა მას და არ მისცა ნება, მიახლოებოდა მის საცხოვრებელს. „მე დავრჩები და შევისუნთქავ. - თქვა იესომ, - შენ კი წახვალ". მართლაც, ავადმყოფი მცას გაუღება გზას და მას შესძლეს ალარ ეარსებულა" (6,676) თავისი შეცოდების გამო ავადმყოფი მოკლებულია სიკვდილის პრივილეგიას და ფიდრე მეორედ მოსვლამდე განწირულია სამუდამო ხეტიალისთვის. ავადმყოფი მითოლოგიური სასჯელის მატარებელი პერსონაჟია. მისი შეცდომა კი - შენიშვნებია წუთების უაზრო გამანადგურებელი კრიტიკოსებისაგან მოგვრილი ტანჯვა. როგორც არ უნდა იხეტიალოს ავადმყოფმა იგი ვერ შეცვლის საკუთარ ხვედრს, სწორედ ამიტომ, ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, უცხოშვილი და წყეულმოქმედი ავადმყოფი გამუდმებით გარს უვლის სვეტს და სვამს კითხვას: „ხომ არ მოდის ქალი რომელიც ჯვარს ეხატება?"

დავუბრუნდეთ თეოფურაზ ხუციშვილს. ხუციშვილი ორდაორ, წელ-წელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ

ქრისტეა შესაძლებელია ნებისმიერი ადამიანი, რაც კი არსებობს სამყაროში" (11,35), მაშინ სრულიად გასაგებია ჯაყოს ე.წ. ფერისცვალების ეპიზოდიც, სადაც ჯაყო, გარდასახვის მეშვეობით, ცდილობს დაეხსნას თავისი ჭეშმარიტი სახე: მან თავი დაიბანა, კბილები გაიწმინდა, ყურები გაისინჯა, წყალი გაიპარსა, შერჩილი ულვაშების ნაცვლად სოხუმური პაპიროსი გააბოლა, ახალი სანელები და ახალუხი შეიცვა, წერა-კითხვის სწავლაც მოისწრო. მაგრამ, ტრანსფორმაციამ მოსვენებითად რეალურად არაფერი შეცვალა. „ბანჯგვლიანი დათვი პირვანდელს მაიმუნს დაემსგავსა".

ვფიქრობთ, აქ უფრო შორისმიმავალი დასკვნაც შეიძლება გამოვიტანოთ: თუ ჯაყოს ტრანსფორმაცია მოსვენებითი და ყოლბია, უკვალისიფიცირებულია დროის ტრანსფორმაციაც, რომელსაც ჯაყო წარმოადგენს. ობიექტური დრო მოკლებულია ფიზიკურ ტრანსფორმირების უნარს და მოელენათა რაოდენობრივ სიმრავლეს წარმოადგენს: „დღეს მე გარომელვენ, ხვალ ოქვენ წაგარომელვენ"(4,423), გაპყვირის თავის გუშინდელ მეხოტბეთაგან უარყოფილი ჯაყო. - „დღეს მე გარომელვენ, ხვალ კი თქვენი ჯერი დადგება"(4,424), „დავიცალე ჯაყოსა! ჩემი დროც მოხვალ"(4,426). იქადნის იგი. ეს კეთილის სამყარია, სამყარო, სადაც საათის დრო მოქმედებს და ერთი მიმართულებით მიაქანებს მოვლენებსა თუ ადამიანებს: ცვალებადობა აქ მხოლოდ პირობითია, ცვალებადობა დროის არსს არ ცვლის.

აშკარაა დროსთან თეიმურაზის მიმართება ძალზედ რთულია: ხუციშვილი ჯერ ბავშვის ფიზიანობით, შემდგომ კი მოწიფულის დარწმუნებით ებრძვის დროს, რომელიცაც თავად არის შებორკილი. ბრძოლის ველი მოძრაობის რელევანტური ცნებაა.

უახლოვდება ავასყერის მითოლოგიური არქეტიპს. ცხოვრებისაგან გარიყულმა და ვაიულილმა „ნათაყადარმა“ „ჯერ რამდენიმე ხელი (ტანისამოსი) გაპრეხა, დანარჩენი გაღმოაბრუნა და მარცხენა ჯიბეები მარჯვნივ მოაქცია; შემდეგ, საყელოების გახმობა რომ გაიფიქრა, ვაუხაშელის იკეთებდა. ბოლოს, საყელოები და ყელსაბამიც მოიშორა, ხალათი ჩაიცვა, ქამარი შეიოთხტყა, წყარიც გაუშვა და გაკოტრებულ მეწყრილშანე ურიას დაემსგავსა“ (4,262) „ურიას“ დამსგავსებულმა თეიშურაზ ხევისთავმა და ქეციანამ საბოლოოდ ამოარეს ერისშანეთიზე გული. „ერისშანეთის გული და სული ვერ შეუგუეს და ვერ მოახდენდნენ. ორივენი თითქოს სხვადასხვა ენას ლაპარაკობდნენ, თითქო სხვადასხვა ქვეყნისა და ჟამის სულითა და ხასიათით იყვნენ გაჟღენთილნი. ამიტომ იყო, რომ ერთის „ღვთის წყალობა“ მეორეს „ღვთის რისხვად“ ელანდებოდა, ხოლო მეორეს მადლი პირველს მატლად მიაჩნდა“ (4,263). ოპოზიცია ღვთის წყალობა-ღვთის რისხვა, მადლი-მატლი, ნათლად წარმოაჩენს რომანის კონცეპტუალურ ოპოზიციას თეიშურაზ ხევისთავი-ქეციანა, სადაც „ქეციანის“ მიერ ნაწყალობევი თავშესაფარი, ჯაყო ჯიყაშვილის კარ-მიდამო (სადაც თეიშურაზისა - ი.რ.), თეიშურაზის აბსურდული ხეტიალის ათვლის წერტილად გვევლინება. თეიშურაზ ხევისთავმა „აბგაში რამდენიმე წიგნი და ცოტაოდენი წყრილშანი ჩაილაგა“ (4,277) და ჯაყოსთან გადაბარგდა. აქ „ურიის“ მოტივი უცვლელად ვსება „აბგის“ მოტივით: ზურგზე აბგამოკიდებული, ურიას დამსგავსებული ხევისთავი ჯაყოს ხიხნობას ირჩევს - „ვეყო, რაც შეკწირე ჩვენს ხალხს რა ვიფიქრე საშაგიერო? მათხოვრის აბგა და ჯ-. ჯჯაყოს ხიხნობა“(4,311). მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ასოციაციებს რა მღვიმარეობის სიმძიმეს, დაცარიელებული და გალახული „ნაბატონევი“ ცდილობს, გაექცეს შექმნილ ვითარებას, როგორმე დააღწიოს თავი დროის ტოტალურ ტერორს, იპოვნოს გამოსავალი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ინდივიდუალიზმის პირველში სახიერული პერსონაჟი ინსტიქტურად იწყებს ძიებას. გამოსავლის ძიების პროცესში ნათლად იკვეთება ხევისთავის თავს დატეხილი მითოლოგიური სასჯელის გარე და შიდა პროექცია. ხევისთავი იწყებს მოძრაობას, რათა გადარჩეს, მაგრამ მისი მოძრაობა ცირკულარია, წრიული. მსგავსად არისტოტელეს ცოცხალ სხეულთა მოძრაობისა, ხევისთავის მოძრაობაც დროის რეალური კოორდინატების ალეკვატური მოვლენაა, რომელიც მუდმივად აბრუნებს პერსონაჟს მოძრაობის საწყის წერტილში. თეიშურაზი რეგულარულად დადის საშველის საპოვნელად და მარშრუტი ასეთია: ნაშინდარი - გორი - ნაშინდარი, ნაშინდარი - ცხინვალი - ნაშინდარი, ნაშინდარი - ლეკანაშენი - გორი - ნაშინდარი, ნაშინდარი - უმისამართო სივრცე - ნაშინდარი. სადაც არ უნდა წაიყოლეს თეიშურაზი, იგი გარდაუვალად ბრუნდება ნაშინდარში, ჯაყოს ჭერქვეშ და გზადაგზა ამლიერებს „ურიის“ მოტივს: ურიობას ყაჩაღობა ემატება: - „ვ. . . ვაჭრობა? ვაჭრობა სხვა საქმეა. ძალიან კარგად მაქვს ი. შესწავლილი. ბანკში და კოოპერატივში ვმუშაობდი“ (4,335). აბგას ჯოხი და წყარი: „თეიშურაზი მობრუნდა და გზას გაუდგა. ზურგზე პატარა ბოხჩა ეკიდა და ხელში ჯოხი ეჭირა“(4,419), „რაშესანიშნავი თვის შემდეგ ოთხმოცი წლის მოხუცებით დაბერებული ხევისთავი იმავე ნაშინდარის მიადგა. ქალილით წასული მებრძოლი ერთგული ძალდიყით უბრუნდებოდა ჯაყო ჯიყაშვილს. თავზე ქუდის ნაგლეჯი ეხურა. დაგლეჯილი ჩუსტებიდან უცხის თითები უსახსა და ტანზე დაკონკილი ინვალისური ფარაჯა ეცვა. წელში სამად მოხრილიყო, დამსხვრეულ სხეულს ძლივს მოათრევდა და სქელ ჯოხს ყავარჯნად ხმარობდა. ოთხმოცდაც წლის

მოხუცს თეთრი წვერი ჩაზნექილ მკერდზე სცემდა"(4,427). ავადმყოფის სახე და მოტივი დასრულებულია: თეიმურაზ ხვთისთავი, მსგავსად ვეფრული ნიკოთ დაჯილდოებული ურიასა (ზოგიერთი ვერსიის თანახმად, ავადმყოფი იყო ვაჭარი), ბოხჩით ზურგზე და ჯოხით ხელში განუწყვეტლივ მოირაობს ჯადოსნური წრესავით შეკრულ აბსურდული ტექსტის. სადაც არ უნდა წავიდეს თეიმურაზი, ის მაინც ჯაყოს უბრუნდება. რატომ?

თეიმურაზი რადიკალურად განსხვავდება ქალური ჯაყოსაგან. „იგი უმწეო ცვავილივით ნაზი და ლამაზი იყო, ნატიფად ასხმული და ნაქანდაკევი, მაგრამ გამხდარი და გაფითრებული, მხრებაწერილი და მკერდ-ბავრდისები, ბეჭი და მელოტი გაუცუცქული ქათმის მინამვგარი, მწვანობრიობით დაღლილი, დაშრეტილი, გაბოწურული და დამწარი ნაკაცარი"(4,234). თეიმურაზი უსვეტესი ქართული გვარის ჩამომავალი გახლდათ, სახელოვან წინაპართა მემკვიდრე. „თეიმურაზს მიეცა ტფილისი იცნობდა: ზრდილი, პატიოსანი, დინჯი, ჭკვიანი და ერისჭირი საზოგადო მოღვაწე იყო"(4,242). გამორჩეული ერუდიციის და ინტელექტის გამო მას „ცოცხალ ენციკლოპედიასაც" კი უწოდებდნენ. როგორც გარევნული, ისე - ინტელექტუალური და მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, თეიმურაზი ჯაყოს ანტიპოდია. მეტიც, თავისი ხასიათის სხეულის სიმრთელითა და სიფერმკრთალით თეიმურაზი ფრესკული სიმსუბუქითა და პაერიანებითაა აღბეჭდილი. მაშ, რა აკავშირებს თეიმურაზს მიწიერ, ეკზისტირებას ჯაყოსთან? რად ვერ ალწევს თავს მის სამყაროდან სამოგადოებას?

თეიმურაზისა და ჯაყოს გარდაუვალი შეკავშირება დრო. დრო, რომელმაც ერთი დიქტატორად, ხოლო მეორე ტყვედ აქცია. ერის ძალაუფლება დაატყო თავს. მეორეს კი ავადმყოფის წყევლა. დრომ გადააჯაჭვა თეიმურაზი და ჯაყო და არა მხოლოდ ტემპორალური, არამედ სივრცული თვალსაზრისითაც შეიერთა და დაამტრა საერთო ძირზე: თეიმურაზს და ჯაყოს საერთო აქვთ სახლ-კარი - ხვთისთავია სვეტარეულის ციხე-დარბაზი, კოშკი, საგანძური, რომელიც თეიმურაზს ეკუთვნოდა, მაგრამ ნაწილ-ნაწილ მითვისა ჯაყომ. საერთო აქვთ სოფელი ნაშინდარი, რომელიც უწინ ხვთისთავთა მამულს წარმოადგენდა, ახლა კი ჯაყოს სათარეშოდაა ქცეული. საერთო აქვთ წრე. სოფელ ნაშინდარის მოსახლეობა, რომელიც ქმნის რომანის იდეურ-მხატვრულ ფონს, და ბოლოს, მათ პატარა საყვარულის საერთო ობიექტი, ქალი, მარგარიტა ყაფლანიშვილი ხვთისთავისა, რომელიც თეიმურაზ ხვთისთავის ცოლიდან ჯაყო ჯივაშვილის ჯერ ხარჯად, შემდეგ კი ცოლად გარდაიქცა თუ ამას დავუმატებთ ჯაყოსა და მარგოს ვაჟის, პატრონა ჯაყოს ხვთისთავის გვარზე დაწერის მცდელობას, სახეზე გვექნება სრული პერსონალური სტიგმატიკა: ჯაყო ჯივაშვილი-ხვთისთავი. ლოტმანი წერდა: „პერსონაჟები, რომელთა სივრცული ველი გარკვეულ დონეზე ემთხვევა ერთმანეთს, გვევლინებიან ანტაგონისტურობის მაღალ დონეზე ჩამოყალიბებულ ვარიანტებად"(8,391). ეყრდნობით ამას უპირველად მივყავართ დასკვნამდე: თეიმურაზ ხვთისთავისა და ჯაყო ჯივაშვილის პერსონაჟები წარმოადგენენ რომანის ცენტრალურ ბინარულ წყვილს, საერთო ძირზე ხელოვნურად დამაგრებულ ორეულს, რომელთა შორის არსებული წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა თვალნათლივ წარმოაჩენს რომანის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებს. ორეულებს შორის დამოკიდებულება სინთია დიმერგემ თამაშს შეადარა: „ნებისმიერი სახის თამაში თავისი განსაზღვრული წესებია და რაჩუკალებით, აგრეთვე, ერთმანეთთან დაჩრდილირებული პარტნიორებით სათანადო მეტაფორაა სხე-

ცალკერი ურთიერთობებისათვის, რომელიც ორეულებს შორის წარმოიქმნება... მოთხრობაში ორის კონფლიქტი, თამაშის დინამიკა წარმოადგენს ყოფის უწყვეტ ბრძოლას, წარმართულს იმ ძალების მიმართ, რომლებიც „მე“-ს დამარცხებას ესწრაფვიან“(3,282-283). „ჯაყოს ხიხნების“ საბეჭდისწერო ორეულის ერთი ნახეგარი, ჯაყო, გააფთრებით ცდილობს მეორე ნახევრის თეიმურაზის დაბრუნებას, დაკრძალვას, შთანთქმას, თეიმურაზი ან უნდა დანებდეს მას, ანაც - ქმის ხსნის გზა, გზა, რომელიც გადაარჩენს მის პიროვნებას, მის მეობას, მის სულს.

მეცნიერობს რა ავთანდილის ხვედრის აბსურდულობას, თეიმურაზი კვლავ ულმობელ დროს ეჯახება პირისპირ: „მხოლოდ ჯაყო იყო ახლად მობრუნებული ჯურის ადამიანი, მხოლოდ მას ჰქონდა დროს შესაფერი კუნთები, ბასრი კლანჭები და ფოლადის კბილები. ჯაყოები ამ კლანჭებით და კბილებით უძლურ ქაჯეულებს დაპკრობენ. ალვირა წყვეტილ მხეცს დაემორჩილებენ“(1,337). თეიმურაზმა კი, „ღმერთო დიდებულო! ძლიერო ღმერთო! ეს რა რისხვა დაატეხე თეიმურაზს? რა შეცოდა კრაფყით უშანკომ და მტრედიყით უცოდველმა თეიმურაზმა ისეთი რამ შეუნდობარი, რომ იმის კნაჭა კისერზე ასეთი დიდი წისქვილის ქვა დაატრიალე?! როგორ გაუძლო თეიმურაზის მილეულმა გულმა ამოდენა დარტყმას და ვარამს?! როგორ უნდა პხიდოს იმისმა უსყალო და მოღრეკილმა ხერხემალმა ესოდენი მოურეველი ტვირთი?! როგორ უნდა განვლოთ იმისმა გაძვალტყეულმა ფეხებმა დაუღეჭველი, თეიმურაზისგან გაუგებარი, მახვეულ-მოხვეული და ბნელი გზირაბი ღმევანდელი ცხოვრებისა“ (1,358). ობიექტური დროით განსაზღვრულ რეალობასთან პიროვნების საბეჭდისწერო შეჯახებას ალბერ კამიუ „ადამიანის ძახილსა და სამყაროს ჭკუიდან შეპრუნებული სიჩუმის შეჯახება“ უწოდა და განსაზღვრა, როგორც „განხეთქილება კაცსა და სიცოცხლეს შორის, მსახიობსა და დეკორაციას შორის“(2,8). „შეიძლება გულწრფელად ვალიარით“, წერდა კამიუ, „რომ არსებობს პირდაპირი კავშირი ამ გრძნობასა და არყოფნისაკენ ლტოლვას შორის“(2,8). თავი ვანებოთ ეგზისტენციალისტებს და „ჯაყოს ხიხნების“ ტექსტს მიყუბრუნდეთ. რეალობასთან პერსონაჟის შეჯახების პროცესში კიდევ ერთი ორეული იბადება - მეორე თეიმურაზი, თეიმურაზის სარკისებური ლანდი, აჩრდილი, მისი ალტერ ეგო, რომელიც აქტიურად ერევა ხეყისთაყის და დროის უმისოდაც გაშვავებულ ურთიერთობაში, ანუ, ასრულებს ერთგვარი შეჯამავლის როლს კაცსა და მისთყის გაუსაძლის, თუნდაც, გაუგებარ ცხოვრებას შორის.

ორეულის აღმოცენება თეიმურაზის ნაშინდარში გაღმოსახლებას უკავშირდება, პერიოდს, რომელსაც თეიმურაზის ტკივილა უხილავდან თვალსათლივ ფაქტად იქცევს „ჯაყოს ხიხანს ქალაქიდან ახალი ჰყეულება მოაქვს, რომელიც შეუმჩნეველად და თანდათანობით განუვითარდა და გაუძლიერდა: საკუთარ თავთან საუბარია, მსჯელობა, კამათი და დავა... - გლეხები ხმამაღლა იცინოდნენ და ოხუნჯობდნენ, მაგრამ ორეულთან ბაასში გარითობილ მწიგნობარს მათი სიცილი და მასხრობა არ ესმოდა“(3,8). ორეული თეიმურაზ ხეყისთაყის პიროვნების შინაგანი დეტერმინირების ნაყოფი და ობიექტური დროის ქრონოტოპია, ემპირიკა. თეიმურაზის პიროვნებაში კოდირებული დროის კოეფიციენტის მაჩვენებელი. ორეულის გამოჩენა თეიმურაზ ხეყისთაყის დროსთან ქიდილის უაღრესად სწორწყნელოვანი კომპონენტია. მწერლის მიერ ხელოვნურად შექმნილი ტიხარი, რომელიც ცხადად გამოკვეთს თეიმურაზ ხეყისთაყის შინაგანი კონფლიქტის, შინაგანი დაყისა და მერყეობის პროექციას: „აკი გითხარი,

შეჭამა და გამაოგნა მეთქი. ჩემი გაბერვება ძნელია თვალებზე - "ავი ბიჭი, გულში - ბატონ ნაღველი და სულშიც "ავი — ბურუსი. აი, დღევანდელი თეიმურაზ ხევისთავი" (4,330). მოსაქცევის ერთი თეიმურაზი, "ოჰ, ღმერთო, დიდებულო! ნეტა როდის დამიბრუნდება სულიერი მშვიდობა და სიხარული?!" (4,330). ოცნებობს მეორე, "ავად თუ. ზოგზე იტყვიან, აღსრულდაო, ზოგზე - განისვენაო, ზოგზე - მოკვდაო. ჩემზე კი იტყვიან ჩაიძაღლდაო" (4,332). ბორკავს ერთი თეიმურაზი, "მაგრამ მე თეიმურაზ ხევისთავი, ჯერჯერობით სიკვდილს არ ვაპირებ! გესმის? მე არ მინდა მეთქი სიკვდილი!" (4,351), ვაპყრობის მეორე, "მაშ ღმერთმა აღდგინოსო ჩ. ჩრჩმსავით დაბარებული გაიე, რომელმაც თქითონ გ . . . ვგვითხარა საფლავი, აღდგინოსო და . . . გვანუსვენოს" (4,351-52), ნებდება ერთი თეიმურაზი, "მე მომდუნეს, შეიძლება მოშტეხონ, მაგრამ ვერა. რანაირებს ვერ დამამორჩილებენ, ვე -რერრა-სოდეს, გესმის? ვერ-რერ-ასოდეს მეთქი! როცა იქნება, მე ჩემს ნამდვილ სახელს ვიტყვი. ის დრო მოვა, მოვა მეთქი" (4,351). იბრძვის მეორე. ინსტინქტური ძიებით შეპყრობილი პერსონაჟიდან თეიმურაზ ხევისთავი "აკანკალებული ტყვის" ცხაზეში შედის, ჯანყისა და მორჩილების გზაგასაყარზე კი სიკვდილის ძრწოლისა არუნუელი.

თეიმურაზის ემპირიკი ორეულისათვის თეიმურაზის ცხოვრება აღარ ღირს. მისი ეიუელლიურობა იმდენად უაზრო, რომ ტანჯვაც კი უსარგებლო ხდება: "აღარაფერი შერჩა ოდესღაც უდარდელ თეიმურაზს, არც ცოტაოდენი ქონება, არც ამოდენა ჯაფით ნაშოვნი სახელი, არც მამაპაპეული სახლ-კარი, აღარც ორიოდე დღით განახლებული სული, აღარც ოდესღაც ერთგული ცოლი და აღარც ხალხის პატივი - აღარაფერი, აღარაფერი!" (4,389). "ეყოფა თეიმურაზს გოლგოთის ალმართი, ეყოფა! ეყოფა თეიმურაზს სამქვეყნო ურვა და ძღვნა, ეყო!" (4,390) გამოსავალი სიკვდილია დროში ადამიანის არსებობის უეჭველი სასრული. უჩვეულო ცივილიზაციაა ერში, ხალხებია, "ყველანი დროთ შ. . . შეჭამა და მოისელა. ხოლო დროის წინაშე უკვდავი არაფერია. მასთან შედარებით ღმერთიც კი უძლურია" (4,322). ჩასჩიჩინებს თეიმურაზს მისი მიწას მდაბიური ალტერ ეგო. სიკვდილს სამუდამოდ მოსწყვეტს თეიმურაზს აქვეყნიური ჯოჯოხეთს. თვითმკვლელობა იხსნის მას წამებისაგან. მაშ, რადად ებღაუჭება კლდის პატარა შეერთს წყლის მორევში გადამხტარი ხევისთავი? რაღად უხმობს ნაშველად გაშვილებებს? რაღა იბრძვის სიცოცხლისათვის? საკვდილი ჯალათია, რომელიც პერსონურად ადამიანებს დროის განაჩენს. ოკუა თვითმკვლელი ემპირიკი გადასახლავს. თეიმურაზს უკვდავად გაჭრობა ესოდება. გაუწმაწარება, მოსპობა. მაგრამ, თუ დაუსხლტება სიკვდილს კლანჭებიდან, კვლავ ბუერტყს გადარჩენის სუსტი იმედი. სიკვდილი ზღვარია. ზღვარი, რომელიც რეალურ დროს ხდის გასაგებს. ზედროულ მარადისობას - შესაძლებელს. თეიმურაზს უნდა გადარჩეს. ეს თეიმურაზის ღირებული ორეულია. თეიმურაზის წინააღმდეგ გაყოფილებული ნახევარი, რომელიც ეკუთვნება ადამიანურ სიკვდილს. გაუბედავად, მაგრამ მაინც იწყებს ფიქრს უკვდავებაზე. იქნებ ბრინკადან ისევ თეიმურაზად იქცეს. ჩაკეთილიდან - კაცად. ხატად ღვთისა. პატივაყრილი თეიმურაზის სულში თუმცა ნელ-ნელა, ეტაპ-ეტაპ, მაგრამ მაინც იფრქვევა უცხო სურნელი: "ვანიკეს საპოსელი ჩემი და კვარისა ზედა იყარეს წიღი" (4,373). პროგრესი უარღესად საცნაურია: თეიმურაზი არა მხოლოდ ნაბიჯად იაზრებს ადის გაუცხოების გარემოსთან - "ეს ეპოვანტი ვარ, - გაიფიქრა. - უმცრანტა ჩემზედ ქვეყანაში უცხოელი ჩემზე მოსულა შორის"

(4,375), არაშენ - ვრისობს, რომ „მოსწყდა ცოლად ქალის და მისწყდა ზეცაერ შანის, რომელსაც კარგა ხანს ელოდა და მოუწოლებდა“ (4,374). უცნის სიტყვა ნავჯემ სულს უამებს თეიმურაზს, მრუმი დედაკაცის თვალით შეფრული ხელისთავი სალაღარ შეცნას გრძნობს. ეს შეცნა სინანულია, სინანული და სევდა, რომელიც მაღლა, ზეცისაკენ ეწევა მას, ვალუთავებლივ მოწუწუნე ეშმაკის კი ქვეით, მიწაზე ტოვებს: „ვერ ავიწიე მიწიდან. წიგნმა მოიტაცა რწმენის სული და მეცნიერებამ დაწყევლა უცნობადმდე ასაცრენი ფრთები“ (4,378). ცოდნა და რწმენა იერუსალიმის, პილატეს, ისტორიის, ფილოსოფია თუ აგრონომიის წიგნებიდან შეკრებილი ცოდნა უნებლიეთ ემსგავსება ღვთისაგან გარდამოსული რწმენის სიმძიმეს. მაგ იხედება „უმზეო ყვავილის“ — თეიმურაზის სულში, იკვეთება ხსნის ვნა, თუმცა სოკრატეს მოწოდება „შეიცან თავი შენი!“ ადვილად შესრულებადი არაა გაორებული ხელისთავისთვის. თეიმურაზის შინაგანი კონფლიქტი, ბრძოლა ორეულებს შორის გადაწყვეტ ფაზაში შედის და ეშმაკისაგან მაცხოვრის ცდუნების მცდელობის სახარებისეული ეპიზოდს მოგვაგონებს: თუ ერთი თეიმურაზი სინანულის ვზას შეუდგება, მეორე დაუფარავად ანთხევს შხამსა და გესლს, თუ ერთ თეიმურაზს უსაზღვროდ უყვარს მარგო და მისი „სულიერი ქმრის“, „სულიერი ძმის“ ტერორს კისრულობს, მეორეს სძულს და ეზიზღება მოღალატე ქალიცა და მისი ქალაშვილი ქმარიც, თუ ერთი რწმენას დაეძებს, მეორე „ჯაყოსაგით გაძლიერებას“ ლამობს, თუ ერთი თეიმურაზი უცნის სიტყვას შეამცნებს, მეორე დროის შესაცერ ათ მცნებას თხზავს. ვინ დარჩება გამარჯვებული? დროის ობიექტური მაჩვენებლებით შეიარაღებული, ცოდნის ჭიათ შეღრღნილი და სულიერად დაწყლულებული თეიმურაზი, თუ — რწმენაშეცდომილი, სინანულით აღვსილი, თვითშეცნების ზღვარიან მიახლებული ხელისთავი?

ამ თვალსაზრისით, ყურადსაღები, რომანის კულმინაციური სცენის წარმოადგენს თეიმურაზის მიერ „ძმის“ ტყვრობის ქვეშ ორად მოხრილი“ პარვოსათვის ტყვრობის ჩამორთმევისა და საკუთარ ზურგზე გადმოდების უბიზოდი. ეს თეიმურაზის შეცნაა, მისი ჩემი სიხარულია, შეცნობილი ბედნიერება, რომლის წინაშეც უძლურია დრო და, ე.ი., უძლურია ჯაყო, უძლურია ყოფელიც ეშმარიტი, რეალური, ობიექტური. თეიმურაზი აღარ არის „რწმენით უკიდურესი რადიკალი და ხალხოსანი“ საზოგადო მოღვაწე, ის ახლა დროის სხვა განზომილებისაკენ გადანაცვლებული ფიქრიანი პერსონაჟია, პერსონაჟი, რომელიც გააქტიურებული შინაგანი ტეხვორალური ენერგიის შეშფოთებით შეგნებულად გადადგილდება რეალური დროის ალტერნატიული ტეხვორალური ზონისაკენ. თეიმურაზის ცხოვრების მიზნად უდაოდ ქცეულა მოლოდინი: მარგოს მოლოდინი, მონანიების მოლოდინი, განწმენდის მოლოდინი, ღვთის მოლოდინი, რაც მარადისობასთან მისი ზიარების უქვეყნო წინაპირობას წარმოადგენს. მარადიული ზეკრიტიკულობა თეიმურაზის თავისუფლებაა, თავისუფლება, რომლისკენაც შინაგანი მოშლილობის გზით უნდა წავიდეს ხელისთავი, „მეტანიით, სასოებით და ცრემლით“ (4,444).

თეიმურაზის დაშეული ლოცვები გესიმანიის ადუშალ დაშეებს მოგვაგონებს და, თუ რომანის ფანრის უმთავრეს ღირებულად მხატვრულ ტრანსფორმაციას მივიჩნევთ, „ჯაყოს ხიზნების“ დასკვნით აბზაცი როგორც პერსონაჟის, ისე - რომანის ტეხვორალური პარადიგმის უკიდურესი ცერისცვალების დასტურია:

„კვლავ გარეთ გაიხედავს ნუგეშისცემული თეიმურაზი.

ისევ ასვეტილა ბნელ სივრცეში ბნელი

კი"ში.

ამ კი"ისდან კვლავ მოსჩანს იმედის სახელი.

ისევ მობრუნდება თეიმურაზ ხვთისთავი და გულ"შეებით გაიძახებს:

აღარსად სჩანან ძალების მპორები.

აღარც მათი სუნი მოსდის იმედნაკრავ ნაკაცარს.

ისევ ელის ნაქმრევი ნაცოლარის.

ისევ დაეცდებული შით მღვიმელიცით იქცის იეიმურაზ ხვთისთავი" (4,444).

შით მღვიმელის სახება, როგორც ფრესკისა, ზედროულის, დროული უსაზღვროების, მარადისობის ანალოგია. ზ. კიკნაძის მიხედვით, „მღვიმე უცრო ორმო, ვერტიკალური ქვაბული, სადაც შიომ უარავად ცოცხა არსია. იმ სვეტის ანტიპოდია, რომელიც სიმეონმა აქცია თავის სამყოფელად. უცრო მეტიც: ეს შვეული მღვიმე მისთვის იაკობის კიბეა, რომელმაც ცი ზეცის სასუფეველამდე უნდა აიყვანოს, ხოლო მასში სიბნელემ დაუღაბებელ სინათლემდე.. მღვიმე ყოვლი ღრმული - მიწის სახდუმლოთა გამოხატულებაა და ყოველივე, რაც მიწაში ხდება, თვალისათვის მიუწვდომელია. ადამიანი ჯერ ხელავს, როგორ კვდება და იხრწნება თესლი, და ამ კვლომასა და ხრწნილებაში, მის სახეცვლილებაში, როგორ იბადება ახალი ხილ(ცხლე შით ნაღის სიღრმე"ში, ის ითესება რიგორც თესლი, რომელმაც (ფსიხიკურმა სხეულმა) სულიერი ნაყოფი უნდა გამოიღოს" (3,178-179).

ითესება იეიმურაზიც, ითესება, რათა გაბრწყინდეს:

„შიბათი რიმ დაღამდებაა,

კვირა გათენდება-ა . ." (4,376),

მღერის იეიმურაზი.

კვირა უფლის ბრწყინვალე აღდგომის დღე და დრო"ე გამარჯვების უეჭველი დასტურია: „ადამიანის გ"ა გადის ტანჯვაზე, ჯვარსა და საკვდილ"ე. მაგრამ მიეშართება აღდგომისაკენ. აღდგომა მოასწავებს დროზე გამარჯვებას" (7,61). მარადიულ შეცდომას ომის შემდეგ, უსაზღვროებას, რომელშიც „აღარ იქნება დრო!"

* * *

მა"ე, რა არის „აწ"? და რა არის „მერმე"? სად არის „აწ" და სად არის „მერმე"? კონცეპტუალური ოპოზიცია „აწ-აქ"/„მერმე-იქ" წარმოაჩენს არა მხოლოდ სამყაროს გააზრების კოსმოლოგიურ მოდელს, არამედ - ადამიანის არგატსა და ფუნქციას ამ მოდელში. თუ ქრისტიანობისათვის „აწ-აქ" შეეთანაზღვრულობა რეალურად მყოფი დროის იდენტური ცნება იყო, „მერმე-იქ" კი - მარადისობასა. ქრისტიანულმა აზროვნებამ ესქატოლოგიური სიღრმე შესძინა პრობლემას და ერთგვარი კატეგორიულობით განსაზღვრა იგი: დროის ხუნდებით შებორკილი კაცობრიობის სამყარო სასრულია. ზედროული მარადისობით გაბრწყინებული უფლის სამყარო უსასრულო: „ამიტომ არ ვცხრებით, მაგრამ თუ გარეგნული კაცი იხრწნება ჩვენში, შინაგანი ახლდება დღითი დღე. ვინადან ჩვენი მსუბუქი და ხანმოკლე ტანჯვა დიდ და მოუტებული საუკუნო დიდებას ქმნის ჩვენთვის, რიცა ჟუმრებთ არა ხილულს, არამედ უხილავს, ვინაიდან ხილული დროებითია, ხოლო უხილავი - საუკუნო" (ი 2კორ.მაშ. 4:16-18). „ხოლო უცავლი სული არის, და სადაც უფლის სულია, იქ თავისუფლებაა. ჩვენ კი ყველანი ახდილი სახით ვხილავთ უფლის დიდებას როგორც სარკე"ში და გარდავისახებით იმავე სახედ დიდებიდან დიდება"ში, როგორც უფლის სულისაგან" (ი 2კორ. მაშ. 3:17-18). გარდასახვაა ადამიანის მოწოდება, გარდაქმნა, რომლის გზაც უეჭველად საკვდილზე იქვს. საკვდილი საბედისწერო ზღვარია დროსა და ზედროულობას შორის, ტყვეობასა და თავისუფლებას შორის, შეუმეცნებლობასა

და თვითშემეცნებას შორის: ,,ხოლო რიცა ეს ხრწნადი უხრწნელობით შეიმოსება და ეს მოკვდავი უკვდავებით შეიმოსება, მაშინ ახდება დაწერილი სიტყვა: სიკვდილი შთანთქა გამარჯვებით'' (I, I კორ.თან., 15:54).

სიკვდილზე გამარჯვება რწმენითაა შესაძლებელი, რწმენა აძარცხებს სიკვდილს და მასთან ერთად - დროს. რწმენის იმედით ვტოკებთ თეიმურაზ ხეჯისთავს, ვინაიდან ამ იმედით ტოკებს მას მ. ჯავახიშვილი. შოგიანებით, ქ. ჯავახიშვილი დაწერს: ,,ასეთი მძაფრი სიხარული განიცადა მან (მ. ჯავახიშვილმა - ი.რ.) ,,ჯაყოს ხიზნების'' დასრულებისას. ეს მისი ერთერთი საყვარელი ნაწარმოები იყო. აი, რას იგონებს ამის შესახებ თვითონ მწერალი: ,,ადვილი გასაგებია, რას უნდა გრძნობდეს ადამიანი, რიცა დიდ საქმეს ამთავრებს და რიცა თვითონვე გრძნობს, რომ მისი ნაბეღლავი ხელობანი რაღაც გამოკვდა. უკანასკნელი წერტილის დასმა მონის უღლის დაშსხვრევას ჰგავს, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ შეშოქმედი ამ უღელს ერთგვარი სიამით და სიხალისით მიათრევს . . . უცნაურად ყველაზე ეტი დაყა ,,ჯაყოს ხიზნების'' გამოკვდა, მაგრამ ყველაზე ეტი სიხარულიც ამ რომანის დასრულებამ მაგრძნობინა. იმ დღეს ნამდვილ ბალღად გადაყიქეცი, რომელსაც გაუძლისი ბედნიერება დაატყდა ყველარც შე ყცნობდი ჩემს თავს და ყველარც ჩემი ცოლ-შვილი შეცნობდა''. (5,150)

ჩვენ არ შეგუდგებით ბედნიერების ცნების ანალიზს, მსგავსი ძიება არ შედის წინამდებარე წერილის ინტერესებში. აღვნიშნავთ მხოლოდ ერთ გარემოებას: თუ ,,ჯაყოს ხიზნების'' დასრულებამ ბედნიერება მიანიჭა მწერალს, მისი საწინდარი უეჭველად იყო რწმენისა და თავისუფლების გამარჯვების იმედი.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღთქმა უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტესი და ფსალმუნი, შესაძე გამოცემა,1990.
2. ა. კაზაუ. სიზიფეს მითი, თბ., ,,ლიტერატურა'', 1986.
3. ზ. კიკნაძე. საშსახეობა ასკეზისა, ნაკვანი II, თბ., 2001.
4. მ. ჯავახიშვილი, ჯაყოს ხიზნები, თხზ. ტ. II, თბ., 1959.
5. ქ. ჯავახიშვილი. მიხეილ ჯავახიშვილი. ცხოვრება და მოღვაწეობა. თბ.,1984.
6. Ф. Батюшков. Вечный Жид. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т.14, СПБ., 1892.
7. Н.Бердяев. Царство Духа и Царство Кесаря., М., 1995.
8. Ю.М.Лотман. О метаязыке типологических описаний культуры. Избр. статьи., М., 1982.
9. S. Domergue, Vladimir Nabokov: Mixed Doubles, Canadian-American Slavic Studies, Fall1985, Vol.19, No.3.
10. V. Nabokov, Lectures on Literature, ed. Fredson Bowers, New York,1980.
11. M. Rudwin, The Devil in Legend and Literature, La Salle, Ilinois 1913.

პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში
(წერილი მესამე)

ლევან ბრეგაძე

პოსტმოდერნისტული ლიტერატურისმცოდნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცნებაა ავტორის ნიღაბი. ტერმინი, შემოთავაზებული ამერიკელი კრიტიკოსის კ. მაკგრეგორის მიერ, ავტორის ნიღაბი გულისხმობს ავტორის რეფლექსიას ტექსტსა და მისი შექმნის პროცესზე ოყოთონ ტექსტში[1]. ამ გზით შემოდის პოსტმოდერნისტულ თხზულებაში ესეისტური-თეორიული ნაკადი, რაზეც უკვე გვქონდა საუბარი პირველ წერილში.

ვიდრე პოსტმოდერნისტულ ნაწარმოებში ესეისტური ნაკადის სახით წარმოდგენილ ავტორის ნიღბის ფუნქციაზე ვილაპარაკებდეთ, მანამდე უნდა ითქვას, რომ ავტორის ესეისტური ჩარევა თხრობაში ტრადიციული სიტყვაკაზმული მწერლობისთვისაც არ იყო უცხო — ზოგჯერ, როცა ავტორი გრძნობდა, რომ მისი მიზანდასახულობა შესაძლოა არასწორად ყოფილიყო გაგებული, იგი მკითხველთან ესეისტური გასაუბრების ხერხსაც მიმართავდა. ამის ცნებული მაგალითია „კაცია-ადამიანის“ ცნობილი — ავტორის, ილია ჭავჭავაძის უშუალო გასაუბრება მკითხველთან: — „ალარ გაათავებ?— მკითხავს მოწყენილი, და იქნებ გაჯავრებულიც. მკითხველო — როგორ არა? გავათავებ, მაგრამ იცით რითა? იმითა, რომ ლუარსაბის ბეღლიერება დაირღვა თუ მაგისთანა მტკიცე ბეღლიერებაც დაირღვა, მაშ რაღა ყოფილა დაურღეველი ქვეყანაზედ?— დაიძახებს ჩემთან ერთად დაღონებული მკითხველი“. ამ ესეისტურ ჩარევის უმთავრესი მიზეზი ცოტა ქვემოთ არის გაცხადებული: „. . . მაშინვინე ჭორი — შენ ხომ ჭორების მოგონება გაგიკვრის — რომ მე ვითომც ქართველობას ღალატობ, რადგანაც იმის სასაცილო ამბავს გაიმბობ და არა ვშალავ ზოგიერთ გული-მოკლე პატრიოტებით. ვიცი, რომ, ჩვენსა საუბეღუროდ, ოქვენში, მკითხველო, ძნელად იპოვება იმისთანა კაცი, რომ მართალის სიტყვას გონება გაუსწოროს“ და ა.შ.

ცხადია, ილია ჭავჭავაძის ეს ტექსტი პოსტმოდერნი არ არის, მაგრამ აქ უკვე გვხვდება ელემენტები, რამაც შემდგომში განვითარება ჰპოვა პოსტმოდერნიზმში.

რაც არ უნდა უცნაური ჩანდეს ლიტერატურათმცოდნეობაში, შეიძლება მოვძებნოთ მათ მიერ გამოყენებული სალექსო ფორმის თვით მხატვრულ ტექსტშიც კომენტარების შემთხვევები. მაგალითად, ერთგან იოსებ გრიშაშვილი ლირიკულ ლექსშიც ახდენს რეფლექსიას (ანუ მსჯელობს, განმარტავს), რატომ მიმართა ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ურითმო სალექსო დისკურსს:

„წელთა დაღმართზე შევხვდი ანაზდად
(აქ, ალბათ, მოჰგა რითმა „ანაზდა“,

---

[1] დასაწყისი იხ.: „სკანი“ I - 2000, II - 2001.

მაგრამ რითმებში ვერ შეკრავ
გრძნობას
და თორმეტ ლექსით ბსურს ვერაფრით).
ყაბაყის მოების ჯერანი ხარ,
მოხეტიალეთ განზე გაქსტარი". . .
და ა.შ.

კონსტანტინე ჭიქანაძეს დედის გარდაცვალების გამო დაწერილ ლექსში ასეთი სტრიქონები აქვს:

„. . . შენახარებამ ამ ლექსისათვის,
რომელიც ბრძოლისა სამკაული ძაძაზე.
ისე
ჩემი უბრალო რითმებიც კი
აშკარისალვინა".

გავიხსენოთ აგრეთვე ხიმონ ჩიქოვანის სტრიქონები:

„მე სულ სხვა რამე მინდოდა მეთქვა
და სხვას მამღერებს წყეული რითმა"

და შუხრან მაჭავარიანის

„დღეს ქართველებს ჭეშმარიტად
საყვედური არ გვეთქმის.
(ეს რა მიყო ერთმა რითმამ,—
გამახსენა არგვეთი!)".

ლირიკული ტექსტში მეტატექსტის შემოტანა — რომლის მეშვეობითაც ავტორი თავის შემოქმედებით ლაბორატორიაში გვახედებს, ტექსტშივე გვთავაზობს რეფლექსიას თვითონ ტექსტზე — მეტად მოულოდნელი ჩანს იმის გამო, რომ ლირიკული ნაწარმოების ბუნება თითქოს გამორიცხავს ასეთ ეპიკურ (ბრეხტისებური გაგებით) რეშარკებს. და თუ მაინც ვხედებით ხშირს ლირიკაში ამგვარ ესეისტურ ინტერვენციებს, რაც არღვევს ლირიკული ტექსტისთვის ესოდენ აუცილებელ უშუალობის ილუზიას. ეს უთუოდ ქართული სალექსო კულტურის (უფრო ზუსტად, საერთოდ კულტურის — რაკიღა ზემოთ ციტირებული მეტატექსტები პირწმინდად რითმას ან ურითმობას ეხება) ერთობ მაღალ დონეზე მეტყველებს. ეს ის დონეა, რომელსაც ალარ დაკანკალებ მიღწეულს და მოთხოვნილება გაჩნდება გაამხილო პროცესიული საიდუმლოებანი ნაწილი.

მაგრამ ეს მაგალითები მარტოოდენ პოსტმოდერნისტული პოეტიკის ჩანახატებად თუ ჩაითვლება. მით უფრო ვერ ვიტყვით, თითქოს აქ საქმე ავტორის ნილაბთან გვქონდეს, რომელსაც სრულიად განსაკუთრებული დატყირთვა აქვს პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ ქმნილებაში: მას მაორგანიზებელი ფუნქცია ეკისრება, ავტორის ნილაბი არის ეკლექტიკური, ფრაგმენტული და ზოგჯერ ქაოტური პოსტმოდერნისტული მხატვრული ტექსტის შემაღუღებელი ფაქტორი.

ავტორის ნილბის საკრესტომათიო ნიმუშს ქმნის გურამ დოჩანაშვილი მოთხრობაში „ფატერ(ალი)ლოთი ანუ ალბგენიის საშუალოები". აქ ორმაგ ნილაბიან გვაქვს საქმე: ესეისტურ-თეორიული ჩანაფიქრების ავტორი ფორმალურად (ფრაგმატიკულად) თითქოს სხვა პირისუნებაა და არა ამ მხატვრული ტექსტის შემოქმედი, რაღგანაც ამ უკანასკნელზე ჩანაფიქრ-კომენტარებში მესამე პირშია ლაპარაკი. კერძოდ, მოთხრობა ასე იწყება:

„ქვემორე მოყვანილი ამბის ავტორმა, ალბერტ ეინშტეინის შემდეგ, გათვალისწინა რა ერთხელ ლიტერატურაში ფანტასტიკური ყანრის გამოყენებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ნაკლოვანება, გადაწყვიტა, რადაც არ უნდა დასჯდომოდა, შეექმნა მხოლოდ მაქსიმალურად გ'ხებ'ზე დაფუძნებული ამა თუ იმ ფიქრის ნაწარმოები (იგივე: ქმნილება, ნიმუში, შედევრი, სისულელე) და ალბერტ ეინშტეინის გარემოების გახსენებამ, ნებისმიერი ნაშრომის დასურათხატების მხოლოდ სამი უბ-

რალო რამ რომ სჭირდება — ქალაქდა, შელანი და "ვანდალიზმური კალამ-კალმისტარი".

მაგრამ ისიც თავიდანვე აშკარაა, რომ კომენტატორის ნიღბის უკან თვით მოთხრობის ავტორი ანუ ავტორის ნიღაბი დგას (ანუ ორმაგ ნიღაბთან გვაქვს საქმე), რაზეც ნათლად მიგვანიშნებს თუნდაც ავტორის ბიჟი მიხრობელისთვის შერქმეული სახელი – აცრელერიკ მე.

ან ეს თავის თავზე შესამე პირის ფორმით მოსაუბრე აცრელერიკ მე დრო და დრო უმიზეზოდ ერთვება მხრობაში "ემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებული ირიბისული-პარალელური მეტატექსტებით, "ასრულებს კომენტატორის როლს, რომელიც სათანადო მიმართულების ასლევს იმპლიციტური მკითხველის რეაქციას, რითაც უზრუნველყოფს აუცილებელი ლიტერატურულ-კომუნიკაციური სიტუაციის შექმნას. რამაც თავიდან უნდა აგვაცილოს ნაწარმოების "კომუნიკაციური ჩავარდნა" (თანამედროვე ს'ხელგარგარეთული ლიტერატურისმცოდნეობა. ე., 1996. გვ.183. რუს. ენაზე).

განვიხილოთ ერთი მაგალითი ზემოთქმულის სათანადოდ.

"ვატერ(პო)ლოოს" სათაურის ქვეშ წერია: "ფანტასტიკური მოთხრობა". სინამდვილეში არაფერი საერთო ამ ნაწარმოებს ფანტასტიკურ მოთხრობასთან, ანუ სამეცნიერო ფანტასტიკასთან არა აქვს. მაგრამ თუ მკითხველი დროზე არ მიხვდა, რომ სამეცნიერო ფანტასტიკას არ უნდა ელოდოს, "კომუნიკაციური ჩავარდნა" გარდუვალია. ეს რომ არ მოხდეს, რეციპიენტმა დროულად უნდა მიიღოს სიგნალი, რაც მიახვედრებს, "ჩვეულებრივ" ფანტასტიკურ თხზულებასთან რომ არ მოუწევს შეხვედრა. და მართლაც, დასაწყისშივე გკითხულობთ:

...აქ აცრელერიკ მეს ცოტათი მოვკიდა და გაახსენდა, ფანტასტიკურ ნაწარმოებში ფანტასტიკური მოვლენებიც საჭირო რაა, ხოლო დანიშნულება ესე დაკისრა ისეთ მარტივ და ამ შემთხვევაში უწყინარ საგანს, როგორიცაა სიგარეტი და მაშინვე თამბაქოს ნაწარმი "კარმენ" (. . .) გახსნა. ამოიღო ორი ღერი სიგარეტი, სამკუთხა ტოტა'ზე დალო, კარაქით შესწვა და მიართვა კოლეგ".

კოლეგ რამდენჯერმე უბრუნდება გურამ დიჩანაშვილი თავისი მოთხრობის ფანრას საკითხს. მაგალითად, მე-16 თავი ასე იწყება:

"ამბავი კარმენ, ხელავ, რანაირად მთავრდება ჩვენს აცრელერიკს. აცრელერიკ მეს, დაუძალებლად აშორებული ფანრა? ცოტათი უნდა გავასწოროთ ეს ხარვე'ხი და სასურველს ვთქვათ, მაგრამ მანც ერთთოლ წუთით მომაპყარით თავაზიანი ყური – ლოკალის ჩრის, სანილი დაცრიალებს, ულეიტას ობი მოსდებია, თეჯა კმენის და შეკლა წინდას ქსოვს, ცოტათი გვრინებ, რაღაც გასწორდა იმაში, არა?" – ჟანრისა ვგულისხმობ".

ძნელად იქ მოისებნება ასეთი მკითხველი, რომელსაც ამის წაკითხვის შემდეგ კიდევ ეპარებოდეს ეჭვი ფანტასტიკურ მოთხრობას რომ დაემსგავსოს, სად არის!

მაგრამ სათაურის ქვეშ რომ მაინც "ფანტასტიკური მოთხრობა" წერია? ეს პოსტმოდერნისტული თამაშია სიტყვის პოლისემიით: ფანტასტიკური უცნაურის, ჯერარნახულის, არაჩვეულებრივის, დიდებულის და ბრწყინვალესაც ნიშნავს. ამგვარი ღრმად დაფარულია ხუმრობანარევი თვითშეფასებაც წმინდაწყლის პოსტმოდერნის.

რიგორც კონცერანსიე ამთლიანებს სასტრადო პროგრამას, რომელშიც სრულიად განსხვავებული შემსრულებლები, სტილები, ჟანრები, თემატიკა არის წარმოდგენილი, აცრელერიკ მეც ამის მსგავსად ხასიათია მრავალფერიოვნებით, სიუჟეტის უჩვეულო განვითარებით, სტილური ექლე-

ქტი'ნიკი გამორჩეული მხატვრული ტექსტის შეუცავ'შირებელ ფაქტორად ვაჟკაცობა აცრუცერიც შე 'ხოვკური თავისივე პერსონაჟების გვერდით ამოპყოფს თავს, რომლებიც მას ყერ აშინეყენ, თითქოს უჩინმაჩინის ქუდი ეხუროს. და მოკლეუნათია ვანყოთარების ეპიცენტრიდან გვაწყდის შეტატექსტუალურ კომენტარებს:

„ნაწილობრივ 'ხემორეშოყვანილი და ძირითადად ქყეშორეშოსახსენებელი აშბის ავტორი, აცრუცერიც შე, ყოყლად ფანტასტი, შეუშინყლად აახტა უკანიდან ეტლს და 'ხურვითა სარკმელს სუსთქვაშეკრული შიეწება. თუშცა არა, არა, აპე, ეს რა წამოშცდა მაინცდამაინც ეს, „შეუშინყვლად“-შეიქი — აცრუცერიც შეს ძალიანაც რომ ეღრიალა და ევი'შვი'ა, მაინც ყერაფინ შეაშინყდა — ავტორი გახლდათ“:

ხანაც პერსონაჟის ცხოვრება'ში მოსახდენი რადიკალური ცვლილებებისთვის ვაკა'ბ'ხადებს:

„აქ არ გეგონოთ, თითქოს აშბავი სრულიად მორჩა — აპ, ნახევრამდეც არა ვართ, მკონი. არადა, ისე, თითქოს მორჩათ, არა? — სხვა რაღა გკინდა, ობოლი ბიჭი კარმენსიტასგან განსხვავებით, სწორ გ'ხა'ხე დადგა, დაცასებასაც მიაღწია (. . .), რა აღყილია აქ დაშთაყრება. მოკლედ რომ მოკქრათ: „ბესამე კაროშ შეყაოთა მეკადინეობით თავი გამოიჩინა, გახდა ცნობილი შუსაკოსი, წამოზრდილ რამინა'ხე ჯვარი დაიწერა, მოხუცება საკვდილის წინ მას გადააბარა დიდი თეთრი კონსერვატორია და დირიკორის სპილოს ძყლისა პატარა ჯოხი, ბესამეს შუსაკალური გამოსყლებისას დარბა'ხი ტა'მით ანგრეოდა, შინ პყავდა მ'შვენიერი შვილები, ორი ბიჭი და ერთი გოგო, ხილო ჩიტები სტვენდნენ“ (კარის პარიკმახერი. ლ.ბ.). მაგრამ არ იყო. ძყრეასნო, ასე და აცრუცერიც შემ რომ მოგატყუოთ, სარკვყილისაგან. სარკე'ში ვერარ ჩახედება. . .“

ავტორის ნიღაბი — აცრუცერიც შე — ის შეტაპერსონაჟია, რომელიც თავისი კომენტარებით სათანადო განწყობას უქმნის მკითხველს, ახდენს მის ორიენტირებას „ფანტასტიკურ“. ჭრელ, უსყვულო გარემო'ში, განმარტავს უცნაური, არატრადიციული მხატვრული ხერხების გამოყენების მი'ხნებს, მოკლედ, მხატვრული ტექსტის მნი'შვნელოვანი მახასრუქტურირებელი პრინციპის განსახიერებაა.

პოსტმოდერნი'ზმი რას პოსტმოდერნი'ზმი იქნებოდა, თავისივე თავის პაროდირებაც რომ არ ეცადა! და, აი, <u>ალა მირხილიანის</u> „გადაყრენა მადათოყ'ხე და უკან“, შეტადრე მისი „დანართი“ (კომენტარები), სწორედაც რომ პოსტმოდერნის პაროდიაა კერძოდ. „დანართი“ სყენი აშკარ მინდელი ინტერესის საგნის — ავტორის ნიღბის — პაროდია გახლავთ.

ამ რომან'ში ავტორისეული რეფლექსია თავისივე თხ'ხულება'ხე ძირითადი ტექსტის ბოლოს მოთავსებული კომენტარებით არის წარმოდგენილი, ოღონდ პირველსავე გვერდ'ხე. სქოლიო'ში ასეთ „ინსტრუქციას“ ვეცნობით: „ყოველი აშბის შემდეგ (ეს ნი'შნავს — ყოველი თავის წაკითხვის შემდეგ. ლ.ბ.) მკითხველმა უნდა იხილოს 170-ე გვერდ'ხე მოთავსებული „შენი'შვნა-დამატებანი“.

ამ „შენი'შვნა-დამატებანის, ანუ ოყოსივე ტექსტ'ხე ავტორის განა'ხრებათა პაროდიული ხასიათი სრულიად აშკარაა. ისიც საგნებით ცხადია, რომ აქ პოსტმოდერნი'ზმი თავისივე თავის პაროდირებას ახდენს. ორიოდე ნიმუში:

კომენტარ'ში, რომელიც განკუთვნილია თავისათვის „ქრონიკა გლახაკი სემინარიელისა“, ვკითხულობთ: „ავტორი არ მალავს და ყერც დამალავს, რომ მისამე ქრონიკა არის ერთგვარად გადაკეთებული „გლახის ნამბობის“ ერთი მისი და ერთიც სხვა კლასიკური თხ'ხულების უპირატესი. ეს ყერელმა დაყითამაც აღნი'შნა რეცენზიე-

ტროთან ჯდომისას".

ამ კიდევ ბოლო თავის — „ქრონიკა ქალაქისა და მისი ხმების" — კომენტარი:

„ქრონიკისა და წიგნის ბოლო თავი ავტორს დიდად არ მოსწონს. თუმცა ქარხანტესობას განრიდებულს მაინც ასე ესმენია. ეს უეჭველია, იმიტომ წარმოადგენა, რომ თავიდან სწორედ ეს ქრონიკა წარმოადგინა ეპიგრაფად. რაზეც იქ ბევრი არაფერი იყო მოსაყოლი. ერიადნესთან, რაც უნდოდა ეთქვა ავტორს, ის არის, რომ ყორღანოვის მკვლელი ამოიცნო. ავტორი ფიქრობს, რომ ეს ჩანს თუ ბოლო თავში არა, წიგნის დარიგულ გარდაცვლილთა სესხაში მაინც".

ავტორის ხიბის მარილაც რომ ჩანებული პარიდაა! ოღონდ ამ თვითპაროდირებაში ხომ არ იგრძნობა პოსტმოდერნის ეპოქის დასასრულის დასაწყისი?

აკა მორჩილაძის ამ რომანის გამოქვეყნებიდან ვაიქვის სული რალაც საშიშად წელი და მოელი პლანეტას შეძრავს მოვლენა. რომელმაც, როგორც ფიქრობენ, წერტილი დაუსვა პოსტმოდერნის. <u>ზურაბ ქარუმიძის</u> ჩანებულ ესეში, „ცოდო თაშაშის დასასრული ანუ ეროსი აკაკუნებს" („არილი", 2001, 18 ოქტომბერი) ვკითხულობთ:

„2001 წლის 11 სექტემბერს, მანჰეტენზე, საერთაშორისო სავაჭრო ცენტრის ცათამბჯენთან ტერორისტების მიერ გატაცებული „ბოინგის" შეჯახებით დასრულდა პოსტმოდერნიზმი: კულტურის მდგომარეობა, რომელიც ორიოდე წელიწადზე მეტ ხანს გაგრძელდა. დასრულდა ეს თამაში, რომელიც ქმნიდა გამოგონილი ორიგინალების აბსოლუტურად იდენტურ ასლებს; დასრულდა ონტოლოგიური მუშაობა ნამდვილსა და შეთხზულს შორის გაბმულ ბაყარზე; დასრულდა ორაზროვან და გაურკვეველ ნიშანთა ღია სისტემებში რეფერირების ლაბირინთებში ხეტიალი. . ."

ამავე აზრისაა ბერლინელი ფილოსოფოსი <u>ვილჰელმ შმიდი</u>:

„ეს ეპოქა (ეპოქა, რომელიც 2001 წლის 11 სექტემბრის შემდეგ დადგება ლაბ.) ველარ იქნება „პოსტმოდერნი". ეს აქნება მისი შეღეგომი ხანა (. . .) . განა ამის შემდეგ (იმ ტრაგედიის შემდეგ, რაც მანჰეტენზე ატრიალდა ლაბ.) კიდევ შეიძლება ირონიული მოვლენებით, თამაშითა და გაიოლებით თავის შეკავება? ჯოჯოხეთური ატეოქების წყალობით რეალობამ ყოველგვარ ვირტუალობას, ყოველგვარ გართობას „გადაუსწორა". ეს გახლავთ პოსტმოდერნის დასასრული. სხვა (ახალი) მოდერნი განთავისუფლების პარადიგმა კი ალარ იქნება გაბატონებული. არამედ თავისუფლების ფორმებზე მუშაობა დაწყება. ეს კი ნიშნავს: უმჯობესია ჩვენ თვითონ დავუწესოთ ჩვენივე თავს საზღვრები, ვიდრე მათ სხვა დაგვიწესებდეს" („ჩვენი მწერლობა", 2001, 7 დეკემბერი).

რა ფორმებს შეიმუშავებს ახალი ეპოქა, ახალი (სხვა) მოდერნის ხელოვნება, ახლა ამის გამოცნობას ალბათ ვერავინ შეძლებს. ეპოქის მაქსიმალურად შესატყვისი ფორმების მოძებნას დიდი დრო სჭირდება. მანამდე კი პოსტმოდერნისტული ანერქია გაგრძელდება და მე მგონი, იმის თქმაც თამამად შეიძლება, რომ თხრობის ესეისტური მანერას არც პოსტმოდერნიზმის მოძღვრო მიეცდინარეობისგან (ნეტა რა სახელს შეარქმევენ) მოაკლდება ყურადღება.

□ □ □

კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა

□

ბელა წიფურია

□

ვერაის დისიანა"ცილის „დაკისებდა, (ერთგვარი ბითხრობა). ((ალავ დეტექტივები)" აცდუნებს ბევრ ჩაფიქრებულა, რომელიც ანტიკომუნიკაციური ნაწარმოებია. ფაქტიურად, ეს არის ერთადერთი დასკვნა, რომელიც შეიძლება გამოიტანოს მკითხველმა ფაქტურის ირიბად უარყოფად გარეთ ტექსტის გაცნობის შესწავლ. თუკი ამ აზრს ამოსავალ დებულებად ავიღებთ, სულ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სამწერლო ნაწარმოების [illegible] კაცის ხელიდანაა, მიმდინარეობს არა სუნგან, რომელიც რეციპიენტისაგან, არამედ თავისი ავტორისაგან. ნაცვლად იმისა, რომ, ტრადიციისამებრ, შექმნას მკითხველისათვის მაქსიმალურად მისაწვდომი, სასიამოვნოდ აღსაქმელი ბითხრობა („ბითხრობა-კანფეტი", რომელიც თავად გადმოსაშვილი უწოდებს), ავტორი ქმნის ნაწარმოებს, რომელიც, როგორც ჩანს, მკითხველში უნდა ალრიცხოს ტექსტის გაუთავისებლობის, ტექსტთან კავშირის შეუძლებლობის, მხატვრული კომუნიკაციის განუხორციელებლობის განცდა, რაც შეიძლება განზოგადდეს ბიზნის განუხორციელებლობის განცდამდეც. რადგან უმთავრესი მიზანი, რომლითაც ავტორი შეიძლება წერდეს, ხოლო მკითხველი კითხულობდეს ტექსტს, არის კიდეც მხატვრული კომუნიკაცია, ანუ ავტორისა და მკითხველს შორის ინტელექტუალურ-ემოციური კავშირი (იხ. 2) ამ თვალსაზრისით ბითხრობის სათქმელი მართლაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც ურთიერთგაქრობაზე, ანუ მანძილის მისწრაფების აბათება. ეს სათქმელი ავტორის ბევრ თანამიმდევრულად, გამოხატულ მხატვრულ დონეებზე არის დაშიფრული.

რას ბითხრობს ეს ნაწარმოები? როგორ აბუნებს მწერალი თავის ნამუშევრის ეანრობრივ და სიუჟეტურ დონეზე? "შეუძლებელი კომუნიკაციის განცდის მწერლობა [illegible] ფერენციალის გზითაც, რამდენადაც სათაურშივე გვეუბნება და ბითხრობაშიც გვიმტკიცებს, რომ ეს დეტექტივია, თავდაც ნამდვილის ნიშნებს, რომელთა მიხედვითაც ნაწარმოები დეტექტიური ჟანრის შეიძლება ითვლებოდეს; მაგრამ, რა თქმა უნდა, რეალურად არც „დაკისებდა" წარმოადგენს დეტექტივს, არც ავტორს სჯერა ამის და არც მკითხველისაგან ითხოვს დაჯერებას შეიძლება ითქვას, რომ ეპისტოლარულ-კომუნიკაციური განსაზღვრულობის ნაცვლად ამთა ავტორი ახერხებს კიდეც კომუნიკაციური დეზორიენტაციის. სიუჟეტური თვალსაზრისით კი „დაკისებდა" აწყობს ბრუნვალი თხზულებისათვის საკმაოდ მისაღებ, ტრადიციული ფორმით: ორი გმირის შესვლით. აქ ავტორი არ ცდილობს ნოვატორულ ხერხებს, არ ეძებს ორიგინალურ გზებს; მაგრამ ტრადიციულ დასაწყისს არ მოსდევს ტრადიციული განვითარება აქბისა და ბითხრობაც

მოვლენა იქნა. სადაც დაიწყო, აქლემად. ნაწარმოები არ აძარცვლების მკითხველის ბუნებრივ მოლოდინს, რომ დასაწყისს ძიძიგის გაგრძელება და, ბოლოს, დასასრული, რაც მთლიანი ნაწარმოების შესაქმნელია. ტექსტის ლოგიკურობისა და დასრულებულობის განცდას აღძრავდა. რაოდენ ლიტერატურის სპეციალისტებშიც არის აღიარებული, „ტექსტის თეორიის ერთ-ერთი ძირითადი საკითხია ტექსტის დასაზღვრულობა, ძალი დახშულობა. რომ არ შეიძლებოდეს იმის დამტკიცება, რომ ტექსტი თრი მხრიდან გარკვეული სახით არის დახშული, არც იქნებოდა შესაძლებელი საუბარი ტექსტის, როგორც სპეციალური ერობრივი სტრუქტურის შესახებ" (5, გვ. 225). ძნელდავად იმისა, რომ „დაიქებდის", როგორც ნაწერის დასრულების ნიშანის ავტორი ხაზგასმით იძლევა - მოთხრობა მთავრდება „ბუნების ბოლო აღწერილობით", შეძლებამ მხედველი ორიგინალით დაწერება „დასასრული", რასაც მოწმობს ავტორის ხელნაწერი P.S.-ის გარეშე და ბოლო P.S.-ით - „დაიქებდა", როგორც ტექსტი, როგორც მოთხრობა, როგორც თრი გმირის შეხვედრის ლოგიკური შედეგი, ავტორისა მაინც არ დასრულა და ამგვარი ხანგრძლივი დაძმვდებით აუწია მკითხველს, რომ თეი იმთავრებს არა მოთხრობას, არამედ წერას. რაც შეეხება თავად მოთხრობას, ის ავტორმა გაწყვიტა: გაჭიანურებული და, არსებითად, გაურკვეველი საუბარი, რომელიც მთავრა თრი პერსონაჟის შეხვედრის კულტურამ და დასვენების პარკში და რომელსაც, თავის მხრივ, აღარაფერი მოჰყვა თან, გაწყვიტა ავტორის ფიგურის მოულოდნელმა გამოჩენამ და უცვლილებლად სრულად და, ბოლოს, ძის მიერ ასევე უცვლილებლად გაიმეორებულ ფრაზაზე ჩაბმულობამ გმირებმა. თუმცა რა უნდა მოჰყოლოდა თრი პერსონაჟის, თრი მთავარი გმირის შეხვედრას? ასევე დაგაზუსტებთ, რომ მწერალს ნამუშევრა კიდევ. ისეთებისათვის, გმირები უწოდის თავისთავე პერსონაჟებს: „და გმირები ეწვიდნენ", არაერთხელ შეხვედრებს და ქართულ მწერლობაში ნიკო ლორთქიფანიძის მიერ დაკვირდებული ტრადიციებისაებრ მოგვაგონებს, რომ „გმირი" შეიძლება იყოროს მხოლოდ იმ პიროვნებას, რომელიც, მწერლის ჩანაფიქრის თანახმად, თავისი ამოცანებით სულიერი მისწრაფებებისაებრ იმსახურებს ამ წოდებას და რომლის მოქმედებაც მწერალ ტრადიციებზე დაფუძნებულ ლიტერატურაში იყო მისალიტერული. მაგრამ რადგანაც „დაიქებდა" ტრადიციათა რღვევის საუკუნის ნაწარმოების იქნება, მისი გმირების შეხვედრას არ მოჰყვება დიდი მეცნიერება და ერთმანეთისათვის თავგანწირვა, როგორც ტრადიციაში და ანთხლის ან ვიეტნამში და ზღაპრების შეხვედრებში. არც დიდი საყვარელი, როგორც, თუნდაც, რომეოსა და ჯულიეტას შეხვედრებში. „დაიქებდაში" გმირთა ურთიერთკავშირი არ შეიძლება. ქართულ მოდერნისტულ ლიტერატურაში, კ. გამსახურდიას რომანში „კლარა" უკვე გამოცდილი იქნა გმირთა შეხვედრის განუხორციელებლობა: სულიერად მონათესავე ორი ადამიანის კომუნიკაციის ხელს არ უწყობს საკომუნიკაციო სიტუაცია - ურბანისტული გარემო. მაგრამ იმ მოთხრობაში, რომელშიც გ. დანიანაშვილი მოდერნისტული ეტაპის შექმნის ქმნის, კომუნიკაციის შეუძლებლობა იდეად განვითარებული კუთხით არის ასახული. ორი პერსონაჟის შეხვედრა, რაც თავისთავად არის კიდევ საკომუნიკაციო სიტუაციური სვლა, ხდება ფსიქოლოგიკომუნიკაციო სტრუქტურაში. ურბანისტული გარემოს შიგნით მოთავსებულ სიტუაციაში. პარკში ახალგაზრდა, ქმარ ფსიქოლოგიური და თავისი კომპეტენციით სრულიად არ არის იდეალური ადგილი „კულტურისა და დასვენებისთვის". რაღაც გ. დანი-

ძება გურამ დოსთაშვილის შოთრობის მთავარი თემაც არის და სათაურადაც ავტორმა სწორედ ძიების პრობლემა გამოიტანა, მაგრამ ძიების საგანი კონკრეტულად არ ჩანს, არ ჩანს არც გმირთა მიზნედება რაღაცის მისაღწევად. აქედან, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ის, რასაც დაეძებენ ერთმანეთთან მთავარე გმირები, არის, ერთი მხრივ, საკუთარი სათქმელი და, მეორე მხრივ, ამ სათქმელის გაგებინება თანამოსაუბრისათვის, ანუ პერსონაჟის შინაგანი კომუნიკაცია საკუთარ თავთან და მისი კომუნიკაცია მეორე პერსონაჟთან. სწორედ ამ მიზნის მაძიებლები არიან ისინი უსიათოები. მართალია, უშუალოდ ტექსტში ავტორი თითქოს არ იღებს საკუთარ თავზე ამ საკითხის განვრცობას XX საუკუნის ზოგადი სულიერი პრობლემების დისკუსიაზე და მისი მსატვრული ამოცანაც უფრო მარტივია - მოგვითხროს, თუ როგორ ცდილობენ პერსონაჟები კომუნიკაციას მისი გმირები - მაგრამ, ცხადია, რომ მწერალმა ამ თემაზე საუბარი ისურვა სწორედ იმდენად, რამდენადაც მის დროში ერთმანეთთან კომუნიკაციის ველარ ახერხებენ ადამიანები. XX საუკუნის ლიტერატურასა და ფილოსოფიაში ღრმად დაშუშავებული პრობლემა ადამიანის მარტოობისა და გაუცხოების ამჯერად სრულიად სხვა ესთეტიკურ დონეზე ანა ითხრობილი და ის ვლინდება, უბრალოდ, კომუნიკაციის შეუძლებლობით. ჰეიდეგერისეული ეშიკის ლიტერატურისთვის აღმოსავლეთის აღარ წარმოადგენს, რომ „კაშმირი დაირღვა“, დაირღვა კაშმირი ადამიანსა ღმერთთან, მიუკანასთან, საკუთარ თავთან, გარესამყაროსთან, მაგრამ ამჯერად ლიტერატურა ამ პრობლემაზე რეაგირებს არა ტრადიციების, არამედ, თუნდაც, „დაკარგულის“ ტიპის „ერთგვარი მოთხრობის“ ფორმით, რომელშიც ავტორი არ მიქცევს სიღრმისეული პრობლემის ანალიზს, ჰუმანისტური სამყაროს გარეგნული მოუწყობლობა, და საკულტო ჰუმანისტიკულია, გარეგნულად მაქსიმალურად ორგანიზებული, სამყაროდან გამოცალკევებით. უბრალოდ, კიდევ უფრო ცხადყოფს ამ ეშიკის ფსიქოლოგიურობის, ფსიქოანალიზისეულობის, ფსიქოკომუნიკაბელურობის ანალიტიკურ პრობლემებს. ამდენად, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ XX საუკუნის მწერლის ლიტერატურაში კვლავ ფუნდამენტის გარესამყაროს არსებულობის მოდერნისტული პრობლემა, მაგრამ ამჯერად ეს ავტორი შენიღბულია ან ჩანაცვლებული ნაკლებად მტრული, ჰორიზონტის სულიერი საშყარისათვის უფრო კონკრეტული საფრთხე, რომლის ავტორია ამჯერად მის ფუნქციონირებაში მდგომარეობს. მართალია, გურამ დოსთაშვილთან გარესამყაროს მალადობა ჰორიზონტის სულზე არ წარმოადგენს აქცენტირებულ პრობლემას, რადგან ავტორი წარმოაჩენს, უფრო ძუნძად, თავდა პერსონაჟების შინაგან უსიათობას; მთლიად იმისა შესაბამისად, თუ რამდენი დეტალებით აირეკლება ეს საშყარო, საბჭოური და ჰუმანისტური რეალობა მათ საუბარში, მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ მწერალი სულაც არ ითავისუფლებს გარესამყაროს ბრალეულობისაგან ჰორიზონტის სულის წინაშე. მაგრამ რა ფორმით ხატავს ავტორი თავდა პერსონაჟების უსიათობას? უმთავრესი ნიშანი არის ის, რომ მათ არ შეუძლიათ ურთიერთობა, ანუ კომუნიკაცია. თავდაპირველად ეშიკური ნაწარმოების არსებობის უმთავრესი პრობა მართლაც არის პერსონაჟთა ურთიერთგაუცხო და ურთიერთშეცდება. ის, თუნდაც, გმირის შინაგანი კაშმირი საკუთარ თავთან. სწორედ ამგვარი კაშმირი შეიძლება უშუალოდ საკულტოს პერსონაჟთა მიქცევის ის გმირის სულიერ ძებნის მოდერნისტულ პრობლემაში. თითქოს

ალუქსელია საკუთარი არაორდინალობა და. სხვათა შორის, თანამოსაუბრის არასრულფასოვნებაც. მათი ნაკლულოვნება ერთმანეთთან მიმართებაში ვლინდება მხოლოდ იმ ეპიზოდში, რომ ერთმეორეს ვერაფერს აგებინებენ. ვერ აგებინებენ საკუთარ სატკივარს, რადგან, ავტორის განსჯის თანახმად, სწორედ ამ სატკივარის მიმართ არ არიან გულწრფელნი. ის არავულწრფელი, უსულო ბელი, გაქანურებული. გაუცხოებული საუბარი, რომლის სახითაც არსებობს ტექსტი, შეუძლებელია იმიტომ, რომ ნაწილს ამ საუბრის შესწავლად რეალურად არც კი ეძლება გმირთა გაცნობა, ისინი კვლავაც უცხონი რჩებიან ერთმანეთისათვის და ვერ გადალახავენ გაუცხოების ზღუდეს. ძნითხრობა, რომელიც ცხადყოფს კომუნიკაციური კრიზისის, ფაქტიურად, გვიმეორებს სულიერი კრიზისის შესახებაც. ამ კრიზისს გაუცნობიერებას გმირები ვერ ახდენენ და, აქედან, არც ძნა ლიტერატურის პოტენციას ფლობენ. მაგრამ ავტორი კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს მკითხველის წინაშე იმ ფაქტს, რომ „ძნისტრუქტურული საზოგადოების“ კომუნიკაციური კრიზისი რომლის გადალახვაცაა ძიებულებული „პოსტინდუსტრიული საზოგადოება“, სწორედ იმ სულიერი კრიზისის შედეგია, რომლის აღმოჩენაც ამ ეპოქაში ნაკლებად გამოვლინებულია. მაგრამ ეს რეალობაც არ გამორიცხავს ძნი შედეგების ხანგრძლივ. თუკი ძიდერიანისტული ლიტერატურა ხატავდა გმირებს, რომლებიც გაინიკიდინენ სულიერ კრიზისს და, აქედან გამომდინარე, ვერ აკეთებდნენ კავშირს ადამიანებთან, ამჯერად ლიტერატურაში ისახებიან გმირები, რომლებიც ვერ ამყარებენ კავშირს ერთმანეთთან, რაც ისის შედეგი უნდა იყოს. რომ ისინი გამოიკვლიან სულიერ კრიზისს ან, შესაძლოა, არიანებენ თავს თავში (თუნდაც გაუცნობიერებელი სახით) წმინდა თანაბების სულიერ კრიზისს,

რასაც თან დაერთო საბჭოური სა-
ზოგადოების ცნობიერი კრიზისიც. მარ-
ალია, მაინც კლავიც ძლიერია შინაგანი
მოთხოვნილება კომუნიკაციისა, მაგრამ,
ფაქტურად, განიცდიან „უმჯობესლობას“,
თუთიის კი არ არიან მზად იძახდეს, რომ
გახდნენ სხვისი მსმენელი. ის ეჭვი და
ურდობლობა, რომელიც იმთავითვე წინ
უძღვის საუბარს, რა თქმა უნდა,
შეუძლებელს ხდის ურთიერთგაგებას,
ამდენად, ისინი შინაგანად განაპირობებენ
არა კომუნიკაციის შესაძლებლობას,
არამედ მის შეუძლებლობას. რა თქმა უნდა,
ვმარტებთ, რომ ამ პროცესს აცნობიერებენ,
მაგრამ, ლიტერატურული ტრადიცი-
ამაებრ, ამ მოთხრობაშიც იმას, რასაც
თავის თავში არ აცნობიერებს გმირი,
აქცენტირებთ თუ კომენტირებას უკეთებს
ავტორი. ამგვარი ავტორი ტექსტში გამუ-
დმებით ფიგურირებს. თავდაპირველად მას
ვხედებით თხრობის პროცესში, ესობრივ
დონეზე და ფიქსირდება მხოლოდ ფრჩხი-
ლებში, შემდგომ კი ის ამოქმედდება
სიუჟეტურ დონეზე, გამოჩნდება, როგორც
გამოუცნობი პერსონაჟი, რომელიც
აღმოჩნდება თავად ავტორი. ის შერჩევს
თავის გმირებს, განიცდის ჯერ ერთს, მერე
მეორეს, ესობრივ დონეზეც განამტკიცებს
თავის უფლებებს, გამოთავისუფლდება
ფრჩხილებისაგან და უფრო ხშირად
ფრჩხილებში მოაქცევს თვითონვე გმირების
ნათქვამს. გურამ დოჩანაშვილის შეხედ-
მედებიდან ჩვენ უკვე ვიცნობთ ავტორ-
პერსონაჟს, რომელიც გამოცდილებითაა
მოხრილებელად, ნარატორად, არამედ
პერსონიფიცირებულ ავტორად, რომელიც
კრავდა. აქთალიანებდა რეალური ავტორის
ნააზრევს. ჩვენთანაც გვთავაზობდა, მოგვ-
ლი ეს პერსონაჟი, როგორც ფიქცია, რომ-
ორც მოთამაშე ძალა, რომელიც მოთხრო-
ბაში გადმოცემული იმის აღმწერი, რომე-
ლიც ეჭრეოდა თავისუფლებისმოყვარე
ქალის, კარმენის და მთავრობის მოლიდან-
ში ტოტალურ აბსურდად აღიქმებოდა სიკვდილ „კარმენის“.
აბსურდი პერსონაჟი არა ნარატორული, არა-
მედ კომპოზიციური ფუნქციის მატარებელ-
ლი იყო. ამასთან ერთად, ის აღმოჩენა
სიმძაფრეს მკითხველში, რომელიც მიღ-
ებულია არა რეალური ავტორის ან
დანარჩენი პერსონაჟებისაგან, არამედ
მთლიანად ტექსტისაგან, რამდენადაც
მკითხველის დადებითი განწყობილება
ტექსტსა და მკითხველს შორის დადებითი
საკომუნიკაციო კითარების გარანტია
ძლეოდა. მაგრამ „ვატერ(ბი)ლოოსაგან“
განსხვავებით „დაეცემა“ გვხდებოდა არა
ამგვარ სიმძაფრეს, რომელსაც
რეალური ავტორი უბრალოდ სახელდებს
ავტორად, არამედ ტექსტისაგან და
პერსონაჟებისაგან აგრესიულად გამოყო-
ბილ ფიგურას, რომელსაც რეალური
ავტორი იყენებს, რომელიც ნიღაბს რა
თქმა უნდა, ტექსტში ამ ფიგურით წა-
რმოდგენილი ავტორის სახე ჯერ გადაეცემა
რეალურ ავტორთან. ეს ფიგურა თითქმის
ზუსტად თანხვდება იმას, რასაც მიხეი-
ლ ბალინტის სალიტერატურო კრიტიკაში
„ავტორის ნიღაბი“ ეწოდება. კ. ბალმ-
გრენის თანახმად, ამგვარი ფიგურა ხდება
ცენტრი ტექსტისა, რომელშიც წმინდა-
წარგანზრახულად არის შექმნილი
თხრობითი ქაოსი, ფრაგმენტირებული
დისკურსი, რათა აღიქმებოდეს საშუალო,
რომელიც დანაწევრებული, გაუცხოებული.
აზრის, წესრიგისა და კანონზომიერების
მიკლებული რეალობა. ამგვარ ტექსტში
სწორედ ავტორის ნიღაბი არის ის კან-
ერტონი, რომელიც მომართავს მკით-
ხველის რეაქციას, უზრუნველყოფს აუც-
ილებელ ლიტერატურულ კომუნიკაციურ
სიტუაციას და იმისის ნაწარმოების „კო-
მუნიკაციური საკითხებისაგან“ (6, გვ. 192).
შეიძლება ითქვას, რომ გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაც ანალოგიური პრო-
ცესით არის აგებული. მაშინ, როცა თხრო-
ბა გამიზნულად ატარებს ანტიკო-

მუსიკალური ხასიათის, რომლის ავტორი უარყოფის ტექსტის ორგანიზაციის სა-ქოველთაო პრინციპებს, არღვევს შედარებითობრივ თანმიმდევრობის კავშირებს, მის შესაბამის ავტორისადმი ფიგურა. რეალური ავტორის ნაღები, რომელიც იღებს პასუ-ხისმგებლობას თხრობაზე და მხატვრულ კომუნიკაციაზე, შეიძლება ტექსტში მკით-ხველთან კომუნიკაციის მიზნით და ცდი-ლობს ამისა ამ კომუნიკაციური ნაკვარ-დისაგან. მაგალითად, მოთხრობაში, რომელშიც არ მყარდება კომუნიკაცია თხრობის არც ერთ თხრობით დონეზე - პერსონაჟთა შორის, რეალურ ავტორსა და ტექსტს შორის, ტექსტსა და მკითხველს შორის, რეალურ ავტორსა და მკითხველს შორის - ერთადერთი წყვილი, რომლის თანხმობაც ექექე არ არის დაცვებული, ეს არის ავტორის ნაღები და მკითხველი. ის ფიგურა, რომელიც ავტორის სახელით მოქმედებს, გამოხატავს ამდენი ინფორმაციის: გმირებისა (ვინ დიალოგში არიან და რას ვიღებ-მიღე-დებიან, თავადაც არ იციან), მხატვრული სივრცისა (პარკი საკმაოდ შეღებილია), მხატვრული დროისა (ზაფხულია, საშინლად ცხელა, გმირებსაც და თავად ავტორსაც გინებია ერევათ), რეალური დროისა და სივრცისა (თუ გავიხსენებთ, რომ მოთხრობა 90-იანი წლების საქა-რთველოში იწერება, ალბათ ცხადია, რატომ არ იკვლება ეს საკითხი ტექსტში), პერსონაჟების სახელით წარმოებული თხრობისა (მათი სიტყვები უგუნური და არაგულწრფელია), ავტორის სახელით წარმოებული თხრობისა და მკითხველთან პრობლემისა (ავტორი მეტისმეტი გულ-მოდგინებით ცდილობს, განმარტოებული ერთობრივ-შემოქმედებითი აქტი, მაგრამ მკითხველს მწერლად აღიქვამს), ტრადიციული ლიტერატურის მიმართებისა (მისი ირონია განსაკუთრებით ბუნების აღწე-რებისადმი, რომელიც ტრადიციული ხერხებითაა მოცემული). ეჭვიანი მიმართებაა (ორი არღვევს ანდაზებსა თუ სხვა ტიპის სტრუქტურებს) და თავად ენისა. ამ ფონზე ერთადერთი პოზიცია, რომელიც გასაგებად და მისაღებად არის მიჩნეული მკითხველისათვის, ეს არის ავტორის ნაღების პოზიცია, ანუ ირონია შეუმდგარი კომუნიკაციების მიმართ. მაგრამ, აქვითინავე, ცხადი ხდება, რომ ეს არის ერთადერთი შეკდგარი კომუნიკაცია. პოსტმოდერნიზმის სალიტერატურო კრიტიკაშიც მიჩნეულია, რომ „კომ-პოზიციური პლანში, რომელიც, ძირითადად, ავტორის ჩანაფიქრის გამოხატულების წარმოადგენს, წარმატებული კომუნი-კაციის მიღწევის მცდელობა - თუნდაც ირონიის დონეზე ურთიერთგაგებამდე მისვლისა, მსჯელობს მკითხველთან თუ არა, „კულტურულ მკითხველთან მაინც" - უკვე ცხადი ხდის „კომუნიკაციური ნაკვთის" მიზეზს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ავტორი, რომელიც რასკვირველია, გამოსწვდეს ამა თუ იმ საკით თავისი ნაწარმოების ფურცლებზე დასაბამს ხდის თავის მღელვარებას იმის თაობაზე, რომ შეიძლება შეხვდეს „შეუმდგარ მკითხველს". შესაბამისად, ავტორი წინასწარვე ეჭვობს, რომ თავისი ნანაფიქრის ობიექტივაციის ნაწარმოების მთელს სტრუქტურაში (ვიდრე ცალკეული ისტორიის ზოგადი მოვალეობით, მსჯე-ლობებით და პერსონაჟების მოქმედებით, თხრობის საშუალებით და ა.შ.) იგი ვერ მოახერხებს მკითხველის ჩართვას კომუნიკაციურ პროცესში. ამიტომ ის იძუ-ლებულია, საკუთარი სახელით ამოქმედოს სიტყვა, რათა შეეცადოს მკითხველთან უშუალო საუბრისეული ურთიერთობაში და პირადად განუმარტოს თავისი ჩანაფიქრი. აშკარად, ავტორის ნაღების პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული მკითხ-ველთან კომუნიკაციური კავშირის დამყა-რების გამწვავებულ საჭიროებასთან" (6. ვა. 193). გურამ დოჩანაშვილის ამ მოთხ-

თანაც. შეიძლება ვთქვათ, რომ აქტიური ალარც ადრესატს ნიშნავდა, რომ ეს ტიპიური თავად მასთან ან მასა შეხვედრამდეც იყოს სახიათვისი. თითქოს მან იმედგაცრუება განიცადა აზგვარი სახიათის ტექსტებიდან (ამას ეწერდა „დაეჭვებაში“ თავად გვაძლევინებს, ანდაც რა „ილიჩისება-კანიეტებს“ ან „ილიჩისება-გერიტებს“ ირონიზებას), რომელთან ურთიერთობაც შეხვედრამდეც სწორედ სახიათისეული ტიპიური დონეზე დაშორებულებოდა და არ განყოთარდებოდა აზრობრივ დონეზე. ამჯერად ეწერდა, უბრალოდ, ადრესატს შეხვედრის, დაფიქრების იმაზე, თუ რატომ დაწერა ავტორმა ეს ნაწარმოები. რამ ნიშანი შეიძლება იყოს ის შეიძლება ყოფილიყოთ, რომ აზრობრივი კავშირის მიმაწერებად ეწერდა ალარ ცდილობს. ლიტერატურული ტრადიციისაებრ, დადებითი ტიპიური მიმწერებს, რადგან, შესაძლოა, ის მიგვყავდეს იმგვარი აზრებისკენ, რომლებიც, თავად მხრივ, სულაც არ უნდა ადრესატის დადებითი ტიპიების. მაგრამ განა ქართული ეწერ რელიგიისთვის ამდენად უცხოა მსგავსი შეხვედრებითი პრაქტიკა? თვით კლასიკური და, ამდენად, ალბათ, ტრადიციული ტექსტში, „ალეკო-ადამაში?!“ „ეწერთან დაწერილი“ ილიჩისების ავტორი არ უნდოდა მკითხველის მიწერას და მისნაირად კი ადამიანს, ამ გზით დაიჯერებს კიდეც და საქართო მიმართულებითაც წარმართის მსგავს ეცდება. ერთადერთი, რაც ამჯერ კომუნიკაციურ პროცესში მკითხველისათვის სახიათისო შეიძლება გახდეს, ეს არის ავტორისეული ირონიის მხედველობა, რომელიც ადეკვატ პროცესში მკითხველი ავტორის ერთგვარი თამაშების ინიციატივად გრძნობს თავს. მაგრამ, რამდენადაც, ეს არის მწარე ხასიათება, რომელშიც მონაწილეობა არა უშუალო ტექსტის, ენის, ლიტერატურის ირონიზების ფაქტში, არამედ ის ფაქტი.

რომ ავტორი ირონიზებს ადრესატის ტიპიურ მოლოდინებს, ტექსტის ანტიკომუნიკაციურობა, ერთი მხრივ, ავტორის ხელოვნების ვაჭრობილია, მაგრამ, მეორე მხრივ, ვაჭრობილია იმდენად, რამდენადაც ერთ-ლიტერატურული ფაქტია კომუნიკაციის თვისება ადასტურებს. ავტორის ნაწარმოების ირონიზება იმ მიმართ, რომ ერთ-ერთი თეორიული დონეზე მაინც შეინარჩუნებს კომუნიკაციის გარანტია. სხვაგვარად, „შეუსრულო კომუნიკაცია“ მკითხველისთვის ალარ იქნება ავტორისეული ფაქტი, მისი სულიერი თუ შეხედულებითი მდგომარეობის გამომხატველი შეტყობინებად და კომუნიკაცია რეალურად არ შედგება. ავტორის ნაწარმოების არსებობა ტექსტში ხდება საკომუნიკაციო ნიშანი, იქნება მწერლისა და მკითხველის თანაბობის საფუძველ. მაგრამ საკვეთილო რაზე თანხმდებიან ისინი? ტიპიურად, ეს შეთანხმება მიღწეულია იმის საფუძველზე, რომ თითქო მხარე უარყოფს ტექსტს. მკითხველისა შეიძლება უარყოს ტექსტი, რომელიც მისთვის გაჭიანურებული და დაბნელებია. შეეძლო მკითხველთან ან, სულაც, შეეძლოგარ ავტორთან შეხვედრის მიმართ ავტორის ნაწარმოები თავად ახლენს ტექსტის ირონიზებას და მკითხველსაც ითავებს, რომ თავისი უარყოფაც განახორციელოს არა ტექსტის სრული უგულებელყოფის, არამედ ამა თუ იმ ირონიზების დონეზე. ამ ეტაპზე მწერალი მაინც ცდილობს მკითხველის განწყობილების მართვას და საკრალო განწყობილების მიღწევას, თუმცა ეს განწყობილება ეფუძნება ირონიას. ამ კონტექსტში, რომელშიც ჩვენთვის ნათელია ამგვარი გრძნობების შეწყვეტით გაერთიანების იდეალი გაერთიანება შეიძლება მიმდინარე ირონიის საფუძველზე. მაგრამ, რეალურად, სხვა რა არის მხატვრული კომუნიკაცია, თუ არა ავტორისა და მკითხველის ერთიანი კავშირი, რომელიც მიგვანიშნებს იმ ტრანსცენდენტალური კავშირისაკენ? ამასთანავე, შეიძლება ვთქვათ, რომ ავტორი ალარც ადრესატს მიმართავს, რომ ეს ეტაპი თავად მასთან ან მასა შეხვედრამდეც იყოს სახიათისეული. თითქოს მან იმედგაცრუება განიცადა აზგვარი სახიათის ტექსტებიდან (ამას ეწერდა „დაეჭვებაში“ თავად გვაძლევინებს, ანდაც რა „ილიჩისება-კანიეტებს“ ან „ილიჩისება-გერიტებს“ ირონიზებას), რომელთან ურთიერთობაც შეხვედრამდეც სწორედ სახიათისეული ეტაპის დონეზე დაშორებულებოდა და არ განყოთარდებოდა აზრობრივ დონეზე. ამჯერად ეწერდა, უბრალოდ, ადრესატს შეხვედრის, დაფიქრების იმაზე, თუ რატომ დაწერა ავტორმა ეს ნაწარმოები. რამ ნიშანი შეიძლება იყოს ის შეიძლება ყოფილიყოთ, რომ აზრობრივი კავშირის მიმაწერებად ეწერდა ალარ ცდილობს. ლიტერატურული ტრადიციისაებრ, დადებითი ეტაპის მიღწევას, რადგან, შესაძლოა, ის მიგვყავდეს იმგვარი აზრებისკენ, რომლებიც, თავად მხრივ, სულაც არ უნდა ადრესატის დადებითი ეტაპების. მაგრამ განა ქართული ეწერ რელიგიისთვის ამდენად უცხოა მსგავსი შეხვედრებითი პრაქტიკა? თვით კლასიკური და, ამდენად, ალბათ, ტრადიციული ტექსტში, „ალეკო-ადამაში?!“ „ეწერთან დაწერილი“ ილიჩისების ავტორი არ უნდოდა მკითხველის მიწერას და მისნაირად კი ადამიანს, ამ გზით დაიჯერებს კიდეც და საქართო მიმართულებითაც წარმართის მსგავს ეცდება. ერთადერთი, რაც ამჯერ კომუნიკაციურ პროცესში მკითხველისათვის სახიათისო შეიძლება გახდეს, ეს არის ავტორისეული ირონიის მხედველობა, რომელიც ადეკვატ პროცესში მკითხველი ავტორის ერთგვარი თამაშების ინიციატივად გრძნობს თავს. მაგრამ, რამდენადაც, ეს არის მწარე ხასიათება, რომელშიც მონაწილეობა არა უშუალო ტექსტის, ენის, ლიტერატურის ირონიზების ფაქტში, არამედ ის ფაქტი.

ძის გარეთ. ძველ ძაძში და, რაღა იცის უნდა, ცარიელ ტექსტში. ავტორის ირონია საკუთარივე ტექსტისადმი არის გამოსახატული იმ იდეებისადმი უნდობლობაში, რომლებიც საფუძვლად ედო ადამიანის სულიერ თუ პრიორიტეტ მოღვაწეობის და შემოქმედებაში ამ მოღვაწეობის ასახვის, უფრო ზუსტად კი, ესის, რომელიც ამ მოღვაწეობის ფიქრობს. ამდენად, ტექსტი იქნება ამ ფასეულობებისადმი უნდობლობით, უნდობლობის გამოხატვის მიზნით. ხატვა, რომელიც წარმოთქმის ავტორის ძალა, ახალ გამოძახილს ხდიდა ავტორისა ამ ხატვის მიმართ. ხატვა წარმოთქმის უნდობლობით. დარღვეულია ძმარიება ნიშანსა და მნიშვნელობას შორის და ეს რღვევა გამოხატულია არა მხოლოდ ლოგიკურ, არამედ უშუალოდ, ტროპიკურ დონეზე. ნიშანდობლივია, რომ წყვილ, რომელშიც ხატვები წარმოთქმებია ამხილებს ტერმინ ხდიდით. ხატვალოგიკისადმი ამხილებელი რწმენით, გადმოსაშვილი ამ მითხრობის მთავარ ძალებს, ისევ იქვე ამტკიცებს და მოთხრობის ტექსტიდან ტროპიკის. რომ საკუთარ თავს, საკუთარ ქმნილებას, საკუთარ ენიქს გაანთავისუფლოს ამ ამხილებელი ხატვალოგიკისაგან დამოკიდებულების ენაზე. რაც გამოხატულებადაც შეიძლება აღიქვათ მხატვრული ხატვალოგიკის უნდობლობა. უნდობლობა ხატვალოგიკისადმი. ენისადმი. ტექსტისადმი ამ ენაზე. სადაც ჩვენ მოვიძია ხანმოკლე ტერმინი ძმარდაკარგულობის ძიებური და სადაც ეს ცნება ავტორისეული მიღწევა. ფაქტიურად, ტექსტისადმი უნდობლობა, დამოკიდებულება, რომელსაც დაეკუთვნა ხატვალოგიკის ენიქს პრობლემა, სწორედ მისი ენისადმი ძიძაობითების ფიქრობის წარმოადგენს. ნიშანდობლივია, რომ ანალიტიკური მხატვრული პრინციპით არის შექმნილი გერიან დოსანაშვილის ხატვა-

რომ თავდაპირველად ირონიზირება ხდება არა ადამიანი, თუ არა დაბადებისადმი, ერთგვარი მსოფლმხედველობა ადამიანის სულიერი თუ ეროტიკული ქმედების ამ ფიქრებზე, რომელიც კონკრეტულ დროში კონკრეტულ ადგილების ადარი ხელწიფებათ. ლიტერატურული აქტი, რომელიც ტრადიციული ფიქრით ადარ ხორციელდება, აშკარად აქტიორის ძალი განპირობებულია ირონიული ფიქრით. აღსანიშნავია, რომ მთელი ნამუშევრის შექმნის ლიტერატურული ენაზე ირონია, რომელიც მხატვრული თუ მსოფლმხედველობრივი პრაქტიკა, მკაფიოდ დაუკავშირდა პროზას, მაშინ, როცა მთელი ნამუშევრის ენაზე ირონია პოეზიის ძალი მოთხრობილი გამოსაცდელი ვარდა. ჯერ კიდევ რემი ლე გურმონი „პოეზიის ეკვივალენტი წყვილი“ წერდა, რომ „პოეზიის უკანასკნელი განმარტება არის ირონია“. პოეტი, რომელიც ცდილი გამოხატავდა წრფელ ხატვაში აბსოლუტურ იდეას, რომელიც უძლურებასა თუ იმედგაცრუების გრძნობდა, ერთი მხრივ, აბსოლუტური იდეებისადმი, ხოლო, მეორე მხრივ, წრფელი ხატვებისადმი, მიმართავდა ირონიას, რომელიც ერთდროულ წრფელ პოზიციას რომელიც იდეებისადმი, ძე საკუთარი თავისადმი და ტექსტისადმი. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ნიშნით გამჭვალულია მთელი ნამუშევრის ირონიული ირონია ტრადიციული ლიტერატურის ირონიისაგან, რომელსაც ავტორი ძმარიობაში მაშინ, როცა ამა თუ იმ ქმედების, ამა თუ იმ ფასეულობის რღვევის ხედავს ირონიზირების საგანში, მაგრამ თავად ეჭვი არ შეიქმს არც ამ ფასეულობათა ხატვალოგიკაში, არც საკუთარ ძმარიებაში ფასეულობებთან. მაგრამ მთელი ნამუშევრის და პოეტიდან ირონიის ტოტალურობა მეტყველებს სწორედ ამაში, რომ მწერალი საკუთარ თავს მთავრების საკითხებით რღვევის ხატვალოგიკის. იდეალები რღვევა რომელიც

რომ სწორედ მხატვრული სიტყვა, ანუ სიტყვა, რომელიც ტრადიციებსა და ყველაზე ხარდაბარ, უშუალო მოსაზრებებში იყო სათქმელთან, და, რაც მთავარია, ჭეშმარიტებასთან, სწორი დროში სწორედ ამ მიმართების რღვევის გამოხატავს? რამდენადაც ტექსტში ავტორი ასცდება თავად შეთხზულებითი პროცესის პარიტეტებს, სულ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მხატვრული კომუნიკაციის სართული ამ ეტაპზეც წყდება და მწერალი ქმნის აკენებს სწორედ იმ თანხმობის სათქმელსა და სიტყვას შორის, რაც ტრადიციული ლიტერატურის არსებობის საფუძველს წარმოადგენს. მითხრობაში შეთხზული პროცესის პარიტეტირება ხდება, უწინარესად, ავტორის ფიგურის შეხედულებით, იმ მიმართების დაფიქსირებით, რასაც ავტორის ფიგურა ტექსტთან ამყარებს. თითქმის ყოველი წინადადება გმირებისა წარმოითქმის ავტორის ირონიული კომენტარებითურთ, რომლებიც ტექსტის ძირითად ნაწილში ფრჩხილებში ექცევა ხოლმე. ავტორი გამუდმებით ერთვება თხრობაში ირონიული კომენტარების ფორმით და გადახვევების თუ ბუნების აღწერების ფორმით. თავისთავად ცხადია პროცედურა, ა. გრიბოედოვისა და ჟ. კურტენის თანახმად, გამოთქმის კონკრეტული აქტის უარყოფის ფორმასაც შეიძლება წარმოადგენდეს. „ცხადია გამოხატვის ერთდროულად რომელიც კონკრეტული გამოთქმის აქტის მიზანი, ისე მისი მიღწევის შეუძლებლობის. რეფერენციის ორი რიგი, რომელთა შეშფოთებით ადამიანი ცდილობს თავი დააღწიოს ენის დახშულ საშუალების, დაუკავშირდეს რაღაც სხვას, გარეგანი, არის რეფერენცია სუბიექტისადმი (გამოთქმის მიმდინარეობის მიმდინარეში) და ობიექტისადმი (საშუალებისადმი, რომელიც გარს აკრავს ადამიანის გარეგანი რეფერენტის სახით). მაგრამ, საბოლოოდ, ორი-

რიობაც. ავტორის უნდობლობა თავისთავს საწარმოებლის მიმართ არის ის ძირითადი პოზიცია, რომლის კონტექსტშიც შეიძლება იქნას აღქმული რიტორიკულად პერსონაჟთა სახელით ნათქვამი სიტყვები. ცხადია, რომ რეალური ავტორი ამ სიტყვებს არ ეკუთვნის. მაგრამ, ცხადია ისიც, რომ მკითხველისაც აგრძნობინებს ამას ირონიის შეშფოთებით და მიანიშნებს, რომ კომუნიკაცია დამყარდება სწორედ უნდობლობის ფონზე. ამასთანავე, ის, რაც იწერება მოთხრობის დასასრულის შემდეგ, ანუ ბოლოწერა და PS., უკვე რეალური ავტორის სახელით გამოითქმის, შეთხზულებითი პროცესი აქ უკვე დასრულებულია, სიტყვებზე გარკვეული პასუხისმგებლობის ასაღებად ავტორს უკვე აღარ სჭირდება ირონიის ნიღაბი და სიტყვებიც მას მიერ ნდობით წარმოითქმის. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ეს სიტყვები წარმოითქმის ფასეულობებისადმი ნდობით. და ეს ფასეულობანი სახელდება კიდეც: ბიბლია, სიყვარული შეცოდებისადმი, ლიტერატურისადმი და თვით ამ გმირებისა და ამ მოთხრობისადმი, რომელმაც ავტორს ამდენი სადარდელი გაუჩინა. გ. დომანაშვილის ამ მოთხრობიდანაც ცხადად წარმოსდგება ის მიმართება, რომლის ძალითაც ფასეულობისადმი ნდობას მოაქვს ნდობა სიტყვისადმი, რამდენადაც ამ ნდობის, ანუ სიტყვაში ჭეშმარიტების გამოსახვის გარანტი სწორედ ეს ჭეშმარიტებაა. მაგრამ, რომელიც რეალური ავტორის მიერ რეალური შეცოდებისადმი არის გამოხატული, აღდგება სიტყვიერი კომუნიკაციის ბუნებრივი ფორმა, დამყარებული თანხმობაზე, ურთიერთგაგებაზე, შეხედულებათა ერთობაზე და სიტყვის ნდობაზე. ბუნებრივია, ისმის კითხვა: ნუთუ ეს ყველაფერი აღდგა მას შემდეგ, რაც ავტორმა დაასრულა შეთხზულებითი პროცესი? ნუთუ მწერალს იმის თქმა სურს,

ვასახავ რეფერენციას მივყავართ მხოლოდ ლუნაციებამდე: რეფერენტულობის ლუნაზიდე და გამოთქმის აქტის ლუნაზიდე" (3, გვ. 484) მართალია, ეს მსჯელობა ენება არა უშუალოდ "შემოქმედებითი გამოსახვის აქტს, არამედ ზოგადად სტრუქტური გამოთქმის აქტს, მაგრამ შემოქმედებით აქტთან მიმართებაში მით უფრო რიგელ ამოცანად იასება მხატვრული ტექსტის უკიდურესად დიფერენციალის საშუალებად თავის დაღწევა და გარეგან სუბიექტთან, ამ შემთხვევაში მკითხველთან, შეხვედრება. მით უფრო დიდ ლუნაზად ჩანება თავად გამოთქმის აქტიც. რა თქმა უნდა, ეს ერთ-ერთი იმ მიზეზთაგანია, რომელთაც ლიტერატურა ანონიმობიდე, ანონიმურობიდე მიიყავს. ჯერ კიდევ ხიმბოლიზმში, ანუ მოდერნიზმის პირველ ეტაპზე, გამოცხადდა ლუნაზად გამოთქმა და გაგება, ერთი მხრივ, შემოქმედის მიერ საკუთარი სათქმელისა და, მეორე მხრივ, მკითხველის მიერ შემოქმედების ნათქვამისა. ცხადია, ის სირთულეები, რომლებიც იქმნება საკუთრის მიწერილის ტექსტთან მხატვრული კომუნიკაციის პროცესში, ამ ხიზეზთაც არის განპირობებული, მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ამ კონკრეტულ ტექსტშიც ავტორი სირთვების გზით ცდილობს გამოთქმის აქტის სრულყოფას. ამასთანავე, თავდაპირველ სარითაც ძნა მიერ ეიკვლევის ირიბითი ხორცესხმება. ავტორი ალრეც ფერხილთა სისტემას, რომელსაც თავად ეწყარ აკომპრომისებს, წყდება ორმაგი, სამმაგი ფერხილები, სიტყვა კიდევ: „გაეცრისწილნაცვალსურდით სულით". ალსანიშნავია, რომ ფერხილები მწერალმა თავდაპირველ "მსოფლიოსაგან, რომელიც ერთ-ერთი მხატვრული და საკომუნიკაციო ხერხი, გაართულა რა ფერხილებით მითხრობის სათაური: სრული სათაურია „ვაეცრისწილნაცვალსურდით სულით. (ერთგვარი მითხრობა). ((ალაგ დერეკტიკურ))". მაგრამ თხრობის პროცესი გვიჩვენებს, რომ არც ეს საკომუნიკაციო ხერხი არ აბარიერებს, რამდენადაც ავტორის კონტროლს ალარ ექვემდებარება. შეიძლება ითქვას, რომ ტექსტის კონტროლის სურვილი ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა, რომლითაც ალქურვა ავტორმა ავტორის ნიღაბი და ამით გამოხატა თავისი მმართება ტექსტისადმი და შემოქმედებით პროცესისადმი. რა თქმა უნდა, ლიტერატურის ისტორიიდან სვეთის ცნობილია შემთხვევები, როცა ავტორები უცდიან იმას, რომ მათი გმირები ალარ ემორჩილებიან მათ და თვითონვე მოქმედებენ, იღებენ გადაწყვეტილებებს. სხვათა შორის, ამგვარ პრობლემაზე მიანიშნებს გურამ დოჩანაშვილის შემოქმედებაშიც ვხვდებით: მწერალი ახლის პრობლემის პარადოქსებას მოითხრობაში „ავტორ(ის)ლოი, ანუ ალდგენილი საქმიანობები", სადაც ავტორ-პერსონაჟი რომელიც ქმის ან, შესაძლოა, სულაც კითხულობს კარლოსის თავგადასავალს. საყვედურობს მას, რომ არ დაუკვირა და მოლიანად გზაზე შედგა ფეხი. მაგრამ ამკვრად „დაიკიდებდა" ავტორის ძირ პრობლემა სხვა კუთხით ალქმული. თუკი ტრადიციულ ლიტერატურაში მწერლები ალიარებდნენ, რომ მათ ნების ალარ ექვემდებარებოდა გმირთა მოქმედებები (რაც, რასაკვირველია, გამორიცხული ავტორთა მიერვე თხრობის პროცესში შექმნილი მხატვრული დროსივრცის წესებითა და ვერიანების მიხედვით), რომელთაც, როგორც საკუთარი თავისის წყნებს, იხელმძღვანელებდნენ თავად ავტორი). გ. დოჩანაშვილის მოთხრობაში ავტორი მძიმე ნიღბის მეშვეობით გამუდმებით გვახსენებს, რომ ძნ ნების ალარ ექვემდებარება ტექსტი, რომელიც ენობრივი ხდომილება. ავტორის ნიღბის დაკარგულებული ორიგინალი კომპლექსები პერსონაჟია სიტყვების ძიებით ალბათ სწორედ ამის მანიშნებელია. ამ ფონზით რეალური ავტორი თითქმს გვეუბნება, რომ

ბის სურვილის არარ წარმოებაშია, მის ნების არარ ექსპლიციტირება თავად ტექსტი, არა გვირთა მოქმედების, არამედ მათი ურთიერთკომუნიკაციის დონეზე, რაც, ფაქტორად, იმის მანიშნებელია, რომ ავტორის პრეტენზია აქვს თვით მოქმედების პროცესის მიმართ და მხატვრული კომუნიკაციის პრობლემასაც წარმოადგენს მის პრივილეგიურ ეტაპზე, მწერლის მანაგანი ავტოკომუნიკაციის ეტაპზე, რადგან ეს ეტაპი მოიხსნება გაიგოთ, როდესაც მწერლის მიერ საკუთარი სათქმელის აღქმა, გაცნობიერება, ანუ სიტყვაში განხორციელება. რამდენადაც ავტორი უნდობლობას უცხადებს სიტყვას, ერთგვარ აქტს, ამ ფორმით ის უნდობლობას უცხადებს მოქმედებით აქტსაც. „დაიკარგა“ სტრუქტურაში გამოიყოფა რეალური ავტორის მიმართება მოქმედებით პროცესთან, რაც პარადიგმატულია ავტორის ნიღბის მოქმედებითი პროცესის ორიენტირების ფორმით. ავტორის ნიღბის ორიენტული კომპონენტები მიმართულია არა მხოლოდ გვირთა ენისაკენ, არამედ ავტორის ენისაკენაც და იმ ჩარჩოებისაკენაც, რომლითაც იქმნება მხატვრული ტექსტის ენა და რომლითაც ხშირად განისაზღვრება კიდეც მოქმედებითი პროცესი. მაგალითად, პარიტეტირებულია ტრადიციული და ასოციაციური აზროვნების პრინციპები, ლექსიკური ერთეულებიც კი, რომლითაც მეშვეობითაც ირონიას წარმართავს, სათქმელს გამოხატავს ავტორი. ფაქტორად, ავტორის ნიღაბი ამ ფორმით მოქმედებს რეალური ავტორის ენის წინააღმდეგ, რადგან, რომ არა ავტორის ნიღბის კომპონენტები, დისკურსის ამ პლანს, რომელიც ავტორის სახელით მიმდინარეობს, მკითხველი აღიქვამდა კიდეც რეალური ავტორის მიერ რეალური მიმართებით წარმოსახულ პლანად. მაგრამ რაც უფრო გაქანურდება ირონია, მით უფრო დაუსდებელი ხდება ავტორის ნიღბის სტატუსი „ლიტერატურისადმი“, მით უფრო ირიბიულ დამოკიდებულების აშკარავდება ენის გამჭვირვალების თვითეული მცდელობისადმი და თავად ლიტერატურისადმი. მოქმედებითი პროცესის ირონიზირება, რაც მანაგანი ავტოკომუნიკაციის მეუღლეობის განცდის უნდა იწვევდეს მკითხველში, გადაიზრდება ავტორის ტექსტთან მიმართების ირონიზირებაში. ავტორისა და ტექსტის კომუნიკაციის მეუღლეობაში. ავტორის ნიღაბი აშკარად ირონიული და აგრესიული დამოკიდებულებაშია თავად ტექსტთან, მის ავტორთან და მის მკითხველთანაც: „ეგეთია, რას გაეს, რას გაეს... თითონაც თუ არ წაიკითხავ ამ საყარელსაც ვერა მითხრობა რომელმე რედაქციაში უბედურში ამასაც ვნახავ, აგერ ვარ მე და აგერ ხართ თქვენც და თუმცა სად აგერ არ ვიცი მეცნიერტექსტიურად და მოკლედ ვიდაცა ხარ და ამ შავთვითორას ძარითადაცდა მოცლილი ხარ, – ახალგაზრდა აგრ“. (1, გვ. 88). ამგვარი ჩარჩოები ავტორისეული ნიღაბი თანდათან ხდება აგრესიული ფიგურა არა მხოლოდ გმირებისადმი, არამედ ტექსტისადმი და ავტორისადმი, იგი ახდენს არა მხოლოდ გმირის, ბასკის მოქმედებითი პროცესისა და მოქმედებითი პროდუქტის ირონიზირებას, არამედ ავტორისეული მოქმედებითი პროცესისა და მისი ქმნილების ირონიზირებასაც, მაგრამ, ყველაფერთან ერთად, აქ შეიძლება ამოვიკითხოთ პარადოქსი ზოგადად მოქმედებითი მიღებულების, რომელიც იქცა ტექსტის ავტორისადმი დაუსრულებლობისა და ავტორის ტექსტისადმი აგრესიის დესტრუქციებად. გურამ დოჩანაშვილის ამ მოთხრობაშიც ავტორის საკუთარ გმირებთან მიმართების ფორმა ხდება აგრესია - ის მათ გამოდევნის ინტენციებთანაც და თხრობისასაც მის მეშვეობით, რაც ყველაფერს ირონიზირებს და ყველაფერ წარმოსახავს.

ტულობა საკუთარ ქმნილებებში. შესაძლებელია, დასრულდა იმით, რომ პოსტმოდერნისტ ავტორებს დარწმუნათ პრაიორიტეტის იდეა, მაგრამ აღარ დარწმუნათ ტექსტში საკუთარ პრობლემებზე წრფელად საუბრის სურვილი. ავტორიც ისევე გახდა თამაშის მონაწილე, რომელიც გმირი არ სურვილი. ანალიტიკური კითხვა შესაძლება განვსაზღვროთ გ. დომანაშვილის ეს მოთხრობაც. ავტორის მიერ ტექსტში უპირატესობის მოპოვების სურვილი მთავრდება იმით, რომ აწყობა „ავტორების" „შეხვედრა" ფერწერულებში მოცემულ ავტორის ნაწყვეტებთან ახალი, ახალთახალი. ახალგაზრდის თუ სხვა ავტორები. ისეთი დამოუკიდებელი არ არის, რომ ძალა სიტყვიერების ფაქტობრივად ხდება ავტორის „ხელებური" მოზიდვის პარადოქსება. ავტორის ფიქრი, რომელსაც საკომპლიმენტო წყვილი უნდა შეეტანა დისკურსში, თავად ხდება დისკურსის კიდევ უფრო ცოცხალ ნაწილად ნარატულობისა და ქალტურიობის მიზეზი. მწერალი გვიმტკიცებს ავტორისა და ტექსტის კომუნიკაციის აღიარება და თავად უბიძგებს მკითხველს ტექსტთან კომუნიკაციის საბოლოოდ აღიარებისაკენ, რასაც მალევე ახორციელებს დასაბრუნებლად. ამიერიდან, წყდება კომუნიკაციური ჯაჭვი, რომელიც „ავტორის ხელოვნების, შექმნისთვის გაჩნდა, ანუ ლიტერატურული ნაწარმოების ავტორის, თავად კომუნიკანტის, ანუ ლიტერატურულ ტექსტის და შემქმნელის ძიძგების, ანუ მკითხველის" (4, გვ. 126). მაგრამ ნიშანდობლივი სწორედ ის არის, რომ გ. დომანაშვილის ამ მოთხრობაში ავტორი, რომელიც, ფაქტორად, მიქელეძის მხატვრული კომუნიკაციის ამ უმთავრესი პირობის, კომუნიკაციური ჯაჭვის წარმოადგენს, უაღრესად ღიად მნიშვნელობას ანიჭებს მეორე პირობას, რომლის მიხედვითაც „კომუნიკანტის ნიშნადი ბუნება საქართველის წინასწარ კოდირებას ტექსტის ნიშნების გაშიფვრის მიერ და მათ შეძლოს დეკოდირების ძიძგების მიერ" (4, გვ. 126). მართლაც,

ასრამ ტექსტში ასევე უმართავი ხდება ავტორის ნიღბის, რომელიც რეალური ავტორის მხატვრული ნაწარმოების და რომელიც პერსონაჟის იდენტიფიცირება. ძნელი ვერცხა ტექსტიდან გამოდება საკუთარი უფლებების გამოტრკვებით. მას აღარ სურს მკრალებულად ფრჩხილებში ყოფნა და ვცდილობს ცხოვრების უბრალო აღმწერის ძალით დაკმაყოფილება: „რომელი ვერ ძმხედით ნუცა იმას, რომ ბოლომდელი ავტორიც ადამიანია და შეიძლება ქალიც ხელოვანი თუმც ხელი უცრო და ასე შეიძლება (ძმხედება. ძმხედება. – ალალი აქტ.). და მეცა რომ მომბეზრდა ბოლომდებოლის სულ ფრჩხილებში ყოფნა ქუქცეთი. ეგე, თუნდაც ძალიან სიყვარულად ვარდისფერულ მაგრამ ქუქცეთია მაინც, და ყოფნა ფრჩხილებში შეშინებულად და გრამატიკით და ძმხედებულად თუნდაც და კინ ვიცხდება კარ. თუ არ ავტორი?" (1, გვ. 85). რასაკვირველია, გურამ დომანაშვილის ამ ხერხებში შეიძლება დავინახოთ ავტორისეული ირონია საკუთარი დისკურსისადმი, მაგრამ აქ შეიძლება შესაშინებელი იყოს ავტორის ტექსტთან მიმართების პრობლემა, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალური გახდა XX საუკუნეში. რომელიც მოდერნისტული ლიტერატურის კრიტიკოსი, ქ. ვულფიანი აღნიშნავდა, მოდერნისტულ რომანში მიხდა ავტორის გაუცხოებულება წმინა ილანზე. თუკი აქამდე ავტორები იყოფის გვეუბნებოდნენ: შეხედეთ ჩვენს პერსონაჟებს, რომლებიც არიან ძმხედ, ახლა ავტორები გვეუბნებიან: შეხედეთ, რომლებიც ვართ ჩვენ (7, გვ. 24). თუ მოდერნისტულ პროზაში ავტორისადმი ორიენტაცია გულისხმობდა შინაგანი პროცესების მოცული რეალური პირთვების, მწერლისადმი ორიენტაციის, პოსტმოდერნულ ეტაპზე პროზაული ტექსტებში „ავტორი" გახდა ისეთივე ფიქციური ფიგურა, რომელიც პერსონაჟები. მოდერნისტ ავტორთა პროფესიონალ-

ელების ტექსტთან, რომელიც მთლიანობასთან კომუნიკაციას, მაშართავს რა მკითხველის ყურადღების ცალკეული სიტყვებისადმი, ცალკეული ფრაზებისაკენ და ამით აშცარებს პროზაული ტექსტის აღქმის პასპტებს. ავტორი, ფაქტორად, გვაიძულებს, ფოკუსირება მოვახდინოთ კონკრეტულ ლექსიკურ ერთეულებზე, რომელიც მოზაიკის ცალკეულ კენჭებზე. ითხოვს რა მკითხველის კომუნიკაციას პროზაული ტექსტის თითოეულ სიტყვასთან და ამით ართულებს კომუნიკაციის თავად ტექსტთან. მაგრამ კიდევ უფრო მეტ სირთულეს ამ მხრივ ის გვიქმნის ტექსტის სინტაქსური სტრუქტურის გართულების გზითაც. ლექსიკურ ერთეულებზე ორიენტაციას ის, მეორე მხრივ, უადვილებს განაგრცობს სინტაქსური ერთეულების, წინადადებების, ფაქტორად, სინტაქსური კანონების დარღვევის ფასად. ეს წინადადებები ზოგჯერ გრძელდება მთელს აბზაცზე, მთელს გვერდზე. სიტყვათა სინტაქსური შეკავშირების წესები უკულტურელოებულია და წინადადების მთლიან სინტაქსურ ერთეულად აღქმა ჭირს, რაც, რეალურად, განაპირობებს იმას, რომ ჭირს მათი აზრის აღქმა. მკითხველი მიმდევნება ტექსტს ერთი ფრაზიდან მეორემდე და არა ერთი წინადადებიდან მეორემდე, რაც, რა თქმა უნდა, გაართულებს ტექსტთან კომუნიკაციას. მეორე მხრივ, აღქმის პროცესში მკითხველი აუტორიან ერთად „შეშაობს" ამ ენაზე, რომლის სათქმელიც შეიძლება დავინახოთ კავშირების დარღვევაში. წინადადება, რომელიც უნდა წარმოადგენდეს ურთიერთშეკავშირებული, დასრულებული აზრის გამომხატველ, გამთლიანებულ ერთეულს, მწერლის მიერ, ფაქტორად, დარღვეულია, რადგან ამ ტექსტში მისი მიზანია, გვესაუბროს არა ურთიერთკავშირზე, არამედ მის არარსებობაზე; არა კომუნიკაციის შესაძლებლობაზე, არამედ მის შეუძლებლობაზე. ამ მიზნებისკენ ავტორი მიდის გრამატიკულ კანონებთან

გადმონაშვილიან თითქმის მაქსიმუმამდეა აყვანილი მკითხველის მიერ „გამოშვერილი", არსებული ნიშნების რაოდენობაც და მათი კონცენტრაციაც ტექსტში. მაგრამ მნიშვნელობა დაუკავშირდა ნიშნად ერთეულების თვისებრიობაც. თუკი პროზაულ ტექსტში აუტორის საინქველის მატარებელ მხატვრულ ნიშნებად შეიძლება გამოვლინებოდეს ასეთი ფართო მოცულობები, როგორიცაა მოქმედების ქრონოტოპი, ვნების ხასიათი, კონფლიქტი და სხვა, პოეტურ ტექსტში ნიშნად დატვირთულია თითოეული სიტყვა ან ფრაზა, რაც განპირობებულია თავად პოეტური ენის სპეციფიკით. მაგრამ გ. დოლანაშვილის ამ მოთხრობის ენა უახლოვდება სწორედ პოეტურ ენას იმ ნიშნით, რომ აქ აუტორის მიერ მხატვრული დატვირთვა ენიჭება, მხატვრული ნიშნად გვევლინება ცალკეული სიტყვები. ქართული მოდერნისტული პროზა, ვ. ბარნოვის, კ. გამსახურდიას, გრ. რობაქიძის შემოქმედებიდან, უკვე იყენებდა მსგავს ენობრივ პრაქტიკას, მაგრამ ამ შემთხვევაში პროზაული ტექსტის ენაზე მუშაობა პირველად მიდიოდა ამ მიმართულებით, უფრო კონკრეტულად კი ენის „პოეტურების" (ამ სიტყვის პოპულარული მნიშვნელობით) მიზნით. XX საუკუნის მიწურულის ქართულ პროზაულ ტექსტში კი ცალკეული ლექსიკური ერთეულების მხატვრულ აღქმადობაზე მუშაობას ავტორი წარმართავს სიტყვაზე და თვით პუნქტუაციურ ნიშნებზე ექსპერიმენტაციის გზით. რა თქმა უნდა, მკითხველს კარგად ახსოვს, რომ ორიგინალური სიტყვათქმნადობა ყოველთვის წარმოადგენდა გურამ დოლანაშვილის სტილის თავისებურებას და მისი შემოქმედებითი ინტერესის საგანს, მაგრამ ამ ტექსტში ის მხატვრული ხერხი, რომელიც მართლაც გვეყლინებოდა მკითხველის სასიამოვნო გაკვირვების და, აშკარად, ტექსტთან წარმატებული კომუნიკაციის გარანტად, აშკარად, თავისი მაღალი კონცენტრაციის გამო, ფაქტორად, ამ-

ლაბორატორიების გზითაც. ის არაერთგზის აქცენტებს, რომ სურს წერა „უგრამატიკებოდ". გრამატიკა, რომელიც ენის ორგანიზების ფორმაა, მწერლის მიერ რუტინად ცხადდება, რამდენადაც გრამატიკა გვაძლევს შიდაენობრივი კავშირის დადგენილ წესებს; ისინი რუტინულია მწერლისთვის, რომელიც უსვამს უზოგადესი კავშირების რღვევას და ასაც უსვამს კონკრეტული გრამატიკული კავშირების დარღვევის ფორმითაც. ასევე ერთი ენობრივი ფორმა ტექსტის ანტი-კომუნიკაციურობისა არის ის, რომ ავტორი გვთავაზობს აქსესუარების წანაცვლების მთლიანი აზრის ალუზიურობაზე არა მხოლოდ ტექსტის ობიექტების, არც პერსონაჟების მიერ, არამედ ტექსტის სუბიექტების, გმირების მიერაც. მოთხრობა მეტყველს ორი გმირის დიალოგს, მაგრამ წარმოადგენს, ფაქტიურად, ანტიდიალოგს. კომუნიკაციის ნაცვლადაც ჩვენს წინაშეა ანტიკომუნიკაცია. საქმე ისაა, რომ გმირების დიალოგი აგებულია იმგვარად, რომ ისინი ვერ ახერხებენ ერთმანეთის მიერ წარმოთქმული წინადადებების აზრის, მაგრამ წინადადებების დაშთავრებისას ახერხებენ მის რომელიმე სიტყვას და ბასრის, რეაქციას ახლებურ სწორედ ამ სიტყვაზე აშკარაა, რომ თხრობის პროცესი, რომლითაც ავტორი მოქმედების ერთობრივ დინებას, მოქმედების სიუჟეტური დინებას და წარმოადგენს გმირთა ურთიერთობის ფორმას. მათი დიალოგი ქმნის, ძირითადად, თანაბისაებრის ცალკეული სიტყვის ალებას და მასზე გაბასრებას. შეიძლება თქვას, რომ მწერალი ქმნის „სიტყვა-პასუხის" საკმაოდ ორიგინალურ, სიტყვა-სიტყვით ფორმას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიტყვა-სიტყვით გადება ეწინააღმდეგება ლიტერატურული ტექსტის, განსაკუთრებით კი პოეტური ტექსტის ალების პრინციპს და რეალურად ნაწარმოებს არა სათქმელის გადებას, არამედ ვერგადებას. სწორედ ასეთ „ვერგადებაზე" დაფუძნებული ტექსტის ტრადიციული გზით გადების მცდელობისას კი რეალური შედეგი იქნება ავტორის სათქმელის ალუზიურობა. ამდენად, ავტორი გვთავაზობს კომუნიკაციის ანტიკომუნიკაციის გზით, გადების ვერ გადების გზით. მაგრამ თუკი ვცდები, რომელიც რეკონსტრუქციის ამ გზის დაკვალებით, აქვე შეიძლება ვთქვა, რომ ეს ტექსტი შეიძლება არც იყოს გათვლილი ავტორის მიერ; შესაძლებელია, ეს იყოს ის ლიტერატურული შემოქმედებითი გზა, რომელითაც ეთარგმნება ტექსტი მაშინ, როდესაც ავტორი კვლავ იწყებს წერას შემდგომი მხატვრული კომუნიკაციის მოლოდინში. მაგრამ ღმერთმა იმ ფაქტის წინაშე, რომ ტრადიციული კომუნიკაცია, თუნდაც მის პრაქტიკაშიც მხატვრობის წარმატებით შეიძლება, ვარკვეულ ეპოქაში, ვარკვეულ ზოგად თუ მხატვან ეტაპზე, უპირისპირდება და მისი სათქმელიც შეიძლება გახდეს კომუნიკაციის შეუძლებლობა. მხატვრული კომუნიკაციის ტრადიციულ მიზანს ეწინააღმდეგება არატრადიციული მიზანი, ანტიკომუნიკაციურობა. ამასთანავე, ავტორი თავად გვთავაზობს თავისი ტექსტის, რომელიც არატრადიციული, თავისებურად პრობლემური ტექსტის ინტერპრეტირების მოდელის გზით. მწერალი ბასრს საკმაოდ ვრცელ სავარძის პირველ თავისებურად ლექსია და პრობლემა შეკითხვის, მოთხრობის დასაწყისის. P.S.-ში ავტორი აღიარებს, რომ ბასრის ეს მცდელობაც უნდა მიეწეროთ, რომელიც „სამართლისმსგავსი", ანუ ავტორისეული პოზიციის გამომხატველი და კიდევ ერთხელ აცხადებს, რომ „პრობლემა არის თავისებური ლექსის საგანი". რატომ წამოჭრა მწერალმა ეს პრობლემა ამ კონკრეტულ მოთხრობაში? ნიშანდობლივია, რომ ის ხერხები, რომლითაც ავტორი ქმნის ამ პრობლემურ ტექსტის ენას, დიალოგურად წარმოადგენს პოეტური ტექსტის, უფრო ზუსტად კი თავისებური ლექსის მხატვრულ ხერხებს. მიდგომისთვის ეტაპზე სწორედ კერძ-

ობრში მიხდა ისეთი მხატვრული პრინციპების ლიკვიდაცია, როგორიცაა უსდიბლობა სიტყვისადმი, ექსპერიმენტაცია სიტყვაზე, სინტაქსური წყობის რღვევა, გრამატიკული და პუნქტუაციური წესების უარყოფა. რაც მთავარია, სწორედ ვერლიბრი დაუპირისპირდა ტრადიციულ პოეზიას არატრადიციულობის ნიშნით. „დაეჭვდა“, რომელიც პოსტმოდერნული ეპოქის პრივილეგირებული ტექსტი, მხატვრული თვალსაზრისით ითავისებს მოდერნულ-ავანგარდული ეპოქის პოეტური ტექსტების პრინციპებს. მეორე მხრივ, პოსტმოდერნული ეპოქის ეს ტექსტი, ამ ეპოქისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ფორმით გვესაუბრება იმ პრობლემებზე, რომლებიც გამოწვეულია მოდერნული ეპოქის მიერ, რომლებიც წამოიჭრა მოდერნულ ეპოქაში და ვერ გადაიჭრა პოსტმოდერნულ ეპოქაში.

მოთხრობის ბოლოს ავტორი გამოხატავს ერთგვარ სინანულს ბოლომდე განუხორციელებელი შეშფოთებითი ურთიერთობისადმი, განუხორციელებული მხატვრული კომუნიკაციისადმი, რომლის გარანტიაც მან ტექსტის სახით ვერ მოგვცა. მაგრამ აშკარად მისი განხორციელების იქედან გამომდინარეობა პირადი ურთიერთობა მეგობართან, ტექსტის ადრესატთან (მოთხრობა სწორედ მას ეძღვნება), რომელიც ხდება, ზოგადად, მკითხველის იდეის მატარებელი. ფაქტურად, ავტორი ამ ეპიზოდის ისტორიის იქმნის, რომ მისი ტექსტი არ გაიწირება, აღიქმება, წაიკითხება, მაგრამ, რაც ყველაზე ნაკლებადმოსალოდნელია, ის არ გაიწირება სწორედ ადამიანური ურთიერთობის საფუძველზე. თუნდაც ერთი პიროვნება, ავტორის მეგობარი, შეძლება ტექსტის დეკოდირების, ავტორის ჩანაფიქრის გაგების სურვილის და შესაძლებლობის. ფაქტურად, მხატვრული კომუნიკაციის გარანტი ძევს არა ტექსტის შიგნით, არამედ მის გარეთ, არა ტექსტუალური, არამედ პიროვნული ურთიერთობის სფეროში, მაგრამ ეს ხომ ის უმთავრესი სფეროა, რომელშიც უნდა არსებობდეს კიდეც კომუნიკაციის შესაძლებლობა.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. დოლაბერიძე გურამ, „დაეჭვდა, (ერთგვარი მოთხრობა), ((ალაგ დეტექტივზე))“. თბილისი, 1998 წ.

2. Борев Ю. Художественное общение и его языки. Теоретико-комуникативные и семиологические проблемы художественной культуры. წიგნში: Теории. Школы. концепции. Художественная коммуникация и семиотика. М., 1987.

3. Греймас, А. Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка. წიგნში: Семиотика. М., 1983.

4. Ильин И. Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы. წიგნში: Семиотика. Коммуникация. Стиль. М., 1983.

5. Канью З. Заметки к вопросу о начале текста в литературном произведении. წიგნში: Семиотика и художественное творчество. М. 1996.

6. Современное зарубежное литературоведение. М. 1996.

7. Wilson, Edmond. Axel's castle. 1984.

ინიციაციის ელემენტები ამირანის ეპოსში
II. მეომრის ინიციაცია „ამირანიანში“

კახა კაციტაძე

ამირანის ეპოსის რამოდენიმე ვერსიაში გვხვდება მონათხრობი იმის შესახებ, რომ საქციფოდ მისულ ამირანს, რბილად რომ ვთქვათ, უკვარგის საჭმელს მიაროშქვენ. რაჭული ვერსია ამ არცოუ მომხიბლავ მენიუს შემდეგნაირად აღწერს:

მას რომ პური მოუტანეს, ბურჭყალაები ცვიოდეს.
მას რომ ხორცი მოუტანეს, მატლები გაღმოცვიოდეს.
მას რომ ღვინო მოუტანეს, შიგ ბაყაყები დიოდეს.
მან ჭამა არ დაიშალა, თურმე რა მაგრად შიოდეს.

რასაკვირველია, მოშიებულ კაცს ყველაფრის ჭამა შეუძლია, მაგრამ ამირანის მიერ ამ უცნაური საკვების მიღება ნამდვილად არ შეიძლება ჩაითვალოს ორდინარულ ფაქტად. მით უფრო, ჩვენი გმირის ხასიათის გათვალისწინებით, რომელსაც გაცილებით ნაკლები საბაბით სისხლის მღინარეების დაყენება შეეძლო.

არანაკლები იყო ის მენიუ, რომლითაც ამირანს დევები უმასპინძლდებიან უშაყური ვერსიის თანახმად:

შამასჭეს,შამააყენეს,კაცის თავ-ფეხი დიოდა.
საღვინით ღვინო მოვართვეს,შიგ გველ-ბაყაყი წიოდა.

ეს სტროფი წინა წერილში უკვე გავარჩიეთ ამირანის ეპოსში შამანური ინიციაციის მოტივებთან დაკავშირებით. ახლა მხოლოდ მიეუთითებთ პრინციპულ განსხვავებაზე რაჭულ და ფშაყურ ვერსიებს შორის: მათი მენიუების მსგავსების მიუხედავად, პრინციპულ განსხვავებასთანაც გვაქვს საქმე – რაჭულ ვერსიაში არ არის არაკითარი მითითება კაცის ხორცის მოხარშვაზე, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ეს ეპიზოდები მაინც სხვადასხვა დონეებს განეკუთვნება, ან, უფრო ზუსტად, – რაჭულ ვერსიაში აღარ არის შეშონახული მითითება შამანის ინიციაციასთან დაკავშირებულ რიტუალზე. თუმცა ეს აშკარად არსებითი არ არის. მთავარია მოვახდინოთ იმის ახსნა, თუ რატომ მოუტანეს ამირანს ხსენებული საჭმელი და

დასაწყისი იხ.: „სკანი“, II, 2001.

რატომ შეჭამა მან იგი. ამ კითხვაზე პასუხისათვის კი, ვფიქრობთ, მეომრის ინიციაციის აუცილებელ რიტუალებს უნდა შევეხოთ.

მეომრის ინიციაციის რიტუალების ამოცანაა, ერთი მხრივ, ცხადად ასკვნოს, რომ რიტუალგასაყლელი პიროვნება მზადაა (ფიზიკურად თუ ფსიქოლოგიურად) მეომრის არცთუ იოლი ფუნქციის შესასრულებლად, ხოლო, მეორე მხრივ, ასეთი მზაობა მომავალ მეომარში სწორედ რიტუალების მთელმა სერიამ უნდა ჩამოაყალიბოს, რომელიც ტიპოლოგიურად ძალიან ჰგავს ინიციაციის დამავნებელ რიტუალს. ერთი სიტყვით, მომავალი მეომრის მომზადება, ოდითვან მოყოლებული დღეგანდელობამდე, იშლება, ერთი მხრივ, დროში გაწელილ ქმედებებად, რომელმაც ახალგაზრდას მეომრისათვის საჭირო ფიზიკური და ფსიქოლოგიური სტერეოტიპები უნდა ჩამოუყალიბოს (მაგალითად, ფიზიკური ძალა, ფსიქოლოგიური მდგრადობა — ნებისმიერ სიტუაციაში ყოველგვარი ზიზღის დაძლევა და ა.შ), ხოლო, მეორე მხრივ, უნდა არსებობდეს დამასრულებელი, მთავარი და საჯარო რიტუალი (მაგალითისთვის, სამხედრო ფიცის მიღება, რომელსაც ახალწვეული თავდაპირველი სამხედრო მომზადების შემდეგ იღებს), სადაც ნეოფიტი საჯაროდ აღასრულებს რა სატფურებას, ყველასთვის თვალსაჩინოდ ამკვიდრებს, რომ ის მზადაა მეომრობისათვის.

ამ წინასწარი შენიშვნის შემდეგ ჩვენ შეგვიძლია სრულიად სხვა ხალხის, სახელდობრ, ძველი ისლანდიელების ეპოსიდან გავიხსენოთ ანალოგიური მაგალითი, როდესაც პიროვნებას უწევს არა მხოლოდ ჭამა ბურჭყლებიანი, უფრო ზუსტად, გველებიანი ბურიხა, არამედ მისი მომზადებაც კი. მხედველობაში მაქვს ძველი ისლანდიური „გველსუნგების საგა“. ამ საგის თანახმად, ბოროტი შეყე სიგეირი მოტყუებით ჩაივდებს ტყვედ თავის ცხრა ცოლისძმას — გველსუნგს. ის მათ შეკრავს და შესაჭმელად გადაუგდებს მგელს. თუმცა მგლისგან დაკოდილ ერთ-ერთ გველსუნგს,ზიგმუნდს, მისი და (სიგეირის ცოლი) სინი დაეხმარება. დაკოდილი ზიგმუნდი ტყეში ქოხს შეაფარებს თავს და შურისგების დროს ელოდება. როდესაც სინის ორი ვაჟი ათი წლისანი შესრულდებიან, იგი მათ თავის ძმასთან გააგზავნის, რათა ამ უკანასკნელმა გამოცდა მოუწყოს. ზიგმუნდი აღმოაჩენს, რომ ისინი მხდალები არიან და მისი რჩევით სინი შვილებს დახოცავს. ამის შემდეგ და-ძმის ინცესტის შედეგად იბადება ზინფელტი. ათი წლისას დედამისი ბიჭს მამამისთან აგზავნის ტყეში. ზიგმუნდი მას ასეთ დავალებას აძლევს: მოზიდოს პური ფქვილის ტომრიდან, რომელშიც გველია ჩაბუდებული. ნადირობიდან დაბრუნებული ზიგმუნდი დისშვილს (შვილს) ეკითხება, რამე ხომ არ შეუმჩნევია ცომის მოზელისას. ბიჭუნა პასუხობს, რომ რაღაც კი შენიშნა, მაგრამ ყურადღება არ მიუქცევია და ერთად მოზილა ყველაფერი.

ძნელი მისახვედრი არ არის, რომ ამგვარი კულინარული მანიპულაციის შედეგად სწორედ იმ კერძს მივიღებდით, რომელიც ამირანს მიართვეს დეკებთან სტუმრობისას. ცხადია, არავითარი პირდაპირი კავშირი არქაულ საქართველოსა და შუა საუკუნეების ისლანდიას შორის არ არსებობდა, მაგრამ ის, რომ

ბურჭულიანი პურის გამოცხობა (გასირჯვა) სრულიად სხვადასხვა ხალხებში ინიციაციის რიტუალის ატრიბუტია. ეჭვს არ უნდა იწვევდეს.

შესაბამისად, ამირანის მიერ ხსენებული მესიუს გასირჯვა შეიძლება ინტერპრეტირებულ იქნას, როგორც შეობრის ინიციაციის რიტუალი, მსგავსი იმისა, რომელსაც სკანდინავიაში პქონდა ადგილი. იმისათვის, რათა სურათი უფრო ნათელი გავხადოთ, აღვნიშნავთ, რომ უმი გველის შეჭმა მსოფლიოს ზოგიერთი არშიის სპეციალური დანიშნულების ძალების მომზადების პროგრამაში ღებულობს შედის.

ინიციაცია სამ ან სამთავიან მტერთან შებრძოლებით

ამირანის ეპოსის ყველაზე ცნობილ ეპიზოდს წარმოადგენს გმირის შებრძოლება სამ დემონურ (ან ერთ სამთავიან) არსებასთან. ეს ეპიზოდი შემონახულია ეპოსის თითქმის ყველა ვერსიაში. მაგალითად, ფშავურ ვერსიაში ვკითხულობთ: „ამირანს უნდოდა ისევ გაეშვა ბაყბაყლევი. მაგრამ ძმებმა უთხრეს: თუ არ მოკლავ, ცუდ საქმეს ვიზამთ, დევი არ დაიზავებაო. ბაყბაყლევს სამთავა იყო. ამირანმა უსმინა ძმებს, ორი თავი მოსჭრა და შესამესაც რომ დაუბერა მოჭრა, ბაყბაყლევმა სთხოვა: ხომ მკლავ და ჩემი თხოვნა არ შეისმინე, ეს მაინც ამისრულე, ჩემი თავიდან სამი ქია ამოძვრება და იმათ ნუ დახოცავო". ძმების პროტესტს მიუხედავად, ამირანმა დევს დაუჯერა და ტყუილადაც დაუჯერა: „გაუძღვა შიკრიკი ძმებს და გაიყვანა ერთ ტრიალ მინდორზე. ვაიხედა ამირანმა და დაინახა: ის სამი ქია, ბაყბაყლევის თავიდან რომ ამოცოცდნენ, გველეშაპებად ქცეულიყვნენ. ერთი ოქორი იყო, ერთი — წითელი და ერთიც შავი". ამას მოსდევს მონათხრობი სამ გველეშაპთან ამირანის შებრძოლებისა და მისი შთანთქმისა გველეშაპის მიერ, რომლის რიტუალურ-ინიციაციურ ფუნქციაზე შემდეგ წერილში, სრულიაკოვანი მაშაკაცის ინიციაციის რიტუალთან დაკავშირებით, გვექნება საუბარი.

ქართლურ ვერსიაში გველეშაპების ფერზე ლაპარაკი აღარაა. აქ მხოლოდ ამ არცთუ სიმპათიურ არსებათა რიცხვია დაფიქსირებული: „ამირანმა და ბიძებმა დაბარხეს. კოშკში რომ მკვდარი იყო და წამოვიდნენ შინ, გზაში სამი გველეშაპი შეხვდათ. ამირანმა ბიძებს უთხრა: სამნი ჩვენ ვართ, სამნი გველეშაპნი, მოდით დავხოცოთ, თორემ ვინ რას იტყვის, დარეჯანიანთ გველეშაპისა შეეშინდაო".

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართლური ვერსიის ბიძები ბევრად უფრო ღირსეულად მოიქცნენ, ვიდრე ფშავური ვერსიის ძმები. მათ ამირანი სამ გველეშაპთან ბრძოლაში მარტო მაინც არ მიუტოვებიათ. ამისდა მიუხედავად, გმირის შთანთქმას გველეშაპის მიერ, ყველა მისი თანმხლები შეღებებით, როგორც ამაზე ზემოთ ვქონდა ლაპარაკი, მაინც აქვს ადგილი. მაგრამ ეს ახლა ჩვენთვის არსებითი არაა. მთავარია ის, რომ სამ დემონურ არსებასთან შებრძოლების არქეტიპი ქართლურ ვერსიაშიც ფიგურირებს.

რაჭულ ჯვრისაშიც აძირანს და მის ძმობილებს უწევს სამ გველეშაპთან შეხვედრა. სახელდობრ, აქ ვკითხულობთ: ,,წამოვიდნენ აძირანი, ბადრი და უსიძი. ერთ მთაზედ სამი გველეჟეშაპი წარმოუდგა: თეთრი, წითელი და შავი". ხსენებულ გველეშაპებთან ბრძოლის შედეგი ივიყვა, რაც სხვა ჯვრისებში: აძირანს გველეშაპი (თანაც შავი) გადაყლაპავს, რაც მას საკმაოდ ძვირად დაუჯდება. ასეთი ვარიანტები სხვაგანაც გვხვდება. მხოლოდ სვანური ჯვრისის ზოგი ვარიანტია (სხვათა შორის, ქვეულაზე არქაული ბეჯრი მიმართებით), სადაც გმირის მთანთქმა არ უკავშირდება სამ გველეშაპს. აქ აძირანს კუდიანი დევი ყლაპავს.

სვანური ვარიანტი იმასაც ამჟღავნებს, რომ დასაბამისეულ ეპოსში სამ ურჩხულთან ბრძოლის და ურჩხულის მიერ შთანთქმის მოტივები თავდაპირველად ერთმანეთთან არც იყო დაკავშირებული. ეს მით უფრო ნიშანდობლივია იმის გათვალისწინებით, რომ სამ დევთან შეხვედრის ეპიზოდი სვანურ ჯვრისაშიც ფიგურირებს, ოღონდ ეს შეხვედრა არ იღებს არც ორთაბრძოლისა და არც გადაყლაპვის სახეს.

საინტერესო ვითარებაა ,,აძირანდარეჯანიანში", სადაც შენარჩუნებულია დევებთან და გველეშაპებთან ბრძოლების ეპიზოდები, მაგრამ მათი რიცხვი უკვე აღარ არის სამი და არც გმირის მოლიანად გადაყლაპვას აქვს ადგილი. აი, რას ვკითხულობთ მოსე ხონელთან: ,,და ჩვენ წავედით და ვიარეთ ცოტა ხანი და სხვასა მას ქედსა ზედა წავადექით და ჩავხდენით. ორნი ვეშაპნი წევს დიდნი, ერთი შავი და ერთი თეთრი. თქვა ბადრი იამანისძემან: — შავი მე და თეთრი თქვენ სამთავე. მაშინ მოახსენა უსიბ: ,,თქვენი კერძი თქვენდავე მოშიხსენებიაო". აიხვნა ხისტი და შეუტია ცხენი შავსა ბადრი იამანისძემან და თეთრსა ინდოშან ჭაბუკმან. შავმან ვეშაპმან შეუტია ბადრი იამანისძესა ჩასანთქმელად. პკრა ხისტი პირსა და ერთსა მხარსა მიწასა შიგან ჩაასვა. ინდოსა ჭაბუკსა შეუტია თეთრმან ვეშაპმან და ჩანთქა ვიდრე წელთამდის და გაიქცა. შეხედნა ბადრი იამანისძემან, მიეწია. პკრა ხრმალი და მოკლა. ეგრე უბრძანა: — ძმაო, ასრეგ შენ მიშველე, რა გამიჭირდესო. მაშინ თქვა ინდოთ ჭაბუკმან: ,,მადლი ღმერთსა, რომელ შენ ეგეთი ჭაბუკი დაგბადაო!".

როგორც ვხედავთ, აქ აღარ გვხდება სამ (ან სამთავიან) დემონურ არსებასთან გმირის შერკინების მოტივი. თუმცაღა განუმეორებელი რაინდი თავის თავზე ერთ გველეშაპს იღებს და დანარჩენ პარტნიორებს მოუწოდებს მეორე გველეშაპთან შებმას. ეს შეიძლება ეპოსის დასაბამისეული ჯვრისის სახეობად ჩაითვალოს, იმგვე როგორც ვეშაპის მიერ გმირის სანახევროდ გადაყლაპვა დასაბამისეული არქეტიპის რელიქტად. მაგრამ ქვეყლა შემთხვევაში აქ დაკარგულია არქეტიპი ერთი (პლუს ორი) გმირული არსების მიერ სამ დემონურ (ან ერთ სამთავიან) არსებასთან ბრძოლისა.

მოსე ხონელთან რომ დასაბამისეული არქეტიპი დაკარგულია, ადასტურებს მეორე სწორუპოვარი რაინდის — ნოსარ ნისრელის ანუ ეგვიპტელის ისტორია. ამის შესახებ ,,აძირანდარეჯანიანში" ვკითხულობთ: ,,და იყო მას დაშვა, რომელ

ვეყსმოდა ხმა ომისა ვიდრე ქაოსის ყიჟილამდის. მერმე დაწყნარდა ომი. დათურე-ეძინა ნოსარ ნისრელსა. მოვიდენ დევნი ორი ძმანი ბაყბაყ და ხაზარან, მოკვეთეს კალოსა ოდენი მიწა და წავიდეს". რასაკვირველია, არ შეიძლება აღშფოთება არ გამოიწვიოს სწორუპოვარი რაინდის მიმართ ჩადენილმა ასეთმა სიძუხთლემ. მაგრამ ამჟამად მთავარი ისაა, რომ „ამირანდარეჯანიანის" ამ ეპიზოდშიც ვერ ვპოვებთ გადმონაშთს, სადაც შემონახულია დასაბამისეული არქეტიპი გმირის სამ არსებასთან შებრძოლებისა.

არადა, ასეთი არქეტიპი უკავშირდება მეომრის, უფრო ზუსტად, გმირი მეომრის ინიციაციას. როგორც დიუმეზილი აღნიშნავს თავის ცნობილ ნაშრომში „გურმანელთა მითოსი და ღმერთები", სამ მოწინააღმდეგესთან, ან სამთავიან ღვთისთან შერკინება უძველესი ინდოევროპული საბრძოლო ინიციაციის რიტუალის ორგანული ნაწილია. ეროი გმირის სამ მოწინააღმდეგესან, თან დემონურთან, შერკინება არაა უცხო არა მხოლოდ გერმანული. არამედ ირლანდიურ-კელტური ეპიკური ტრადიციისთვისაც.

ამ ტრადიციის ყველაზე ცნობილი პერსონაჟი გმირი კუჰულინია. ივი მეფე კონხობარის დისწულია. უკვე ბავშვობაში ის ყველა თანატოლს აღემატრებოდა ძალითა და მოხერხებით. ერთხელ ექვსი წლის კუჰულინმა, რომელსაც მაშინ სეთანტა ერქვა, გადაწყვიტა მიერთებოდა ბიძამისსა და მის თანამეინახეებს, რომელთაც მჭედელ კულანთან დიდი ნადიმი პქონდათ. კულანის ეზოში მას თავს დაესხა მჭედლის უზარმაზარი ნაგაზი, რომელსაც შეეძართა მთელი გუნდიც კი ვერაფერს აკლებდა, მაგრამ პატარა სეთანტამ მას შურდულიდან ისეთი ძალით სტყორცნა ქვა, რომ ცერბერის ირლანდიელმა ნათესავმა ადგილზევე განუტევა სული. ამის შემდეგ მჭედელმა მოითხოვა, რომ ბიჭუნას მოკლული არსების სანაცვლოდ გარკვეული ვადით გაეწია მისთვის საშსახური (შდრ. პერაკლეს შითის ანალოგიურ ეპიზოდს). ამის გამო სეთანტას სახელად კუ-კულაინი ანუ კუჰულინი დაერქვა, რაც კულანის ძაღლს ნიშნავს.

თუმცა ჩვენ უფრო კუჰულინის სხვა გმირობები გვაინტერესებს. სახელდობრ ისინი, რომელიც სამი დემონური არსების დამარცხებას უკავშირდება. ჯერ კიდევ ბავშვობისას კუჰულინი, მჭედლის ნაგაზის მოკვდინების ვარდა, სხვა ანცობასაც ჩაიდენს. როცა შეიტყობს, რომ თუ ხელში იარაღს აიღებს, სახელოვანი მეომარი გახდება, მაგრამ ნაადრევად დაიღუპება, კუჰულინი ბიძამისს გამოსტყუებს იარაღს და შიადგება ნეშტის ციხეს, სადაც ბიძამისის სამეფოს დაუძინებელი მტრები ცხოვრობენ. კუჰულინი შეებრძოლება ნეშტის სამ ძეს, რომელნიც ვანთქმულები იყვნენ თავიანთი სიჩაუქით. კუჰულინმა დააპარცხა არა მხოლოდ სამი ძმა, არამედ მათი თანმხლები ლაშქარიც. როგორც ცნობილმა ინდოევროპეისტმა დიუმეზილმა აჩვენა, აქ ლაპარაკია მეომრის ინიციაციის ინდოევროპულ რიტუალზე, რომელიც გულისხმობს შებრძოლებას (პრინციპში — რიტუალურს) სამ მოწინააღმდეგესთან, ან ერთ სამთავიან დემონურ არსებასთან.

კუჰულინის ეპოსში ერთი მეომრის (ხშირად ორ ძმობილთან ერთად)

შებრძოლება სამ მოწინააღმდეგესთან მხოლოდ ნეშტის ეპიზოდში არ გვხვდება. ეპოსის იმ ნაწილში, რომელიც ეხება კუპულინის საშხედრო გაწვრთნას იდუმალ კუნძულზე დემონურ მდედრ სკატახთან (კუნძულს ხშირად აიგივებენ შოტლანდიასთან, ხოლო აღზრდას აშკარად საშხედრო ინიციაციის სახე აქვს). ვკითხულობთ: „ილაშქრა კუპულინმა სკატახის ორ ძესთან ერთად. ილაშქრა აიფეს (ეპოსის პერსონაჟია, მდედრობითი სქესის დეე-გმირი-კ.კ.) სამი შებრძოლის: კუარას, ეოის და ქრუფნეს წინააღმდეგ. შეებრძოლა მათ კუპულინი და სამივენი მისი ხელით დაეცნენ. მეორე დღეს ბრძოლა განახლდა და ჯარები ერთმანეთს პირისპირ შეხვდნენ. მაშინ წინ გამოვიდნენ ას ენპინეს სამი ძენი — კირე, ბირე და ბაილკნე... და ბრძოლაში სკატახის ორი ძე გამოიწვიეს... არა უწყოდა სკატახმა, რით დასრულდებოდა ეს შერკინება და იხრაკდა ამისა გამო, რომ ჯერ ხელავდა შესამე შებრძოლს მისი შვილების ვეკერდით, რომლებიც სამი მტრის პირისპირ იდგნენ. მაშინ შეეწია კუპულინი მის ორ ძეს და სამივე მტერი ერთი დარტყმით განგმირა". როგორც ვხედავთ, აქაც იგივე სქემაა: ერთი შებრძოლის მიერ სამის დამარცხება. ამასთან, სკატახის შვილების ეპიზოდი უფრო ახლოს კი დგას ამირანის ეპოსთან, ვიდრე კუპულინის ციკლის იმ ეპიზოდთან, ნეშტის შვილებთან ბრძოლას რომ ეხება. იქ შენარჩუნებულია მხოლოდ სქემა: ერთი სამის წინააღმდეგ. მაშინ როდესაც სკატახის შვილების შემთხვევაში შენარჩუნებულია სქემა, როდესაც ინიციაციის სუბიექტი ენაცვლება მისი აღმზრდელის არსების ორ ძეს სამ მტერთან ბრძოლაში (შდრ. ამირანის მიერ მისი გამზრდელი ოამანის ძეთა ნაცვლად ბრძოლაში ჩაბმა). ამასთან ამირანის ეპოსში კიდევ უფრო არქაული ვერსიაცაა შემონახული, სადაც გმირის მოწინააღმდეგეებად არა რეალური შებრძოლები, არამედ დემონური არსებები გამოდიან.

ყველა ამ ინიციაციურ რიტუალში თავიდან, როგორც ჩანს, ერთი და იგივე სცენარი იდო: გმირის და მისი ორი თანაშებრძოლის რიტუალური ბრძოლა დემონური არსებების მაიმიტირებელ პირთა წინააღმდეგ. ამასთან, თავდაპირველად ამ რიტუალური ბრძოლის სცენარს არავითარი კავშირი არ ჰქონდა ინიციაციის სუბიექტის შთანთქმასთან. ეს უკანასკნელი ინიციაციის სრულიად სხვა — სრულასაკოვნების მიღწევის რიტუალიდან მოდიოდა. დემონურ არსებებს (ნიღბებს?) ხაზი უნდა გაესვათ შებრძოლის ინიციაციაზე წარდგენილი პირის გმირობისათვის, ხოლო მისი ძმობილების შრიფ ერთგული სიმხდალის იმიტირებასაც ანალოგიური ფუნქცია უნდა ჰქონოდა. სამ დემონურ არსებასთან რიტუალური შებრძოლების შემდეგ ნეოფიტი სრულფასოვან მეომრად ითვლებოდა. თუ გავითვალისწინებთ ბევრ მაშინდელ ხალხში (ქართველებისა და ირლანდიელების ჩათვლით) შებრძოლის გაზრდას გაძიძების ინსტიტუტის მეშვეობით, მიხანშეწონილი იქნება ვივარაუდოთ, რომ მეომრის ინიციაციის სუბიექტის როლში მისი ორი ძუძუმტე გამოდიოდა (ძუძუმტეები უნდა ჩანაცვლებოდნენ ნეოფიტის ბიძებს, რომლებსაც გადამწყვეტი როლი ენიჭებოდათ ჩვენს მიერ აღწერილზე უფრო არქაულ ინიციაციის რიტუალში, რომელზეც სხვაგან ვისაუბრაკებთ. ნიშანდობლივია, რომ

ბიბლიის მოხსენიება ინიციაციის კომპლექსში ამირანის ეპოსშიცაა შემორჩენილი). მოგვიანებით ხსენებულმა რიტუალმა შეიძინა რეალობის შესახებ მონათხრობის მოდალობა, მაგრამ მონათხრობის რაციონალიზაციას მოპყვა ღვთაებრივი არსებების ჩანაცვლება კვაზიისტორიული პერსონაჟებით (ვთქვათ, ნეშტის ხაში ძე კუპულინის ეპოსში). დაბოლოს, უკვე ეპოსის განვითარების იმ ეტაპზე, რომელიც სარაინდო რომანს უახლოვდება, მოხდა არქაული არქეტიპის აღდგენა, ოღონდ საკრალურ რიცხვ საბზე ყოველგვარი მითითების გარეშე.

რაც შეეხება ლხინში დეშხუნური საკვებით გამოცდას, რომელზეც წინა პარაგრაფში ვილაპარაკეთ, ის, ეტყობა, გადმონაშთია რიტუალური ნადიმისა, რომელიც წინ უძღოდა ან მოსდევდა ნეოფიტის რიტუალურ შებრძოლებას სამ ღვთაებრივ (ან ერთ სამთავიან) არსებასთან.

ამირანი და საძმოები (შენერბუნდები)

ამირანის ეპოსის თითქმის ყველა ვერსიაში შემონახულია ერთ მითითება რაღაც ურთანხმოებაზე, რომელიც არსებულა ეპიკურ გმირსა და მშვენიერ სქესს შორის. ეს თემა არაა მკტ-ნაკლებად სრულად გაშლილი, თუმცაღა ეჭვგარეშეა, რომ ამირანის აშვების შემთხვევაში კატაბრიობის მშვენიერ ნახევარს დანდობის იმედი არ უნდა ჰქონდეს.

ქართლური ვერსიის თანახმად, მიჯაჭვული ამირანი მასთან შემოხვევით მოხვედრილ მწყემს ბიჭს სთხოვს, მიუტანოს ღვედი, რომლითაც მიჯაჭვული გმირი ამირებს მიითრიოს თავისი ხმალი, რომელსაც ვერ სწვდება, და მისი მეშვეობით გაითავისუფლოს თავი. ამირანი ბიჭს გააფრთხილებს, რომ არავის უთხრას, რისთვის მიაქვს ღვედი. აქის შემდეგ ამირანის ქართლურ ვერსიაში ვკითხულობთ: „მწყემსი წავიდა სახლში, აიკიდა ღვედი და წამოიღო. მწყემსს ერთი ქალი წყევლით გამოეკიდა და ჩააცივდა, სად მიგაქვს ეგ ღვედიო. ბიჭი რომ გაბეზრდა, უთხრა: შენ რა გინდა, საცა მიმაქვსო. მწყემსმა მიიტანა ეს ღვედი გორასთან. ბეჭრი უარა გარს და შესასვლელი კი ვეღარ უპოვნა, რადგანაც შესავალი გზა დაიკეტა იმის გამო, რომ იმ დედაკაცმა შეაცდინა მწყემსი და დაალაპარაკა. ამირანი როდისმე თუ აეშვა, მჭედლებისა და ქალების სისხლას გაწყევლსო".

პრინციპში ეპოსისეული ახსნა იმისა, თუ რას ერჩის ქალებს გმირი, ტაბუს დარღვევას უკავშირდება. ასეთი ტაბუს დარღვევა მონაწილეობს სხვა ვერსიებშიც. მაგალითად, ფშავურ ვერსიაში, სადაც მწყემსის როლში მონადირე გამოდის, ვკითხულობთ: „გამოეიდა მონადირე, გათუსებულიყო. წამოეიდა შინ, ალიო ჯაბანა-საკიდელი და გასწია ამირანისაკენ. ცოლმა დაინახა და გამოეკიდა ქმარს: - კაცო, სად მიგაქვს ეგ ჯაბანა-საკიდელი, რად გინდათ? ჯერ თავი იშავრა მონადირემ, არა სცემდა ჰმას და არც თავს უბრუნებდა ტუტუც ცოლს. მაგრამ როცა საქმე გაუქირა, დაბრუნდა, დადგა ცოლი და ერთი თუ ორი, მიტყიპა თქვენი მოწონებული და წამოეიდა ამირანთან. მოვიდა იმ ადგილას, სადაც ეგულებოდა ამირანი, მაგრამ ალარსად იყო ამირანი და ალარსად გამოქვაბული. „ჰაი, თუ დაგლეჯდა ჯაჭვებს

აბირანი, თვითონ იცოდა, რასაც იზამდა".

თუ რას იზამდა აბირანი, ეს უკვე ვიცით: მუსრს გაავლებდა მჭედლებსა და ქალებს, სრულიად უსაბართლოდ! ყოველ შემთხვევაში, თუ ჩვენი ვერსიის დავუჯერებთ, ტაბუს არავითარ დარღვევას არა აქვს ადგილი. მონადირე ხმას არ იღებს, უბრალოდ სცემს ცოლს. ყოველ შემთხვევაში, ამ ჩვენი ვერსიაში ლაპარაკი არაა იმაზე, რომ აბირანი საშუალებად იმიტომ მიიჯაჭვა, რომ ქალმა ტაბუ დაარღვევინა იმ პერსონაჟს, რომელსაც მის გადარჩენაში გადამწყვეტი როლი უნდა შეესრულებინა.

რაჭულ ვერსიაში ტაბუს უნებური დარღვევაც კი არაა, არამედ შეგნებული მოქმედება: „წავიდა ეს კაცი და გზაზე შეხვდა ქალი. სად მივაქვს ე ჯამბარებით. უთხრა კაცმა. — არ გაიტანო იყვირა ქალმა ის აბირანია, რომ აიშვას, გასწვევტს ხალხსაო. არის მასუკან ასე დაბმული აბირანი და არის".

აქ ქალი შეგნებულად უხმობს აბირანს განთავისუფლების შესაძლებლობას, თუმცა მოტივაცია აქაც არ ჩანს. ვერსიათა უმრავლესობაში აბირანის აშვება და მანდილოსანთათვის რისხვის დატეხვა ერთმანეთთან არის დაკავშირებული. ერთი სიტყვით, ყველა ვერსიაში გვხვდება სუსტად მოტივირებული, ან სულაც უმოტივო დაპირისპირება აბირანსა და ქალებს შორის და მითითება იმაზე, რომ აბირანის აშვების შემთხვევაში მანდილოსნებს შავი დღე დაადგებათ. რით შეიძლება აგხსნათ ეს უცნაური დაპირისპირება? ამ კითხვაზე ერთ-ერთი შესაძლო პასუხი ისაა, რომ აბირანის დამოკიდებულებაში მშვენიერი სქესისადმი შემონახულია ის ვითარება, რომელიც არქაულ საზოგადოებებში უკავშირდებოდა სრულასაკოვან მეომარ მამაკაცთა საიდუმლო საზოგადოებებს, რომელთაც პირობითად საძმო (ვერძან. მენურბუნდი) შეიძლება ვუწოდოთ. მირჩა ელიადე ასე ახასიათებს საძმოებს: „აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ინდოევროპელ მეომართა კავშირებს ბევრი რამა აქვს საერთო პირველყოფილი საზოგადოებების „მამაკაცთა კავშირებთან". ორიენტაცია საძმოთა წევრები დაუნდობლად ატერორებენ ქალებს და ახდენენ „ძარცვის უფლების" დემონსტრირებას — ადათია, რომელიც დღესაც გვხვდება, ოღონდ უფრო შერბილებული ფორმით ევროპისა და კავკასიის ხალხურ ტრადიციებში".

ამ საძმოების წარმოშობის შესახებ სხვადასხვა თეორიები არსებობს. ფრობენიუსი თვლის, რომ მამაკაცთა საიდუმლო საძმოები ანუ „ნიღაბთა საზოგადოებები" ჯერ კიდევ პატრიარქატის დროს გაჩნდნენ და მათი ამოცანა იყო ქალების რიტუალური (ნიღბებში გამოწყობილ ფორმაში) დაშოკების გზით ქალებზე ეკონომიკური, პოლიტიკური და რელიგიური დაქვემდებარებიდან განთავისუფლება. ელიადე ამ ახსნას ზედაპირულად მიიჩნევს და თვლის, რომ თუ ამ საზოგადოებებმა, მართლაც, შეასრულეს გარკვეული როლი პატრიარქატის გადაგდებაში, ეს როლი ძალიან მცირე უნდა ყოფილიყო. ელიადე ხაზს უსვამს, რომ მამაკაცთა საძმოებში გაწევრიანება თითქმის ყველგან უკავშირდება სრულწლოვანების მიღწევას. ამ საძმოებისათვის დამახასიათებელია საიდუმლოს დიდი როლი, ინიციაციების უაღრესად მკაცრი ხასიათი, წინაპრების კულტი (მათ

შორის. რიტუალური ნაღებებით იმიტირებულიც). ხშირად ეს საძმოები აწყობენ არა მხოლოდ მანდილოსნებს, არამედ ანადგურებდნენ იმ ინსტრუმენტებსაც, რაც მანდილოსნობასთან, ქალობასთან არის ასოციირებული. მაგალითად, აწყობენ არა მხოლოდ ქრთველ და მქსოველ ქალებს, არამედ აზიანებდნენ საქსოვ და სართაკ ინსტრუმენტებს (შდრ. პენელოპეს და მისი საქროების ქმნების ლაერტის საფარის მოქსოვასთან დაკავშირებით).

საგარაუდოა, რომ ასეთი საძმოები სვანთანაც არსებობდა და მისი არსებობა რაღაცნაირად შეითვისა ამირანის ეპოსმა. მანდილოსნებისადმი ამირანის რისხვა და მათი დაწიოკების სურვილი, შესაძლოა, სწორედ მამაკაცთა საძმოების იდეოლოგიიდან მომდინარეობდეს. მით უფრო, რომ ასეთი საძმოები სავარაუდებელია ყველგან, სადაც პროფესიონალ მეომართა კასტა არსებობს. ასეთი კი, სტრაბონის თანახმად, დანამდვილებით არსებობდა იბერიაში.

ეს პიპოთეზა საშუალებას გვაძლევს არა მხოლოდ ახლებურად დავინახოთ ამირანის ეპოსის ზოგიერთი მომენტი, არამედ საყურადღებო ინფორმაციაც მოვიპოვოთ ქართველთა სამხედრო-კულტურული ისტორიის შესახებ.

სხვა სახის საშხედრო ინიციაციები ამირანის ეპოსში

გარდა ზემოხსენებული მომენტებისა, ამირანის ეპოსში ვხვდებით სხვა სახის საშხედრო ინიციაციები, რომელთაგან ზოგიერთი ახდენს შეომრად კურთხევის რიტუალის იმიტირებას, ხოლო სხვები ატარებენ ეპოსისათვის დამახასიათებელი ვაჭვიანებების ხასიათს, ანუ ჯდებიან ეპოსის სიუჟეტისათვის დამახასიათებელი ლოგიკის ფარგლებში. იგი მოითხოვს, რომ ეპიკურმა გმირმა, ხშირად უსუსურად ახალგაზრდა ასაკში, ჩაიდინოს არაჩვეულებრივი ქმედებები.

ეს ორიგე მოტივი ზოგ შემთხვევაში ერთმანეთთანაა შერწყმული, თანაც ისე, რომ ძნელია გაარკვიო, სად თავდება რიტუალური მომენტი და სად იწყება ეპოსისათვის დამახასიათებელი გაზვიადებები. იმის გათვალისწინებით, რომ შეიძრის „იდეალურ“ იმიჯში შედის როგორც პირველი, ისე მეორე მომენტები, ჩვენ ამ შემთხვევაში არ შევეცდებით ამ ორი ასპექტის ერთმანეთისაგან გამიჯვნას.

გმირის „გამოჭედვა“

ეპოსისათვის ნიშანდობლივი ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივი შეიძლება დახასიათდეს, როგორც გმირის „გამოჭედვა“. ეს მოტივი ყველა ჩვენთავანისათვის ცნობილია თუნდაც ბერძნული თქმულებით, რომელიც აქილევსის ქუსლს უკავშირდება. ამ თქმულებით, აქილევსის დედა ღმთაება თეტიდა შვილს ცეცხლზე აწრთობდა, რის შედეგადაც მისი მთელი სხეული შეუვალი გახდა ნებისმიერი იარაღისათვის. ერთადერთ გამონაკლისის წარმოადგენდა გმირის ქუსლი, ვინაიდან დედამისის აქილევსი ცეცხლზე წრთობის დროს ქუსლით ეჭირა და ამიტომ ქუსლი გამოუწრთობი დარჩა. ეს ეპიკური გმირის სხეულის „ტალური“ გამოწრთობის ყველაზე ცნობილი შემთხვევაა. მაგრამ არა ერთადერთი. თვით საბერძნეთშიც

არსებობდა ანალოგიური შითი დეშეტრასთან დაკავშირებით.

შეგვიძლია გავიხსენოთ ნარიების ჩრდილოკავკასიური ეპოსის გმირი ბარათაზი, რომელიც ავრეთვე ცეცხლზე ნაწრთობია. სახელდობრ, იგი თავის თავს გამოაწრთობს ნარიების ჯადოსნური მჭედლის - ქურდალაგონის ქურაში. ჩვენს მიერ არაერგზის ხსენებული კუპულინიც ამ კატეგორიას უკუთვნის. ჯერ კიდევ ბავშვობაში ბრაზის და სირცხვილისგან კუპულინი ისე გავარვარდება, რომ მის გასაციებლად სამ გობ წყალს მოიტანენ. მისი ტემპერატურისაგან პირველი გობი გასკდება, მეორეში წყალი ისე გავარვარდება, მუშტისხელა ბუშტებს ამოუშვებს, მესამე გობში წყალი უბრალოდ გახურდება, თუმცა იმ ტემპერატურაზე, რომელშიც ჩასვლასაც ვერა გაბედავდა. ცხადია, წყლით ასეთი გამოწრთობა და სივარვარის მოხსნა გმირის რკინისებურ ბუნებაზე მიუთითებს.

ასეთივე ბუნება დასტურდება ამირანის ეპოსშიც.ერთი ვარიანტის თანახმად, ყამარის საძიებლად მისული ამირანი აღმოაჩენს, რომ მჭედელი ყამარისათვის ოქროს სათამაშოებს, ცენგებს კეთრავს. ყამარი თავის ნაწნავს ჩამოუშვებს და მჭედელი ამ ოქროს სათამაშოებს თმებში უწნავს. ამირანი სთხოვს მჭედელს, ერთ-ერთ სათამაშოში ჩაკეთროს. ამირანისთვის ეს საშიში არ არის, ვინაიდან იგი სპილენძისაა. ამ გზით ამირანი მოხვდება ყამართან.

ამ ეპიზოდში მთავარია ორი არსებითი მომენტი: 1. ამირანის სხეული სპილენძისაა (სხვათა შორის, შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ არშახის კერპის სხეულიც სპილენძის იყო).იგი მჭედლის მიერ არის გამოკეთრილი. ასე რომ, ამირანი თავისუფლად შეგვიძლია მივაკუთვნოთ ნაწრთობ ეპიკურ გმირებს (საინტერესოა, რომ ქართულში ,,წვრთნა'' და ,,ნაწრთობი'' თანაბრად გამოიყენება როგორც ადამიანის აღზრდის, ისე დამუშავებული მეტალის აღსანიშნად. ამირანის მჭედლობისადმი დამოკიდებულება სხვა გამოკვლევის საგანია). შესაძლოა, ყველა ამ ეპიკური გმირის ,,მეტალური'' ბუნება უკავშირდება ინიციაციის არქაულ რიტუალს, რომლის დროსაც ნეოფიტნი ცეცხლით გამოცდას (ორდალიას) გადიოდნენ. აქ გადაჭრით რაიმეს თქმა ჭირს, მაგრამ ამირანი რომ წრთობაგავლილი და ამ აზრით ინიციირებული პერსონაჟია, ეს ექვგარეშეა.

უხეში სამოსით გამოცდა

მეორის ინიციაციის კიდევ ერთ ფორმას წარმოადგენს ის, რასაც პირობითად უხეში სამოსით გამოცდა შეიძლება ვუწოდოთ. ჩვენს მიერ ზემოთ ციტირებულ ვეფხისტყაოსნის საგაში ასეთი ეპიზოდი მოიპოვება: სინი თავის პირველ ორ შვილს (რომლებიც ინცესტის შედეგად არ შობილან) აგზავნის თავის ძმა ზიგმუნდთან. იგი მათ საშინელ გამოცდას უწყობს: პერანგს პირდაპირ მიაკერებს კანზე, რასაც ძმები ტირილ-კივილით ხვდებიან. ინცესტის შედეგად ზიგფელტის დაბადების შემდეგ დედაშისი იგივეს ჩადის მის მიმართ, მაგრამ ზიგფელტი არაფითარ რეაქციას არ ახდენს. მაშინ დედა პერანგს კანთან ერთად შეუთაგლეჯს მას და უკითხება, სტკივა თუ არა. ბიჭუნა პასუხობს, რომ ვეფხისტყაოსანშიც არ უნდა

შეაწუხოს. დედა ხვდება, რომ მისი შვილი მზადაა ინიციაციებისთვის და ძმასთან აგზავნის, სადაც ის მრავალ გმირობას ჩადის.

უხეში სამოსით გამოცდის მოტივი ამირანის ეპოსის ერთ ვარიანტშიც გვხვდება. დევებთან მამის თვალის დასაბრუნებლად წასულ შვილებს იამანი სთავაზობს, ჩაიცვან უცნაური სამოსი, რომლის სარჩულიც ტიკია, გარეთავსი — ჯაჭვი. ცხადია, როგორც სარჩულს, ისე გარეთავსს ერთადერთი ფუნქცია აქვს: რაც შეიძლება მოუხერხებელი იყოს და მეტი ტკივილი მიაყენოს ნეოფიტს. ისიც ცხადია, რომ ამ რთულ გამოცდას მხოლოდ ამირანი უძლებს, რომელიც არა მხოლოდ მოახერხებს ამ ტიკ-ჯაჭვის ჩაცმას, არამედ შემოიფლეთს მას.

ვფიქრობთ, მსგავსება ვოლსუნგების საგასთან აშკარაა. ორივეგან ორი ღვიძლი ძმა ვერ ასრულებს აწოცანას, რომელთაც მათი ძმობილი თუ ნახევარძმა ასრულებს. ორივეგან ეს გამოცდა უხეშ სამოსს უკავშირდება და ორივეგან ეს გამოცდა ერთ-ერთი ეტაპია გმირის ინიციაციის გზაზე (ერთ შემთხვევაში — ტყეში გადასახლება, მეორეში - დევებთან საბრძოლველად წასვლა). ამასთან, გმირი უხეში სამოსის არა მხოლოდ ჩაცმას ახერხებს, არამედ შემოიფლეთს კიდეც (ვოლსუნგების შემთხვევაში ამას გმირის დედა აკეთებს). რით არის გამოწვეული ეს მსგავსება — ეპიკური ჟანრის ლოგიკით, თუ იმით, რომ ამ მოტივში შეიძლება მეოთრის რეალური ინიციაციის რაღაც გამოძახილი ვიპოვოთ, ცალკე კვლევის საგანია.

სხვა სამხედრო ინიციაციები

ამირანის ეპოსში გვხვდება შედარებით ბანალური ინიციაციური აქტებიც, რომლებიც გმირის სიჩაუქეს უკავშირდება. მაგალითად, მხოლოდ ის ახერხებს გადაახტეს ქვას, რის შედეგადაც მოიპოვებს მშვილდს, ისრებსა და ხანჯალს. ეს უკავშირდება ძველ ხალხებში არსებულ უამრავ მითს ქვიდან მახვილის მოპოვებაზე. კარგადაა ცნობილი მაგალითი არტურის ციკლიდან, როდესაც ქვაში ჩარჭობილ მახვილს მხოლოდ ის გმირი იღებს, ვისაც ეს მახვილი ეკუთვნის. ამ საკითხთან დაკავშირებით მითოსის ცნობილი მკვლევარი ჯოზეფ კემპბელი თავის განთქმულ ოთხტომეულში ,,ღმერთის ნიღბები'' წერს: ,,ალპების და სამხრეთ გერმანიის რეგიონში უძველესი კელტური კულტურის ძეგლები მოგვეპოვება. ადრე რკინის ხანაში ისინი ორი ფაზით არიან წარმოდგენილნი: პალშტატით (დაახლ. 900-400 წელი ჩვენს ერამდე) და ლა ტენით (დაახლ. 550-515 წელი ჩვენს ერამდე). პირველი ხასიათდება ბრინჯაოს ნივთებიდან რკინაზე თანდათანობით გადასვლით. ყალიბდება ინსტიტუტი მოხეტიალე მეჭედლებისა, რომლებიც მითოსურ წარმოდგენებში შოგვიანებით ჩნდებიან, როგორც საშინელი ჯადოქრები (მაგალითად, გერმანული ლეგენდა ვეილანდ მჭედელზე). არტურის ციკლში ქვიდან ამოღებული მახვილის თემა გვაგვარაუდებინებს, რომ საქმე გვაქვს მაგიურ ინსპირაციასთან, წიდიდან რკინის წარმოების რომ უკავშირდება. პროფესორმა მირჩა ელიადემ თავის ნაშრომში, რომელიც ეხებოდა რკინის ხანის მითებსა და წესებს, აჩვენა, რომ ამ მითოსის წამყვანი იდეა არის ქვა, როგორც დედა-კლდე და რკინა, როგორც

იარაღი, როგორც მისი შვილი, გამოყვანილი გარეთ მჭედლის მიერ, რომელიც შვანის ფუნქციას ასრულებს. შედარებისათვის: მხსნელი მითრა დაიბადა კლდიდან - მახვილით ხელში (შდრ. ცნობილ ქართულ შელოცვას: ,,გამოვიდა კაცი შავი კლდითა შავითა, შთაყო ხელი შავი, აძოილო დაშნა შავი, ტარშავი პირპოლოტაკი'' და ა.შ. საინტერესოა, რომ ჩვენს შელოცვაში კლდიდან, ქვიდან გამოხული მახვილისნის ქმედება გველის მოკვლით გამოიხატება, რაც სრულ ანალოგს პპოვებს ზიგფრიდის გმირობებში).

შემდეგ კემპბელი ასკვნის: ,,ჩვენ შეიძლება ვიფარაუდოთ, რომ ადრე პალშტატის ხანაში ევროპას პქონია რიტუალური წარმოდგენა ქვიდან მახვილის ამოღებისა, ასევე წარმოდგენა მჭედლურ სულზე . რომელიც იცავს საბერველით ახდენდა''. ცხადია, ამ შემთხვევაშიც არ მოიპოვება მზა პასუხი კითხვაზე — საქმე ეპიკური გმირის მითოსურ ,,თეორიასთან'' გვაქვს თუ რეალური ნეოლითისათვის გამოცდის შედეგად იარაღის გადაცემასთან. ჩანს, ორიენტირი: ქვიდან ხმლის მოპოვების მითი იმ ,,თეორიულ'' ბაზისად გამოიყენებოდა, რომლის საფუძველზეც ინიციაციისას წარმატებული იარაღს იღებდა.

რაც შეეხება ამირანის ისეთ გმირობას, როგორიცაა წისქვილის თაგზე ლოდის გადასროლ-გადმოსროლა, ის ეპიკური ყანრის კანონებითაა შესრულებული.

დასკვნა

შკითხველი ალბათ შეამჩნეყდა, რომ ამირანის ეპოსში შამანის ინიციაციასთან დაკავშირებული რელიქტების ანალიზისას ჩვენ უფრო კატეგორიულნი ვიყავით. ვიდრე შეიძრის ინიციაციის რიტუალთან დაკავშირებით.ეს გასაკვირი არცაა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ შამანის ხატი დროში ერთგვარად გაიყინა და მასში არქაული რელიქტების დაფიქსირება უფრო ადვილია, მაშინ როცა შეიძრის არქეტიპი გამუდმებით იცვლებოდა ამ საშხელრო საქმის ცალკე გამოყოფიდან ვიდრე სარაინდო რომანების ხანამდე. ამასთან, აქ დანაშრევები ტიპოლოგიურად ერთმანეთთან ისე ახლოს დგანან, რომ ძალიან ძნელია გაარჩიო, სად იყო არქეტიპის წყარო: ინიციაციის არქაულ რიტუალში თუ გმირი შებრძოლის სახის გვიანდელ გადააზრებაში (მით უფრო, იმის გათვალისწინებით, თუ რა გავლენა პქონდა სარაინდო რომან ,,ამირანდარეჯანიანის'' ხალხურ ფოლკლორზე და შესაბამისად, ამირანის ეპოსზე). მაგრამ ყოველივე ეს, ცხადია, არ იძლევა არაყითარ საფუძველს იმისათვის, რომ კვლევა არ გაგრძელდეს. პირიქით, ეს შეიძლება მხოლოდ სტიმული გახდეს შემდგომი კვლევისათვის.

„ღმერთი სიყვარული არს“

კახა ჯამბურია

ქართული კულტურის კვლევების ყოველდღიურობის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ნაკადს. მით უმეტეს, თუ მას საუკუნეების ქართულ მწერლობაზე იყო საუბარი. არასდროს გაჩხდარა საკამათო, რომ ქართული კულტურა თავისი არსით ქრისტიანულია. ამდენად, ადამიანისა და სამყაროს ურთიერთმიმართებაც, ადამიანის არსის გაგებაც და საერთოდ, ჩვენი ლიტერატურის მსოფლმხედველობრივი საძირკველიც მუდამ ქრისტიანულ აზროვნებაშია საძიებელი. შეიძლება ასეც ითქვას: ქრისტიანობა არის ქართული კულტურის გაგების და შესწავლის საფუძველი. ეს დებულება იმდენად ცხადია, რომ მასი საგანგებო მტკიცება დღეს სრულიად უსარგებლო გარჯა იქნება (მით უფრო, თუ მას საუკუნეების ლიტერატურული ფაქტები გვაქვს მხედველობაში). სხვა საკითხია, რომ ქართველ მეცნიერებს ყოველთვის არ აქთხდათ საშუალება სათანადოდ ეკვლიათ ლიტერატურული პროცესები, რადგან საბჭოთა იდეოლოგია, როგორც ცნობილია, ყოველმხრივ ზღუდავდა და აბრკოლებდა ქრისტიანული კულტურის შესწავლას: ცდილობდა, რელიგიური მსოფლხილვა იდეოლოგიური სურვილებით შეეცვალა. ამას, ბუნებრივია, უკვალოდ არ ჩაუვლია ჩვენი ლიტერატურათმცოდნეობისათვის (თუმცა, რამდენად პარადოქსულადაც უნდა ჟღერდეს, ყველაზე ნაკლებ დაზარალდა ამ მხრივ ძველი ქართული მწერლობის შესწავლის საქმე).

როგორც კი ეს იდეოლოგიური ბარიერები მოეხსნა ქართულ მეცნიერებას, მაშინვე გაჩნდა ახალი ტენდენცია: ყველა კულტურული ფაქტი შესწავლილ იქნას მხოლოდ ქრისტიანულ აზროვნებასთან მიმართებაში ისე, თითქოს ლიტერატურა სხვა არაფერია, თუ არა კანონიკური ტექსტების ალეგორიული გადმოცემა. ეს იმგვარი უკიდურესობაა, რომელიც ხელოვნების თავისთავად ფუნქციას ფაქტიურად უარყოფს და ყოი მხოლოდ საკრალური ტექსტის მხატვრულ ინტერპრეტაციამდე დაჰყავს. იუმც ეს პოზიცია თეორიულად (რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია) არავის ჩამოუყალიბებია, მხატვრული ფაქტების ამგვარი გაგებისა და გააზრების ცდები დღითიდღე იზრდება. ყველაზე უარესი ამ მოყლენაში ის არის, რომ, როგორც წესი, ამ

ტიპის მკვლევართ ქრისტიანობა თითქმის მთლიანად დოგმატების ბუკვალურ გაგებამდე დაჰყავთ და ხშირად არ ითვალისწინებენ, რომ ქრისტიანული აზროვნება ერთგვაროვანი მოყლენა არ არის და იგი არ დაიყვანება მხოლოდ ასკეზის მსოფლგაგებამდე - ხორციელი და სულიერი საწყისების დაპირისპირების დუალისტურ გააზრებაზე.

ცნობილია: ქრისტიანული აზროვნება თავისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე მკვეთრად დაუპირისპირდა წარმართულ წარმოდგენებს ადამიანის რაობასა და მისი სამყაროსთან მიმართების საკითხში. კერძოდ, ანტიკურ სამყაროში არსებული შეხედულება ადამიანის ჰარმონიულ ერთიანობაზე (ჯანსაღი სული ჯანსაღ სხეულში) ქრისტიანობამ უარყო და დაარღვია. ანტიკურობის „მთელი" ქრისტიანულ აზროვნებაში ურთიერთდაპირისპირებულ საწყისებად გაიყო: სულიერად და ხორციელად, უხილავად და ხილულად, კეთილად და ბოროტად... ადამიანის სულიერი სამყაროც ამ დაპირისპირებულ საწყისთა ბრძოლის ასპარეზად იქნა გააზრებული. გამოიკვეთა იდეა, რომ მხოლოდ მატერიალურის, ხორციელის დათრგუნვით მიიღწევა სულიერი სრულყოფილება, რამაც სათავე დაუდო ასკეზის ფილოსოფიას. სულიერების პრიმატის ქადაგებამ (რაც თავისთავად თვისებრივად ახალი ნაბიჯი იყო ადამიანის არსის შეცნობის გზაზე) ერთგვარი უკიდურესობა წარმოშვა: ყოველივე მატერიალური ბოროტების, სატანის ასპარეზად გამოცხადდა, ხოლო ადამიანის შინაგან სამყაროში ხორციელი საწყისის ჩაკვლა კი - უდიდეს სულიერ ბედნიერებად. როგორც მართებულად აღნიშნა მეცნიერებამ, ეს გარკვეულწილად იყო ჩიხი ქრისტიანული აზროვნებისთვის, რადგან აქედან ერთი ნაბიჯი იყო დარჩენილი მთელი მატერიალური სამყაროს უარყოფამდე: „ამგვარი თვალსაზრისი ქრისტიანობის ჭეშმარიტ არსებას არ შეესატყვისებოდა, მის ჩამოყალიბებაში, ცალმხრივად გაგებულ ქრისტიანობასთან ერთად, სხვადასხვა მსოფლმხედველობრივი ფაქტორები მონაწილეობდნენ საუკუნეთა მანძილზე და ყიდრე მაღალ რელიგიურ-ფილოსოფიურ დონეზე არ მოხერხდებოდა ამ დანაშრევთაგან ქრისტიანული მრწამსის განწმენდა, მანამდე აზროვნება თავს ვერ დააღწევდა ამ დახშულ რკალს, ამ გამოუვალ ჩიხს, უეჭველი კრიზისის მომასწავებელს" (რევაზ თვარაძე, მხატვრული სიტყვით გაცხადებული სული. წ-ში: ქართული მწერლობა, ტ.I, 1987, გვ. 29). ამ ჩიხიდან კი, როგორც ვიცით, თავად ქრისტიანულმა აზროვნებამ დაიხსნა თავი - ნეოპლატონიზმის მიღწევების თავისებური გადააზრებით და არეოპაგიტული მოძღვრების შექმნით; ანუ წარმოიშვა რენესანსის მსოფლმხედველობრივი საფუძველი, რის გაუთვალისწინებლადაც შეუძლებელია ქართული კულტურის (კერძოდ, შუა საუკუნეების ქართული მწერლობის) მეცნიერული შესწავლა.

შეიძლება გაბედულად ითქვას, რომ ვიქტორ ნოზაძის „ყვეფისტყაოსნის

ღმრთისმეტყველების“ შემდეგ აშკარა და გარკვეულია, რომ რუსთველის მსოფლმხედველობა ქრისტიანული აზროვნების განვითარების ახალი ეტაპია ქართულ კულტურაში და არა რაიმე სხვა რელიგიურ-ფილოსოფიური სისტემის გამოვლინება. აღიარებულია, რომ „ვეფხისტყაოსანმა“ ახალი ეტაპი დაიწყო მხატვრული აზროვნების განვითარების გზაზე. სალიტერატურო ენის ისტორიის კვლევის დროს არნოლდ ჩიქობავა „ვეფხისტყაოსნისა“ და შესოლბეების ენას მიიჩნევს ახალი სალიტერატურო ქართულის დასაწყისად (იხ. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. I, თბ., გვ. 18). ქართული ლიტერატურის ისტორიის პერიოდიზაციის თვალსაზრისითაც, ვფიქრობთ, გადამწყვეტი მიჯნა „ვეფხისტყაოსნის“ ეპოქაა და, ამოსაყალი თუ მსოფლმხედველობრივი პოზიცია იქნება, მაშინ ახალი ქართული ლიტერატურაც სწორედ აქედან დიწყება*.

კითხვას - რამ განაპირობა „ვეფხისტყაოსნის“ ეს მსოფლმხედველობრივი გამორჩეულობა მანამდე არსებულ ქრისტიანულ აზროვნებასთან შედარებით - ქართულმა მეცნიერებამ დამაჯერებელი პასუხი გასცა: რუსთველური ნააზრევის რენესანსულობამ. „დასავლურ თუ აღმოსავლურ ქრისტიანულ ქვეყანათაგან საქართველო ერთ-ერთი პირველი იყო, სადაც არეოპაგიტული სიბრძნე შეიწყნარეს და მყარ მსოფლმხედველობრივ ბალავრად დაუდეს კულტურას“ (რ. თვარაძე, იქვე, გვ. 30). სწორედ ნეოპლატონიზმისა და არეოპაგეტიკის გათავისებით იწყება ახალი ეტაპი ქრისტიანულ ღვთისმეტყველებაშიც და მხატვრულ აზროვნებაშიც. ასე მკვიდრდება სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთმიმართების რენესანსული მოდელი, ანუ ადამიანის ახლებური გაგება, რომელიც უარყოფს სოფლისა და ზესთასოფლის დუალიზმს, მატერიალურისა და სულიერის ურთიერთდაპირისპირებულ საწყისებად წარმოდგენას. უფრო მეტიც: ჰარმონიული სამყაროს გაგება ბოროტის არსობრივ უარყოფასაც შეიცავს: „ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა“.. „ღმერთი კეთილს მოაყლინებს, მით ბოროტსა არ დაჰბადებს“... „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია...“

მაშასადამე, რაკი ბოროტება არ-არსია, ჩილული, მატერიალური სამყაროც არ შეიძლება ბოროტი იყოს, იგი ღვთაებრივი ნების გამოყლინება და განსორციელებაა („ჩვენ, კაცთა, მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერითა“). ამ საკითხზე მსჯელობისას რ. თვარაძე შენიშნავს, რომ „უთვალავ ფერად გაშლილ მშვენიერებას კი არ უპირისპირდება, არამედ ორგანულად

* არც შეშთხვევითად და არც მოულოდნელად არ მიგვაჩნია ქალესიის არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება პოეტის მიმართ და ანტონ კათალიკოსის ცნობილი შეფასება: „აბაილ დაშრა...“ (ჩვენს მეცნიერებას რატომღაც ეუხერხულება და ლაშის საერთოდ უარყოფს საეკლესიო წრეების კრიტიკულ დამოკიდებულებას პოეტის მიმართ). „ვეფხისტყაოსანი“ აშკარად რეფორმაციული ძრიშვნელობის მოვლენა იყო და შეუძლებელია, ავტორის მოიძულებაში ყველასთვის მისაღები ყოფილიყო.

ერწყმის და განასრულებს სულიერი მშვენიერება - ქმედება და სიყვარული, რის შეხებითაც ამქვეყნიური არსნიც „ზესთ მწყობრთა წყობას“ შეერთვიან და ღვთაებრივ ბუნებას ეზიარებიან“ (იქვე).

ცხადია, ეს მსოფლმხედველობა - მატერიალურში, მიწიერში სატანისეულის ნაცვლად ღვთაებრიობის აღმოჩენა ქრისტიანულ თვალსაზრისს კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ მისი არსის ღრმად გაგებისა და გააზრების შედეგი იყო. რეყაზ სირაძე დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ „რუსთველური ნააზრევის რენესანსულობა ღვთაებრიობის უარყოფაში კი არ გამოიხატება (ღვთაებრივი საწყისი არ უარუყვია რენესანსის არც ერთ წარმომადგენელს); რენესანსული ხასიათი რუსთველის ნააზრევსა იმაში მჟღავნდება, რომ პოეტმა ადამიანური მისწრაფებანი ღვთაებრივად გამოაცხადა და დაპირისპირებულობა ღვთაებრივსა და ადამიანურს შორის ფაქტიურად მოხსნა ადამიანურის ღვთაებრივამდე ამაღლებით. რუსთველის მიხედვით, ადამიანური სიყვარულის კანონზომიერებანი სრულიადაც არ ეწინააღმდეგება ღვთაებას, პირიქით, სიყვარული თავისი არსით ღვთაებრივია“ (ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბ., 1978, გვ. 195).

სწორედ ეს მსოფლგაგება იქცეყა ქართული კულტურის განყოთარების მაგისტრალურ გზად, თუმც სპარსული ლიტერატურის გაყლენით ამ მაგისტრალური გზიდან გადახვეყაც ხდება ე.წ. „აღორძინების ხანის“ მწერლობაში (ამ ტერმინის პირობითობას თავად კორნელი კეკელიძეც აღიარებდა. დღეს უკვე მისი შეუფერებლობა ეჭვს აღარ იწვევს). მართალია, ახალი მსოფლმხედველობრივი სისტემა ამ ხანაში არ შექმნილა, მაგრამ ადამიანისა და სამყაროს გაგების რუსთველურ კონცეფციას ამ პერიოდის ქართული მწერლობა საკმაოდ დაშორდა. ეს ძალზე ნათლად ჩანს „ყეფხისტყაოსნის“ გამგრძელებელთა მაგალითზე. უცნაურია: პოემის გამგრძელებლებს აღარც ესმით რუსთველური ტექსტის მიზანდასახულება და მსოფლმხედველობრივი კონცეფცია. მკითხველს ექმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ მწერალთათვის სრულიად უცხოა რუსთველის მასშტაბური აზროვნებაც (მხატვრულ ოსტატობაზე, ცხადია, საერთოდ არ არის საუბარი) და ადამიანის არსის რენესანსული გაგებაც.

ქართული მწერლობა ამ ერთგვარი კრიზისიდან თავს აღწევს სასულიერო ლიტერატურისა და რუსთველისაკენ თავისებური „მიბრუნებით“. სწორედ ამ კულტურული მემკვიდრეობის გათავისებით იქმნება სულხან-საბა ორბელიანის ქადაგებები - „სწავლანი“, რაც საუკეთესო საფუძველია მწერლის მთელი შემოქმედების გასააზრებლად. ასეთ კონტექსტში განხილული ადამიანის საბასეული იდეალი სწორედ რუსთველის ეპოქის იდეალებს უახლოვდება (აქ, ცხადია, უპირველესად, კონცეპტუალური სიახლოვე იგულისხმება). რას ამკვიდრებს მწერალი უფლისწულის აღზრდის მეთოდებზე მსჯელობით? რასაკვირველია, თავისუფალ, მოაზროვნე და

მორალურად დახვეწილი პიროვნების იდეალს. ასეთი პიროვნების მოქმედების არეალი შეუზღუდავია, რადგან იგი თავისი არსით ოპტიმისტია, ღრმად დარწმუნებული სიკეთის უძლეველობასა და მარადიულობაში.

და მაინც, მხატვრული თუ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით „ვეფხისტყაოსნის“ შემდეგ თვისებრივად ახალ ეტაპად უნდა ჩაითვალოს „დავითიანი“, თუნდაც თავისი პროფიდენციალიზმითა და უშუალო, ინტიმური მიმართებით უზენაესთან. თუ რუსთველი თავისი პოემის იეშას ასე განსაზღვრავდა - „ყოქვნე ხელობანი ქვენანი, რომელნი ხორცთა პხყდებიან“ - ამ თვალსაზრისით დავით გურამიშვილის მხატვრულ ნააზრევს შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ: „საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა“. მაგრამ ყველაზე არსებით საკითხში - ადამიანის უზენაესთან მიმართების გააზრებაში - რუსთველი და გურამიშვილი ძალზე ახლოს დგანან ერთმანეთთან. რუსთველი ყოფით რეალობაშიც და ადამიანშიც ხედავს ღვთაებრივს, რომლის განყითარება (სულიერი ამაღლება ყოფითი სინამდვილიდან უზენაესამდე) შესაძლებელია მხოლოდ სიყვარულით. სიყვარული არის გზა ღვთისკენ, „რაჲთუ ღმერთი სიყუარული არს“. დავით გურამიშვილი რეალური, მატერიალური სინამდვილის ყოველ გამოვლინებაში ღვთაებრივ ნებას ხედავს და ისტორიულ ფაქტებს მხოლოდ და მხოლოდ უზენაესის ნებით ხსნის. საყვარლის, სატრფოს სახე გურამიშვილის პოეზიაში, როგორც ცნობილია, შუდამ უკავშირდება მაცხოვრის ხატს („ზუბოვკიდამ მომაყალმან ვნახე ერთი ქალი...“). ასე რომ, ყოველ ყოფით მოვლენაში ღვთაებრიყი ნებაა დანახული, სიყვარული კი დაყით გურამიშვილისთვისაც ღმერთთან დაკავშირების საშუალებაა.

აზრი, რომ სიყვარული ღმერთისკენ მიმავალი გზა და თავად ღვთიური ნების გამოყლინებაა დედამიწაზე, რუსთველის შემდეგ ყველაზე სრულად ჩამოყალიბებულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედებაში. ნ.ბარათაშვილის აზრით, სიყვარული, რომელიც აღმოცენებულია მშვენიერ სულთა კავშირზე, ღვთაებრიობის გამოვლინებაა. ჭეშმარიტი სიყვარული ღვთიების კერძო, კონკრეტული შეთხვეყაა მიწიერ სინამდვილეში:

„და კაცსა შორის, ყით კერძოსა ღვთაებობისა,
რად გრწამს, არ იყოს საუკუნო მადლი ტრფობისა?“

ისევე, როგორც დავით გურამიშვილთან, ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაშიც სატრფოს მხატვრული სახე საკრალურ მნიშვნელობასაც შეიცავს („ნათელი ხარ შენ ნათელის სულისა“, „მშვენიერი ცის მთენი“ და სხვ.). როგორც აკაკი გაწერელიამ მიუთითა, ბარათაშვილი სატრფოს სახის შესაქმნელად ხშირად იყენებს ბიბლიის ძველი ქართული თარგმანის ლექსიკურ ერთეულებს და დავით ფსალმუნთმეტყველის მხატვრულ სახეებს: „გასაკუთრებით აღსანიშნაყია ის გარემოება, რომ დავითის მიმართყანი უფლისადმი ბარათაშვილთან ტრანსფორმირებულია სატრფოზე“ (ნიკოლოზ

ბარათაშვილი, თხზულებანი. აკ. გაწერელიასა და იყ. ლილაშვილის რედაქციით, თბ., 1972, გვ. 12).

სიყვარული ბარათაშვილისთვის არის უდაბნოში (მოუწესრიგებელ ან უადამიანო რეალობაში) მდგარი ტაძარი, უფლის სახლი. ტაძარი სულიერი განწმენდისა და ღვთისკენ ამაღლების საშუალებაა ადამიანისთვის. იგი არის გზა ღმერთისაკენ. სიყვარულის გააზრება უდაბნოში მდგარ ტაძრად იმავე მნიშვნელობის შემცველია, როგორიც რუსთველური მიჯნურობის გააზრება „საზეო საქმის“ (უპირველესი მიჯნურობის) მიბაძვად. ამიტომაც აღნიშნა გურამ ასათიანმა, რომ ბარათაშვილი „უშუალოდ ეხმაურება ქართული კლასიკური პოეზიის უმაღლეს მწვერვალში „ყეფხისტყაოსანში“ გამოხატულ სიყვარულის გაგებას“ (სათაყვებთან, თბ., 1982, გვ. 244). ეს მახვილი დაკვირვება, სამწუხაროდ, მკვლევარს საგანგებოდ აღარ განუვითარებია (ამ საკითხს ეძღვნება ჩვენი წერილი „არს გრძნობა, ესთ სანუკვილი“. კრ.-ში: მიეძღვნა ალექსანდრე ორბელიანის ხსოვნას, თბ., 1998, გვ. 72-78).

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ადამიანის არსის გაგების თვალსაზრისით ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარება ორ მთავარ ეტაპად შეიძლება დაიყოს: 1) „ყეფხისტყაოსნამდე“ და 2)„ყეფხისტყაოსნის“ შემდეგ, ანუ: 1) სასულიერო მწერლობის მიერ შექმნილი მაკრო და მიკროკოსმოსის დუალისტური გაგება და 2) ადამიანის გაგების რენესანსული მოდელი, რომელიც გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდის სსვადასხვა ეპოქაში, მაგრამ, არსებითად, მხოლოდ XIX საუკუნის მიწურულისკენ იჩენს თავს თვისებრივი სიახლეები.

მაშასადამე, ადამიანის ღმერთთან მიმართების გააზრება, „ყეფხისტყაოსნიდან“ მოყოლებული თითქმის მთელი XIX საუკუნის ქართული მწერლობის ჩათვლით, ძირითადად ერთგვაროვანია და რადიკალურად განსხვავდება სასულიერო მწერლობაში ჩამოყალიბებული მსოფლხილვისაგან. ჩვენმა მეცნიერებამ კარგა ხანია დაადგინა, რომ სამყაროს დუალისტური მსოფლგაგება უარყოფილ იქნა არა ქრისტიანობის არსის შეცყლით, არამედ პირიქით - მისი კიდევ უფრო ღრმა გააზრებით და გაცნობიერებით.

ამ ორი განსხვავებული მსოფლაღქმის მხატვრული დაპირისპირების ძალზე შთამბეჭდავი ნიმუშია ილია ჭავჭავაძის „განდეგილი“, სადაც ასკეზს უპირისპირდება არა ქრისტიანული მრწამსის უარყოფა (და არა, ცხადია, ათეისტური პოზიცია), არამედ სწორედ ის ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, ნეოპლატონიზმის ათვისებითა და არეოპაგიტული მოძღვრებით რომ შეიქმნა. იგი ერთგვარად ჩაენაცვლა სამყაროს გაგების დუალისტურ მოდელს, რომელიც მატერიალურში მხოლოდ ბოროტ საწყისს, ეშმაკეულის საუფლოს ხედავდა და ყოფით, რეალურ სინამდვილეში ღვთაებრიობის

გამოყლენას, ფაქტიურად, უარყოფდა. ილია ჭავჭავაძის პოემის გმირმაც მიწიერი სინამდვილე ჩათვალა ისეთ ადგილად,

„სად რყვნა, წაწყმედა და ღალატია,
სადაც ძმა პხარობს სისხლსა ძმისასა,
სად ცილი, ზაკვა ძულებადა პხდის
წმინდა სიყვარულს მოყვასისასა.
განმორებია ამ წუთისოფელს,
სად ყოვლი ნიჭი მაცდურებაა,
სად თყით სიტურფე და სათნოება
ეშმაკის მახე და ცდუნებაა“.

ამთაყითყე საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ არეოპაგიტული აზროვნების ნაკადი ილიას მხატვრულ სამყაროში შემოდის არა უშუალოდ, არამედ „ყეფხისტყაოსნის“ გზით, რომელსაც საერთოდ ძალზე დიდი ადგილი ეთმობა მწერლის შემოქმედებაში. მისი პუბლიცისტიკის შესწაყლა იმის განცხადების საფუძველსაც იძლეყა, რომ ილია „ყეფხისტყაოსნის“ საუკეთესო მცოდნეა თაყის ეპოქაში. მხატყრულ თხზულებებში იგი რუსთველის პოემის ცალკეულ სტროფებსა თუ პასაყებს საკმაოდ ხშირად იყენებს და მათ შუდაშ მნიშვნელოყანი, არსებითი მხატვრული ფუნქცია აკისრიათ (მაგალითად, „გლახის ნააბობში“). ილია მიმართავს ალუზიებს, რემინისცენციებს, პერიფრაზებს და ზუსტ ციტირებასაც. მას იმდენად აქვს მიღებული და გათაყისებული რუსთველური სიბრძნე, რომ თაყისუფლად და შემოქმედებითად იყენებს მას თავისი მხატყრული სამყაროს აგების დროს. განდეგილი ბერის მსოფლმხედველობა რომ ასკეტურ მორალს ეყრდნობა და სამყაროს დუალისტურ გაგებას წარმოადგენს, ამაში საკამათო არაფერია ეს ნათლად ჩანს ტექსტში. მაგრამ მწყემსი ქალის თყალსაზრისიც მორწმუნის პოზიციაა და მასში არაფერია არაქრისტიანული ან მკრეხელური.

იოანე მოციქულის პირველ ეპისტოლეში წერია: „რომელსა არა უყუარდეს ძმაი თყისი, რომელი იხილა, ღმერთი, რომელი არა უხილაყს, ყითარ ძალ-უც შეყყარებად?“ (ვისაც არ უყვარს თაყისი ძმა, რომელსაც ხედაყს, როგორღა ეყყარება ღმერთი, რომელსაც ვერ ხედაყს? I იოანე 4,20). აქედან ერთი ნაბიჯია დარჩენილი წმინდა დიონისეს ლოგიკურ დასკვნამდე: როგორ უნდა გიყყარდეს უხილაყი ღმერთი, თუ მის მიერ შექმნილი ხილული სამყარო არ გიყყარს? თითქოს სწორედ ამ დებულებას ეყრდნობა რუსთველი, როდესაც უთყალაყფერებიანი სამყაროს სიყვარულს ქადაგებს: „ჩყენ, კაცთა, მოგყცა ქყეყანა, გყაქყს უთყალაყი ფერითა“. სწორედ ამ პოზიციაზე დგას ილიას მწყემსი ქალიც, როდესაც მწირს ეკამათება:

„განა სწყინს ღმერთს, რომ კაცი შეხარის

ქყეყანას, ღვთითვე დაბადებულსა?
ყფიქრობდი: ნეტა მაშ რისთვის მორთო
ესე ლამაზად წუთისსოფელი?
განა მისთვის, რომ ადამიანმა
შეაჩყენოს და აიღოს ხელი?“

აკაკი ბაქრაძემ „განდეგილს“ რწმენის ტრაგედია უწოდა და დამაჯერებლად აჩყენა, რატომ ვერ გაიგეს თანამედროყეებმა (კიტა აბაშიძის გამოკლებით) პოემის არსი და მიზანდასახულება. საინტერესო და ანგარიშგასაწყია მკვლევარის მსჯელობა განდეგილის მარცხის მიზეზებზე, რაც შეჯამებულია დასკვნით, რომ ბერს არ ეყო რწმენა გაეძლო გამოცდისთვის და მიეღწია იდეალამდე. ამის გამო მკვლეყარემა პოემის თემა ამგვარად განსაზღვრა: „ილიას გამოყენებული აქვს ცოდყით დაცემის კლასიკური სიუჟეტი, მაგრამ ამჯერად დაცემა გამოწვეულია რწმენის ღალატით. ამდენად, „განდეგილი“ რწმენის ტრაგედიაა. რწმენის ღალატი კი შედეგია ადამიანის გაორებისა და ნებისყოფის სისუსტისა“ (აკ. ბაქრაძე. ილია ჭაყჭავაძე. თბ., 1984, გვ. 108). აკაკი ბაქრაძის ღრმა, საფუძყლიანმა მსჯელობამ და მწყობრად, ლოგიკურად აგებულმა ანალიზმა უდაოდ დიდი გავლენა მოახდინა ტექსტის შემდგომ მკვლეყარებზე (განსაკუთრებით ახალგაზრდებზე).

მაგრამ უფრო დამაჯერებლად და საფუძყლიანად მიგყაჩნია თამაზ ვასაძის მოსაზრება, რომ „განდეგილი“ მსოფლმხედველობრიყი ტრაგედიაა, რადგან ბერი მარცხდება იმის გამო, რომ ავტორისთვის მიუღებელია თაყად მისი დუალისტური მრწამსი, მისი მსოფლმხედველობრიყი პოზიცია. მკვლეყარი ამგვარად იწყებს მსჯელობას:

„მწუხარე ფილოსოფოსს უწოდებდა კიტა აბაშიძე ილია ჭაყჭაყაძის განდეგილს. მართლაც, ილიას გმირი მოაზროვნე, სამყაროს და ადამიანის რაობაზე დაფიქრებული კაცია, რომელსაც შეხედულებათა გარკყეული სისტემა, გარკვეული მსოფლმხედველობა აქვს, - ოღი პესიმისტია, თყლის, რომ ცხოყრება, მიწიერი არსებობა თაყისი არსით ბოროტება და ცოდყაა. ეს შეგნებაა მისი განდგომის წინამძღყარი, განდგომის სხყა, პირადულ-ბიოგრაფიული მოტივები პოემაში არ ჩანს. ის განდეგილია იმიტომ, რომ ცხოყრებას აღიქყამს, როგორც ერთიან და ყოყლისმომცყელ ბოროტებას. განდეგილობა თანმიმდეყრული პესიმიზმის შედეგია“ (თ. ყასაძე, ფარული შინასამყარო, თბ., 1996, გვ. 24).

მართლაც, მწირს მატერიალურ სინამდყილეში ღვთიური საწყისის არსებობის არ სწამს. ამიტომაც მოშორებია წუთისოფელს:

„განშორებია ვით ცოდყის სადგურს,
ყით სამეუფოს ბოროტისასა,
სადაც მართალი გზას ყერ აუქცევს

განსაცდელსა მას ეშმაკისასა;
სად ცოდვა კაცსა სდევნის დღე-და-ღამ,
ყითა მპარავი და მტაცებელი;
სად, რასაც პხადის მართალი მართლად,
მას უმართლობად პქმნის ცოდვის ხელი...“

ასეთი მსოფლმხედველობა იმ რწმენის შედეგია, რომლის მიხედვითაც მიელი სამყარო და თვით ადამიანიც „გახლეჩილია“ ორ დაპირისპირებულ, შეურიგებელ საწყისად: ბოროტად და კეთილად; ყოველივე მატერიალური, ხორციელი ბოროტებაა, სატანის სათარეშო ასპარეზია და მხოლოდ სულიერი სამყაროა ღვთაებრივი. ამგვარი აზროვნების წესს შედეგად მოსდევს ასკეტური მორალი და ხორციელი საწყისის სრული უარყოფა: თითქოს სწორედ ამგვარ მსოფლმხედველობრივ პოზიციას ეკამათება რუსთველი:

„რად დასწამებ სიმწარესა ყოველთათვის ტკბილად მხედსა?
ბოროტიმცა რად შეექმნა კეთილისა შემოქმედსა“.

ბოროტების „არ-არსობის“ გააზრება და მატერიალურ სინამდვილეში ღვთაებრივის დანახვა ხდება განდეგილის მსოფლმხედველობრივი ტრაგედიის მიზეზი. თ. გასაძის აზრით, მწირის მსოფლგაგებას ბზარი შეეპარა ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც განდეგილი მარტოდმარტო შეპყურებდა ძზის ჩასვლის დიდებულ სურათს: „მშვენიერი სანახაობა თვალს სტაცებს განდეგილს, ნივთიერი, მატერიალური სამყაროს უცნაური სილამაზე ხიბლავს და, რაც მთავარია, ამ სილამაზეში იგი ღმერთის სიდიადის გამოყლინებას ხედავს. ამქვეყნიურ, ხილულ მშვენიერებაში, გრძნობად სილამაზეში მოჩანს ღმერთი და განდეგილს აოცებს ეს. თურმე ნივთიერი შეიძლება ღვთიური იყოს, ნივთიერი სინამდვილის მშვენიერება ღვთაებრიყია, მშვენიერება ღვთის ცხოველი ხატია“ (იქვე, გვ. 25-26).

აბრიგად, ეშმაკის სათარეშოდ გააზრებული და ამიტომაც უარყოფილი მატერიალური სამყარო განდეგილს ღვთის ხატის დიდებულ გამოხატულებად მოეყლინა:

„ცისა ლაჟვარდი, ყით ნაკვერჩხალი,
წითლად და ყვითლად მზისგან პღუენდა
და განმსჭვალული მისით ღრუბელი
შორს ათას-ფერად სხივებში პთრთოდა,
ამა უბიწო დიადის ხილვით
წარტყვეყნილ იქმნა განყენებული
და ყით ცხოველს ხატს ღვთის დიდებისას
შესქერდა მზესა განცვიფრებული“.

მოსალოდნელია, რომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს ილიას მიერ მზის შარტვრული სახის გამოყენება „ღვთის დიდების ცხოველი ხატის“ გამოსახვის მიზნით, რადგან მზე სრულიად სხვადასხვა ეპოქასა და რელიგიაში

ანალოგიურად იყო გააზრებული (იხ. ვიქტორ ნოზაძის „ყეფხისტყაოსნის მზისმეტყველება“). ასეთი გაგება დადასტურებულია „ყეფხისტყაოსანშიც“, რომლის ავტორიც სწორედ წინაქრისტიანულ ფილოსოფიას გულისხმობს, როცა პერსონაჟი მზეს ასე მიმართავს: „ვის ხატად ღმრთისად გიტყვიან ფილოსოფოსნი წინანი“. ქრისტიანულ სახისმეტყველებას იყენებს რუსთველი შემდეგი მხატვრული სახის შესაქმნელად: „იტყვის: პე მზეო, ვინ ხატად გიქვეს მზიანისა ღამისად, ერთარსებისა ერთისა, მის უჟამოსა ჟამისად...“

ბერმა იხილა „ყოვლად ძლიერი მ'შვენიერება“ მატერიალურ რეალობა'ში, სწორედ იმ სინამდვილე'ში, რომელიც მან კარგა ხნის წინ უარყო, ვით „ცოდვის სადგური“ და განცვიფრებული, გაოცებული შეაჩერდა „ცხოველ ხატს ღვთის დიდებისას“. როგორც ტექსტ'ში ჩანს, მწყემსმა ქალმაც „ღვთის სახესავით გარს შუქმოსხმულად“ აღიქვა ჩამავალი მზის დიდებული სურათი. ამიტომაც საფიქრებელია, რომ მწერლის ჩანაფიქრის შესაცნობად ეს ეპიზოდი ფუნქციური თვალსაზრისით არსებითია:

„ლაშაზი იყო ამ ღლის საღაბო,
რა-რიგ პ'შვენოდა მზე დამავალი!
შეყხედე თუ არ იმ მზეს, იმ ცასა,
გავ'შტერდი, ყელარ მოვსხლიტე თვალი.
ღვთის სახესავით გარს შუქმოსხმული
მთის წვერ'ზედ დიდი მზე ბრწყინვალებდა...“

ქალის გარეგნული მ'შვენების აღწერა მრავალმხრივ არის საგულისხმო: ის ერთდროულად გამოხატავს მწირის მიერ უარყოფილ მატერიალურ სამყაროსაც და მზის, როგორც ღვთიური არსის გამომჟღავნის, ცალკეულ ატრიბუტებსაც („ცეცხლი“, „შუქი“, „სითბო“):

„ე'მხიარა მფრქვევსა მის შავსა თვალებს
თვით ცეცხლი სითბოს ეცილებოდა,
მის ელფერთაგან თვით ცეცხლის შუქი,
ვით ძლეული, უკუ-ჰკრთებოდა“.

ქალის ფიზიკური მ'შვენიერების გამოსახვას მნი'შვნელოვანი მხატვრული ფუნქცია აკისრია: ის სიყვარულის („ტრფობის მადლის“) ხორც'შესხმული გამოვლინებაა მიწიერ სინამდვილე'ში. მეტიც: უფრო ცოცხლად, უფრო სრულყოფილად ვერ მოეჟღინებოდა ქვეყანას „მადლი ტრფობისა“ ხორციელი სიყვარული:

„თვით მადლს ტრფობისას რომ მოესურვოს
ხორცსხმულად ჟღენა ოდესმე ქვეყნად,
უკეთეს სახეს ვერ ინატრებდა
თავის სიცხოველის გამომსახველად“.

ამდენად, მწყემსის სახით განდეგილს გამოეცხადა მის მიერ უარყოფილი მიწიური რეალობა მთელი თავისი მ'შვენიერებით. მისი მსოფლმხედველობრივი

მარცხი იმით დაიწყო, რომ მწირმა მატერიალური სამყარო"ში „ღვთის დიდების ხატი" დაინახა და დამთავრდა მძიმე სიტყვებით - „ხსნა ყველგან არის", რადგან ეს უკვე მისი დუალისტური თვალსაზრისის უარყოფა იყო. ოღონდ რეალობას იქითომ მო"შორდა, რომ ის მხოლოდ „ბოროტების სამეუფოდ" და „ცოდვის სადგურად" წარმოედგინა? მიწიერი რეალობა, ყოფითი ცხოვრება მისთვის იყო ის ადგილი, „სადაც მართალი გზას ვერ აუქცევს განსაცდელსა მას ეშმაკისასა". მა"სადამე, როგორც მართებულად ასკვნის თ. ვასაძე: „განდეგილი იძულებულია ცნოს, რომ „ხსნა ყველგან არის". ახლა მისთვის ცხადი ხდება, რომ ისინი, ვინც ამქვეყნიური ცხოვრებით ცხოვრობენ, არ „წაწყდებიან", რომ მიწიერი სინამდვილე ღვთიურია და არა ეშმაკეული „ბოროტის სამეუფო". ხსნის გზა, რომელსაც ადგას, არ ყოფილა ერთადერთი და ხსნის სხვა შესაძლებლობის ფონზე განსაკუთრებით საგრძნობია მისი სიძნელე, მარტოობის, უსიხარულობის სიმძიმე. ასე ირღვევა განდეგილის პირქუ"ში მრწამსი, ასე აღმოაჩენს ოღონდ, რომ ამქვეყნიური სინამდვილე არასწორად შეუფასებია და ამის გამო ცხოვრების წესის არჩევა"შიც შემცდარა" (იქვე, გვ. 29).

ამრიგად, განდეგილი მარცხდება, უპირველესად, სწორედ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით, რაც გამოხატება მისთვის ფატალური ფრაზით: „ხოლო გზა ხსნისა ესეთი მერგო მე უბედურსა..." ეს სიტყვები უკვე მისი დამარცხების აღიარებაა, მიუხედავად იმისა, დაიმორჩილებს თუ არა შემდეგ ბერი საკუთარ ხორციელ ბუნებას. მაგრამ აქაც აეტორი ძალზე თანმიმდევრულია განდეგილის ტრაგედიის ხატვისას: მსოფლმხედველობრივი პოზიცია რომ შეერყა, ბერმა ველარ დაიმორჩილა თავი და კიდევ ერთხელ უკვე ველარ დათრგუნა ხორციელი საწყისი. მძინარე ქალის მშვენების ხილვით გამოწვეულმა განცდებმა საბოლოოდ დაამსხვრია ის, რაც დარჩა მისი მსოფლმხედველობიდან. უაღრესად საინტერესო და მნიშვნელოვანია ბერის გონება"ში გაელვებული ფიქრი: თუ ეს გრძნობა ცოდვაა, ასე რატომ ჰგავს სულისთვის აღთქმულ ნეტარებასო:

„აქამდისაც ხომ გული უძგერდა...
ეხლა სულ სხვაა მის გულის ძგერა!
ეხლა მის გული თითქო ებანს სცეშს
და ისმის ჩუბი ებნის სიმთ ყელრა.
როგორ იწამოს და რა დაარქვას
ამ ჯერ არცნობილს სიტკბოებასა?
თუ ცოდვა არის, ეგრე რადა ჰგავს
სულისთვის აღთქმულ უკუდაყებასა?"

ეს ჯერ არგანცდილი სიტკბოება, ცათა სასუფევლის ნეტარებას რომ ჰგავს, ის ხორციელი გრძნობაა, რომელიც რუსთველისთვის საზეო სიყვარულის ბაძყა და ღვთისკენ მიმავალი გზაა (ანუ: „ხელობანი ქვენანი,

რომელნი ხორცთა პხყდებიან, მართ მასყე პბაძყენ, თუ ოდენ არ სიძყენ, ‘შორით ბნდებიან“). სწორედ ეს ხორციელი გრძნობა უარყო მწირმა ისეყე, როგორც მთელი მატერიალური სამყარო, რადგან იგი ცოდყის საწყისად და სატანის სათარეშო ასპარეზად მიიჩნია. და სწორედ ამ ხორციელმა, ნიყთიერმა რეალობამ დაამარცხა განდეგილი იმ მ‘შყენიერებით, რომელზეც აყტორი ამბობს: „თითქოს მის ‘შექმნას ერთად ცდილანო თვით სიყყარული და ნეტარება“. აი, ამ სიყყარულმა (იმაყე ხორციელმა, ადამიანურმა ბუნებამ) დაამარცხა ბერი, რომელმაც უარი თქვა მიწიერი, ნიყთიერი რეალობის სიყყარულზე, ანუ ადამიანურ სიყყარულზე. ილიასთყს კი ეს საბედისწერო, მსოფლმხედყელობრივი ‘შეცდომა იყო, „რამეთუ სიყყარული ღმრთისაგან არს და ყოყელი, რომელსა უყუარდეს, ღმრთისაგან ‘შობილ არს და იცის ღმერთი. რომელსა არა უყუარდეს, მან არა იცის ღმერთი, რამეთუ ღმერთი სიყვარული არს“ (რადგან ღვთისაგანაა სიყყარული. ხოლო ყოყელი, ვისაც უყვარს, ღვთისგან არის ‘შობილი და იცნობს ღმერთს. ვისაც არ უყვარს, მას არ ‘შეუცვნია ღმერთი, ვინაიდან ღმერთი სიყყარულია. I იოანე 4, 7-8).

იოანე ღვთისმეტყველის მსგავსად ასე სწამდა იმ ბრძენსაც, დიონისე არეოპაგელის სახელს რომ ამოეფარა, და თამარის ეპოქის ქართველ გენიოსსაც; რუსთველის ‘შემდეგ კი ფაქტიურად ყველა დიდ ქართველ მწერალსა და მოაზროვნეს XX საუკუნემდე.

XX საუკუნე‘ში კი... მაგრამ ეს უკვე ცალკე საუბრის თემაა.

მეგობრის ხატი

„სჯან'ში“ წარმოდგენილი ნიკო ანდრონიკა'შვილის ლიტერატურული წერილი ძალზედ საინტერესოც არის და დიდი სინანულის აღმძვრელიც... რადგან ავტორი მისი იმ უი'შვიათეს ადამიანთა კატეგორიას განეკუთვნებოდა, რომელნიც თავისი მაღალი კულტურითა და მ'შყენიერებით გაცისკროვნებული სულიერი გამოვლინებებით ადამიანთა ფართო წრეს დაუვი'წყარი ბედნიერებისა და სიყვარულის განცდებს აზიარებენ ხოლმე...

ლიტერატურის ინსტიტუტის აღზრდილი და ჭე'შმარიტ მეცნიერად ჩამოყალიბებული, საოცრად ლაღი ბუნებრიობით ამკვიდრებდა ერთგული სულიერი ფასეულობებისადმი თაყვანისცემის, ლიტერატურით რომანტიკული გატაცების, წარსულისა თუ თანამედროვეობის ჭვრეტა-'შეფასების სწორსა და ანალიტიკურ პათოსს...

კეთილ'შობილი გვარის'შვილი ამაყად და ღირსეულად ავლენდა საუკუნეობით დავროყილსა და ულამაზეს ტრადიციად ქცეულ 'შინაგან არისტოკრატიზმსა და ადამიანური ბუნების სინატიფეს...

განუმეორებელი მეგობრის წ'მინდა ხატი სწორედ მის პიროვნებასთან ასოცირდებოდა, მას'ში სახიერდებოდა, მისით აღეველინებოდა... ნეტარ არიან წლები ნიკო ანდრონიკა'შვილის სიცოცხლით ალბეჭდილნი, მისი რაინდული სიკეთით გამ'შვენიერებულნი, სიზმრებივით ტკბილნი და ამაღლებულნი...

საოცარი გონებრიყი სივრცე, წვდომისა და ანალიზის უ'ყეველო უნარი, ძ'მობისა და სათნოების დამათრობელ განწ'ყობილებათა 'შექმნის ხელოვნება... ჯადოქარი სეყდა-მწ'ხარების განელებისა და მისი მ'ხუბუქ, რაღაც პოეტურ სიმძიმილად გარდასახყისა...

მას'ში იბრძოდა და ლამაზად თანაარსებობდა მხურვალე, ვნებიანი ბუნება და უნაზესი გული... ეპიკოსი და ლირიკოსი... ამ ორი, თითქოს პოლარული საწ'ყისიდან ერთ-ერთის ზეობით იყო ხოლმე განპირობებული მას'ში ზოგჯერ დაუდეგარი ჟღარუნი ლითონისა, ხოლო ზოგჯერ ანკარა წ'ყაროს საამური ბუტბუტი...

სიმტკიცე, სიბრძნე, ანალიტიზმი და იმავ დროს - ბაყ'შყური სიწ'ვილე, გულუბრყვილობა, სიმორწ'ილე - აი, მისი უ'შინაგანესი ადამიანური არსის ის გან'შტოებანი, რომელთა ჭე'შმარიტად ბედნიერი შერწ'ყმა სრულიად განსაკუთრებულ პიროვნებად წარმოაჩენდა მას...

სურყილი საკუთარი ცხოვრების სტილითა თუ ლიტერატურული მოღვაწ'ეობით „ეთქვა“ რაღაც ახალი, მხოლოდ მისთვის ორგანული, მის მიერ დანახული და აღქმული - პრევალირებდა ყოფიერების მონოტონურ დინებასა

და სტერეოტიპულ აზროვნებაზე...

ლაიტმოტივი მისი სიცოცხლისა იყო ცხოვრებით სიხარული... სიხარული სულის ამაყი და ღირსეული თავისუფლებით... სიხარული საკუთარი ბუნებრივი დანიშნულებისაკენ სწრაფვით... უკანმოუხედავად, პირმოთნეობისა და არტისტული გრიმასების გარეშე... ვნებიანი, გაბედული და გაცყეთილ, ძონძებად ქცეულ მორალზე რწმენით ამაღლებული...

შესაძლოა, მასთან სამუდამოდ განშორების მძიმე წლები რომანტიკული ფერადოვნების სამოსელში ხყევს რეალობის იმ დაქუცმაცებულ ფრაგმენტებს, რომელთაც სინამდვილეში ალბათ სხვაგვარი - უფრო მიწიერი, ჩვეულებრივი და ყოველდღიური იერსახე გააჩნდათ... შესაძლოა, ეს ასეც იყო...

და მაინც, მეგობრის სევდიან მეხსიერებას და ცრემლიანი ხსოვნის გამძაფრებულ თვალსაწიერს სწორედ უჩვეულოდ ამაღლებული, ამაყი და მშვენიერი ანუ რომანტიკული ნიკო ანდრონიკაშვილის წარმოდგენა სურს...

ეს სურვილი მხოლოდ მისი კუთვნილებაა, მისთვის ახლობელი და ძვირფასი და არავის აქვს უფლება ამ შეუცვალი ადამიანური ნების იგნორირებისა...

სულ ბოლოს კი, ძველი სიყვარულით მოვეალერსები ჩემი ტკბილი მეგობრის, ჩემი ნიკოს სულს და მისი აქ წარმოდგენილი უკანასკნელი ლიტერატურული მედიტაციებით ავტორთან ერთად შეც ამაყად მოვიწონებ თავს...

გურამ ბენაშვილი

„ალუდა ქეთელაურის“ ზნეობრივი კონცეფცია

□

ნიკო ანდრონიკაშვილი

□

XIX და XX საუკუნეების მშატვრულ აზროვნებაში გაფერმკრთალდა და თითქმის გაქრა იდეალი ადამიანისა. ადამიანი გადაიქცა საზოგადოების, სოციალური გარემოს პროდუქტად. იდეალური სახე ადამიანისა, როგორც სრული, მთლიანი პიროვნებისა, დაიკარგა.

„ადამიანის იდეალი არ შეიძლება იყოს პრიმიტიული, იგი შეიძლება იყოს მხოლოდ სრული ადამიანის იდეალი. ასეთი იყო იგი წარსულ ეპოქებში“, - წერს 1931 წელს სტატიაში „ადამიანის დანიშნულების შესახებ“ ნ. ბერდიაევი: - „ანტიკურმა, ბერძნულ-რომაულმა სამყარომ წარმოგვიჩინა ბრძენის იდეალი... იგი მოიცავდა მთლიან ადამიანს, ნაწილაკდა სულიერ გამარჯვებას ცხოვრებისეულ სამშინელებებზე, ტანჯვასა და ბორიტებაზე, შინაგანი სიმშვიდის მიღწევას. ეს იყო ინტელექტუალური იდეალი... ქრისტიანულმა

საქართველო წარმოადგენდა იდეალი წმინდანისა, ანუ ადამიანის სრული გარდასახვისა და განსხვავებისა, ახალი ქმნილების მოვლინებისა, რომელშიაც სძლია ქვენა ბუნებას... ქრისტიანულმა შეხედულებამ შექმნა, გარდა ამისა, რაინდის იდეალი, წინ წამოსწია რაინდული კეთილშობილების, საკუთარ რწმენასა და საკუთარ იდეას შეწირული მსახურების სახება. რაინდის იდეალმა, საერთოდ, ხელი შეუწყო ადამიანური ტიპის ჩამოყალიბებას ისტორიის ქრისტიანულ ეპოქაში. რაინდობამ გამოიჭედა პიროვნება. უახლესმა ისტორიამ კი რა იდეალური სახე შექმნა ადამიანისა, რომლის შედარებაც შეიძლებოდა ბრისენის, წმინდანისა და რაინდის სახეებთან? არანაირი... გაქრა მთელი რიგი პრიორიტეტული სახეებისა, რომლებიც თავიანთ იდეალურ სრულყოფას მოითხოვენ, სახე მეცნიერისა, არტისტისა, პოლიტიკური მოღვაწისა, მეპატრონე-მეწარმისა, მუშისა.. ახალი და უახლესი დროისათვის ნაშრომდიბლივია, რომ ადამიანის სახე ითხლება მთელ რიგ პრიორიტეტულ სახეებად და იდეალებად, ე.ი. ქრება მთლიანობა... და ყველა სახე თუ იდეალი ირღვევა „ბურჟუას“ იდეალით, რომლითაც იმსჭვალება ყველა პრიორიტეტული ტიპი. ბურჟუა არის სწორედ სახე და იდეალი ადამიანისა, რომელშიც სოციალური ყოფითობა სახელოვნად ზეიმობს თავის გამარჯვებას... ბურჟუა არის ადამიანი, რომელშიც არ არის პიროვნება... რომელსაც წართმეული აქვს სულის თავისუფლება... იდეალი ადამიანისა არის პიროვნული რწმენა პიროვნების იდეალი. საზოგადოების იდეალი კი არის იდეალი, წარმოებული პიროვნებიდან. სულიერი საზოგადოება რეალობაა, მაგრამ რეალობა შერწყმული პიროვნებებთან. ადამიანის პიროვნების იდეალური სახე არის ადამიანში ღმერთის სახისა და მსგავსების ვარსკვლავი. ადამიანის იდეალური სახე არის ღვთის სახე მასში. და ეს სახე არის სრული და არა დანაწევრებული“.

ამ არასრულობის შეგრძნებამ გაუჩინა ნოსტალგიამ ადამიანი-პიროვნების გამო დაბადა „რემანტიზმის“ მოთხოვნილება. „მითოლოგიზმი“ დამახასიათებელია XIX-XX საუკუნეების ლიტერატურისათვის, როგორც შინაგანული ხერხი და როგორც ამ ხერხის განსაზღვრული მსოფლშეგრძნება. „მითოლოგიზმი“ არ არის არსებულის შებურვა, შელამაზება, არც. მით უმეტეს, გაქცევა არსებულიდან. ეს ადამიანური განსხვავების მახინჯი ფორმების, დანაწევრებული, დაწვრილმანებული ცხოვრების, პრიზაული ყოველდღიურობის ჭაობში ჩაფლული ადამიანური ყოფის, პიროვნების სრული ნიველირების, სულიერი კულტურის კრიზისული მდგომარეობის არა უბრალოდ ასახვაა, თუნდაც კრიტიკის მიზნით, არამედ მათში გარკვევის ცდა, ორიენტირება, არსში წვდომა, ალრეული ბირთვი და კეთილი საწყისების კვლავ გამოჯვნა. ახალი ეპოქის ზნეობრივი ქაოსიდან კვლავ საძყარის კომბინური მიდგომის შექმნა. ეს კი მოითხოვს გაჩენას - ქაოსური ბუნების ძალებთან, ბირთვებთან შებრძოლებას - ბრძენის. წმინდანისა თუ რაინდის იდეალს

„საზოგადოებაზე ნაკლებური ზეკაცებს აქვს პოეტისაგან შექმნილს ტიპებს; - აბობდა ვაჟა-ფშაველა, - პოეტური მწერლობაც მაშინ არის ღირებული, როცა პარტი ფრაზებით კი არაა საქმე, არამედ ვპოებთ მასში ან დაქვეითებულს კაცს, პოეტისაგან დახატულს, ან დიდსულოვან ადამიანს... სურათი უფრო ცხოველად გვიდგება თვალწინ, ცხოველად, როგორც მაგალითი, - რომელიც კეთილის თქმებისაა, კეთილს ალძრავს ჩვენს გულში, და თუ საზიზღარია - ზიზღს და სიძულვილს. პოეტის ერთი უმთავრესი მოვალეობათაგანია ტიპების ხატვა, - ძალთა ტიპებისა, რომელნიც უვარგისნია და მეორე, რომელნიც საჭიროებია ცხოვრების გასაუკეთესებლად.

ჩვენს მწერლობაში შეხვდებით ტიპებს

და უფრო კი შეცადინეობას ტიპების შექმნისას, მხედებით, მაგალითად, ყაჩერების ტიპებს, მოძახუერე ლაქიებისას, ყაჩერის ცოლებისას და სხვა და სხვა. მაგრამ ესეთი ტიპები ნაკლებად შეესაბამებიან ცხოვრების საჭიროებას...

ლუარსაბ თათქარიძის შემდეგ, ჩვენდა საბედნიეროდ და სავალალოდ, ცხოვრების საჭიროების მიხედვით შექმნილს ტიპს ველარა ვხედავთ... ამ ჩვენის დროის საჭიროებიტი კითხვას იგივე ლუარსაბ თათქარიძის შემოქმედი პოეტი შეჰხედა თავის ახალს მოთხრობაში „თარაანთ ქერივი“ და თავისი ძლიერის მკლავით კიდევ შესძრა. მოძრაობაში მოყვანა ჩვენი გულგონება და აგვაყაყანა... აბგვარი, თუ შეიძლება ესე ვთქვათ, მალალი ხარისხის ტიპები - ღერძია ერთვნების ცხოვრებისა და სხვა წვრილმანი ტიპები კი მხოლოდ სოლებია ამ ღერძისა, მხოლოდ ერთს რომელიმე მხარეს აკმაყოფილებენ მკითხველის სულისას, და ერის უმთავრესს საჭიროებაზე ზედგამოჭრილი ტიპი კი მთელ კაცს არსებას ითხოვს პასუხს, მთელ კაცს არსებას მოყვანას მოძრაობაში და მთელს მის გულ-გონების ყურადღებას მიიზიდავს. ესეთი ტიპი აზრია, ოცი ბედია ერისა და იმიტომ ყველასათვის საყურადღებო, მიმზიდველი... არიან კიდევ სხვაგვარი ტიპები, საკაცობრიო, რომორც მაგალითად, დონ-კიხოტი და პამლეტი; ესენი მთელის კაცობრიობის საჭიროების მიხედვით არიან შექმნილნი, ანუ მათში გამოხატება კანონები ცხოვრებისა. დონ-კიხოტი არის მაძიებელი სიმართლისა, ამისათვის თავგანწირვით მებრძოლი, ხოლო პამლეტი ძიებისაგან მოხოვებულის მშრეკველ-მრკვეველი, ანალიტიკოსი. ეს თვისება, ეს წესი საკაცობრიო საჭიროებაა, ყველა ქვეყნისა და ერისათვის მნიშვნელოვანი და არა მარტო ესპანელ-ინგლისელთა კუთვნილება. ამ საკაცობრიო ტიპებს რომ თავი დავანებოთ და ჩვენს თავს დავუკვირდეთ, კიდევ ბევრი რამ გვჭირდება, ნაკლი სხვაც ბევრი აქვს ჩვენს ცხოვრებას, და ახალგაზრდობას, ხომ, თითქმის, საკუთარი იდეალად საყოლი ტიპი არა აქვს მწერლობისაგან მოცემული. ესეც დიდი ნაკლია და დიდი ცოდვა“.

სხვაგან ვაჟა წერს: „ქვეყნიერს არ შეუძლიან ორმხრივ ეს ცხოვრება ნახევრად, მესამედად ან მეოთხედად, არამედ პირმხრივ მთლად, ერთიანლივ; არ შეუძლიან აგრეთვე ორმხრივ დაბალი, მკრეხე ღირსების საკითხები, რომლებიც დაახლოვებულნი არ არიან კაცობრიობის ღირძთან. გენიოსთა ნაწარმოებები ერთვნულ ნიადაგზე და ჰშრად ეთნოგრაფიულზე აღმოცენებული, მაშასადამე - კერძო თვისებისა, ზოგადი, საკაცობრიო ხდება და ერთნაირად საყვარელია ყველა ადამიანისათვის, რომელ ერთვნებასაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი...“

წერილში „გმირის იდეალი ფშაური პოეზიის გამოხატულებით“ ვაჟა-ფშაველა წერს: „ძველთძველი ცხოვრება, რომორც ვიცით, შეუტზე, ძალაზე იყო დაფუძნებული. ერთი თემი მეორეს არბევდა, სტყვევნიდა, იმონებდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ ერეოდა. ვაჟკაცობას, გულადობასა და მკლავს დიდი სახელი, აბრუ და პატივცემა ჰქონდა მაშინ. თემსაც ძვირად ულირდა ვაჟკაცი; გმირი ხდებოდა საგნად ლექსისა, ზეპირგადმოცემისა. გმირის ამბით სულდგმულობდა ხალხი, იგი იყო იმისი ნუგეში. ხალხი შეუდგა თვალყურის ადევნებას გმირს, აკვირდებოდა, სწავლობდა იმის განსხვავებულს ზნეობასათს, ფანტაზიითაც უმატებდა გმირს თავის გემოვნებისამებრ ზნეობრიცსა და ფიზიკურს თვისებას, რათა უფრო მოსაწონი გაეხადა იგი ყოველმხრივ... საგმირო საქმეებით საცე იყო სავსე ცხოვრება, მაშ რაზე ეძღერა ხალხს, თუ არ გმირობაზე? ვაჟკაცობა იყო მაშინ პირველი, თავი და თავი ღირსება კაცისა. სხვა გზით, თუ არ ვაჟკაცობითა და ვაჟკაცის გმირობის წყალობით, თემს ერთი დღე სიცოცხლეც არ შეეძლო, იგი უნდა შეეწი-

ერილიაი და გაწყალებულიაი... გმირი ფშაური ლექსებში „ვაჟკაცად", „კაი ყმად" ძსენიება; იგი თემიდან გამოიდის, თემს ეხმარება, იმისი გულისათვის იბრძვის. გმირის მალალი ზნეობა და საგმირო საქმენი თემს დასტრიალებს თავზედ... გმირი იშვიათად თავის თავისთვის არა ცოცხლობს და იშვიათს არ აკეთებს, რასაც თემისთვის, მაგრამ ამ საამაყოდ სახელის შეტი არაფერი რჩება".

ბუნებრივია, გმირი, კაი ყმა „უყრთხილდება თავის საკუთარს ნამუსსაც, თავისს თემსაც და მამულისასაც", უფრთხილდება თავის სახელს, ერთადერთს, რაც მას გააჩნია, რადგან „გმირი მსხვერპლია სიფლისა: სხვას ახლობს, თითონ მშიერია, სხვის სიცოცხლისათვის მებრძოლი თითონ სიკვდილს ეძლევა პირში".

გმირის ეს იდეალი, ბუნებრივია, ვაჟას მხატვრულ შემოქმედებაშიც აირეკლება, „კაი ყმები" არიან „ბახტრიონის" გმირები, ზვიადაური, გიორგითური და ბევრი სხვა; „კაი ყმაა" ალუდა ქეთელაურიც - თემში გამორჩეული და დაფასებული გმირი - „ლეკი დავლათიანი" და „სიტყვაგზიანი", რომელმაც „ბევრ ქისტს მაჭრა მარჯვენა" და რომლის სახელი და ღირსება მტერთა რიცხვის ზრდის პროპორციულად იზრდება: „ალუდას რად უნდა მტერობა, კარგია მუდამ მტრიანი". და სწორედ ამიტომ, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, მოულოდნელია ალუდას განცხადება: „გული გამწყრა, არა პქონა, რაც საქმელია ძნელადა: „დაე, დააკლდეს სახელსა, მე გონიერივარ ძრისელადა".

ალუდა მზადაა დათმოს სახელი, რადგან „ძნელად საქმელად" ესახება ის, რაც, საერთოდ, მისთვის ჩვეულებრივი საქმეა. ესაა მტრისათვის მარჯვენის მოკვეთა. „ვერ გავიმეტე მუცალი მარჯვენის მოსაჭრელადაო", - ამბობს ალუდა და ამ „ვერგამეტებით", მტრისადმი მანამდე უცნობი დამოკიდებულების გამომკლავნებით ცვლის, აშკარავებს ტრადიციულ სქემას გმირის, „კაი ყმის" მოქმედებისას.

„ხალხის თქმულება, რაც უნდა იყო მდიდარი შინაარსისა იყოს, ობრაზი და ხელოვნური, თუ პოეტმა იგი არ გარდაქმნა, საკუთარ სულიერ ქვაში არ გადაადნო, არ გადაადგმა, მასალიდან ახალი რამ არ შექმნა და დაწერა ისე, როგორც ხალხი ამბობს, არაფერი გამოვა, ერის გულში ამოთანა ნაწარმოები ბინას ვერ იპოვნის, იქ ვერ დამკვიდრდება და ვერც ხელოვნურ ნაწარმოებად ჩაითვლება.

ამის მაგალითები მსოფლიო ლიტერატურის ისტორიაში ბევრია. ყოველი დიდებული საკაცობრიო ნაწარმოები შექმნილა. გოეთესი ხალხური თქმულებებზეა აშენებული სწორედ ისე, როგორც ზევით მოგახსენეთ, როგორც ამას ჩვენულან რჩეული ამა ქვეყნისანი, დიდი ნიჭის პატრონი მწერლები... მე, თქვენი უმორჩილესი ვიცი, რა საშენებელი ვარ ამ გოლიათებთან, მაგრამ ერთი გარემოება მაძლევს უფლებას ჩემი თავიც იმათთან ერთად გავხსენო - ეს გახლავთ მოგაგონებ ჭეშმარიტება, „ხელოვნებისა".

ვაჟას მოკრძალება დიდ ხელოვანთა წინაშე გასაგებია. მაგრამ ამავე სიტყვებში ისმის საკუთარი ღირსების გრძნობაც, რომ, რა დიდად აფასებს იგი მსოფლიოს ეროვნის მწერალთ, მაგრამ „კარგად იცის საკუთარი შემოქმედების ფასიც და ტოლს არ უდებს მათ. „ალუდა ქეთელაური" ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია, სადაც ცხოვრება ნაგრძნობია არა „ნახევრად, მეხაკედად ან მეოთხედად, არამედ მთლიანად, ერთიანლივ". წამოჭრილია „მალალი ღირსების საკითხები, რომლებიც დაკავშირებულნი არიან კაცობრიობის ცხოვრების ღერძთან". ნ. ბერდიაევის ზემოხსენებული ფორმულა რომ მივიშველიოთ, ალუდა ქეთელაური, გარკვეული თვალსაზრისით, თავის თავში აერთიანებს ბრძენსაც, წმინდანსაც და რაინდსაც. მისი გზა არის ტანჯვის, ძიებისა და შეცნობის გზა. ესაა ურთულესი გზა სამყაროსკენ და ამ სამყაროში საკუთარი თავის აღმოჩენისა.

„ვინც ჯერ თავის თავს არ იცნობს, თავისი ძალღონე არ შეუცნია, იგი ერის რიცხვი იცნობს, მის ძლიერებას ან სისუსტეს რიცხვი შეიცნებს?!“ - აბობს ფაჯა. „ალეკო ქოლელაურში“ იგი ვეფხისტყაოს სწორედ ადამიანის თვითშეცნებას, მისი პირიუნებად ჩამოყალიბების პროცესს, პიროვნული ცნობიერების კოლექტიური ცნობიერებიდან გამოყოფის რთულ და ტკივილიან გზას.

კანტის მიხედვით, ადამიანი საკარის შეცნებას ახდენს მის კონსტრუირებას: თავისი ვრძნობადი შთაბეჭდილებების ქაოსიდან იგი ქმნის კოსმოსს, წესრიგს, მაგრამ იგი ქმნის საკუთარი ცდის საკარის, საკარის საკუთარ სურათს, რაც იმას სულაც არ ნიშნავს, რომ ადამიანი ამ გზით ქმნის მთელ ყოფიერებას. ყოფიერება არ არის დამოკიდებული მასზე. იგი არის საგანი თავისთავად და ამიტომ ადამიანმა არ უნდა დაივიწყოს, რომ მისი ქცევება ამოსავალტური კი არა, შეფარდებითია. ბუნების გარდაქმნისას მან არ უნდა იფიქროს, რომ იგი მის მიერ იქმნება ხელახლა. აწესრიგებს რა მას თავისთვის, ადამიანმა არ უნდა იფიქროს, რომ მასში (ბუნებაში) არ არის რაღაც თავისი საკუთარი წესრიგი.

ამის საპირისპიროდ, ზნეობრივ საკარეში ადამიანი თვითონ ადგენს თავის თავს კანონს და უნდა მისდიოს მას; ზნეობრივი საკარი, ამ გაგებით, იქმნება ადამიანის, როგორც ინტელიგიბელური არსების მიერ. მაგრამ ეს საკარი ყოველთვის უპირისპირდება გრძნობადს, როგორც ინტელიგიბელური ეშხიერებას, როგორც თავისუფლების საკარეს - აუცილებლობის საკარეს, რომელიც ავტონომიური - ჰეტერონომიური და თითოეული ამ საკარეთაგანი კანტთან დამოუკიდებელია; შეეშვება საქმე ერთთან, ხილო ზნეობრივ ქცევებს - მეორესთან.

ფიხტე, ისევე როგორც კანტი, აღიარებს პრაქტიკული გონების (ზნეობის) პრიმატს თეორიულთან („შეცნებისათან“) მიმართებაში, მაგრამ კანტისგან განსხვავებით იგი ხსნის გადაულახავ ხვედრს ინტელიგიბელურ და გრძნობად საკარეებს შორის, რითაც ადგილს უთმობს და უნიყვრისალურს ხდის კანტის პრაქტიკული ფილოსოფიის პრინციპებს. თუ კანტთან მიზეზ-შედეგობრიობა განსაზღვრავდა ბუნების საკარეს, ხილო მიზანსა და საშუალებას შორის დამოკიდებულება - თავისუფლების საკარეს, ფიხტესთან ბუნება გაგებულია, როგორც არაცნობიერად შემოქმედი სული, ანუ დამოუკიდებლობას მოკლებული რამ, რომლის აზრი და მიზანი სხვაში - თავისუფლებაშია. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ადამიანის შეშვებელი გონება გადაიქცევა მსოფლიო გონებად და წარმოიქმნება ფილოსოფია ცნობიერებისა და ყოფიერების იდენტობისა. ადგილი რა ინტელექტუალური ინტუიცია, ფიხტე გარკვეული თვალსაზრისით დაბრუნდა კანტამდელ რაციონალიზმს, თუმცა ფიხტეს ეს ოცდაათი სხვა საფუძველზე აქვს გაანგრეული. აღიარებს რა პრაქტიკული გონების პრიმატს თეორიულთან შედარებით, ყოველივე არსებულის საფუძველში იგი დებს მიზანმიმართულ ურთიერთობებს, მაშინ როდესაც დეკარტე, სპინოზა და ლაიბნიცი, მათი ინტელექტუალისტური ორიენტაციიდან გამომდინარე, ეყრდნობიან მიზეზობრივ ურთიერთობებს. ამოსავალტური ფიხტესთან არის მისწრაფებათა მიზანი, სპინოზასთან - ყოფიერების მიზეზი. სპინოზა და ლაიბნიცი გამოდიან იქიდან, რაც არის - ყოფიერებიდან, ფიხტე იქიდან, რაც არ არის, რაც უნდა განხორციელდეს დაუსრულებელ პროცესში. როგორც თავად ფიხტე ამბობს, დოგმატიკოსები (კანტამდელი რაციონალისტები) გამოდიან აუცილებლობიდან, ის კი - თავისუფლებიდან; ისინი - ჭეშმარიტიდან, იგი - მისწრაფებიდან.

ფაჯა ამბობს: „თავისუფლება ცოცხლებისთვისაა ხელსაყრელი და არა მკვდრებ-

ძითვის. ოი გაბოხიარება ადამიანის ნდობა-მისწრაფებაში; თავისუფლება მოქმედებაა, განსრულება ნებისა, აზრისა, გრძნობისა და არა განსვენება, უქმად ყოფნა".

ფიხტეს მიხედვითაც, პრაქტიკული, ზნეობრივი შეს ძირითად ფორმას წარმოადგენს მისწრაფება: „მე უსასრულოა, მაგრამ მხოლოდ თავისი მისწრაფებით; ოი მისწრაფების იქოს უსასრულო, მაგრამ თვით მისწრაფების ცნებაში დევს სასრულობა, რადგან ის, რასაც წინააღმდეგობა არ ექვევა, არ არის სასრული". თუკი არ დავეთანხმებით იმ აზრს, რომ შე არის მხოლოდ სწრაფვა უსასრულობისკენ, მაშინ, ამბობს ფიხტე, ცხადება საშიშროება ჩვენი შეს ღმერთთან გათანაბრებისა.

ფიხტე განასხვავებს მისწრაფების ორ ასპექტს: სწრაფვას დაკმაყოფილებისაკენ (ბუნებრივი, ემპირიული ინდივიდის სწრაფვა) და სწრაფვას დამოუკიდებლობისაკენ (თავისუფლებისაკენ). პირველი შემთხვევაში მისწრაფი მე საგნებით დამოკიდებულია თავის ობიექტზე, ხოლო მეორე შემთხვევაში ოი დამოკიდებულია საკუთარ თავზე. თუმცა ორივე ეს მიმართება თავდაპირველად არ არის დანაწევრებული ცნობიერებაში. მისთვის ისინი ჯერ უცნობია. იმისათვის, რომ მოხდეს მათი დანაწევრება, ცნობიერებამ უნდა მოახდინოს პირვანდელი ლტოლვის რეფლექსია. ეს საშუალებას აძლევს სუბიექტს შეიცნოს, რომ თავისუფლებისაკენ ლტოლვა - ეს უფრო მალალი რამეა მასში, ვიდრე ობიექტისადმი ლტოლვა. შეიცნობს რა ამას, სუბიექტი მაღლდება თავის უშუალო, ბუნებრივ ლტოლვაზე. ოი ეუფლება მას, უმორჩილებს თავის ბუნებრივ მიდრეკილებებს თავისავე თავისუფალ ნებას, ხდება თავის ბუნებრივ მიდრეკილებათა ბატონი.

სანამ ადამიანის, როგორც ცალკეული ემპირიული ინდივიდის, ნდობა განსაზღვრავს მის საქციელს, მის მეშჩასს წარმოადგენს არა თავისუფლების კანონი, არამედ ბუნების კანონი. ეგოისში - ის, მისი მეშჩასი.

ბუნებრივ, გრძნობად სურვილთა (ნდომათა) გაფლენისაგან განთავისუფლების გზაზე ინდივიდმა შეიძლება მიაღწიოს იმ მდგომარეობას, რომლის ალარ იქნება დამოკიდებული თავის ცხოველურ ინსტინქტებზე. ოი იქცევა თავისი ვნებების ბატონად, აღწევს მათგან დამოუკიდებლობას, თავისუფლებას. ამ დროს ადამიანი თავისუფლდება თავის გრძნობად-ემპირიული განსაზღვრულობისაგან, მაგრამ თავად მისი თავისუფლება საკუთრივ ფორმალურია. ოი ალარ უქვემდებარებს თავს ბუნების კანონს, მაგრამ ჯერ არ აპალებულა ზნეობრივი კანონის დაქვემდებარებამდე და ამ თვალსაზრისით შეიძლება ითქვას, რომ ის კანონგარეშეა, ანდა, სხვანაირად, თვითონაა თავის თავის კანონი. მისი მაქსიმაა „შეუზღუდავი უკანონო ბატონობა ყველაფერზე, რაც ჩვენს გარეთაა".

ასეთია, ფიხტეს აზრით, უფლებამოყვარე ხასიათის სტრუქტურა. ამ სტრუქტურის ფესვები თავად ნების ბუნებაშია, რომელსაც არ სურს იყოს დამოკიდებული რაიმე ბუნებრივზე, პირიქით, სურს იბატონოს ყველაფერზე, რაც ჩვენს გარეთაა. ფიხტე წერს: „ადამიანს არა აქვს გარკვეული განზრახვა (Vorsatz), მას საერთოდ არა აქვს განზრახვა, აქვს მხოლოდ ბრძანება, მაგრამ ოი მოქმედებს ისე, თითქოს პქონდეს განზრახვა დაუქვემდებაროს ყველაფერი, რაც მის გარეთაა, თავისი ნების აბსოლუტურ ბატონობას, და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ მას ეს უნდა. თავისთავად ცხადია, რომ ამგვარი მოქმედება უნდა აღმოცენდეს ბრძანებიდან. უკანონო მისწრაფებიდან აბსოლუტური დამოუკიდებლობისაკენ. ეს მაქსიმა რომ შევაფასოთ, ოი უნდა შევადაროთ ჭეშმარიტ მორალურ მაქსიმას. ამ უკანასკნელსაც, მართალია, უნდა თავისუფლება და დამოუკიდებლობა, მაგრამ ოი თავისუფლებამდე მხოლოდ თანდათანობით. გარკვეული წესების დაცვით".

ამრიგად, იმისათვის, რომ ინდივიდმა

ნება გახდეს თავისუფალი, არ არის საკმარისი, ისწავლოს საკუთარი პიდრეკილებების დაპირისპირება, საჭიროა კიდევ, ისწავლოს საკუთარი ნების უპალესი საწყისისადმი – ზნეობრივი კანონისადმი დაქვემდებარება. მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება ინდივიდის მიერ ნების ზნეობრივი.

საინტერესოა, რომ ფიხტეს მიერ განხილული უკანონო ნების ფენომენი მას მიერ განსაზღვრება, როგორც „მორული ხასიათი“. ფიხტეს აზრით, ასეთ სულიერ წყობას ახასიათებს „დამოუკიდებლობა ყოველივე იმისაგან, რაც ჩვენს გარეთაა; დაყრდნობა საკუთარ თავზე. მას შეიძლება ეწოდოს მორული. ეს ჩვენი ისტორიის მორების ჩვეულებრივი სულიერი წყობაა. მაგრამ თუ შეხედავთ ზნეობრივი თვალთახედვით, მას არავითარი ფასი არა აქვს, რადგან ზნეობრივისაგან არ გამოირჩევა. უფრო მეტიც, იგი უფრო სახიფათოა, ვიდრე პირდაპირი, უბრალოდ გრძნობადი“.

დავუბრუნდეთ ალუდას. ნაწარმოების დასაწყისში იგი, როგორც აღვნიშნეთ, ტრადიციული გმირია, „კაი ყმაა“. მისი მოქმედებაც შესაბამისია – მტერზე შურისძიება, საშაგიეროს მიზღვა, მოწინააღმდეგის დათრგუნვა, საკუთარი ძალის, უპირატესობის ჩვენება. აქ არაფერი განსაკუთრებული არ ხდება, ალუდასთან ეს ყოველივე ჩვეულებრივი ამბავია. მითარეშე ქისტებთან შეტაკება (ალბათ, თარეშად წასვლაც) მისთვის ახალი არ არის. „ბევრ ქისტს მააჭრა მარჯვენა“ და, ბუნებრივია, მტერიც ბევრი გაიჩინა – „კუდის რად უნდა მტერობა, კარგია მუდამ მტრიანი“. ამ სიტყვებში თითქოს ერთგვარი სიამაყეც ორწონება „კარგი“ ალუდას მტრიანობის გამო. ალუდასთვისაც მტერთა სიმრავლე და მათზე ძლევამოსილება კმაყოფილების მომგვრელი უნდა იყოს – მტერთან ბრძოლა მისი სტიქიაა. ამიტომაც ალუდა მზადების, დევნისა და ბრძოლის პროცესში მშვიდია და თავის თავში დაჯერებული. არავითარი დაეჭვება, შიში თუ მღელვარება:

„ეს რომ ალუდამ გაიგო, თოფს დაუპირა ტყვია; იმის ნახილება გაიფიცხლის ჩმახი; გაუშმუდის გოდანი, ხმალს არ მაუტყდეს ტარი. ცისკრის ჩანა, მტერს მისდევს კლდის შავარდენი ჩქარით. გაეცნებოდა ჭიუხში შურთხმა დარეკა ზარით, ალილებს კი სისხლ თოფზე, ჯერ არ გაწმენდია ცხვარით. მალე შაავდო ალუდამ ქისტების ნაკალს თვალით. მარჯვედე გადაეწია, თითქმა გაიღო ჩქარით“.

ვაჟას სტილი შეესაბამება ტრადიციულ გმირულ ამბავს. თხრობა სადა, ლაკონიური, საქმიანი, მშრალიც კი. არავითარი ზედმეტი შტრიხი, არავითარი ემოცია, გადახვევა ძირითადი ამბიდან. თვით ბრძოლის სურათიც და მუცალის სიკვდილიც საოცარი შინაგანი ექსპრესიით, ლიანი მიკუთვნებით, მაგრამ ლაკონიურად, ძუნწადაა აღწერილი.

მუცალის სიკვდილის შემდეგ ალუდას საქციელსა და სიტყვებში ისმება ძველის უცნაური, ერთი შეხედვით, შეუფერებელი მკრეხელური მოტივები („ატირდა, როგორც ქალი“, „მარჯვენას არ სჭრის მუცალსა, იტყოდა „ცოდვა არის“, „ღმერთმა გაგხოინის მკვდარი“). მუცალმა, ძმის სიკვდილმა, მასზე რაღაც შემძვრელი, გარდამქმნელი, თუმცა ჯერ გაუცნობიერებელი, ზემოქმედება იქონია. მუცალის მოკვლამდე ალუდა ბუნებრივად იქცევა, აკეთებს იმას, რაც უნდა გაკეთოს, რაც ძვალსა და რბილში აქვს გამჯდარი, რაც დედის რძესთან ერთად შეითვისება. რაც არა ერთხელ და ორჯერ გაუკეთებია. მტრის მოკვლა მისთვის ბუნებრივი მოქმედებაა; შესაბამისად, სიკვდილიც, თუნდაც არაბუნებრივი (ძალდატანებითი), მაინც ბუნებრივი მოვლენაა. ამიტომაც ბუნება გულგრილია აბგვარი მოქმედების მიმართ. ადამიანის (ან სხვა სულდგმულის) სიკვდილი, ვაჟკაცი იქნება ის თუ ლაჩარი, არანაირად არ აღელვებს ბუნებას. ეს ძმა

წერია: „რას მოიაგონებს არწივი, როდესაც ის ცაში ტრიალებს, დაინახავს თუ არა კაკაბს, დაიხელეშინებს, დაეცემა საბრალოს, წაიღებს, დაჯდება კლდის თავზე და შესჭამს? - წერს ვაჟა ერთ პატარა წერილში. - მოვლენა მოიაგონებს იმ შეურყეველ ბუნების კანონს, რომლის ვაჟი, მართალ არწივი და კაკაბი არიან, კაკაბი უკვდავ სანადირო იქნება არწივისა".

„ბუნება ბავშვსა პგავს, რომელიც დიდის წვალებით ხურსულას აგებს, არც კოშკს, შეძლებ რაღაც ფიქრი მოუვა, პკრავს წიხლს თავის აშენებულს ცხენს, დაპეჭდავს და თან სიცილს დაიწყებს, დაიყიჟინებს ხარხარს, კიჟინსა. დასცინის თავის მოქმედებას; ნაშრომს მასხრად იგდებს.

რა ცოდვა-ჭირით მოიხელს, რა საკვირველი თუ საოცრებით ალზრდილს ადამიანს, ვან-ლიინით, გრძნობა-გონებით სავსეს, ლამაზს პკლაკს უცებ და ცივ საფარეში აწვენს. მიწად - მტვრად აქცევს, რა არის ეს. იგი არ ბუნების დაცინვა თავისთავზე?!

კიდევ სჩვა მაგალითი ბუნების დამამხიათებელი. გაგოგონიათ ხომ ადამიანი ვინმე. მალლა მთიდან რომ დაბლა ქვას აგორებდა, ლაღობდა, იცინოდა, როცა გაგორებულს ქვას უცქეროდა და ამ დროს იმას რიდი ფიქრობდა, რომ დაბლიდან ისევ მალლა ამოტანა დასჭირდებოდა? მანც აბობქანდა რას ვანაწრობით მალლა მთის მწვერვალზე, რათა ეხლა კიდევ ხელახლა დაგორებული ქვა და ამ სურათით დამტკბარიყო. ასე ცოდვილობდა მთელი თავის სიცოცხლე. ასეთივეა ბუნება".

„დათვის" ფისალიც გავიხსენოთ: „ნადირნი ზოგნი იხოცებოდენ, სხვანი თავგადაგლეჯილნი გარბოდენ. მტაცებელნი ნადირნი დაესხმოდენ, დაჰგრეულნი, უმწეონი, ბესავნი წიოდენ, კიოდენ, იმათ გიდებას მთა და ბარი ზეცას აქსისდა... მთაც მდუმარებდა, ტყეც, მდინარეთაც სახე რიდი ეცვალათ, ისევ ისევლებრივ მოსუსხისებდენ. გოდება ისმოდა ყოველ მხრით, ხოლო შებრალება არსაიდან".

ალარაფერს ვამბობ „გველის-ჭამელის" დასასრულზე.

„ალუდა ქეთელაურის" მეორე თავის დასაწყისიც იმას ჰგავს, რომ ბუნებაში არ შეუსრავს, ყველაფერი ისევ თავისი წესით მიდის:

"მზეს ამოსვლა ცაზედა, ნისლებმა დაწარეს ჩვენები; მძინარებიან ცის კიდეს კავკასიონის დეკები. აშლილან სანადირონი ქორებ. ფრთაგველთა მღეიელები: სიფხი არწივებს მასდევენ, მეტოსე ჭაობიდის მხლებლები. ჯიხვი მაღნეს ისარია, მაღალი რქით ადგა ღეთისა. ჩქარ-ჩქარ შაშიყრანტალებს ყორანი აფის ხმასა: "მაპკვდარა ქისტი მუცალი, თვალნ უნდა დაჭამე ყმასა. გულ-ღვიძლი ამოგარიდი. კალთა დავსურო მხრასა". მაჩხილს ჯერ არ ჩასწვდომია მუქი შუადღის მზასა, არ ჩაუშვებენ ჩამწკრალსა, ცა ახურია კლდესა".

რითელ მზეს გულისხმობს ვაჟა, მაჩხილს - ადამიანთა საუკუნის რომ არ ჩასწვდომია? იქნებ იმ ღვთიურ შუქს, ალუდას სულში რომ შეაღწია და გაანათა მისი ცნობიერების ბნელით მოცული კუნჭულები, გააღვიძა საუკუნეებით ქარქაშში ჩაწყობილი ყინული ივალ-რბილში გამჯდარი ტრადიციებისა და დოგმებისა.

„ - ადექი, შვილო, ადექი! მორწმუნე ჩარ და იყავი მარად მორწმუნე, ნუ შეიდრკები, ნუ გასტყდები! მაღლი და ღვაწლია თვით სიმტკიცე და რწმენა. - სთქვა მიხუკამ ლომბიერის, ტკბილის ხმით, მოიქნია ხელზედ ხელი და აბაყენა. - აგერი, - სთქვა მან, - აგერ. გაიხედე, ნუგეშე, გაიხარე!.. - მე თვალი მიეპყარ დასავლეთს და მკვდარი გავცოცხლდი. საუცხოო მნათობი ანათებდა, ერთს ალგილს გამჯრეტებული, - მზე იყო, მაგრამ ის მზე არა, დილით რომ ამოდის და მიეშურება სალამოზედ გორას მიეფარების; იმ მზეს არ ეწერებოდა ჩასვლა, თვით იმას სწყუროდა ენათა ქვეყნისთვის, თვალდამშრეტელი

უცქერიდა ჩვენს ცხარეს. მე, ვიცით, გაისებადაბნეული შეცხარიდი, შეკრტრეული ცნათობს და ცუდს ვეცქიდი".

ადამიანში შეერთებულია გრძნობადი და სულიერი საწყისები, ბუნებრივი საწყისი და საწყისი თავისუფლებისა. ადამიანის ვალია - ბუნებრივი თავის თავში და თავის გარეთ დაუშორისილის ზნეობრივ მიზნებს, გადალახის გრძნობითი მიდრეკილებები, და რადგანაც მათი საფასებით აღმოფხვრა შეუძლებელია ადამიანის სასრულობის გამო, საჭიროა მათი უფრო მაღალი, სულიერი საწყისის საშახურში ჩაყენება.

მაგრამ აქ ხდება წინააღმდეგობა, რომელიც თავად ბუნების არსში ძევს. ბუნებისთვის, ფიხტეს აზრით, დამახასიათებელია უძრაობა, ინერტულობა (inertiae). „...ბუნებას, როგორც ასეთს, როგორც არა-მეს და საერთოდ ობიექტს გააჩნია მხოლოდ სიმშვიდე, მხოლოდ ყოფიერება (Sein). ის არის ის, რაც არის და ამდენად მას არ შეიძლება მიეწეროს არავითარი ქმედითი ძალა. მაგრამ იმისათვის, რომ იარსებოს, მას უნდა გააჩნდეს რაღაც გარკვეული ხარისხი ტენდენციისა ან უარისა, დარჩეს იმად, რაც არის. მას რომ ეს ტენდენცია არ ჰქონოდა, ერთ წამსაც ვერ შეინარჩუნებდა თავის სახეს, განუწყვეტლივ შეიცვლებოდა და, ამდენად, არარ ეკუთვნოდა არავითარი სახე და არ იქნებოდა ის, რაც არის. და თუ ახლა მასზე იმოქმედებს საწინააღმდეგო ძალა, მაშინ ის (ბუნება) აუცილებლად შეეწინააღმდეგება მთელი თავისი ძალით, ეცდება დარჩეს იმად, რაც არის და, საწინააღმდეგო ქმედებასთან ამგვარი დაპირისპირების წყალობით, ის, რაც აქამდე იყო მხოლოდ უძრაობა, თავად იქცა ქმედებად".

ეს უძრაობა (ინერტულობა), ბუნების ინერციაა დამახასიათებელი ადამიანისთვისაც, როგორც გრძნობადი, ემპირიული ინდივიდისათვის. ორია სწორედ ფიხტესათვის ადამიანში იმთავითვე არსებული ბირიტი საწყისი, მაგრამ ის ნეგატიური კი არა, პოზიტიური საწყისია. ორი წარმოადგენს, ასე ვთქვათ, ბირიტების დადებით, კეთილ ძალას. ბუნების ინერცია ეწინააღმდეგება ყველაფერს იმას, რამაც ადამიანი უნდა გამოიყვანოს ბუნებრივი მდგომარეობიდან. მხოლოდ ამით ამხსნება ადამიანისათვის დამახასიათებელი შესვენების უნარი და ტენდენცია, შეინარჩუნოს სვეული ცხოვრების კალაპოტი. „ყოველ ადამიანს, თვით ყველაზე ძლიერსა და ქმედითსაც, გააჩნია თავისი რუტინა და მთელი ცხოვრება უნდა ებრძოლოს მას. ასეთია ჩვენი ბუნების ინერტულობის ძალა. თვით ადამიანთა უმრავლესობის ცხოვრების მიწყრიგებულობა და დალაგებულობა სხვა არა არის, თუ არა მიდრეკილება სიმყიდისა და შეჩვეულისაკენ. ყოველთვის ძალზე ძნელია თავი დააღწიო ამას".

თავისი პირველქმნილი არსით ადამიანი, ფიხტეს მიხედვით, თავისუფალია, მაგრამ სინამდვილეში ის მთლიანად დამოკიდებულია თავის ინერტულ ბუნებაზე. იმისათვის, რომ გახდეს ჭეშმარიტად თავისუფალი, მან თავი უნდა დააღწიოს მისთვის დამახასიათებელ ინერტულ მდგომარეობას. მაგრამ სად არის ძალა, რომელსაც უნდა დაეყრდნოს ორი ამის მისაღწევად? „შეიძლია სწორედ მისი თავისუფლება; ხილის ძალა, რომლითაც ორი შეძლებდა საკუთარი თავის დამორებოდა, მის მიღწინააღმდეგეთა ბანაკშია. მან უნდა მოიხიბის საკუთარ თავში ეს ძალა მხოლოდ თავისივე ნების საშუალებით; მაგრამ როგორ ამოქმედის თუნდაც ეს ნება, როგორ მოახდინის საკუთარ თავზე პირველი ზემოქმედება... სად არის მის მდგომარეობაში ის ადგილი, რომლიდანაც ორი შეეხიდა ამ ძალის? აბსოლუტურად არსად. თუკი საკითხს ბუნებრივად შევხედავთ, მაშინ ყოყლად შეუძლებელია, რომ ადამიანმა ამ გზით საკუთარ თავს უშველოს; მას გადაარჩენს მხოლოდ სასწაული, რომელიც მან თვითონვე უნდა მოახდინოს".

რიგორც ზემოთაც აღინიშნა, ადამიანის პირველი თავისუფლება საკუთარი თავის, საკუთარი არსის, საკუთარი სუბსტანციის აღმოსავლეთში ანუ თვითშეცნებაშია, თვითშეცნება კი, ფიხტეს აზრით, შეუძლებელია დაბადებამდე, გარეგან ზემოქმედების გარეშე. ე.ი. თავისუფლება სხვის, სხვა სუბიექტის არსებობას, მისთვის განაირების გაწევას გულისხმობს. ამიტომ ჭეშმარიტ თავისუფლებას ზნეობრივი საფუძველი აქვს. უზნეო, ეგოისტური თავისუფლება ესაა „ბრმა ნება ძალაუფლებისა“ (ფიხტე), ანუ „ძალმომრეობა“ (ვაგა). თუმცა ამგვარი ეგოისტური თავისუფლება გზაა, ეტაპია ჭეშმარიტი ზნეობრივი თავისუფლებისაკენ. როდესაც ბრმა ძალაუფლების ნება (ძალმომრეობა) ეჯახება ასეთივე სხვა ნებას, ხდება ის „სასწაული“, რომელიც იძლევა ბიძგს თვითშეცნებისაკენ, ანუ ჭეშმარიტი თავისუფლებისაკენ. ამ „სასწაულს“ ფიხტე „მიწოდებას“ უწოდებს: სწორედ მიწოდება არის მიზეზი, რომელიც უბიძგებს ადამიანს ემპირიულად განპირობებული თვითგამაზღვრისაკენ. მაგრამ რადგანაც ესაა მიწოდება და არა იძულება, იგი ზემოქმედებს არა რიგორც გარეგნული მექანიკური მიზეზი; ე.ი. არ ართმევს სუბიექტს თავისუფლებას და დამოუკიდებლობას. „გონიერება არსებამ შეუძლებელია შეიცნოს თავი ასეთად, თუკი მის გარეთ არ იქნება მოძებნილი მიწოდება თავისუფალი მოქმედებისაკენ... მაგრამ თუ ასეთი მიწოდება მისი თავისუფალი მოქმედებისაკენ მოხდა, მაშინ მან აუცილებლად უნდა იგულისხმოს გონიერი არსება თავის გარეთ, რიგორც მიზეზი მოწოდებისა. მაშასადამე, კონკრეტული ემპირიული პიროვნების, ანუ კონკრეტული ინდივიდის თვითშეცნების პირობა შეიძლება იყოს მხოლოდ სხვა გონიერ (თავისუფალ) არსებათა არსებობა“.

კანტსაც მიაჩნდა, რომ ადამიანისათვის თვითგამაზღვრა, ანუ ადამიანის მიერ საკუთარი თავისუფალი მეს, ან რიგორც კანტი ამბობს, ხასიათის გაცნობიერება, ხდება დროის განსაზღვრულ მომენტში და აუცილებლად დაკავშირებულია ნებით გადაწყვეტილებასთან: „ადამიანს, რომელიც იზრდება თავის თავში ხასიათს, ეს ხასიათი ბუნებისაგან არა აქვს მიცემული, არამედ ყოველ ცალკე შემთხვევაში იგი უნდა კვლავ შეიძინოს. შეიძლება კიდეც დავუშვათ, რომ ხასიათის დამკვიდრება შეადგენს საკუთარი თავისადმი მიცემულ რაღაც საზეიმო აღთქმას და დაუეჭვარს ხდის მასთან ამ მოვლენას და იმ მომენტს, როცა თითქოს ახალი ეპოქა დადგინდა, მასში მოხდა ეს გარდაქმნა“.

მაშასადამე, თვითშეცნება ეფუძნება სუბიექტის მიერ სხვა სუბიექტის აღიარებას, მასზე მოქმედებას საფუძველზე. მაგრამ ესაა სწორედ აღიარება, ცნობა (და არა შეცნობა), რაც, ფიხტეს აზრით, პირველ რიგში სამართლებრივი აქტია.

„შეუძლებელია ერთმა ცნის მეორე, თუკი მათ შორის არ მოხდა ურთიერთცნობა“. ცნობა, აღიარება შესაძლებელია, რიგორც მხოლოდ ურთიერთაღიარება - ეს კი, ამბობს ფიხტე, არის სამართლებრივი ურთიერთობის ქვაკუთხედი. ფიხტეს აზრით, მთელ ამ პროცესში ზნეობრივ აქტს წინ უსწრებს სამართლებრივი აქტი. ფიხტეს მიაჩნია, რომ ასეთ აღიარების ორივე ინდივიდი უნდა ამორკინალებდეს არა თავისი სიხელის კარნახით (ეს უკვე მორალის სფეროა და არა სამართლისა), არამედ საკუთარ სუკვიდურად: „მისი ცნობიერების და ჩემი ცნობიერების ერთ მთლიანობაში გაერთიანებით“. ასეთი გაერთიანება გვაძლევს სწორედ ახალ - სამართლებრივ რეალობას. სამართლებრივი რეალობის უმთავრეს განსხვავებულ ნიშანს წარმოადგენს ის, რომ ცნობა არის არა ცნობიერების აქტი, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ ქმედების აქტი. მხოლოდ ცდა ავლენს სუბიექტის დამოკიდებულებას მეორე სუბიექტისადმი და ამის საფუძველი სწორედ ქმედებაა - „რასაც მე ვეუბნები, სხვას ამის ცოდნა

არ შეუძლია", - აბობს ფიხტე. აბრიგად, საპართლის სფერო უნდა განისაზღვრებოდეს ვრწობად საქარიში მოქმედებით და არ ვრცელდებოდეს ადამიანის შეს შინაგან სფერიზე. ეს უკანასკნელი არის ზნეობის, ანუ მორალის სფერო და გამოდის საპართლებრივი ურთიერთობების ჩარჩოებიდან. საპართალი, განსხვავებით ზნეობრივი კანონისაგან, არ მოითხოვს ადამიანისაგან კეთილ ნებას, იგი ეხება მხოლოდ გარეგნულ საქციელს. ვაჟასთანაც მოკლული მტრის მამარი ალუდას დამოკიდებულების შეცვლას ანუ შუცალის „ცნობას" სვენ ავტორის მიერ ალუდას საქციელის გარეგნული აღწერით ვეცნობით:

„ალუდას თოფი არ უნდა, არც რა ნდომა ჰქონია, არ აბერის ხარჯებს, არ ეხარბება თვალით თავით დაუდგა ხანჯარს, ზედ ეკრა სპილოს ძვალით, გულ-ზედ ქვემოთ დაადგა, მკლავზედ ფრანგული ხმალით ხარკვნას არ სჭრის მუკალის, ოქროდ „ცოდვა არის"; ვაჟკაცი, სიმკაც მოკლული, ღმერთმა გაცხონის მკვდარი, მკლავზედაც გეხმა ხარკვნა, ისეთი ალალი არის, შენ სულ ისის გულზედ დაჰკიდეს, ნუმც ხარის ქაის კარის, კარგი გაგილია გაჰკეთი, ღმერთმ გიდეგრძელის გაგარის!" სიგრძე გაპსურა ხანჯალ, ზედ გადაადგა ფარის".

ალუდას მოქმედება იმპულსურია, გაუცნობიერებელია, მასზე ზემოქმედება იქონია მუცალის ვაჟკაცობამ, მოხდა ორმხრივი აღიარება - „გულმა გული იცნო და ლომემ ლომე"; მუცალმაც ხომ შეაფასა ალუდას ძალა და აღიარა მისი ვაჟკაცობა („ძლია შენ ხარ, რკულძალლი, ხელთ არ ჩაგარდეს სხვასაა"). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ურთიერთაღიარება კონკრეტულად ამ ორ პირისგნებას შორის, მუკალსა და ალუდას შორის ხდება. ალუდას „უცნაური" მოქმედებაც მხოლოდ მუცალისკენაა მიმართული და არ ეხება მუკალის ძმას, რომელსაც ალუდა, ჩვეულებისამებრ, სჭრის მარჯვენას. მუცალის მოკვლის შემდეგ გაჩენილი განცდა და მისთვის მარჯვენის არმოჭრის იმპულსური გადაწყვეტილება ცნობიერდება (და განზოგადდება) ცოტა მოგვიანებით, („მტერს მოვკლავ, კიდევ არ მოვსჭრი მარჯვენას მაგათ ჯაბრითა!"). ქმედებას აქ ცვლის აზრიყნება (ცნობიერება), საპართლებრივი ქმედება ზნეობრივ სფეროში გადადის („ჯარ, ეკეთას საპართალს მისათლულს ცოდვა-ბრალითა").

მიწოდება, რომელიც ორი სუბიექტის ურთიერთაღიარებაში ვლინდება, აღვიქვამს სინდისს. „მხოლოდ სინდისის ხმას, ანუ პრაქტიკულ გონებას ძალუძს დაგვანახოს სხვისი სულის ნამდვილი რეალობა", - აბობს ფიხტე. მისი აზრით, მხოლოდ „სინდისის ხმას" შეუძლია დაგვანახოს სფეროს გარეშე სხვა პიროვნება. სხვაგვარად, გონების, აზრის საშუალებით მათი არსებობის დადასტურება შეუძლებელია. „სინდისის ძახილი არის ბრძანება: აქ შეზღუდე შენი თავისუფლება, აქ ალაარე სხვისი მიზნებიც - ეს შეცნობა გარდაქმნება აზრად: აქ უეჭველად არსებობს სფეო მსგავსი არსება". სინდისი, ფიხტეს მიხედვით, ესაა გრძნობა, რომელიც მოუთმენების სფერო ქმედების მიმართებას სფეროს აბსოლუტურ თავისუფლებასთან, ამიტომ ფიხტე გამოაცხადებს კატეგორიული იმპერატივის შემდეგ ფორმულას: „მოიქეცი შენი სინდისის კარნახით". „სინდისი - წერს ფიხტე - არ ცდება და არც შეიძლება შეცდეს, რადგან იგია უშუალო ცნობიერება სფერო პირველადელი მისი, რომლის ფარგლებიდან არ გადის არცერთი სხვა ცნობიერება. მისი შემოწმება ან გამართლება შეუძლებელია რაიმე სხვა ცნობიერებით. იგია თავად ყოველი მოწმების მოწმე და არ ცნობს თავს ზემოთ სხვა უმაღლეს მოწმეს".

ადამიანს, ბუნებრივია, არ შეუძლია მთლიანად გაემიჯნოს თავის გრძნობად ბუნებას, სხვანაირად იგი აღარ იქნებოდა სამყაროში არსება, ადამიანი. მაგრამ მის

შეუძლია სულ უფრო დაუმორჩილოს თავისი გრძნობადი ბუნება თავისსავე ზნეობრივ მიზნებს, სასრული საკუთარ თავში – უსასრულოს. ადამიანის სწრაფვა უმაღლესი მიზნისაკენ – საკუთარ თავთან სრული იგივეობისაკენ – გულისხმობს თანდათანობით განთავისუფლებას გარეგანი და შინაგანი ბუნების დიქტატისაგან, გულისხმობს მათ დაუფლებას.

ვაჟა-ფშაველა წერს: „რაც უნდა განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწიოს კაცობრიობის ცხოვრებამ, მაინც მასში უნდა სძინდეს ისევ ბუნება საერთოდ... ჩვენ ბუნებაში ვართ – ეს ჩვენშია. სათნო, რიგიან ოჯახში გაზრდილან ეს თავიდან ავიშოროთ, იმას გავექცეთ, დავეშალნეთ?! ცოცხალნიც ძმანი ვართ. მკვდარნიც“. აქ თითქოს ეკამათება ვაჟა ფიხტეს, თუმც იქვე ალიარებს: „ეს პატრია არსებას – ადამიანს, თითქოს მთელი ბუნება თავის ერთობაში მიუთავსებია“-ო. ვაჟას ეთიკა ახრწყობილი ეთანხმება ფიხტესას. ვაჟა ყოველთვის თვით ბუნებასაც ადამიანის კუთხით, ადამიანის პრიზმაში ალიქვამს. არ არსებობს არაფერი ადამიანზე მაღალი, მიაჩნია ფიხტეს, რადგან ადამიანი გვევლინება, რიგიორც თავისუფალი, ზნეობრივი არსება. ვაჟას მთელი შემოქმედებაც ხომ ამაზე მეტყველებს. ფიხტე აბობს: „მხოლოდ ადამიანის მეშვეობით გრცელდება წესების ბატონობა მას გარშემო, მისი თვალსაწიერის საზღვრებამდე... მისი მეშვეობით ერთად იკრიბან თავს საშყაროს სხეულები და შეიკრიბებიან ერთ ორგანიზებულ სხეულად; მისი მეშვეობით მოხვიათობენ მნათობები მას მიერ ნანახენები ძიძართულებებით... მათში ისევ უტყუარი გარანტია, რომ მისგან უსასრულობაში განხორციელდება წესრიგი და ჰარმონია იქ, სადაც ისინი ჯერ არ არის, რომ ადამიანური კულტურის წიაღლასთან ერთად განვითარდება მსოფლიო კულტურაც. ყველაფერი, რაც ახლა უფორმოა და უწესრიგო, ადამიანის მეშვეობით განხორციელდება უმშვენიერეს წესრიგად... ადამიანი შეიტანს წესრიგს ქაოსში და გეგმას – საერთო ჩვრეგაში, მხოლო მეშვეობით კვდომა იქნება შენება და საკვდილი იქნება მოწოდება ახალი მშვენიერი სიცოცხლისაკენ“.

ვაჟა წერს: „ბუნებას და ცხოვრებას თავისი საკუთარი წესი და რიგი აქვს და ესენი თეორიები მას ვერ შეუშლიან არც-ერთ გზაზე სვლას. განა მთელ კაცობრიობას კი ასწავლის, ერთს და ოცს ადამიანს არ ვიცავი, თუნდა ზაფხული ზამთრად გარდაქმნან, ან ზამთარი ზაფხულად? მზისა და მთვარის ჩასვლა-ამოსვლის ვინა შეცვალოს თავის სურვილისამებრ? იქნება ეს კი შეიძლოს თორემ კაცობრიობამ, მაგრამ თავისი ცოცხალის თავით ყოველად შეუფერებელია მას გრძნობა დაკარგოს საყვარელისა და სასურველისა, ჰყოს უარი სიცოცხლეს, ცხოვრებას“.

რიგორც ვხედავთ, ვაჟა თითქოს პასუხობს ფიხტეს ზემოთქმულ აზრს. თუმცა აქცენტი ადამიანის ზნეობრივ პოზიტიულობებზე გადაიქცა – ის, რითაც ადამიანს „შეაქვს წესრიგი ქაოსში“, „განაყოფიერებს მსოფლიო კულტურას“, სძლევს სასრულობას, ხდება ბუნებაზე და თავად იქცევა მის შემოქმედ სუბიექტად, არის სწორედ უნარი სიყვარულისა და სიხალისისა, თანაგრძნობისა და შებრალებისა, სიმარჯვისა და მწუხარებისა, სიცილისა და ტირილისა – ესაა მისი ზნეობა. „შენ მე ითხოვ იდეად ვერ შემდრეკ იმიტომ, რომ მე მოუდრეკელი ვარ. მე რიგორიც დავიბადე, ისეთი ვარ მუდამ წამს, მუდამ ჟამს, ყოველგვარ შემთხვევაში. სრულია ჩემი ბუნება მუდამ, არც დაიკლებს, არც მოიმატებს არასდროს. ამიტომ ამაოა სულ შენი რისხვა, შენი წყევლა და მუქარა, ისევე ამაოა, რიგორც თვით შენი ლტოლვილება და მისწრაფება და დღევანდელი ცრემლი. რად გაიწყდება: ყველაფერს დასასრული აქვს, – სთქვა რა ეს, კვლავ გაიცინა.

– სუ. ჩუმად-მეთქი! ნუ მოიმაგონებ იმას,

რაც არ მინდა მოვიგონო და არც მოსაგონებელია. ეგ შეც ვიცი, მაგრამ მისწრაფება, ფიქრი, გრძნობა, სიყვარული, მტრობა და ყველა ის, რაც ცხოვრებას შეადგენს, ადამიანს მაც ფიქრის აძაიებისას, ყველაფერის დასასრულისას, წყეული! შენი ბუნება ამას ვერ გაიგებს, რადგან იგი შიაში, საწამლავი არის".

უკულელობა, უძრაობა, ინერტულობა არის ჭეშმარიტი, თანდაყოლილი, თვით ადამიანის ბუნებაში არსებული რადიკალური ბირიტება. ადამიანი ზარმაცია და სწორედ ამ ძირეული ბირიტებიდან წარმოსდგება ადამიანის უმთავრესი მანკიერებანი, - ამბობს ფიქტე: „...სიზარმაცე - წყაროა ყველა მანკიერებისა. რაც შეიძლება მეტი ვისიამოვნოთ და რაც შეიძლება ნაკლები ვაკეთოთ - ესაა გაფუჭებული ბუნების ამოცანა... ადამიანისათვის არ არის საშველი მანამ, სანამ ეს ბუნებრივი ინერტულობა არ იქნება დამარცხებული და სანამ ადამიანი მოქმედებაში და მხოლოდ მოქმედებაში არ იპოვის წყარის თავისი სიხარულისა და სიამოვნებისას".

„საქმე გაკეთოთ, ისა სჯობია. ლამაზად, ვიცი, არ უნდა ფიცი, სენი ქვეყანა შესალოცია. ხალხის გულისკე გზა გაიკაფო, აფიცილითი და აყვავე მუდამ. მაშინა ვასახელთ, თუ გამწყრალია, თვალს არ გვადევნებს, არ გვწყალობს ზეცა; ქვეყნის ურგებსა, უსაქმურს კაცსა, - ვიტყვი დიაცებრ: - მუხთალ ეკა!" (ვაჟა)

მძიმე და ძნელად დასაძლევ მანკიერებად ფიქტეს მიაჩნია სიზარმაცე. ამ მანკიერების წყაროც ინერტულობაშია. „სიზარმაცე ინერტულობაა, რომელიც ხელს გიშლის დაეძებოთ ჩვენი თავისუფლება და დამოუკიდებლობა სხვებთან ურთიერთობაში. სიზარმაცედან უცილობელად იბადება სიცრუე - „ცრუა მხოლოდ ლაშარი, გმირი არ ცრუობს, ტყუილის თქმას მას უშლის, შესაძლოა, არა იმდენად წესიერება, არამედ სიამაყე, ხასიათის ძალა".

ვაჟა ამბობს „რიცა ეს დრო დგება და შეც მოიქმედებას ვიწყებ ამ ძალთა შესამუშავად, დასაორგუნავად, მაშინვე იწყება სენი თავისუფალი ცხოვრება; აქ არის დასაწყისი თავისუფლებისა. და უკეთუ ვითქვენ, ხმას არ ვიღებ, არაფერს ვამბობ, მაშინ ვარ მონა, მსულს სენი მშვენიერი ძალა; იქნება მსულს კიდეც. მაგრამ ამ მსულფარებას გულში ფშალავ; მაშინ ვარ ლაშარი, უყრიო საზიზღარი, ეიდრე მონაა. არა, მსულფარება, რიცა უკიდურესობამდის მიდის, მაშინ ლაშრული გრძნობა ისაობა".

„დიაღ, ყველა ჩვენი ბრალია, ავიცა და კარგიცა, გარდა წლის დროთა ცვალებისა და სხვათა ძრავალთა საქმეთა, რომელიც ჩვენს ხელთ, ჩვენს ნებას არ არის, გული და გონება ჩვენ გვეკეთების, მანამ ფცოცხლობთ, და უეჭველად ჩვენს ნებას უნდა იყვნენ; მოითდომების ერთი გაბრუნებას, გაქვავებას, შეეყოლიან ეუბრისანით და ავაშრულებინით კიდეც: ნუ სწრუნდები, ნუ ძხვები, ნუ იძინები! მოითდომების მეორე გაშავებას, გაფუჭებას, დაბნელებას, იმასაც უნდა დავუწყოთ თითი: - არ შეშვენის, გულო პატიოსანი, სენი დაბნაშუებელი, სენი დაბკაცებელი, სენი ხელმწიფე, სენი ძვირფასი საუნჯე, სენი ცაქდე აბყვანი და აბაგე დროს მიწასთან გაბასწორებელო, შეჭუსრვა, შავბნელობა! თუ ამას ვეტყვით თქმის ფერადი მიწადინებით, მკვდრად, საფუძვლიანად, ისიც დაიწლის და დადგება სწორს გზაზედ, თუ ასე არ მოიქცევით, შენს მტერს, რომ იმათ საქმე დაეწართებათ!..

მაგრამ შუდამ ნება არა გვაქვს გულს ეუბრისანოთ: ნუო! ბევრჯერ მძს ნდომას „ვაშას" ძახილით, წაქეზებით უნდა მივეგებნეთ. ეს მაშინ არის საჭირო, როცა კეთილს სწადიან; ნაშეტნავად მაშინ, როცა გული შეყვარებულია, როცა ზაფხული დაუდგება, - აყვავდება, აღაღანდება, ნაყოფს გამოიკვებს, როცა სჭექს, ქუხს და დაგვალულს ცხოვრებას ნაყოფიერების მოპცემს წვიმით ჰრწყავს. დიდი ცოდვაა,

არ წავაქეზოთ მაშინ, მას წადილს, მას მისწრაფებას წინ გადავეღობოთ და ვუყვირით: "შეჩერდი, გზა არ არსებობს!"

ფიქრებს მოქმედების პრინციპი უნივერსალურად აქვთ, რის შედეგადაც მოქმედება წარმოუდგენელია უმაღლეს ფასეულობად. „მოქმედება! მოქმედება! - აი რისთვის ვარსებობთ, - ამბობს ფიქრი - ვეძებთ ღრმა მნიშვნელობის დანახვა, რომელიც ჩვენ უნდა დავამუშაოთ! გვიხარიან, რომ ჩვენ ვგრძნობთ ჩვენში ძალებს და ჩვენი მიზანი უსასრულოა". მოქმედება, როგორც ასეთი, არ შეიძლება იყოს ბოროტება; ბოროტება ეს უმოქმედობაა. უმთავრესი ამოცანა შეცნიერებათა მეცნიერების - ფილოსოფიისაც, ფიქრის მიხედვით, მდგომარეობს იმ ჭეშმარიტების აღმოჩენაში, რომ რეალურად არაფერი არ არსებობს გარდა მოქმედებისა, ხოლო მოქმედების მიზანი არის ადამიანთა გვარის (მოდგმის) გაუმჯობესება, დახვეწა-გაუკეთესება, მაქსიმალური მიახლოვება ზნეობრივ იდეალთან. აქედანვე კი საჭიროა, რომ „ინდივიდმა საკუთარი თავი დაანახოს საკმაოდ (სენა ზენეკი) სახით და ორიენტის ზიზღი საკუთარი თავის მიმართ; მან უნდა დაინახოს მაგალითი, რომელიც აღაშფოთებს მას და აშენებს, რაღაცარი უნდა იყოს იგი... სხვა გზა არ არსებობს, ეს გზა ცხლევა შეგნებას და იმპულსს. გაუკეთესება და აშენება დამოკიდებულია ყოველთვის, ცხადია, საკუთარ თავისუფლებაზე; ვინაც ეს საკუთარი თავისუფლება მაშინაც არ დაჭერდება, მას ალარაფერი ეშველება".

მუცალთან შეხვედრია გახდა იმპულსი ალუდას თავისუფლების გზაზე შედგომისა, ეს კი მისი თვითშეგნების გაღვივების რთული და მტკივნეული გზის დასაწყისია.

ალუდას დაბრკოლება სიძვირდე, მისი სული ამაღორიალებულა, მანამდე უცნობი გრძნობები დაუცლებია. ფაქტ დიდისტანტურად გვიხატავს ამ ცვლილებას. თუ აქამდე "მთელი პლანეთი, გარედან გვაჩვენებდა ალუდას, ახლა უკვე მის ამაღორიალებულ სულში გვახედებს და ნელ-ნელა გვაჩვენებს გმირის შინაგან სამყაროს.

მუცალის სიკვდილის შემდგომ თხრობის სტილი აბსოლუტურად იცვლება. თუ მანამდე ყველაფერი „მალე" ხდება, შემდგომი ამბავი თითქოს დროში იწელება, მოქმედება ყოვნდება, მდორე და შენელებული ხდება. მოქმედება, ამბავი, თავგადასავალი ადგილს უთმობს რეფლექსიას, ყოფით რეალიზმს ცვლის ხილვა. პოემას დასაწყისს ერთგვარი სამარტივე, სწორხაზოვნება, რაც ვლინდება რიგორც გმირის ავტორისტულ დახასიათებაში, ისე მოქმედებაში, იცვლება სიმბოლურ-ალეგორიული დატვირთულობით, სიღრმისეული ხედვით, დაკვირვებით, განსჯით, შეკავებით; ჩნდება ერთგვარი დაძაბულობა, ნამოქმედარის შეკავება. შეადარეთ პოემის დასაწყისში ოპტიმისტური განწყობის, ერთგვარად ბრავურული, ყოველგვარ დაძაბულობას მოკლებული სტრიქონები („ბევრ ქალს მააჭრა მარჯვენა, სცადა ფრანგული ფხიანი, ცულის რად უნდა მტერობა, კარგია მუდამ მტრისანი") ალიუდას გამხნევების შემდგომ გამოწყობილებას („შენ რა სჩვა მაპკლა, შენც მოგკვლენ. მკვლელს არ შეარჩენს გვარია"). აქ თითქოს უკვე შიში ორძნობა საკუთარი ნამოქმედარის გამო. ამ შიშს კი წინ სამხლიანი ცოდვის ჭეშმარიტად სიურეალისტური სურათი უხლავს:

„ზოგჯერ აკლარი დაღვება. ზოგჯერ მზე ბრწყინავს. დარია. რა უყურო, ბევრი უნახავ ულამაზესი მკვდარია! ბევრჯერ წასულა საჭალისკენ დახოცილთა სამხლის დეკარია; შაულებია წითელად ავი არწივების წყალია. ვინაც მტერობა მასწყურდეს, გაალის სამხლის კარია, სამხლ დაგუბის კერაში, თვითონაც შიგნე მდგარია. ღვინოსდაც იმას დაეპლეკლეს, ბერიაც მოსისხლია. პირველი დაიწერიდეს, მთიან სალდარში არია. სამხლშია პეპინდეს ქარწალი, ეს დაიწერის ჯვარია, დაიბრუნის სტუმრები, დაიწერიდეს ჯარია. სამხლში დაიცის ლიცვი, გჯერდეს დაიწვის

ცალია. ბეკარი ფიალის შვილები, ბეკარი ვაჟი და ქალია; იქაც სიფლავი გათხარეს, იქ დაიმარხება მკვდარია. შენ რა სჯა მაჰკლა, შენც მოგკლავენ, მკვლელს არ შაარსებს ვარია".

ეს სიმღერიანი ხილვა საოცარი სურათია არაცნობიერის სიღრმეებიდან ცნობიერის ზედაპირზე ამოტივტივებული რეალობისა. იღვიძებს ბუნდოვანი გრძნობა ცოდვისა, დანაშაულისა, შიშისა, რაც სხვა არაფერია, თუ არა სინდისის, ანუ ადამიანში ღვთიურის გამოღვიძება.

„და ის მებრძოლი სულის გულში ღმერთი მიჯაჭვით კაცია ..... თუმც ძის სიცოცხლის ძაფი არ გაწყდა. დიდი ხნისა უმძიმო ხმა - დღესაც გაჯახის: "აგერ შენი ძმა, ჰაი, არ მოკვლა, გაჟკრდეს იგი..." - წერს ვაჟა თავის გვიანდელ პოემაში, რომელსაც სწორედ „სვინდისი" ჰქვია და რომლის კავშირი „ალუდა ქეთელაურთან", კრძალად კი ხსენებულ სიმღერიან ხილვასთან, ფიქრობ, უდავოა.

„აბელის სისხლი იქცა დიდ ტბადა, ნაღლმა შესტეხა, აყოდა ცაზდა. შეძლეც ამ ნაღლმა მთელი ქვეყანა მთრწყო სისხლითა უჩვიდ ყველგანა. მას აქეთია უძლურის ძლიერი, რიგორცა ცხვარსა მგელი მშიერი, პშუსრავს და პყლაპაეს. სიძულვილი სრულად ზღვა სისხლისა და არ იწყსარების, სჯაბნის ყინც ჟამა. ქვეყნით შიბრალი ქვესითა ვკვდებით, მიწის საჭმელად ბილის ყაშს ვხდებით".

პარალელი აშკარაა: მკალის მკვლელი ალუდა თავის თავში დანახავს კაენს; ის გრძნობა, რომელიც ბუნდოვნად იკვეთება მისი ცნობიერების სიღრმეში, რეალური საშინელი „მოგონება", არის სინდისის გაღვიძება; მასში ცოცხლდება „მოკლული ღმერთი" და კვლავ სასჯელს: „ბედკრულო! აბელ რისთვის მოკალი?" იხდიანებს მზგავსად ადამიანს ალუდა საკუთარ თავში მკვლელსა და მოძალადეს და მთელი თავისი საშინელებით, უკუნარაობით, სანიზღაურებით წარმოუდგება საკუთარი არაადამიანური არსებობის თვალსაჩინო სახეში.

ბრძოლის ველიდან გამობრუნებული ალუდა, რალა თქმა უნდა, აღარაა ის ძველი, თაყვანცემული გმირი, „კაცია" აქ იგი წარმოგვიდგება, ერთგვარად, გაურკვევლობაში ყოფა, მთლიანობადაკარგული, რწმენაშერყეული ადამიანად, რომელსაც შეერყა საყრდენები, რაზეც იდგა, რასაც ეშყარებოდა მისი ცხოვრების წესი, ურთიერთობები, მთელი მისი საბყარი; დაიკარგა ძველი, ნაცადი ორიენტირები და ვამსდა მანამდე უცნობი განცდა ცოდვისა, ბრალისა, შიშისა. ყველაფერი ეს ალუდასათვის ჯერ გაუცნობიერებელი, დაუსაგებელი, ერთმანეთში არეული, მკითხველებისათვის საცნაურდება ვაჟას მცირე გენიალურად დახატულ სიმღერიან ხილვაში. ხილვა ცოტა მოგვანებით სიზმრის მთხრობელი ალუდა უკვე წარმოგვიდგება პირიქვეყნად, რომელსაც შეუძლია ოცდაოთხივით არ შეუშინდეს საკუთარი თავის აბ შეშაზრებული სახით დასახვას და, მაშასადამე, გააცნაურებინოს მინაგანი მზადყოფნა კათარზისისა, გარდაქმნისა, სულიერი სრულყოფისა. „კუბო, საფლავი ყოფილთვის სიმბოლო იყო ორდენის წევრად კურთხევისა. მისტერიისა და განწმენდის გზა გადიოდა საშიშროებებზე, სიკვდილის შიშზე, ხრწნის საფელისზე" ეს კი გზაა ინიციაციისა. მოყვანილი სიტყვები თითქმის მანის „ჯადოსნური მითიდანაა", რომლის გმირს თავად ავტორი აკავშირებდა შეასაუკუნეობრივი რიტუალის ასევე ინიცირებულ გმირთან - პარცივალთან. პარცივალის ინიციაციას კი უნებურად იწვევს შეცდომის სიტყვები, ალუდასადმი სიზმარში თქმული („ძნელია სიკვდილი, არ ვკვდები, შავკაცი, მითხრა ჩვენთა"). შეყვე ანეიორტასაც ასევე უნდოდა სიკვდილი და ვერ კვდებოდა, სიკვდილ-ინიციაციის შეა ტანჯვათვის იყო განწირული, რისგანაც ის პარცივალის თანაგრძნობას, მხარდამჭერ ყურადღებას, ელეგანტური ადამიანური ინტერესის უნდა დაეხსნა. ეს კი

პარადიგმალისაგან შეითხზება რაიმე ლიტერატურის, კულტურისმეცნიერების, არსებული შეხედულების გადახალისება, დახვეწა ან ალბათ რევოლუციის საჭიროებაც.

პარადიგმას ხშირად ადარებენ XX საუკუნის ე.წ. „მეთოდოლოგიური" რიმანების გმირებს. ასეთი მსგავსების საფუძველს სხვა მიმდინარეობებთან ერთად ხედავენ პარადიგმების ტრადიციული რელიგიურობისაგან განთავისუფლებასა და საკუთარი პარადიგმული რელიგიის შექმნის ანალოგიურ სიტუაციებში.

სწორედ ასეთი „საკუთარი პარადიგმული რელიგიის" მქონედ წარმოგვიდგება ალუდა ხაზბაზის „ქრისტე. ეს ის რელიგიაა, რომლის ნიშნებიც ვაჟა გაბუნიას ლექსში „სად არის ქრისტე ან ძმა სწავლა" („რიდისტა უნდა ადამიანმა ადამიანი იწამოს ძმადა?!"). ამ რელიგიით, რწმენით ალეკურელი ალუდა უპარადიგმდება თემს, ტრადიციულ „ბატონის", წარმოგვიდგება როგორც მწვალებელი, ახალი პატიანური იდეალების მებრძოლი პიროვნება.

მუცალთან შებრძოლებამდე ალუდას ხუცესი ეუბნება: „კარგი ყმა უყვარს ბატონსა, წყალობა ქნეტებსა"-ო. კარგი ყმობა აქ უეჭველია, ბატონის უსიტყვო მორჩილებას, მის მართლაცდა ყმობას, მონობას ნიშნავს. „ბატონში" კი პერსონიფიცირებულია თემის, საზოგადოების, კოლექტივის მორალი, მისი რელიგია, ანუ იდეოლოგია. მუცალთან შებრძოლებამდე ალუდაც ასეთი „კარგი ყმაა", „ბატონის" ერთგული, კოლექტივის წევრი, მთელის ნაწილი. მისი ცნობიერება, ფაქტიურად, განუყოფელია თემის ცნობიერებისაგან, მისი მორალიც თემის მორალია. ყოველივე ეს, როგორც ალენიშნეთ, გაცხადებულია ხალხის დასაწყისში. ეს მორალია შრომისება, სამშობლოს მიწღვა, ძალმომრეობა, ქცევა. ყოველივე ეს იდეოლოგიის ხარისხშია აყვანილი, რომლის მიხედვითაც არსებობს, ერთი მხრივ, *სწორი* და, მეორე მხრივ, *ისინი* - მტრები, ურჯულოები, რჯულძალლები. მტრისადმი შეუბრალებლობა არის კრიტერიუმი დადებითისა და ღირსებისა - „ბევრ ქისტს მაჯერა მარჯვენა" (ალუდა), ან „თორმეტი ქისტის მოძკლავი" (ძმობა). აქედან გამომდინარე, სიმდიდრე, ანუ პირიქით, სიღარიბე, საშინელია თემისათვის სწორედ იდეოლოგიური თვალსაზრისით, იმავე რიგისაც ანტიგონეს პიროვნული პრინციპი საშინელია კრეონის სახელმწიფოებრივი კანონისათვის. ამიტომ, ბუნებრივია, კონფლიქტი ალუდასა და თემს შორის კონკრეტული რელიგიური რიტუალის შესრულება-არშესრულებაში კი არაა საძებარი, არამედ პიროვნების ანტისაზოგადოებრივ აქციაში, მის მწვალებლობაში თუ ამბოხში.

ზემოხსენებულ პიესაში „სვანიდედი" ვაჟას ერთი საგულისხმო მოსენება აქვს ალნიშნული:

„ჩემა ეს სალხს ეძრისეს, სეფიდედს - სალხი, - ამბეკა ძრუნაეს ამ სოფლის ჩარხი".

სიტყვის უპარადიგმდება „სალხი", საზოგადოება, ძალა, თემი, როგორც „ბუნებრივი ინერტული ძალა" (vis inertiae); უპარადიგმდება, როგორც ადამიანში, ინდივიდში პიროვნულის, სუბიექტურის, ეს, შინაგანი ძალის - ეთიკის გამოვლენას. სწორედ ამგვარ დაპირისპირებასთან გვაქვს საქმე, როგორც აღვნიშნეთ, „ალუდა ქეთელაურში".

ზემოხსენებულ წერილში „გმირის იდეალი ფშაურ პოეზიის გამოხატულებით" ვაჟა წერდა: „გმირი ხშირად თემსაც აუბრკოლებს. ეს მოხდება უფრო მაშინ, როდესაც შეარაღებული თემი „დაყარებული". დამსხვრეული მწკრივად, ბჭობენ გალაშქრებაზედ. სამჭახის, ქედის დროსაც თავშეიკავებულია გმირი, ვაჟკაცი: პირდაპირ ეუბნება ყმილს, თუ რამე ცუდს შესჩიოდის, გააწყვეტინებს ქედსა და დროს ტირებას, მაგრამ ეს ხასიათი გმირს უნდა

პიეტერის თქმა, რადგან გმირი იმში, ბრისელში გამოსადეგია, ძმითვის პატივ-ცემა და დასაზოგავი გმირს, რამდენადაც იმში გულადობა, აბაკობა და სიმტკიცე მოეთხოვება, იმდენად თავის თქმში თავდაბლობა და მოთმინება უნდება".

მაშასადამე, თქმისათვის იდეალური გმირი ის წინაშე „თავდაბალი და მოთმინეი", ანუ პირქვილი უნდა იყოს. ზოგი „ახირება" გმირს, მართალია, ეპატიება, მაგრამ ახირებას თავისი საზღვრები აქვს - „იდეალიზიურ ახირებას" თქმი გმირს არ აპატიებს:

„ზერგი აქვიეს ალუდას პირითა კაცურიანითა; გაწარეს ქეთელაური გულითა ნარიანითა, სახელსა ალუდაძესა იძახდნენ ბრალიანითა".

თქმის რეაქცია ბუნებრივია, რადგან გმირი მაინც არის კარგი ყმა, რიცა თქმს საშახურში დგას. როგორც ვაჟა აბობს, „თქმდან გამოდის, თქმს ეშახურება, იმისი გულისათვის იბრძვის" და ამის გარეშე „თქმს ერთი დღე არ შეუძლია, იგი უნდა შემუსრილიყო და გაწყალებულიყო". ამდენად, ურჩი გმირის შერისხვით თქმი საკუთარ სასიცოცხლო ინტერესებს იცავს. ესაა მისი თვითშენახვის ინსტინქტი, ბუნებრივი კანონი; ეს კანონი გულისხმობს თემისა და მისი წევრების ერთიანობას, განუყოფლობას, ამ ერთიანობაშია თქმის, საზოგადოების ძალა, სიცოცხლისუნარიანობა, ამიტომ თქმი ძალზე მკაცრი, სასტიკი, ულმობელია ყოველგვარი შწალებლობის მიმართ;

„ამისი არ მოდის ანდერძი, პაპითა-და პაპის-პაპითა, ვინც მოდი, ქრისტიანი ხარ, ურჯულოობა მაგითა; ეშმაკს ნუ მიჰყვე... ეგ სიტყვა რითარ აზოგცდა გაგითა?!"

თქმი არ პატიობს ალუდას თქმის წმიდათაწმიდა ადათების უგულებელყოფას, რადგან ამაში ხედავს სწორედ იმ მთლიანობის, სიმტკიცის ხელყოფას, რომელიც თქმს „შეხუსრითა და გაწყალებით" ეხუქრება. ამრიგად, ალუდა ქეთელაური ტრადიციული სახალხო გმირიდან, „კაი ყმიდან", რომორადაც ის პიესის დასაწყისში წარმოუდგება, იქცევა შწალებლად, შეხმობილ გმირად, საკუთარი მრწამსის მქონე პიროვნებად. გარდასახვის პირველ ეტაპზე მისთვის გამოსაზღვრელია ძიება, საქართოში საკუთარი ადგილის პოვნის ცდა, „პიროვნებად გამოჩენდის" პროცესი.

პიესის ბოლოს იგი გვევლინება ცხოვრებისეულ საშინელებებზე, „ტანჯვასა და ბორიტებაზე სულიერად გამარჯვებული, შინაგან სიმშვიდეს მიღწეულ პიროვნებად, თვითშეცნების ინტელექტუალური შეხით განათებულ ბრძენკაცად. მაგრამ ადამიანური სიბრძნე ჯერ კიდევ არ არის აბსოლუტური სრულყოფილება, ანუ ღვთიური სიბრძნე. ალუდას კიდევ გასავლელი დარჩა წმინდანის გზა - ესაა გზა ასკეზისა. „თვალის გამახარელი საჭიჭვები", „გულში ბრალის ამშლელი სახლკარი", - ეს აქვეყნიური ცდუნებებით საფუძველზეა, რომელზედაც ადამიანი ღვთისაგან ბოძებული საკუთარი რწმენით, საკუთარი ძალით შინაგანად უნდა აძაღლდეს. ალუდას სტიქის „ბატონსაც" - ღმერთს, მაგრამ ეს უარყოფა ღვთისა პიესის ფინალში არ არის აბსოლუტი ურჩი, განაწყენებული კაცისა, ეს არაა ღვთის გმობა გაბოროტებული ადამიანის პირი. ალუდა ტოვებს „ყმათად ქალის შიკეს ბატონს", რათა კვლავ შევიდეს მასთან, არა როგორც „კარგი ყმა", არამედ - „ქალაშიკეშული" სრულქმნილი, მთლიანი, თავისუფალი, ანუ ღვთისსწორი პიროვნება. სრულიად ამის შემდეგ მთლიანად გარდაქმნილი, აბაკლებული, ღვთიური შეხით გასხივოსნებული დაუბრუნდება იგი ცხოვრებას, რომელიც რწმენილი. პიესის შთამბეჭდავი ფინალი ამის პერსონიფიკაციას გადაუწყლის მკითხველს.

ვფიქრობ, აქ ფილოსოფიური და მითოლოგიურ-რელიგიური პლანები ერთმანეთს ერწყმის. ალუდას უკანასკნელი გზა ეს კაცობრიობის უკეთესი მერმისის ზნეობრივი, ღვთიური გზაა.

ხალხური პოეტური შემოქმედების სპეციფიკა

ნოდარ შამანაძე

ფოლკლორის ერთ-ერთი აქტუალური პრობლემა, დროულ გადაწყვეტას რომ საჭიროებს, მისი სპეციფიკის ახლებური გააზრება და დადგენაა.

ფოლკლორის დამახასიათებელ ნიშნებად დღემდე მიღებულია: ა) კოლექტიურობა, ბ) ანონიმურობა, გ) გავრცელების ზეპირი გზა, დ) ვარიანტულობა.

ვარიანტულობა მწერლის შემოქმედებასაც ახასიათებს, ამიტომ მას ფოლკლორის სპეციფიკურ ნიშნად ვერ მივიჩნევთ. რაც შეეხება პირველ სამ ნიშანს, ეჭვიწრობთ, ისინი უკვე მოძველდა თანადროული ხალხური სტრუქტურების მიმართ.

მართლაც, დღეს ფოლკლორული ნაწარმოებები კოლექტიურად კი არარ იქმნება, არამედ ინდივიდუალურად. ხალხური სტრუქტურების ნიმუში ანონიმურიც არარ შეიძლება იყოს. ამასთან, იგი ზეპირადაც იწერებად ვრცელდება, უმთავრესად, დაბეჭდილი ან ხელნაწერი გადადის მკითხველიდან მკითხველამდე.

ჩვენი მსჯელობა უფრო დამაჯერებელი რომ იყოს, გვინდა განვიხილოთ თანადროული ხალხური პოეზიის ტიპური კრებული „ლექსი ამოგთქომ, ოხერო“, რომელიც „პერანძა“ გამოსცა (შემდგენელი დავით გოგოჭური, რედაქტორი შურმან ლებანიძე).

კრებულის ერთვის შემდგენლის „წინათქმა“, სადაც, სხვათა შორის, ვკითხულობთ: „არიან ისეთი ავტორები, რომლებიც დავიბენ, სახალხო მთქმელი რათა, პოეტი დავეძახეთო. ფიქრობენ, რომ სახალხო მთქმელობა პატარა ამბავია, ხალხი პოეტი თუ დავუძახეთ, საქმე კარგად არის“.

მკვლევარი მართებულად წერს: „არიან ისეთი ავტორებიც“... დიახ, თანადროული ფოლკლორის შემოქმედნი არიან ინდივიდუალური ავტორები, რომელთა ნაწარმოებებს ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნები სულაც არარ ახასიათებს.

კრებულში სულ ოცდათორმეტი ავტორის შემოქმედებაა წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ ყველა ამ ავტორს წერა რეგულარულად უდევს და წერს. ამის თაობაზე ზოგჯერ თვით შემდგენელიც მოუთითებს. მაგალითად, გიორგი მარცვალაშვილის მიკლე ბიოგრაფიულ ცნობაში. მის ლექსებს რომ უკლავს, ვკითხულობთ: „დაბადებული 1948 წელს, საშუალო განათლებით. ბევრს წერს თანაბარდრიტე თემებზე“.

დიახ, ლექსებს ზეპირად კი არ გამოთქვამს, წერს...

ზემოთ ჩამოთვლილი სპეციფიკური ნიშნები რომ მოძველდა, კარგად გამოჩნდა ფოლკლორულ საღამოებზეც. საქართველოს ყველა კუთხეში რომ ტარდებოდა, ტელევიზიითაც გადმოიცემოდა ხოლმე. ამ საღამოებზე, ჩვეულებრივ, მოქმედებს თავისი ხელით დაწერილი ლექსები ეკითხა წინ და კითხულობდნენ.

დავუბრუნდეთ კრებულს „ლექსი ამოგთქომ, ოხერო“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ კრებულში წარმოდგენილ ავტორთა შემოქმედებას ზემოჩამოთვლილი სპეციფი-

ური ნაწნები არ გაანია, დაბეჯითებით შეიძლება ვთქვათ, რომ წიგნში მითითებულ ლექსია აბსოლუტური უპრაგლესობა ფოლკლორულია, რადგან ისინი ხალხური პოეტური ფორმით გამორჩევიან.

რა უნდა ვიგულისხმოთ ამ ფორმაში?

1. მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების ძლიერი კომპლექსში სახეობრივი აზროვნების საფუძვლად ხშირადაა გამოყენებული შინაური და გარეული ცხოველები, აგრეთვე ფრინველები. ყურადღებას იქცევს ფართოდ განვითარებული სიმბოლიკა, ბუნების მოვლენებისა და საგნების ანთროპომორფული გააზრება. ამას კიდევ აქვს ობიექტური მიზეზი: ხალხური მთქმელები, უმთავრესად, სოფელში ცხოვრობენ, სისხლხორცეულად არიან დაკავშირებულნი ბუნებასთან, მუდამ მის წიაღში ტრიალებენ.

ისიც საგულისხმოა, რომ ბევრ პოეტურ სახეში, რომელიც დღეს მხოლოდ ლექსის მხატვრულ აქსესუარად ითვლება, უძველესი წარმოდგენებისა და შეხედულებების ეჭვმიტანელი კვალი იმალება. თანამედროვე მთქმელი ამ პოეტურ სახეებს გაუთვითცნობიერებლად იყენებს.

2. ლექსთწყობა. ხალხური პოეზია, უმთავრესად, რვამარცვლიანი ლექსითაა შესრულებული. მიუხედავად მეტრული ერთფეროვნებისა, რიტმით და ინტონაციით განსხვავებული პოეტური ნაწარმოებები იქმნება.

3. სარითმო სტრიქონზე პრიმიტიული ხმოვნის „ა“-ს დართვა: *„ნეტავი გლიყუა არა ქნა, არც ატკიდება გულისა, წესად ქნა შესულა-გამოსვლა ჩაყეთში მიცოქულისა“.*

4. სარითმო სტრიქონზე პრიმიტიული ხმოვნის „ო“-ს დართვა: *„მივწყინდეს მისანდრიეი, სისხლითი ხელების ბანაო, ცისდვით კლდე-ღრეში და ზრდილნი თიელ-უნულებში წყანაო, შემკრთალნი შენი შიშითა, დღეღამე ფიქრზე ფიქრაო“.*

ცხადია, ეს პრიმიტიული ხმოვნები ლექსის შექმის სიადვილისათვის გამოიყენება. ორივე ამ ხმოვნის ერთად წარმოდგენა განსაკუთრებით ადვილებს გარდაშვას. ადვილად რომელიც გინდათ სიტყვა და აღნიშნული ხმოვნები დაურთეთ, თქვენც მიიღებთ რითმებს. ასეც იქცევიან.

5. სარითმო სტრიქონზე „და“ დაბოლოების დართვა: *„ცაში ფრთოსნები დაფრინავენ, ფრთებს ისვირებენ ბრიჯაზედა. ქრიალი პეპელა ფარფატით დაფრინავს ყვავილებზედა“.*

6. მზამზარეული ფორმულების ან სიტყვის მასალის გამოყენება. მაგალითად, ივანე ლალიაშვილი იკვლევს სიმღერის საყოველთაოდ ცნობილ პოეტურ აქსესუარებს ახალ აზრობრივ დატვირთვას აძლევს თანამედროვეობის აქსიომურ ლექსში „ჩიოგა-ერიო!“

საუკუნეების მანძილზე გამომუშავებული ფოლკლორული ტრადიციების ისტატური გამოყენებით თანამედროვე ნიჭიერი ხალხური ავტორები წერენ ლექსებს, რომლებიც არცთუ იშვიათად საყოველთაო ყურადღებას იპყრობენ. ამ ლექსების ახასიათებს უბრალოება, გულწრფელობა და პრიმიტიულობა. ამ შემთხვევაში სიტყვა „პრიმიტიულობა“ არ უნდა გვეჩვენოს, რადგან „ეს არის პრიმიტივი ფურნიტულას ყყაფილია, იგუნის ძირებში რომ აღიარდება ხოლმე გაზაფხულზე. ეს არის პრიმიტივი ალპური მდელოს ყვავილებისა, რომელთაც არც ერთი სელექციონერის ხელი არ გაეკარებათ და ადამიანის თვალს იტაცებენ თავიანთი პირველყოფილი სილამაზით და მშვენიერებით“ (გიორგი ნატრიაშვილი).

ხსენებულ კრებულში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ასეთი სტრიქონებიც: *„მოდი, გახედე ამ ზღვებს, ამ ყანებს, ამ თვალუწვდენელ სიფრცეს დასაბრუნის, უძველეს ძმობილ მაძუელს საყვარელის, ამ ნათელ დღეს და ამ ლიდ გაზაფხულის“* და ა.შ.

აქ ნაკლებად იგრძნობა პრიმიტიულობა, პრიმიტიული ხმოვნებიც აღარა

გვექნა, ლექსი გაბარათულია ჯვარედინი რითმით, ეს უკვე ალარ არის ტრადიციული ხალხური ლექსი, იგი ლიტერატურულ ნაწარმოების უფრო ჰგავს.

ამგვარი და კიდევ უფრო ნაკლები მხატვრული ღირებულების ლექსების მოპოვება იურისობა ამჟამად ფოლკლორში. ხელმოცარულმა ავტორ-მთქმელებმა ფარითი ადგილი მოიკვეთეს. ფოლკლორულ სალაშქრებზე ნაშრომილ ხალხურ ნაწარმოებებთან ერთად ხშირად იკითხებოდა ფსევდოფოლკლორული ლექსები, რომლებსაც საერთო არაფერი ჰქონდათ საფოლკლორთაოდ ცნობილ და აღიარებულ ხალხურ პოეტურ შემოქმედებასთან. ეს რამ ალარ მოხდეს, საჭიროა დროულად შეშფოთდეს კრიტერიუმი, რომლის საფუძველზეც მკაცრად განსაზღვრება თანამედროვეული ფოლკლორის ნიშნები.

ჩვენი აზრით, ფოლკლორის ძირითად მახასიათებლად პოეტური ფორმა უნდა ვალიაროთ, რომელშიც დაუნჯებულია ხალხური სიტყვიერების ისტორიული გამოცდილება.

□ □ □

რუსთველოლოგიური ტექსტოლოგიის შენაძენი

□

ნორა კოტინოვი

□

უკანასკნელი 30 წლის მანძილზე „ვეფხისტყაოსნის“ კვლევის სფეროში შეინიშნება აშკარა დეგრადირების პროცესი მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, რაც შეიძლება გამოიხატება: ერთი მხრივ, აღინიშნება ზოგიერთი სტრიქონის უმართებულოდ გაკეთება ტექსტიდან, რისი შედეგიც გახლდათ თავის დროზე 1966 წლის ნაკლული გამოცემები; მეორე მხრივ, დასტურდება ტექსტისადმი ენათმეცნიერული მიდგომის პრიმატი და პოეტიკის ასპექტით კვლევის დეფიციტი, რასაც შედეგად მოჰყვა უმართებულო კონიექტურათა მოძრაველება „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტში. აი, რას წერს ამ პრობლემაზე რუსთველოლოგი მარიამ კარბელაშვილი: „საკმაოდ, ტექსტის დადგენის დღევანდელი დონე, გამოკვეთილებით „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დადგენის შეფასების მხრივ, მცირედაც არ შეესაბამება ფილოლოგიური მეცნიერების არა თუ დღევანდელ, არამედ ძალიან დიდი ხნის განვლილ დონესაც კი“ (გაზეთი „ლიტერატურა“, 2000, №4, გვ.10).

სწორედ ამგვარი საყალალო სიტუაციის ფონზე მნიშვნელოვნად მოგვაჩნია ტექსტოლოგ-რუსთველოლოგის შურიან თავდიშვილის ორი ნაშრომის გამოქვეყნების ფაქტი. ესენია: 1991 წელს დასტამბული მონოგრაფია „ვეფხისტყაოსნის დაფანტული სტრიქონები“ და 2000 წელს გამოქვეყნებული წიგნი „ვეფხისტყაოსნის ტექსტის საიდუმლოებანი“.

რიგორც ერთი, ისე მეორე გამოკვლევა წარმოადგენს მნიშვნელოვან განაცხადს რუსთველოლოგიის სფეროში, მიმართულია ზემოთ მითითებული ორი არასწორი ტენდენციის საბრძოლველად, მიზნად ისახავს ერთგვარად შეაჯამოს რუსთველოლოგიური ტექსტოლოგიაში არსებული ხარვეზები და აყენებს საბ არსებითი ხასიათის პრობლემას.

1. პოემის ტექსტიდან უმართებულოდ

გაჩენილი ე.წ. „დაფანტული სტრიოფების“ აღდგენას;

2. უშართებულო კონიექტურათა მკაცრი კრიტიკის საფუძველზე ავთენტიკურ ფორმათა აღდგენასა და

3. ტექსტის კვლევის წარმართვას ლექსიკოლოგიის კანონების შესაბამისად.

თუმცა დასახელებული ორი მიზანდასახულების განხორციელებას 9 წელი ანდომებია, სულ მათ ერთ სიბრტყეზე განვიხილავთ, რადგან მათი პრობლემატიკა არსებითად ერთი და იგივეა. ჯერ შევეხებით პირველ პრობლემას - „დეფანტაიზმის“ ტექსტის შედგენილობის საკითხს. ავტორი თვლის, რომ რუსთველოლოგიურ მეცნიერებაში მიხდა „დეფანტაიზმის“ ტექსტიდან ბრალეული უარყოფად მნიშვნელოვანი სტრიოფის გაქრობა. განსაკუთრებით კი ყურადღებას აქცევს „ინდოხატაელთა აბჯავზე“. პირველი წიგნი წარმოადგენს ამ ე.წ. „დაფანტული სტრიოფების“ სკრუპულოზური ანალიზისა და მათი ავთენტიკურობის დასაბუთების სერიოზულ ცდას. ავტორი მყარი მეცნიერული არგუმენტაციის საფუძველზე ცდილობს დაასაბუთოს ამ სტრიოფების რუსთველურობა და დაუბრუნოს ძველი პოეზას. სულ განხილულია ასამდე სტრიოფი.

მკვლევრობისას ავტორი ეყრდნობა დიდძალ რუსთველოლოგიურ ლიტერატურას, ხელნაწერებს, ბიბლიის ენციკლოპედიას, ძველი და ახალი აღთქმების ეპოქის მწერლობის მონაცემებს, თანამედროვე ფილტორ ნოზაძის ფუძემდებლურ ნაშრომებს, რომლებიც ხშირად გზამკვლევ მასალას წარმოადგენს დაფანტული სტრიოფების ავთენტიკურობის დასასაბუთებლად. ავტორი უმთავრესად საკუთარ არგუმენტაციას გვთავაზობს, ზოგ შემთხვევაში კი ძიებას დამატებითი არგუმენტები აქვს თუ ამ სტრიოფის რუსთველურობის დასაბუთებლად. მისი მკვლევრობა უმეტეს შემთხვევაში საქებარ დამაჯერებელია და მისაღები.

ახლა, რაც შეეხება „ინდოხატაელთა აბჯარს“. თავის დროზე პოემის ეს ნაწილი არ შეუტანია ტექსტში ყარტანგ შეყრილს, რაც არსებითად იწვევდა რუსთველოლოგთა უნდობლობას მისდამი. კონსტანტინე ჭიჭინაძემ შესანიშნავად დაასაბუთა „ინდოხატაელთა აბჯრის“ რუსთველურობა, რაც შემდეგში დაადასტურა მისმა ვაჟმა შვილმაც. აბჯრის საფუძველზე 1934 და შემდგომ 1937 წლის პირველ საიუბილეო გამოცემაში ეს ნაწილი თავის უფლებებში აღდგა, მაგრამ მკვლევართა ერთი ჯგუფის ძალისხმევით ორი კვლავ ამოყარეს პოემის ტექსტიდან და არ შესულა 1966 წლის საიუბილეო და სხვა გამოცემებში, თუმცა კვლავ აღდგენილ იქნა 1957 წლისა და სასკოლო გამოცემებში მიუხედავად, 1988 წელს რუსთველის ტექსტის დამდგენმა კომისიამ „ინდო-ხატაელთა აბჯარი“ პეტიტით დასტამბა, მაგრამ წინასიტყვაობაში მიუთითა, რომ მანც საეჭვოდ მიაჩნია მისი ავთენტიკურობა. არგუმენტაცია, რომელიც ამ გამოცემის შესავალში წარმოადგინეს, სრულიადაც არ გამხლათ მყარი და დამაჯერებელი.

შ. თაყდიშვილი ვრცლად აანალიზებს „ინდოხატაელთა აბჯრის“ პრობლემას.

ამ საკითხს პირველ წიგნში ორი თავი აქვს დათმობილი. 1. „დეფანტაიზმისა“ და „ინდოხატაელთა აბჯრის“ ენობრივ-სტილური ერთიანობა“ და 2. „ინდოხატაელთა აბჯრის“ დაფანტული სტრიოფები“. პირველ თავში ავტორი ცდილობს პოემის რამოდენიმე სტილური ნიშანი. ესენია: ა) პრეპოზიციის გამეორება; ბ) ტაეპის, ანუ განკვეთის, მოვლენა; გ) პარონომაზია, ანუ სიტყვისა თუ ფრაზის საგანგებო გამეორება; დ) რეპარტიკული სართიმო კლაუზულის გამოყენება; ე) უარყოფითი ნაწილაკის წინ გადმოცვლება (არ ჟამი საკვირველია); ვ) სინტაქსისა და პოეტური რიტმის დიქტატობა (ხშირად ერთმანეთს არ ემთხვევა პოეტური და სინტაქსური ცეზურა); ზ) სემანტიკურად მნიშვნე-

ლიტანია რიტუალის სიტყვის აქცენტირება სარიტმო კლაუზულაში (ნაცარია, ცხელია, ცხენი და ძმათ.); თ) არტიკლის გაფართოება და შეცვლა; ი) შეკუმშული ფორმების გამოყენება (სალაპარაკოდ, ნათლად); კ) ეპანაზის ადეკვატული ბუნება; ლ) საფრანგინი თანხმოვნის ძიება სარითმო კლაუზულაში.

მიაქვს რა დიდძალი სალიტერატურო მასალა პოეტის სხვადასხვა უდავო ნაწილიდან და „ინდოჩინეთის ამბიდან“, მკვლევარი დაასკვნის, რომ ყველა სტილური ნიშანი თანაბრად ახასიათებს ტექსტს და, ამრიგად, „ინდოჩინეთის ამბავიც“ მისი განუყოფელი ნაწილია.

ამავე პრობლემას ეხება მ.თავდიშვილი მეორე წიგნში, კერძოდ, საგანგებო თავში - „ნაკვალევების კანონზომიერება და „ინდოჩინეთის ამბავი“. ის აღნიშნავს, რომ პოემაში დადასტურებულია ნაკვალევების კანონზომიერება, რაც ასე გამოიხატება: ყველა პერსონაჟი ცდილობს, თავის კეთილსინდისიერს „სამუქაო“, ანუ საბოლოო საქმიანური გაუწიოს. პოემაში ხშირად გვხვდება ამ კანონზომიერების დამადასტურებელი ეპიზოდები: „მუქაჲა ღმერთმან შეძლოსო“, „მუქაჲა გვაც მისი გარდუვალია“, „ღმერთიმცა მუქაჲათ მოგიზლავს ათასჯა გახარებასა“ და მისთ. ვინაც არ ასრულებს ნაკვალევებას, იგი ღმერთს მიმართავს დასასჯელად. რისთვის იკვეთან პოეტის გმირები? მ.თავდიშვილი აღნიშნავს, რომ მთავარი გმირის - ტარიელის ყველაზე დიდი საქმიანური ამოცანა გაუწია, შემდეგ კი დანარჩენებმა: ავთანდილმა, ფრიდონმა, ფატმანმა, შერიქსურხაებმა. მათთვის ნაკვალევება პოემაში აღმაფრენის გზით ხორციელდება. უწინარეს ყოვლისა, ტარიელი საქმაგიროს მოუხსნის შერიქსურხაებს: „შეიკო, კარგი ყველაი მე თქუსგან წამკიდებია“ და საქმაგიროდ ქაჯეთის ციხეს უხსნის; შემდეგ იგი ფატმანს ასაუკრებს - აჩუქებს ათას ჯორკიდებულს; ფრიდონის უხსნის თვალ-მარგალიტით გამოტენილ 40 ოთახს დეკეთა ქალებიდან; ავთანდილს სასურველ თანაზიარს შერთავს. ყველაფერი ეს აღწერილია პოემის ე.წ. ძირითად ნაწილში, უდიდეს სტრიოფებში, ხოლო ასპათის ნაკვალევება მოხსენებულია ინდოჩინეთა ამბავში. ტარიელი ასპათს სთავაზობს ყველაზე დიდ, აღმატებულ საზეიმოს - ინდოეთის საბედისწერო მეშვიდეული ნაწილის მბრძანებლობას. ეს ფაქტიც, - დაასკვნის მკვლევარი, - „ინდოჩინეთის ამბის“ ავთენტიკურობას უნდა მოწმობს.

ახლა რაც შეეხება მეორე პრობლემას - ტექსტისადმი ენათმეცნიერული მიდგომის პრიმატსა და პოეტიკური ანალიზის დეფიციტს. მკვლევარი მტკიცედ აკრიტიკებს გრამატიკული ცალმხრივობის ფაქტს პოემის ტექსტის კვლევაში. „ვეფხისტყაოსნის დაფიქსირებულ სტრიოფებში“ ამას მოაქვს უამრავი ნიმუში ა. შანიძის, ალ. ჭინჭარაულის, ც. კოკეისის, გ. კარტოზიასა და სხვათა მოსაზრებებისა და კონიექტურებისა და აღნიშნავს, რომ ეს მკვლევარები, რომლებიც სპეციალობით ენათმეცნიერები არიან, ხშირად ამეცადინებენ საკვლევი მასალებისადმი ცალმხრივ გრამატიკულ მიდგომას და არ ითვალისწინებენ ტექსტის სპეციფიკას, მის მხატვრულ-ესთეტიკურ მხარეს. იგი მოუთითებს: „გრამატიკა ნორმატიული მეცნიერებაა. მისი ღირსი ცოდნა ერთგვარად გულისხმობს კიდეც აზროვნების წესებსაც. არტახებში მოქცეული ვას... ეს განაპირობებს ერთგვარ ცალმხრივ მიდგომას საკვლევი მასალისადმი“: „ამ ბოლო დროს რუსთველოლოგიაში მოღვაწე ენათმეცნიერები, გრამატიკის სპეციალისტები. ეს კი ამ დარგში დისონანსის ქმნის. პოემის ტექსტის კვლევა ჩაიკეტა აბა თუ იმ სიტყვის და მისი დაწერილობის დადგენისა და აბა თუ იმ სიდადი ტაეპის მართებულად წაკითხვის გზათა ძიებაში“ (გვ.472).

ტექსტისადმი გრამატიკული მიდგომა მკაცრად გააკრიტიკა თამაზ ლორთქიფანიძემ. ნაშრომში „ვეფხისტყაოსნის

გამოცემისათვის“ ის წერს: „ზოგიერთს იშვიათად წარმოუდგენია საქმე, თითქოს რუსთველს „ვეფხისტყაოსნის“ წერამდე წინ ედო გრამატიკის სახელმძღვანელო“ („ესსეები და წერილები“). მსგავს თვალსაზრისს გამოთქვამს შ.კარბელაშვილი სტატიაში „სიტყვა რუსთველის პოეტური ენის დასაცავად“. იგი აღნიშნავს: „საბოლოო ჯამში საკითხი რუსთველოლოგიური მეცნიერებაში მხატვრული თხზულების - ვეფხისტყაოსნის ტექსტის დადგენისას ლინგვისტური ნორმატივიზმის გამოყენების საზღვრებს ეხება, რომელიც დიდი ხანია ყოველნაირად ცდილობს თავისი დოქტრით შეზღუდოს „ვეფხისტყაოსნის“ როგორც მხატვრული ქმნილებისა და ესთეტიკური ფენომენის ლიტერატურათმცოდნეობითი შესწავლა“ (გაზ. „კალმასობა“, 2000, №4, გვ.10). უნდა დავძინო: მე, როგორც ენათმეცნიერი ტექსტოლოგი, საკუთარ შეხედულებებს გამოთქმულ მოსაზრებებს და ვიმეორებ, რომ, ჯერ ერთი, „ვეფხისტყაოსანი“, უწინარეს ყოვლისა, მხატვრული ძეგლია და მისი კვლევა უნდა ეფუძნებოდეს უმთავრესად ლექსმცოდნეობის კანონებს; მეორეც, რუსთველს ახასიათებს უაღრესად თავისუფალი მიმართება ქართული ენის გრამატიკული სტრუქტურისადმი. პოემაში ძალიან ხშირად გვხვდება პოეტური თავისუფლების ნიადაგზე შექმნილი ბევრად საინტერესო მოდელები სიტყვაწარმოებისა, რასაც თითქმის ყველა რუსთველოლოგი აღნიშნავს; მესამე, „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის სწორება ძველი ქართული ენის ნორმების მიხედვით დაუშვებელია, რამეთუ მისი ენა არაბც და არაბც არაა ძველი ქართული. როგორც თავის დროზე შესანიშნავად დაასაბუთა აკადემიკოსმა არნოლდ ჩიქობავამ, „ვეფხისტყაოსნის“ ენა ახალი არაა ძველი ქართული (ა ა გ ლ, ტ.I). ჩვენი მხრივ დავამატებთ, რომ იგი ასახავს საშუალო საუკუნეების ქართულის პირველ ეტაპს, რომელსაც კლასიკური ხანის სალიტერატურო ქართულს ვუწოდებთ. ამ ეტაპისათვის ნიშანდობლივია ძველი და ახალი ენობრივი მოვლენების თანაარსებობა ამ ენის პრიმატით. ამიტომაც პოემის ყოველ სტროფში, ზოგჯერ ტაეპშიც კი, ერთმანეთის გვერდით პარალელურად დასტურდება გრამატიკული არქაიზმები და ნეოლოგიზმები, მაგრამ დომინირებს ნეოლოგიზმები. აქედან გამომდინარე, უმართებულოდ მიგვაჩნია ისეთი კონიექტურები, როგორიცაა მკერდამძის - მკრდამძის, თაყვანისცა - თაყვანის სცა; დავაშავითა - დავალ შავთა; უკუნსაცარსა - უკუნსითარსა და მისთანანი.

აქვე არ შეგვიძლია არ მივუთითოთ მთავლინეშვილის მიერ გამოყენებულ არაეთიკურ ფრაზებზე, რომელიც გვხვდება მის პირველ მონოგრაფიაში. თუმცა მკვლევარი საგანგებო სწორად ასაბუთებს ა.შანიძის კონიექტურათა მცდარობას, მაგრამ, ამასვე დროს, მას ლალატობს მეცნიერული ეტიკეტის შეგრძნება სახელოვანი ენათმეცნიერის მიმართ.

ასევე მიუღებელია შეფასება აკად. კ.კეკელიძის ღვაწლისა.

საბედნიეროდ, მეორე მონოგრაფია აბგაყარი ფრაზებისაგან დახვეწილია, რაც მისასალმებელია და წიგნს ღირსებას მატებს.

მესამე პრობლემას - ტექსტის პოეტიკური ასპექტით კვლევის დეფიციტს ეხება მ.თავდგირაშვილი თავის მეორე წიგნში. მონოგრაფიაში მართლაც რომ ბრაგადა სალექსოდ ახსნილი და დადგენილია რამდენიმე ისეთი კანონზომიერება რუსთველის ლექსისა, რომელთაც პოემის ტექსტის ვერც ერთი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის და რაც განსაკუთრებით მთავარი და მისასალმებელია, ტექსტის კვლევა ხდება უმთავრესად პოეტიკის პოზიციებიდან, ლექსმცოდნეობის კანონების შესაბამისად.

ავტორი განიხილავს ხმოვანთა და თანხმოვანთა განლაგებას სარითმო კლაუზულაში და გვიხსნის რუსთველის პოეტური ენის რამდენიმე საიდუმლოს,

სახელდობრ, წიგნში სპეციალური ქვეთავი ეძღვნება ავტორის მიერ მიკვლეულ ერთ შეცდომაზე მწერლობის კანონზომიერებას, რაც შეცდომაში მდგომარეობს რუსთველი ცდილობს სარითმო კლაუზულას დაუხვედროს წინ ერთი და იგივე ხმოვანი ოთხივე სამ ანორ ტაეპში. „ვეფხისტყაოსნის“ ბოლო აკუსტიკური გამოცემის მიხედვით, ბოლო სტრიქონის სქემა ასეთია: ა - ითა, ა - ითა, ა - ითა, ა - ითა.

აწ ვინცე მიყვე მიყიდა შეცილერითა
პირითა,
მან უთხრა წერილად ყველაი:
თქვენ ხართ რათაცა ჭირითა,
იგია შენი მძებნელი
მკლავითა ვით-ა გმირითა,
მე გამოიგზავნეს, დამიცდერეს
სწრაფია სწრაფეთ-ა ხმირითა,

ამ კანონზომიერების დადგენის შედეგად შესაძლებელი ხდება უმართებულო კონიექტურების გასწორება ზოგიერთი ხელნაწერის სწორი მონაცემის მიხედვით.

სახელდობრ, არის „ბევრის ათისა“, უნდა იყოს „ბევრ-ათასისა“ და მისთანანი. 1988 წლის გამოცემის მიხედვით ავტორს მოაქვს რითმისწინა ხმოვნისა და სარითმო კლაუზულის შეხმიანების სქემები რამდენიმე სტრიქონის მიხედვით. ეს სტრიქონებია 373, 475, 550, 594, 705 და სხვ. ამ ტენდენციის გათვალისწინებით შესაძლებელი ხდება სარითმო კომპლექსებში მოქცეული სადავო ფორმათა თავდაპირველი სახის დადგენა, სახელდობრ, 494-ე სტრიქონში ალდგება სწორი ფორმა „ვარეგდახენ“, რომელიც თავის დროზე ტექსტის დამდგენ კომისიას შეთავაზა ალ. ჭინჭარაულმა.

ამრიგად, მ.თაყაიშვილის მიერ დადგენილია რუსთველის ლექსის ერთ-ერთი კანონზომიერება, რომელსაც სისტემატური ხასიათი აქვს:

1. აღნიშნული წესი გასწლავეთ ყოველმომცველი ტენდენცია და შეზღუდულია რითმის გამდიდრებისა და ფუნქციალურ-აკუსტიკური ბგერის მოწესრიგების ბუნებრივი ავტორისეული მოთხოვნილებით.

2. კანონზომიერება გატარებულია სტროფთა დაახლოებით 95-96 პროცენტში.

3. ორი არ ჩანს (მისი საფარიფება ვერ შეცნია ავტორს) საერთენთანმხვედრიანი რითმების შემცველ სტროფებში.

4. დანარჩენ შემთხვევებში (სწორედ ეს შეადგენს 95-96 პროცენტს) სარითმო კლაუზულისწინა ხმოვანი ოთხივე ტაეპში გვხვდება ყველაზე მეტად (დაახლოებით 50 პროცენტი), სამ ტაეპში უფრო იშვიათად (დაახლოებით 30 პროცენტი), ორ ტაეპში - ყველაზე ნაკლებად (20 პროცენტი).

5. ამ თვალთახედვით ტაეპთა „შერითმვა“ რაიმე კანონზომიერებას არ ექვემდებარება; ერთმანეთს ენთხიანება I, II, III და IV; I, II, III; I, II და IV; II, III და IV სტრიქონები“ (გვ.153).

დასკვნის სახით უნდა აღვნიშნოთ, რომ მკრიტიკოსი თაყაიშვილის ორი მონოგრაფია „ვეფხისტყაოსნის დაფარული სტრიფები“ და „ვეფხისტყაოსნის ტექსტის საიდუმლოებანი“ წარმოადგენს წინ გადადგმულ ნაბიჯს პოემის ტექსტის მეცნიერული კვლევის სფეროში, ემსახურება ზემოთ აღნიშნული ორი მცდარი ტრადიციის უარყოფას და ჭეშმარიტი მიმართულების აღდგენას რუსთველოლოგიაში.

□ □ □

ლექსმცოდნეობის სემინარი - 30

მარიკა ჯიქია

1972 წელს რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში ლექსმცოდნეობის ჯგუფის ინიციატივით ლექსმცოდნეობის სემინარი შეიქმნა, რომელსაც სათავეში აკაკი ხინთიბიძე ჩაუდგა.

სემინარი 50 წევრს აერთიანებს - ლიტერატურის ინსტიტუტიდან, სახელმწიფო უნივერსიტეტიდან, აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტიდან, ენათმეცნიერების ინსტიტუტიდან და მწერალთა კავშირიდან.

სემინარის სხდომებზე 70-ზე მეტი მოხსენება იქნა მოსმენილი.

თავდაპირველად განხილვის საგანი იყო რითმის ლექსიკონთა შედგენის პრინციპები, რადგან 1973 წელს დამთავრდა „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა ორი სიმფონიის შედგენა და დაწყებულ იქნა შუშაობა გალაკტიონ ტაბიძის რითმის ლექსიკონზე. ამ თემაზე წაკითხული მოხსენებებიდან აღსანიშნავია: 1) პროექტი ინსტრუქციისა გალაკტიონის რითმის ლექსიკონის შესადგენად (აკაკი ხინთიბიძე), 2) დანტეს „ღვთაებრიული კომედიის“ რითმათა მარცვენებელი (ეშხარ კვიტაიშვილი), 3) რითმის ლექსიკონის შედგენის ცდები რუსულ ლექსმცოდნეობაში (თეიმურაზ დოიაშვილი), 4) თომას შოუს მიერ შედგენილი რუსი პოეტების რითმათა ლექსიკონები (შუქია აფრიდონიძე) და 5) პუშკინის რითმათა ლექსიკონის შედგენის პრინციპები (ვლადისლავ ხოლშევნიკოვი). ორი მოხსენება მიეძღვნა აკაკი ხინთიბიძის მიერ შედგენილ „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა სიმფონიას და გიორგი წერეთლის ხელმძღვანელობით შედგენილ „ვეფხისტყაოსნის“ რითმათა სიმფონიას.

სემინარის სხდომებზე მოხსენებები წაიკითხეს მოწვეულმა სტუმრებმა: დავით კობიძემ (ზოგიერთი პოეტიკური ტერმინის განმარტებისთვის), აკაკი ურუშაძემ (ბერძნულ-ქართული ლექსწყობის საკითხები), მიხეილ გასპაროვმა (ლექსმცოდნეობის თანამედროვე პრობლემები), ვლადისლავ ხოლშევნიკოვმა (რუსული და პოლონური ლექსის შეპირისპირებითი ანალიზი), გასტონ ბუაჩიძემ (ბოდლერის სონეტი „კატები“ და მისი კრიტიკოსები) და სხვა.

სემინარმა თავითვე დააშყარა კავშირი გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტთან, სადაც ყოველწლიურად იმართებოდა ლექსმცოდნეობის საკავშირო კონფერენციები. ხშირი იყო მიწერ-მოწერა და პირადი კონტაქტები რუს ლექსმცოდნეებთან. კონფერენციებზე მოხსენებები წაიკითხეს აკაკი ხინთიბიძემ და აპოლონ სილაგაძემ, ხოლო ლექსმცოდნეობის სემინარებზე სისტემატურად მიეწერდნენ ინფორმაციებს კონფერენციების შუშაობის შესახებ.

მრავალფეროვანი იყო სემინარის მოხსენებათა თემატიკა: წინალიტერატურული ლექსი (ჯონდო ბარდაველიძე), შედარებითი ვერსიფიკაციის რა-

ძღვნიშე საკითხი (მიხეილ ქურდიანი), სტრუქტურული პოეტიკა (თეიმურაზ დოიაშვილი), განწყობის თეორია და ლექსის მუსიკა (თამარ ლომიძე), ლექსის რიტმი შეხსიერების მოცულობის თვალსაზრისით (მარიკა ჯიქია), ქართული ლექსი დიაქრონიაში (აპოლონ სილაგაძე), რითმა და აზრი (ლევან ბრეგაძე), პეგელი პოეტური ხელოვნების შესახებ (ვახტანგ გოგუაძე), მეტაფორის რაობა (ეშხარ კვიტაიშვილი), მეტაფორა ვაჟა-ფშაველას პოეზიაში (სულხან ჟორდანია), საგალობელთა პოეტიკის საკითხები (ნინო ნაკუდაშვილი). ძთიბლური - სალექსო ფორმა (აკაკი ხინთიბიძე), X საუკუნის ლექსი „გურდნი იგი ზეცისანი“ (შერშადინ ორიანი), მასალები ქართული ლექსმცოდნეობის ისტორიისათვის (თამარ ბარბაქაძე). ახალი მასალები ვახტანგ VI-ის პოეტიკის შესახებ (ბორის დარჩია), 11-მარცვლიანი საზომი ქართულ ლექსში (ტოგო გუდავა), ბესიკის „კრემლთა ძღინარეს“ მეტრისათვის (აკაკი ხინთიბიძე), ქართული ვერლიბრი და სხვა.

ტარდებოდა ერთობლივი ღონისძიებანი. ვაჟა-ფშაველას შედეგიშემდეგი სემინარისა და ლექსმცოდნეობის სემინარის გაერთიანებულ სხდომაზე მოისმენილ იქნა აკაკი ხინთიბიძის, თეიმურაზ დოიაშვილის, ლეილა სულხანიშვილისა და ეშხარ კვიტაიშვილის მოხსენებები. ვაჟა-ფშაველას კაბინეტის მიერ გამოცემულ კრებულებში („ვაჟა-ფშაველას „ბახტრიონი“ და „ვაჟა-ფშაველას ხუთი პოემა“) პოეტიკის საკითხებზე წარმოდგენილი ნაშრომების შესახებ. უნივერსიტეტის ძველი ქართული ლიტერატურის კათედრისა და ლექსმცოდნეობის სემინარის გაერთიანებულ სხდომაზე აკაკი ხინთიბიძემ წაიკითხა მოხსენება - შაირთა მონაცვლეობა „ვეფხისტყაოსანში“.

განსაკუთრებით დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი რუსთაველისა და გალაკტიონის პოეტიკას. აღსანიშნავია აპოლონ სილაგაძის - რუსთაველის ლექსის ახალი თეორია და ქართული ლექსწყობის საკითხები, დიშიტრი სლივნიაკის - „ვეფხისტყაოსნის“ მეტრული და ნარატიული კომპოზიცია, აკაკი ხინთიბიძის - 20-მარცვლიანი სტროფი „ვეფხისტყაოსანში“, მისივე - ვერსიფიკაციული დაკვირვებანი პოემის ტექსტზე და სხვ.

გალაკტიონის პოეტიკიდან სემინარზე მოსმენილ იქნა მოხსენებები: გალაკტიონის პოეტიკის სათავეებთან (თეიმურაზ დოიაშვილი), გალაკტიონის პოეზია და მოდერნის ხელოვნება (ირაკლი კერჭოშვილი), გერმანული ლიტერატურულ-ესთეტიკური რეცეფციები გალაკტიონის შემოქმედებაში (ვერა კავთიაშვილი), სონეტი გალაკტიონის პოეზიაში (თამარ ბარბაქაძე); აკაკი ხინთიბიძის ნარკვევები: სტროფის სემანტიკური სტრუქტურისათვის გალაკტიონის პოეზიაში, პოეტიკა დიდი პოეტის თვალით, სიტყვათა სილაბური წონასწორობიდან სიყვარულის პარმონიამდე, „შშვიდობის წიგნის“ ინტერპრეტაციისათვის, „მას გახელილი დარჩა თვალები“ და სხვა.

ლექსმცოდნეობის სემინარის ინიციატივით ჩატარდა „ჭაშნიკის“ 250 წლისთავისადმი მიძღვნილი საშეცნიერო სესია (1981 წ.) და ლექსმცოდნეობის პირველი რესპუბლიკური კონფერენცია (1996 წ.).

საშეცნიერო სესიაზე მოხსენებებით და სიტყვებით გამოვიდნენ ალექსანდრე ბარამიძე, გიორგი ჯიბლაძე, აკაკი

გაწერელია, გივი მიქაძე, აკაკი ხინთიბიძე, რევაზ ბარამიძე, აპოლონ სილაგაძე, ნორა კოტინოვი, ბორის დარჩია და ჯონდო ბარდაველიძე. სესიის თემატიკა ასეთი იყო: შაშუკა ბარათაშვილის ცხოვრება და პოეზია, „ჭაშნიკის“ ესთეტიკური პრობლემატიკა, „ჭაშნიკის“ ვერსიფიკაცია, „ჭაშნიკის“ ენა და სტილი, „ჭაშნიკის“ ტრადიციები ქართულ ლექსშცოდნეობაში, „ჭაშნიკი“ და ნორმატიული პოეტიკის ტრაქტატები, „ჭაშნიკი“ და ვახტანგ VI, „ჭაშნიკი“ და ხალხური შემოქმედება.

ლექსშცოდნეობის პირველი სამეცნიერო კონფერენცია სამ დღეს გრძელდებოდა. დაიბეჭდა თეზისები, შასში მონაწილეობდნენ არა მხოლოდ თბილისის, არამედ საქართველოს სხვა ქალაქების სამეცნიერო-სასწავლო დაწესებულებათა წარმომადგენლები. წაკითხულ იქნა 28 მოხსენება, რომელთაგან აღსანიშნავია - ქართული ლექსშცოდნეობის აწყო და მომავალი (აკაკი ხინთიბიძე), თამარ შეფის იამბიკოები (ნესტან სულავა), პოეტური პარალელიზმი „ვეფხისტყაოსანში“ (თინათინ ბოლქვაძე), ზოგადი მეტრიკა: პიპითეზა, კვლევის შედეგები, პერსპექტივები (ელგუჯა დადუნაშვილი), ავანგარდიზმის ზოგიერთი ტენდენცია თანამედროვე ქართულ პოეზიაში (ნინო დარბაისელი), პოეტური ტექსტი და მეტაფორული დისკურსი (თინანო თევზაძე), ლექსის კვლევის ზოგიერთი ასპექტი (გურამ ჭოხონელიძე), ალიტერაციის ერთი თავისებურების გამო (თედო უთურგაიძე), ჩახრუხაულის ალორძინება (ბორის დარჩია), ანყაშბეშანი იამბიკოში და საერო პოეზიის ფორმებში (აპოლონ სილაგაძე), ქართული ბალადის ვერსიფიკაციის ზოგიერთი საკითხი (შარლოტა კვანტალიანი), ბგერათშეთანხმებანი გიორგი ლეონიძის ლექსში (დინარა ფოფხაძე), ორი რეცენზია „ჭაშნიკზე“ (აკაკი ხინთიბიძე) და სხვა.

ლექსშცოდნეობის სემინარის მიერ მომზადებული და გამოცემულ იქნა წიგნები: შაშუკა ბარათაშვილი, „სწავლა ლექსის თქმისა“ (1981), „ჭაშნიკი“, ქართული ლექსშცოდნეობის საკითხები (1984 წ.), ქართული ლექსშცოდნეობა (1985 წ.), „არტისტული ყვავილების“ აღდგენილი გამოცემა რითმათა ლექსიკონით (1974 წ.), კონსტანტინე ჭიჭინაძის „ალიტერაცია ქართულ შაირში“ (1979 წ.), „ლექსი, მხოლოდ ერთი ლექსი“ (1995 წ.) და სხვა.

ლექსშცოდნეობის სემინარს, რომელიც პირველი და ერთადერთია საქართველოში, სათანადო ორგანოებისა და ინსტანციების მიერ ყურადღება და მხრუნველობა აკლდა. არა ერთ სხვა მნიშვნელოვან ნაშრომთან ერთად დღემდე დაუბეჭდავია გალაკტიონის რითმის სქელტანიანი ლექსიკონი (საერთოდ, პოეტიკური ცნობარი), რომელიც სემინარის წევრთა ხრავალწლიანი შუშაობის შედეგს წარმოადგენს და 1985-1992 წლებში ტრიალებდა მეცნიერებათა აკადემიის ენისა და ლიტერატურის განყოფილებასა და სარედაქციო საბჭოს შორის.

საგულისხმოა ერთი კურიოზიც. როცა გასტონ ბუაიძე ზემოხსენებულ მოხსენებას კითხულობდა ბოდლერის სონეტზე, შემოვიდა დირექციის წარმომადგენელი და სემინარის შეწყვეტა მოითხოვა: სხდომათა დარბაზში საერთოსაინსტიტუტო ღონისძიება ტარდებაო. არ გაჭრა თხოვნა-შუდარამ. მსმენელთა უხრაყლესობა აიძულეს,

მოხსენება მაეტაევებინათ. სემინარმა უხალისოდ ჩაიარა. სხდომათა დარბაზში კი ინსტიტუტის ერთი თანამშრომელი მთელი პათოსით საუბრობდა თემაზე „ათეიზმი მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში“.

ეს გახდა მიზეზი, რომ სემინარმა ინსტიტუტში ფუნქციონირება შეწყვიტა და რამდენიმე წლით უნივერსიტეტში გადაინაცვლა.

ლექსმცოდნეობის სემინარის შესახებ რამდენიმე ინფორმაცია დაიბეჭდა. 1979 წელს „სახალხო განათლებაში“ (№25) გამოქვეყნდა მ. რიხაძის წერილი „სემინარი მუშაობს“, ხოლო 1984 წელს კრებულში „ჭაშნიკი“, ქართული ლექსმცოდნეობის საკითხები“ მოთავსებულია ქრონიკა - „ლექსმცოდნეობის სემინარი“ წაკითხულ მოხსენებათა მოკლე ანოტაციებით.

ლექსმცოდნეობის სემინარმა, რომელიც დღესაც განაგრძობს მუშაობას, დიდად შეუწყო ხელი მეცნიერების ამ რთული დარგის დამოუკიდებელ სამეცნიერო და სასწავლო დისციპლინად ჩამოყალიბებას. რესპუბლიკის მთელ რიგ უმაღლეს სასწავლებლებში იკითხება ქართული ლექსმცოდნეობის კურსი და თანდათან უფრო მასშტაბური ხდება კვლევა-ძიება ქართული ლექსის პრობლემებზე.

„სვ:ანის“ პირველ და მეორე კრებულში დაიბეჭდა თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეფციებისა და სკოლებისადმი მიძღვნილი სტატიები ენციკლოპედიური ცნობარიდან „თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა“ (მ., 1996). ამჯერად გთავაზობთ რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი სკოლის ძირითად ტერმინებს.

„თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა“

რეცეფციული ესთეტიკა

ავტომატიზაცია - გერმ. Automatisation - რეცეფციული ესთეტიკის ადეპტების მიერ რუსი ფორმალისტების ნაშრომებიდან ნასესხები ტერმინი. ვ.შკლოვსკი და ი. ტინიანოვი ლიტერატურული ევოლუციის მიზეზად მიიჩნევდნენ ლიტერატურული ხერხების ავტომატიზაციისა და მათი „დეავტომატიზაციის“ გამუდმებული ურთიერთმონაცვლეობის პროცესს. კერძოდ, მრავალჯერადი ხორცშესხმის შედეგად მხატვრული ფორმა კარგავს სინედლეს, „ცვდება“ და მექანიკური, ზედაპირული აღქმის საგნად იქცევა. ავტომატიზებული აღქმის ჯაჭვის გაწყვეტა ეკისრება დეავტომატიზაციას.

თუმცა ავტომატიზაციის ცნება დამკვიდრდა რეცეფციული ესთეტიკის ტერმინოლოგიურ არსენალში, მაგრამ, ამ სკოლის წარმომადგენელთა აზრით, ის საკმარისი სისრულით ვერ განმარტავს ლიტერატურული ევოლუციის მექანიზმს. ჰ. რ. იაუსის მიხედვით, ლიტერატურული ევოლუციის, როგორც ძველი და ახალი ფორმების უწყვეტი ჭიდილის დახასიათება ნიშნავს ამ რთული პროცესის დაყვანას მარტოოდენ ფორმალურ ცვლილებებზე. „კანონისა“ და ფორმალური ნოვაციის ურთიერთმონაცვლეობის აბსოლუტიზაციას იაუსი მიიჩნევს ტრადიციული „ფორმალური“ მიდგომის ხარვეზად. მისი აზრით, წმინდა დიაქრონიული ანალიზი გამოსადეგია მხოლოდ ყანრების ევოლუციის არსის კვლევისას, აგრეთვე - ავტომატიზაციისა და დეავტომატიზაციის იმანენტურ ლოგიკაზე დაკვირვებისას. დიაქრონიული განხილვა მხოლოდ მაშინ იძენს ჭეშმარიტად ისტორიულ განზომილებას, როდესაც ის „არღვევს“ მორფოლოგიურ კანონს და ააშკარავებს ცხოველმოქმედი ქმნილების ისტორიულად დრომოჭმულ ნიშნებს (მათ შორის - ყანრის კონვენციურ ელემენტებს). გასათვალისწინებელია აგრეთვე ნაწარმოების ლიტერატურული მიმართებები, სახელდობრ - გარკვეული ლიტერატურული კონტექსტი ანუ სიტუაცია, რომელშიც მან „გზა გაიკაფა“

აუსის აზრით, ევოლუციის ადექვატური სურათი წარმოიქმნება მხოლოდ დიაქრონიული და სინქრონიული ანალიზის ურთიერთგადაკვეთის წერტილებში.

ვ. იზერი „ავტომატიზაციის“ ტერმინს მიმართავს რეციპიენტის მიერ მხატვრული ტექსტის აღქმის დახასიათების მიზნით. ჯ. ჯოისის „ულისეს“ მაგალითზე ის ცხადყოფს, რაოდენ უჭირს მკითხველს ორიენტირება იმგვარ ნაწარმოებში, რომლის „რეპერტუარი“ გადატვირთულია დეტალებით. აქ გამოუსადეგარია აღქმის ჩვეული სისტემის ავტომატიზებული კრიტერიუმები და წამოდგენები. მართლაც, ყოფითი აღქმა ეწყარება საამ ძირითად პრინციპს - ტექსტის გამჭვირვალების, თხრობითი პერსპექტივის სიცხადესა და აღქმულის ავტომატიზებულ შეფასებას. ამგვარი აღქმის რღვევა განაპირობებს მკითხველის ცნობიერების ზეაღსვლას ახალ, უფრო მაღალსა და რთულ დონეზე.

აქტუალიზაცია - გერმ. Aktualisation - რეცეფციული ესთეტიკის ტერმინი - ლიტერატურული ნაწარმოების დეტალისა ან ეპიზოდის გაცოცხლება, გასაგრება მკითხველის მიერ, - წუთიერი სცენის გარდასახვა გამწლილ სურათად, რომელიც წარმოქმნის ასოციაციათა და ემოციათა განტოტვილ ქსელს. რ.ინგარდენის აზრით, აქტუალიზაცია, რომელიც მხატვრული ასახვის ობიექტივიზაციისა და კონკრეტიზაციის ერთ-ერთი ხერხი, გარკვეულწილად დაპროგრამებულია თვით ლიტერატურული ტექსტით. მოსმენისა და აღქმის შემდეგ მკითხველი მიმართავს აქტუალიზაციას, ე.ი. ნაწარმოებში მოცემული დეტალების, ნიშან-თვისებების, სიტყვების, სახეებისა და ა.შ. გასაგრებას, გაშლასა და გამდიდრებას საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით. სხვაგვარად, აქტუალიზდება (და არა უბრალოდ წარმოიშობა რეციპიენტის თავისუფალი ფანტაზიის წყალობით) მხოლოდ ის, რაც მოცემულია (უმეტესად, შეკუმშული სახით) თვით ნაწარმოებში. ტექსტის ფრაგმენტების აქტუალიზაციისას მკითხველი ინარჩუნებს გარკვეულ დამოუკიდებლობას ავტორის ნებისგან, მაგრამ ძალიან თავს ვერ არიდებს ნაწარმოების ზეგავლენას. რ. ინგარდენის აზრით, შინაარსის დეტალების აქტუალიზაცია (კონკრეტიზაციის მსგავსად), როგორც წესი, წარმოადგენს მკითხველისეული აღქმის ძალზე ძნელად რეალიზებად ნაწილს - აქ ხორციელდება ავტორის ინტენციებისგან ყველაზე მკვეთრი გადახრა, აქ მკითხველი ყველაზე უფრო დამოუკიდებელია.

ტექსტუალური ფრაგმენტების აქტუალიზაციის შეკანიზმი რეცეფციული ესთეტიკის მიმდევრებს აშგვარად წარმოუდგებათ: ტექსტში ასახული ამა თუ იმ სიტუაციის, გარკვეული ფესტების, პეიზაჟის, პერსონაჟთა გამომეტყველების, ინტერიერის დეტალების აღქმისას მკითხველში იღვიძებს ბგერების, ფერების, სურნელის, სხეულებისა და საგნების დანახვის, გაგონების, დაყნოსვისა და შეგრძნების უნარი. პარადოქსულია, რომ ყველაზე მძაფრ აქტუალიზაციას იწვევს არა დასრულებული, ყოვლისმომცველი სურათი ან აღწერა, არამედ - სწორედ ფრაგმენტები ან სხვათაშორის, უცაბედად ნათქვამი სიტყვები. მაგალითად, პ.სე-ნკევიჩის რომანში „ვიდრე ჰხვალ?“ ურსუსისა და ხარის ორთაბრძოლის აღქმისას მკითხველს „ესმის“ ჩირაღდნიდან ნახშირის ჩამოვარდნის ხმა და ის მკაფიოდ შეიგრძნობს სრულ სიჩუმეს, რომელიც იმ წამს ჩამოდგება მაყურებელთა შორის.

მხედველობითი ხატების აქტუალიზაცია გაცილებით ხშირია აკუსტიკურ და

ტაქტილურ ხატებთან შედარებით. ზოგჯერ აქტუალიზაციის პოეტიკები აღემატება მკითხველის შესაძლებლობებს (ასეთია, მაგალითად, ფსიქოლოგიური ანალიზის ნიუანსები, რომელთა შეშყნობით ვლინდება პიროვნების სულიერი ცხოვრების დეტალები და მისი ქვეცნობიერი სულიერი მოვლენები), რის შედეგადაც ნაწარმოების ესთეტიკური აღქმა არასრულად ხორციელდება. აღქმის პროცესში აქტუალიზებული სურათები თითქმის არასოდეს არ გამოირჩევა დასრულებულობითა და ერთიანობით. ისინი „გაბნეულია" მთელ ნაწარმოებში და მკითხველს „მიეწოდება" არა ერთდროულად, შსხვილი ბლოკების სახით, არამედ - ცალკეული მომცრო ფრაგმენტებისა და დეტალების შეშყნობით, სპორადულად. აქტუალიზაციის პროცესში გაღვიძებული მკითხველისეული წარმოდგენები გამოირჩევა სტერეოტიპულობის, მდგრადობის, თავისებური კლიშირებულობის ტენდენციით. ერთხელ წარმოქმნილი აქტუალიზაცია ხანგრძლივად (შესაძლოა, საშუდამოდ) იქცევა პერსონაჟის, ფაქტის, გარემოების მდგრად ნიშნად - ამგვარია პეიზაჟის (ქუჩის, სახლის) და გმირთა ასაკის (რომელიც, მკითხველის წმინდა ემოციური წარმოდგენით, თითქმის არ იცვლება - წარმოსახული გმირი პრაქტიკულად „არ ბერდება") დახასიათებები, რასაც ინგარდენი მიიჩნევს მკითხველის მიერ მხატვრული ნაწარმოების არაადექვატური აღქმის ერთ-ერთ მიზეზად.

ესთეტიკური გამოცდილება - Ästhetische Erfahrung - რეცეფციული ესთეტიკის ერთ-ერთი ცენტრალური კატეგორია, რომელიც სპეციალისტების ლექსიკონში შემოიტანა რ. ინგარდენმა (კერძოდ, ნაშრომში „კონკრეტიზაცია და რეკონსტრუქცია"). ამ ცნებამ ყველაზე ღრმა დაშუშავება პოოვა პ. რ. იაუსის გამოკვლევებში,ძირითადად - წიგნებში: „ლიტერატურის ისტორია როგორც ლიტერატურათმცოდნეობის პროვოკაცია" და „ესთეტიკური გამოცდილება და ლიტერატურული პერშენევტიკა". ესთეტიკური გამოცდილების განხილვისას (უპირველეს ყოვლისა, რეცეფციულ-კომუნიკაციურ ასპექტში) მკვლევარი აღნიშნავს, რომ, რეცეფციის თვალსაზრისით, ეს გამოცდილება განსხვავდება პიროვნების სოციალური ფუნქციონირების სხვა სახეობებისგან დროისადმი სპეციფიკური მიმართების მხრივ. მისი წყალობით რეციპიენტი ახლებურად აღიქვამს საგნებს. პირველადმოშენის ამ ფუნქციის შეშვეობით ის ტკბება თვალსაჩინოდ ხორცშესხმული რეალობით. ესთეტიკური გამოცდილების ეს ნიშან-თვისება ადამიანს საშუალებას აძლევს, ფანტაზიის ძალით იმოგზაუროს სხვა სამყაროებში და განთავისუფლდეს დროის წნეხისგან.

ესთეტიკური გამოცდილება გვიქმნის შესაძლებლობას, უკან მოვიტოვოთ თანამედროვეობა, გავიჭრათ მომავალში და აღმოვაჩინოთ ახალი პორიზონტები. ეს თვისება აცოცხლებს დაყიწყებულ ან მეხსიერებიდან განდევნილ წარსულს და გვიბრუნებს ჩაფერფლილ დროს.

კომუნიკაციურ პლანში ესთეტიკური გამოცდილება საშუალებას აძლევს მკითხველს, დააშყაროს სპეციფიკური რილური დისტანცია ასახულის მიმართ და გააიგივოს საკუთარი თავი სანიმუშო იდეალთან. ამ გამოცდილების შეშვეობით ადამიანი ტკბება იმით, რაც რეალურ ცხოვრებაში განუხორციელებელია ან ძნელად ასატანია; მას შეუძლია, გაითამაშოს სიტუაციები და რილები არა

მარტო მიბაძვის გაუცნობიერებელი მოთხოვნილების კარნახით, არამედ - შეგნებული შერჩევის საფუძველზეც. ბოლოს, ესთეტიკური გამოცდილების გათავისებისას ადამიანი აღიქვამს საკუთარი „მე" - ს „თვითგანხორციელებას" ყველა როლის გათამაშებისა და ყველა სიტუაციის განცდისას, რაც ესთეტიკური აღზრდის პროცესს წარმოადგენს.

იაუსი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ უძველესი დროიდან მოყოლებული, ესთეტიკური გამოცდილება ადასტურებდა ადამიანის პროდუქტიულ, შემოქმედებით შესაძლებლობებს, აგრეთვე - იძლეოდა წარმოდგენას ამ შესაძლებლობათა საზღვრების შესახებ და, იმავდროულად, წარმოაჩენდა გარკვეულ წინააღმდეგობებს, რომელთა დაძლევა უხდებოდათ მხატვრებსა და პოეტებს შემოქმედებით პროცესში. მანამ, სანამ შეიქმნებოდა „გენიალურობის ესთეტიკა", მხატვრული შემოქმედების საზღვრისა და იდეალური ნორმის როლს ასრულებდა ბუნება, რომლის ამოწურვა ხელოვანს არ შეეძლო - მას ხელეწიფებოდა მხოლოდ ბუნების მიბაძვა ან, უკეთეს შემთხვევაში - ბუნების მიერ ბოლომდე დაუმუშავებელი ნიმუშების სრულყოფა.

ავტონომიური გენიის პრიორიტეტის აღიარების შემდგომ ხელოვანის ესთეტიკური გამოცდილება გაიაზრებოდა არა მარტო როგორც სუბიექტური თავისუფლების კანონებზე დამყარებული შემოქმედება, რომელიც უგულებელყოფს ყოველგვარ წესებს ან ნიმუშებს, არდა - როგორც ყოველდღიურობის მიღმა არსებული, წარმოსახული საჰყაროების შექმნა; ის გულისხმობდა აგრეთვე ნაცნობი, სვეული და, აშასთან, გენიოსის მიერ ხელახლა გაუცხოებული საჰყაროს ასახვას, მთელი მისი მოულოდნელობითა და სისრულით. იაუსი მიიჩნევს, რომ ესთეტიკური გამოცდილების სიღრმისეული არსი მდგომარეობს არა სიახლის გამოსაძერებულ აღქმაში და არა იმ გამოუცნობელ შთაბეჭდილებაში, რომელიც ახლავს „სხვა" საჰყაროს გაცნობას; ის უნდა ვეძიოთ გარდასული დროის დაბრუნებაში, დავიწყებული წარსულის გახსენებაში.

მოდერნისტი პოეტი, რომელიც შუამავლის როლს ასრულებს ესთეტიკური აღქმის განახლების პროცესში (წარსული გამოცდილების ხელახალი აღქმის შეშვეობით), მოგონების ყოვლისმომცველ ძალას უმაღლეს ესთეტიკურ ინსტანციად აქცევს. პლატონისეული „ანამნეზისგან" განსხვავებით, ნაწარმოებს აქ არ მიეწერება აბსოლუტურად მშვენიერის ზედროული თვისებები: თვით წარსულის მოგონებისას ესთეტიკური მოღვაწეობა წარმოქმნის მიზანს, „თელოსს", რომლის წყალობით არასრულყოფილი საჰყარო და ჟამიერი, წარმავალი გამოცდილება სრულყოფილ ფორმასა და მარადიულ, უკვდავ ხასიათს იძენს.

ესთეტიკურ გამოცდილებას გააჩნია კიდევ ერთი თვისება, რომელიც მდგომარეობს ესთეტიკური მოღვაწეობის უმიზნობაში. მას ამოძრავებს მხოლოდ საკუთარი თვითგანვითარების ამოცანა.

ესთეტიკური გამოცდილების განმასხვავებელი თავისებურებაა საჰყაროს ესთეტიკური შეცნების ნებაყოფლობითი ხასიათი. ხელოვნება არ მოითხოვს თავის ფასეულობათა ძალებით დანერგვას. მის მიერ გაცხადებულ ჭეშმარიტებას ვერ გააუქმებს დოგმები. შეუძლებელია მათი „ფალსიფიცირება" ლოვიკის მეშვეობით და სწორედ ესაა, იაუსის ძიძედვით, ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქციის არსი. ხელოვნება გვანიჭებს სიღალეს, თავისუფლებას. სწორედ ამიტომ

ცდილობენ ხელისუფალნი, დაიქვემდებარონ მისი მაცდუნებელი და განმსწავლელი ძალმოსილება. ხელოვნება, აშტკიცებს იაუსი (რომლის თვალსაზრისი ამ პუნქტში ლოტმანის შეხედულებას თანხვდება), ყოველთვის სჯაბნიდა თავის მდევნელთ, და არა იმიტომ, რომ ხელს უწყობდა საზოგადოების მატერიალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას, არამედ იმიტომ, რომ შეესატყვისებოდა იმ ამოცანებს, რომელთა განხორციელება შესაძლებელია მხოლოდ ესთეტიკური გამოცდილების თავისებური ბუნების წყალობით.

იაუსი აღნიშნავს ესთეტიკური გამოცდილების მეორე მნიშვნელოვან თავისებურებასაც. ესაა ხელოვნების „სიჯიუტე", განსაკუთრებით - რელიგიური ავტორიტეტის თვალსაზრისით. თუმცა ხელოვნებას ზოჯერ იყენებენ ზეგრძნობადი საწყისის ან ცნების კონკრეტული - თვალსაჩინო ხორცშესხმის მიზნით, მაგრამ ესთეტიკური გამოცდილება სწორედ გრძნობად მოვლენას ანიჭებს მომხიბვლელობას და გვატკბობს ხორცშესხმული რეალობის ჭვრეტით.

იაუსი გამოყოფს ესთეტიკური გამოცდილების იმგვარ სახეობასაც, რომელიც სინამდვილისგან ვადაულახავი მიჯნითაა გამოთიშული და აღიქმება მხოლოდ და მხოლოდ ნეგატიურად (როგორც „ისტორიული დაკნინება"). შესაძლოა მისი აღმოცენება იქაც, სადაც ეს გამოცდილება წინ უსწრებს კონკრეტულ - ცხოვრებისეულ, უშუალო გამოცდილებას და თავისი ნორმები და შინაარსი შეაქვს ცხოვრებისეულ პრაქტიკაში. იაუსი ფიქრობს, რომ ესთეტიკური გამოცდილება ხელს უწყობს ადამიანის მიერ სინამდვილის, საკუთარის უშუალო წვდომას, რასაც, ე.ბლოხის კვალობაზე, ისინის ამ გამოცდილებისათვის დამახასიათებელი უტოპიური წინასწარჭვრეტის უნარით. ესაა წარმოსახვის გამრღვევი ძალა, ფანტაზიის მიერ სინამდვილის გასწრება. ნიმუშის სახით იაუსს მოჰყავს ბრენტანოს „ვადუცი" და პერიკეს „უკანასკნელი შეფე თრალიდი", სადაც ასახულია იდეალური ბავშვობისას ნაოცნებარი მთელური ლანდშაფტები. ისინი გვაცილებს ყოველდღიურობას. მათი თვისებაა „შესაძლო სინამდვილის წინასწარ განჭვრეტის მთელი რეალობა", რაც მკითხველებს უღვიძებს უკეთესი მომავლის იმედს.

ლიტერატურული ხერხების მეშვეობით ესთეტიკური გამოცდილება თავის „თითქოს"-ს ისე ფართოდ განაყრცობს, რომ ყველაზე მძაფრი მოლოდინი რეალობას ეშთიკეყა მხოლოდ უკიდურეს გამოვლინებებში, ჩვეულებრივ კი გარდაუვლად იმედს გვიცრუებს სინამდვილესთან შეხვედრისას. დონ კიხოტის სიყვარული დულცინეას მიმართ აშაღლებულობას იმიტომ ინარჩუნებს, რომ გმირი ყერ ხვდება სატრფოს; პრუსტის რომანში „დაკარგული დროის ძიებაში" გმირის სიყვარული ყოველთვის იყერფლება, როდესაც ნანატრი ხორცს ისხამს, და ყოველთვის ცოცხლდება, როდესაც ეჭვიანობით დატანჯული მიჯნური წარმოიდგენს, რომ სატრფო სხვას ეკუთვნის. ამ ნაწარმოებში ესთეტიკური გამოცდილებით გამოწყვეული მოლოდინი საპირისპირო მიმართულებით წარიმართება: სინამდვილეს წინ უსწრებს წარმოსახვა, რომელიც გარდაუვლად მოკლებულია რეალურობის გრძნობას. ამიტომ წარმოსახვა შეიძლება მხოლოდ წარსულს დაუბრუნდეს, რომელსაც აღადგენს არარსული, ბოლომდე განუცდელი სიცოცხლის მთელ ესთეტიკურ სრულყოფილებას.

ესთეტიკური გამოცდილება - ასკვნის იაუსი, - ერთი და იმავე ხარისხით მრუნს თავს უტოპიურ წინასწარჭვრეტაშიც და წარსულის ცნობაშიც. ის

აუშკობესებს არასრულყოფილ სამყაროს, რისთვისაც არა მარტო მოშაელის „პროდუქტირებას“ მიშართავს, არამედ - წარსულსაც უფრთხილდება. ეს უკანასკნელი დაიკარგებოდა კაცობრიობისათვის, თუ არა ლიტერატურა ღა ხელოვნება, რომლებიც მას მიაპყრობენ „გამოშცდელსა და გამჭრიახ მზერას“.

ესთეტიკური დისტანცია - გერმ. Ästhetische Distanz - ცნება, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების მეტ-ნაკლებ მოულოდნელობას და, რეცეფციული ესთეტიკის წარმოდგენების მიხედვით, მის პოეტურ ფასეულობას. „გაოცება“ ან „იმედის გაცრუება“, რომელსაც განიცდის რეციპიენტი აჩა თუ მ ნაწარმოების აღქმისას, წარმოადგენს, ჰ. რ. იაუსის შეხედულებით, ნაწარმოების ესთეტიკური ღირებულების განსაზღვრის კრიტერიუმს. დისტანცია მკითხველის **მოლოდინის ჰორიზონტსა** და ნაწარმოების „მოლოდინის ჰორიზონტს“ (ე.ი. უკვე არსებულ ესთეტიკურ გამოცდილებასა და ახალი ნაწარმოების აღქმისას „ჰორიზონტის შეცვლის“ აუცილებლობას) შორის განაპირობებს. რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ლიტერატურული ნაწარმოების მხატვრულ არსს. თუ ესთეტიკური დისტანცია მცირდება და რეციპიენტის აღმქმელ ცნობიერებას არ მოეთხოვება ახალი, ჯერ უცნობი ესთეტიკური გამოცდილების ჰ ორიზონტისადმი მიშართვა, მაშინ ნაწარმოები უახლოვდება „მომხარებლური“ —„კულინარული“, ჰ. რ. იაუსის ტერმინოლოგიით— ან გასართობი ხელოვნების კატეგორიას. ამგვარი ხელოვნება, რეცეფციული ესთეტიკის მიხედვით, არ განაპირობებს რეციპიენტის მოლოდინის ჰორიზონტის ცვლილებას, არამედ - პირიქით, მთლიანად ამართლებს მის მოლოდინს, რომელიც განსაზღვრულია მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებული კრიტერიუმებით. ის აკმაყოფილებს რეციპიენტების მიერ მ'შვენიერების ჩვეული ნიშ'შებით ტკბობის მოთხოვნილებებს.

იმგვარ შემთხვევებში, როდესაც ესთეტიკური დისტანცია მნიშვნელოვნად არ შეესატყვისება ნაწარმოების პირველი მკითხველების ან მაყურებლების მოლოდინს, ხორციელდება მასი თანდათანობითი ისტორიული ტრანსფორმაციის პროცესი. დისტანცია, რომელიც თავდაპირველად აღიქმება (აღტაცებით ან კრიტიკულად) ხედვის ახალი ხერხის სახით, შომდევნო მკითხველებისათვის უსინარდება, ტექსტის მიერ რეციპიენტში გამოწვეულ თავდაპირველ ნეგატიურ დამოკიდებულებასთან ერთად. ამ ეტაპზე მკითხველი „ენდობა“ ტექსტს. ის, რაც ადრე წარმოუდგენელი იყო, ახლა ბუნებრივი რამაა და, თავის მხრივ, ერთვება მოშავალი ესთეტიკური გამოცდილების ჰორიზონტში, როგორც დიდი ხნისა და კარგად ნაცნობი მოვლენა. ჰორიზონტის ამ მეორე ცვლილებასთან (პირველი მათგანი ხორციელდება რეციპიენტის რუტინული ცნობიერების მიერ ნოვატორული ნაწარმოების აღქმისას) დაკავშირებულია ევრეთ წოდებული „შედევრების“ „კლასიკურობის“ პრობლემა. იაუსის მტკიცებით, კლასიკური ნაწარმოებების მ'შვენიერი ფორმა, რომელიც აღარ იწვევს გაოცების ან წინააღმდეგობის გრძნობას (ვინაიდან ამგვარი ქმნილებებისა და მკითხველის გამშიჯნავი ესთეტიკური დისტანცია პრაქტიკულად ნულზეა დაყვანილი) და მისი „მარადიული საზრისი“ (რომელიც, საერთო აღიარებით, უეჭველია), რეცეფციული ესთეტიკის თვალსაზრისით, აახლოებს მსგავს ქმნილებებს ადვილად აღქმად, გასართობ, „კულინარულ“ ხელოვნებასთან. კლასიკის ეს ტრადიციული

შდორე (ნაწარმოებსა და რეციპიენტს შორის არსებული ესთეტიკური დისტანციის კრიტიკულ დონემდე შემცირების გამო) აღქმა მოითხოვს რეციპიენტის საგანგებო ძალისხმევას, თუ ის მისწრაფის სვეული ესთეტიკური გამოცდილების საპირისპირო წაკითხვისაკენ, რათა ხელახლა გამოავლინოს მხატვრული ნაწარმოების ჭეშმარიტი ბუნება და ესთეტიკური ფასეულობა.

იდენტიფიკაცია - გერმ. Identification - მკითხველის მიერ საკუთარი თავის გაიგივება ლიტერატურულ პერსონაჟებთან, ანუ მის მიერ მხატვრული ნაწარმოების გამოგონილი სამყაროს აღქმა კონკრეტულ-ცხოვრებისეული რეალობის სახით. იდენტიფიკაციის საფუძველია აღმქმელი სუბიექტის მიერ მხატვრული ილუზიის რეალობის დაჯერება.

რეცეფციული ესთეტიკის წარმომადგენელი ვ. იზერი განიხილავს კითხვის პროცესს, როგორც ორი ტენდენციის პერმანენტულ კონფლიქტს. ერთი მხრივ, ესაა მკითხველის მისწრაფება იდენტიფიკაციისაკენ, ილუზიის დაჯერება, მეორე მხრივ კი - „ტექსტის ირონია“, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებს ტექსტის ყოველგვარ სტრუქტურულ მიმართებებს. ილუზიათა წარმოქმნის პროცესი ეწყარება მკითხველის განმსჭვალვას მას ცნობიერებაში წარმოქმნილი ილუზიით და ამ პროცესის ხელის შემშლელი ფაქტორების უგულებელყოფას. იზერის აზრით, კითხვის პროცესში ნაწარმოების ტექსტი იმდენად „იტაცებს“ მკითხველს, რომ ეს უკანასკნელი ვეღარ შეიგრძნობს მიჯნას რეალობასა და ნაწარმოებში აღწერილ მოვლენებს შორის. ამგვარად ხორციელდება სუბიექტსა და ობიექტს შორის არსებული ზღვრის „გამქრალება“, რაც იწვევს თვით მკითხველის პიროვნების „გახლეჩას“: სხვა სუბიექტის ფიქრების გაზიარების მეშვეობით ის დროებით სცილდება საკუთარი ინდივიდუალობის ფარგლებს და ითავისებს იმ მოვლენებს, რომლებიც აქამდე არ განეკუთვნებოდა მისი ცხოვრებისეული წარმოდგენების ჰორიზონტს. ამ გახლეჩის მიზეზად იზერი მიიჩნევს მკითხველის საკუთარი ორიენტაციების არასრულ დათრგუნვას მისი „სხვადყოფნის“ დროს. ამიტომ კითხვის პროცესში წარმოიქმნება ორი დონე - მკითხველის საკუთარი წარმოდგენების ანუ მისი **მოლოდინის ჰორიზონტი** და გმირის ან ნაწარმოების ავტორის ჰორიზონტი, რომელთა ურთიერთმოქმედების საფუძველზე ხორციელდება სხვისი გამოცდილების გათავისების პროცესი.

მკითხველს მის ცნობიერებაში აღმოცენებული ხატები მიეწოდება ნაწარმოების ავტორის ან მისი გმირის მიერ. ამიტომ მკითხველი არ ორიენტირდება საკუთარ შეფასებებსა და კრიტერიუმებზე. ამ პროცესში, იზერის მიხედვით, თავს იჩენს კითხვის დიალექტიკური ბუნება - მკითხველის ცნობიერებაში ტექსტი აღწყდება იმ სფეროს, რომელიც მოცემულ მომენტში მის წარმოდგენებში არ მონაწილეობს. ლიტერატურული ტექსტის სახრისის აგებისას მკითხველი მიმართავს აზრობრივად განუსაზღვრელი ანუ „ცარიელი“ ადგილების შევსებას. ამ „განუსაზღვრელის განსაზღვრისას“ ყოველთვის არსებობს მკითხველის მიერ საკუთარი თავის „განსაზღვრის“, ე.ი. მისი ცნობიერებისთვის აქამდე მიუწვდომელი მოვლენების აღმოჩენის შესაძლებლობა.

ჰ. რ. იაუსის აზრით, იდენტიფიკაცია წარმოადგენს არა წაკითხულის უბრალო მიბაძვას, არამედ - აღქმული თვალსაზრისებისა და შეხედულებების შეგნებულ

გათავისებას: „ხელოვნების ნორმათდამრღვევი და ნორმათდამცველი ფუნქციის ექსტრაპოლაციებს, აგრეთვე - მოლოდინის ჰორიზონტის პროგრესულ განვითარებასა და გაბატონებული იდეოლოგიისადმი შეგუებას შორის განთავსებულია ხელოვნების პრაქტიკული შესაძლებლობებისა და მიღწევების მთელი სპექტრი. მათ. ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, შეიძლება ვუწოდოთ კომუნიკაციური, ე.ი. ნორმათწარმოქმნელი ფაქტორები. ამ სფეროს განეკუთვნება როგორც პერიოდული ხელოვნების ნორმათდამწესებელი (ნორმათდამფუძნებელი, ინიციაციური, აქამადელებელი, გამამართლებელი) როლი, ასევე - ხელოვნების უსაზღვრო შესაძლებლობები სწავლა-განათლების საქმეში, კერძოდ ცხოვრებისეული პრაქტიკის შესახებ შემეცნებით გადაცემული ცოდნის დაცვა და პროპაგანდა. ბოლოს, ესაა ხელოვნების განუმეორებელი, თავისუფალ კონსენსუსსა და იდენტიფიკაციაზე დაფუძნებული ფასეულობები, რომელთაც ერთნაირად უგულებელყოფენ ესთეტები და ანგაჟირებული ხელოვნებაც“. იდენტიფიკაციის ფენომენის იაუსი უშუალოდ უკავშირებს მკითხველის ესთეტიკური გამოცდილების რეალიზაციას. ამასთან, ის განასხვავებს იდენტიფიკაციის დონეებს, დაწყებული ტრივიალური „გულუბრყვილო“ დონით და დასრულებული ლიტერატურული რეცეფციის უფრო მაღალი დონეებით, სადაც ხორციელდება მოლოდინის ჰორიზონტის თვისებრივი ცვლილება და ახალი ესთეტიკური გამოცდილების ჩამოყალიბება.

კონკრეტიზაცია - გერმ. Konkretisation - რეცეფციული ესთეტიკის ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს მკითხველის მიერ მხატვრული ნაწარმოების აღქმის, მხატვრული სტრუქტურის ჩარჩოების, „ცარიელი“ და „განუსაზღვრელი“ სივრცის შევსების საზრისით, აგრეთვე - ინდივიდუალური წარმოდგენებითა და ემოციებით (საკუთარი მოლოდინის ჰორიზონტის საფუძველზე).

ერთ-ერთი პირველი მეცნიერი, რომელმაც დაიწყო კონკრეტიზაციის ცნების კვლევა, იყო რ. ინგარდენი. მისი აზრით, კონკრეტიზაცია სხვა არაფერია, თუ არა ესთეტიკური განწყობა, რომელიც ფუნქციურად ექვემდებარება წვდომის (გაგების) აქოცანას. მხატვრული ლიტერატურის ქმნილება, ინგარდენის შეხედულებით, ესთეტიკური აღქმის კონკრეტული ობიექტი რიდია. ის წარმოადგენს მხოლოდ ერთგვარ „ჩონჩხედს“, რომლის ხორცშესხმასაც (ზოგჯერ კი - შეცვლას ან შერყვნას) მიმართავს მკითხველი. ამ უკანასკნელის აღქმითი და მაკონსტრუირებელი მოღვაწეობის შედეგად მიღებულ, შევსებულსა და შეცვლილ მთლიანობას ინგარდენი უწოდებს კონკრეტიზაციას. ერთსა და იმავე ნაწარმოებს გააჩნია მრავალრიცხოვანი კონკრეტიზაციები - ყოველი განმეორებითი წაკითხვა წარმოშობს ახალ, ძველისგან განსხვავებულ კონკრეტიზაციას. ინგარდენი გამოყოფს კონკრეტიზაციის პროცესის ოთხ განსხვავებულ ტიპს: პირველი მათგანი ეყარება „გულუბრყვილო“ მოძრავებლის პოზიციას; მეორის საფუძველია სპეციფიკურად ესთეტიკური პოზიცია; კონკრეტიზაციის მესამე ტიპი რეალიზდება განსაზღვრული პოლიტიკური და რელიგიური ინტერესების პოზიციიდან (პროპაგანდისტული მიზნით); მეოთხე ტიპის თავისებურებებს განაპირობებს მეცნიერული კვლევის პოზიცია. ინგარდენს მიაჩნია, რომ მხატვრული ნაწარმოების დანიშნულებას შეესატყვისება მხოლოდ მეორე ტიპის

კონკრეტიზაცია: „ყოველგვარი სხვა სახის კონკრეტიზაციები შეტ-ნაკლებად წარმოადგენს ნაწარმოების იმანენტური იდეალისგან გადახრას“. კონკრეტიზაციის ცნებასთან ერთად ინგარდენმა შეიმუშავა „რეკონსტრუქციის“ ცნება; ეს უკანასკნელი, მისი აზრით, შეესაბამება ნაწარმოების თემატურ-შინაარსობრივ ობიექტივაციას, რომელსაც მკითხველი მიმართავს კონკრეტიზაციის შემდგომ.

ი. შუკარეოვსკისა და ფ. ვოდიჩკასთან კონკრეტიზაცია ისტორიულ ხასიათის იქნს - მას ექვემდებარება ისტორიულად ქმნადი და ცვალებადი ესთეტიკური ობიექტები. ამასთან, ვოდიჩკას მიაჩნდა, რომ ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის საგნად არ უნდა იქცეს ყველა ის კონკრეტიზაცია, რომელთაც განაპირობებს მკითხველის ინდივიდუალური მისწრაფებები. ყურადღების ცენტრში უნდა მოექცეს მხოლოდ იმგვარი კონკრეტიზაციები, რომლებიც ააშკარავებენ, თუ როგორ ხორციელდება ნაწარმოების სტრუქტურისა და კონკრეტული ისტორიული ეპოქით განსაზღვრული ლიტერატურული ნორმების „ურთიერთშეჯვედრა“. ვოდიჩკა განარჩევს ლიტერატურის კრიტიკოსების მიერ შემოთავაზებულსა და, მეორე მხრივ, ლიტერატურათმცოდნეების მიერ რეალიზებულ კონკრეტიზაციებს. ამგვარად, მან დაადგინა სხვაობა ლიტერატურათმცოდნეობასა და ლიტერატურულ კრიტიკას შორის, რაც მხოლოდ ოცი წლის შემდგომ, 60-იან წლებში დააფიქსირა რ. ბარტმა „ახალი კრიტიკის“ გარშემო გაჩაღებული დისკუსიის დროს. ვოდიჩკა განმარტავს ლიტერატურათმცოდნეობას, როგორც მკაცრ ანალიზზე დაფუძნებულ შეცნიერებას ფორმების შესახებ, ხოლო, ლიტერატურულ კრიტიკას ახასიათებს, როგორც იმ აქსიოლოგიურ ინსტანციას, რომელიც აწარმოებს „ღირებულებების“ ვოდიჩკას აზრით, ნაწარმოების კონკრეტიზაცია გაცილებით მჭიდროდ უკავშირდება კომუნიკაციას, რეცეფციის პროცესს, ვიდრე - ნაწარმოების „თვითკმარ“ სტრუქტურას ან „არსს“. ამ მხრივ ის წინ უსწრებს შუკარეოვსკის, რომელიც მიიჩნევდა, რომ ობიექტურ მატერიალურ ფასეულობას, თუკი ის საერთოდ არსებობს, უნდა შეიცავდეს მატერიალური არტეფაქტი.

ვ. იზერის თვალსაზრისით, ლიტერატურულ ნაწარმოებს გააჩნია ორი - „შემოქმედებითი“ და „ესთეტიკური“ პოლუსი. პირველი მათგანი განეკუთვნება ავტორის - შემოქმედის მიერ შექმნილ ტექსტს, მეორე კი - მკითხველის მიერ განხორციელებულ კონკრეტიზაციას. ამგვარი პოლარიზაციის ფაქტიდან გამომდინარე, ის ასკვნის, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები არ ემთხვევა არც ტექსტს, არც - მის კონკრეტიზაციას. ნაწარმოები აღემატება ტექსტს, რადგან ის ცხოველმოქმედებს მხოლოდ კონკრეტიზაციის პროცესის განმაყლობაში. ეს უკანასკნელი, თავის მხრივ, მოიცავს მკითხველისეულ წარმოდგენებსა და შეფასებებს. ტექსტსა და მკითხველის ურთიერთშეხვედრის, ანუ ლიტერატურული ნაწარმოების შექმნის პუნქტი ნაწარმოებს ვირტუალურ ხასიათს ანიჭებს, რადგან მისი კონკრეტიზაციის პროცესი არ დაიყვანება არც ტექსტის რეალობაზე, არც - მკითხველისეულ შეფასებებსა ან წარმოდგენებზე.

მოლოდინის ჰორიზონტი - გერმ. Erwartungshorizont - რეცეფციული ესთეტიკის ეს ტერმინი აღნიშნავს იმ ესთეტიკური, სოციალურ-პოლიტიკური, ფსიქოლოგიური და ა. შ. წარმოდგენების კომპლექსს, რომლებიც განსაზღვრავს

ავტორისა და, მაშასადამე, ნაწარმოების მიმართების საზოგადოებისადმი (და მკითხველთა აუდიტორიის სხვადასხვა სახეობებისადმი). მოლოდინის ჰორიზონტის ცნება ავრეთვე მოიცავს ნაწარმოებისადმი მკითხველის მიმართებას და, ამგვარად, განაპირობებს საზოგადოებაზე ნაწარმოების ზემოქმედების ხასიათსა და მხატვრული ქმნილების აღქმას საზოგადოების მიერ.

ჰ. რ. იაუსის ეს ცენტრალური ცნება დიფერენცირებული ბუნებისაა. ერთი მხრივ, მოლოდინის ჰორიზონტი კოდირებულია ნაწარმოებში, მეორე მხრივ კი - მკითხველს გააჩნია მოლოდინის საკუთარი ჰორიზონტი, რომელიც ეფუძნება მის წარმოდგენებს ხელოვნებისა და საზოგადოების შესახებ. ამ ორი ჰორიზონტის ურთიერთქმედების პროცესში ხორციელდება ნაწარმოების რეცეფცია და მკითხველის ესთეტიკური გამოცდილების ჩამოყალიბება. იაუსის შენიშვნით, ნაწარმოებში ფიქსირებული მოლოდინის ჰორიზონტი სტაბილურია და აქით განსხვავდება რეციპიენტის მოლოდინის ჰორიზონტისგან, რომელიც განუწყვეტლივ იცვლება და ტრანსფორმირდება.

ახალი ტექსტი აღვიძებს მკითხველში (მსმენელში) ადრე აღქმული ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბებულ მოლოდინის ჰორიზონტს, რომელიც განიცდის ვარიირებას, კორექციას, განახლებას ან მხოლოდ უცვლელად შეორდება. ვარიაციები და კორექცია გარდასახავს მხატვრული მოქმედების სივრცეს, ხოლო განახლება ან უცვლელი განმეორება არღვევს ჟანრული სტრუქტურის საზღვრებს. იაუსის აზრით, ობიექტივაციის იდეალურ შემთხვევაში ნაწარმოებები თავდაპირველად აღვიძებენ მკითხველში მოლოდინის ისეთ ჰორიზონტს, რომელიც გამსჭვალულია წარმოდგენებით კარგად ნაცნობი ფორმების, ჟანრების, ავრეთვე - კითხვისა და გაგების წესების შესახებ; შემდგომ ისინი თანდათანობით არღვევენ ამ ჰორიზონტს. ამასთან, მკითხველის აღქმა არა კრიტიკული რეაქცია, არამედ - ღრმად პოეტური გრძნობა, რომელსაც ბადებს ჭეშმარიტი სიახლის მიგნება. ასე, მაგალითად, სერვანტესი „დონ-კიხოტში“ თავდაპირველად წარმოქმნის რაინდული რომანების ტრადიციებით შეზღუდულ მოლოდინის ჰორიზონტს, რათა შემდგომ უფრო ბრწყინვალედ განახორციელოს ამ ლიტერატურისა და თავისი გმირის ცხოვრების წესის პაროდირება. დიდროს „ჟაკ-ფატალისტში“ მკითხველი ფიქტიური შეკითხვებით მიმართავს მთხრობელს. ამ გზით წარმოიქმნება მოლოდინის ისეთი ჰორიზონტი, რომელიც შეესატყვისება წარმოდგენებს „სათავგადასავლო რომანის“ მოდური სიუჟეტისა და ტრადიციული სარომანო ფაბულის კონვენციების შესახებ. მოსალოდნელ სათავგადასავლო რომანსა და სასიყვარულო რომანის იქვე უპირისპირდება სრულიად არაromანული სულისკვეთებით გამსჭვალული „ისტორიული ჭეშმარიტება“, რომელიც თანმიმდევრულად არღვევს კანონიკური მხატვრული გამონაგონის სიყალბეს ქალური ჭეშმარიტების ასახვის მეშვეობით.

გარკვეული ჟანრისადმი მკითხველის სპეციფიკური წინასწარი განწყობა, იაუსის მიხედვით, შეიძლება წარმოიქმნას ნაწარმოებში ექსპლიციტურად მოცემული სიგნალების გარეშეც. ეს პროცესი ხორციელდება სამი ფაქტორის საფუძველზე: ესაა I. ჟანრის იმანენტური პოეტიკა ან გარკვეული ნორმების ზეგავლენა; 2. ცნობილ ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან იმპლიციტური კავშირები; 3. გამონაგონსა და რეალობას შორის არსებული წინააღმდეგობრივი

შიშარითებები, რომელთა შეფასება ყოველთვის ხელეწიფება მკითხველის რეფლექსიას. შესაძე ფაქტორი განაპირობებს მკითხველის მიერ ახალი ნაწარმოების აღქმას მილოდინის საკუთარი პორიზონტის ფარგლებში, ან - მისი ცხოვრებისეული გამოცდილების ფართო კალაპოტში.

მკვლევარი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ლიტერატურის საზოგადოებრივი ფუნქციის ჭეშმარიტი შესაძლებლობები ვლინდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც მკითხველის ლიტერატურული გამოცდილება წარმოადგენს მისი ცხოვრებისეული პრაქტიკით განპირობებული მილოდინის პორიზონტის ნაწილს, განსაზღვრავს მის მოლოდინებს და სწორედ ამის შეშფოთებით უკუნეშოქმედებას ახდენს მკითხველის საზოგადოებრივ პოზიციაზე.

შესაძლოა, ნაწარმოების უსვეულო ესთეტიკური ფორმა შეუპირისპირდეს მკითხველთა მილოდინს. ზოგჯერ ის ბიძგს აძლევს იმგვარი საკითხების წამოჭრას, რომელთა გადაწყვეტას არ უზრუნველყოფს რელიგიისა ან სახელმწიფოს მიერ სანქციონირებული მორალი. არა მარტო ბ. ბრეპტი, არამედ - ჯერ კიდევ განმანათლებლობის ეპოქის მწერლები, იაუსის შენიშვნით, აცხადებდნენ ლიტერატურისა და კანონიზებული მორალის „კონკურენციის“ შესახებ. შილერმა ბურჟუაზიული დრამის დევიზად გამოაცხადა ლოზუნგი: „სცენის კანონიერება იწყება იქ, სადაც მთავრდება საერო კანონების სფერო“.

იაუსი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ესთეტიკური და პრაქტიკული გამოცდილების ურთიერთმიმართება არ გულისხმობს ფიქტიური, გაუსაგნებელი გამოცდილების გარდასახვას გასაგნებულ, რეალურ პორიზონტად ან მოქმედების სქემად. ესთეტიკურ განწყობაში გაცილებით ძლავრად ხორციელდება ცხოვრებისეული პრაქტიკის გაცნობიერებული ან ჯერ გაუცნობიერებელი მილოდინის ფარული (ლატენტური) პორიზონტის თემატიზება. ამის შეშფოთით ცალკეული მკითხველის წინაშე წარმოიქმნება იმ საშუალების აღქმის შესაძლებლობა, რომელიც სხვებს უკვე გათავისებული აქვთ. ხელოვნების კომუნიკაციური და საზოგადოებრივ-მემოქმედებითი ფუნქცია, იაუსის მიხედვით, არ იწყება იმ მომენტში, როდესაც ცალკეული მკითხველი ასოციირდება სხვა ინდივიდუუმებთან და „ისტორიულ ძალად“ იქცევა. ამ პროცესის საფუძველია სხვა ადამიანების მილოდინის, ნორმებისა და შეხედულებების იმპლიციტური გაზიარება და მათი წარმოდგენების წართმა პირადი გამოცდილების სფეროში.

საზრისის აგება (კონსტიტუირება) - გერმ. Sinnkonstitution - ეს ცნება, რეცეფციულ-ესთეტიკური წარმოდგენების მიხედვით, ასახავს ინტერპრეტატორის (მკითხველის) მთავარ ამოცანას. რეცეფციული ესთეტიკის წარმომადგენლები სხვადასხვაგვარად განიხილავენ ამ პროცესს. შესაბამისად, საზრისის აგებას არ მოეპოვება ერთგვაროვანი ტერმინოლოგიური განსაზღვრა.

რ. ინგარდენი საზრისის აგების ძირითად მახასიათებლებად მიიჩნევს კონკრეტიზაციასა და „რეკონსტრუქციის“ ცნებებს, რომლებიც, პირველ რიგში, უკავშირდება ნაწარმოების ზედროული მეტაფიზიკური თვისებების გამოვლენას. ი. შუკარეოვსკი საზრისის აგებას უკავშირებს გარკვეულ არაცნობიერ კონვენციებს (რომლებიც ნაწარმოებში შეაქვს რეციპიენტს) და მსჯელობს მხატვრულ ქმნილებაში დასმულ „შეკითხვაზე“ მკითხველის მიერ გაცემული „პასუხის“ შესახებ.

ფ. ვოლფისკასთვის ესთეტიკური ნიშნის (ნაწარმოების) საზრისის აგება მდგომარეობს იმ ლიტერატურული ნორმების რეკონსტრუქციაში, რომლებიც წარმოიშობა მათი ისტორიული კონკრეტიზაციების თანმიმდევრული ურთიერთშენაცვლების პროცესში. ლიტერატურული ნორმის შეშვებით ესთეტიკური ობიექტი ექცევა საზოგადოებრივ ფასეულობათა სისტემის სფეროში.

გაგების არსის შესახებ საკუთარი წარმოდგენის საფუძველზე („გაგება ნიშნავს, პირველ ყოვლისა, საკუთარი თავის გაგებას...“) გადაწერი ასკვნის, რომ ტექსტის საზრისის აგებისას ინტერპრეტატორი უნდა ემყარებოდეს საკუთარ შეხედულებებსა და თვალსაზრისს, რაც ხელს შეუწყობს საზრისის ოპტიმალურ კონსტრუირებას. საზრისის აგებას გადაწერი ახასიათებს ისეთი ტერმინების შეშვებით, როგორიცაა ინტერპრეტატორის „შეხედულებათა პორიზონტის გაშქრალება“ და „აპლიკაცია“ („გამოყენება“, „მისადაგება“).

ჰ. რ. იაუსის თეორიაში საზრისის აგება ახარ მიიჩნევა რეციპიენტის „ჩაერთვად“ „შეტყობინების“ გადაცემის პროცესში. შეცნიერის შეხედულებით, ესაა ნაწარმოების აქტიური გათავისება, რასაც ახლავს წინამორბედი პირობების, ე.ი. წინამორბედი რეცეფციების ისტორიის წვდომა. „მოლოდინის პორიზონტის“ საკუთარ კონცეფციასთან დაკავშირებით მკვლევარი აღწერს რეცეფციის ისტორიას, როგორც ნაწარმოებში მოცემული და ისტორიული რეცეფციის განსხვავებულ ეტაპებზე აქტუალიზებული აზრობრივი პოტენციალის თანმიმდევრულ განფენას, რომელსაც აკვირდება ინტერპრეტატორის გაძგები ცნობიერება. იაუსის მიხედვით, „აგების“ (მისი ტერმინოლოგიით - „რეკონსტრუქციისა“ და „ობიექტივიზაციის“) ექვემდებარება არა მარტო ნაწარმოების საზრისი, არამედ - რეციპიენტის მოლოდინის პორიზონტიც. ამიტომ საზრისის აგების პროცესის არსის ის ამგვარად აყალიბებს: თავდაპირველად საჭიროა ნაწარმოების სისტემასა და ინტერპრეტატორის სისტემას შორის მკვეთრი განსხვავების დადგენა, ხოლო შემდეგ. ამ განსხვავების საფუძველზე, უნდა დასკვნა კითხვა, თუ ვინ, რატომ და როგორ ახორციელებს „გაგების“ პროცესს. იაუსისთვის ნაწარმოებში კოდირებული „მოლოდინის პორიზონტის“ სოციოლოგიური ანალიზი ნაკლებად ფასეულია, ვიდრე - ინტერპრეტატორის მოლოდინის პორიზონტის სოციოლოგიური ანალიზი.

ჯ. იზერი კითხვის პროცესს განიხილავს საზრისის აგების ასპექტში. ესაა ორი ტენდენციის პერმანენტული კონფლიქტი. ერთ-ერთი მათგანია მკითხველის მიერ „ილუზიისა“ და „იდენტიფიკაციის კენ“ („გაოგივებისკენ“) ლტოლვა, მეორე კი - ტექსტის ირიბია, რომელიც იმავდროულად ეჭვის ქვეშ აქცევს ტექსტის ყველა სტრუქტურას. მკითხველის ილუზიების საფუძველია მხოლოდ მისი შერჩევითი გადაწყვეტილებები. ამასთან, მის მიერ უგულებელყოფილი მოძენტები ხელს უშლის ტექსტის სრული სურათის წარმოდგენას. იზერისთვის ღირებულია არა ფაქტიური, რეცეფციის ისტორიაში დაფიქსირებული შერჩევითი გადაწყვეტილებები, არამედ „განაცხადები“ იმპლიციტური მკითხველის მისამართით, რომლებიც წინ უძღვის ამ კონკრეტიზაციებს; იზერი არსებითად მიმართავს არა „ტექსტის წაკითხვა რეალიზაციას“, არამედ - ტექსტუალურ მოდელს, როგორც განსაზღვრული ტექსტების მიერ ახალი რეალიზაციების გამუდმებული წარმოქმნის „მექანიზმს“.

ტექსტის სტრატეგია - გერმ. Textstrategie - რეცეფციული ესთეტიკის ტერმინი. ჰ. რ. იაუსის შენიშვნით, ესთეტიკური გამოცდილების პირველად პორიზონტზე ტექსტის აღქმის პროცესი არ წარმოადგენს წმინდა სუბიექტური შთაბეჭდილებების თავისუფალ ურთიერთშეთანაცვლებობას.

ეს პროცესი სხვა არაფერია, თუ არა მართვადი აღქმისას რეციპიენტის მიერ გარკვეული (ტექსტში ჩაშენებული) „მითითებების" შესრულების შედეგი. ვ. იზერი წერს, რომ თხრობა აღსავსეა ავტორისეული შენიშვნებით, რომლებიც ეხება ნაწარმოებში ასახულ მოვლენებს. ავტორის კომენტარი აღუძრავს მკითხველს მრავალრიცხოვან რეაქციებს. ის აცხუნებს მას, აბნევს და ულვიძებს საწინააღმდეგო მოსაზრებებს; ამის მეშვეობით თავს იჩენს თხრობის პროცესის მრავალი მოულოდნელი ასპექტი, რომლებიც ზემოალნიშნული „მითითებების" გარეშე შეუმჩნეველი დარჩებოდა. ავტორისეული კომენტარი არ შეიცავს მიმდინარე მოვლენების სავალდებულო შეფასებებს, მაგრამ მის მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია გულისხმობს არჩევანის შესაძლებლობას. ერთგვარიყანი თვალსაზრისის, აზრების ერთმნიშვნელოვანი ხედვის ნაცვლად ის მკითხველს აძლევს გარკვეული მიმართებების შერჩევის საშუალებას, რაც აუცილებელია მოვლენათა არსში გასარკვევად. ეს კომენტარი უზრუნველყოფს თხრობისადმი სხვადასხვაგვარი თვალსაზრისებით მიდგომას და გზას უხსნის ინტერპრეტაციის სივრცეს, რომელშიც (ამბავსა და მისი შეფასების შესაძლებლობებს შორის) წარმოიქმნება ახალი „ცარიელი სივრცეები". ისინი შეიძლება ავიცილოთ მხოლოდ ნაწარმოებში გაშუქებული მოვლენების განსჯის შედეგად.

ავტორისეული კომენტარი ორი ხერხით „ზრუნავს" მკითხველის მიერ ტექსტის განსჯის შესახებ. თავს იკავებს მოვლენათა ერთმნიშვნელოვანი შეფასებისგან და ამ გზით წარმოიქმნის „ცარიელ სივრცეებს", რომლებიც შეიძლება სხვადასხვაგვარად შეივსოს; ამავე დროს, ის ზრუნავს, რომ ეს „ცარიელი სივრცეები" თვითნებურად არ შეივსოს. ერთი მხრივ, ეს ხელს უწყობს ნაწარმოების შეფასებაში მკითხველის მონაწილეობას, მეორე მხრივ კი - უზრუნველყოფს შეფასების თანმხლები რეაქციების კონტროლს.

ზემოთქმულის დემონსტრირებისათვის იზერი მიმართავს ჩ. დიკენსის „ოლივერ ტვისტის" მაგალითს, კერძოდ - იმ სცენას, სადაც თავშესაფარში მყოფი ოლივერი სასოწარკვეთილებით გამოწვეული სითამამით მოითხოვს წვნიანის დამატებით ულუფას. ზედამხედველები აღშფოთებულნი არიან მისი „თავხედობით". როგორ იქცევა კომენტატორი (ანუ ავტორი)? ის არა მარტო ეთანხმება ზედამხედველთა რეაქციას, არამედ - ამართლებს კიდეც მას. მკითხველის რეაქცია კი ერთმნიშვნელოვანია, რადგან ავტორი იმგვარად „აგებს" თავის კომენტარს, რომ მკითხველმა უნდა უგულებელყოს ის. მხოლოდ ამ გზით ახერხებს დიკენსი მოცემულ სცენაში მკითხველთა მონაწილეობის „აძალლებას" ბავშვის ბედში უშუალო ჩარევის დონემდე. აქ უკვე საუბარია არა „ცარიელი სივრცის" შევსების, არამედ - მცდარი შეფასების ტოტალური კორექტირების შესახებ. მკითხველის განცდების გაძძაფრებისა და მათი ერთადერთი მართებული გზით წარმართვის მიზნით ავტორისეული გამონათქვამები შებრუნებული მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ - ავტორის მიერ ფორმულირებულმა აზრმა არ უნდა ამოწუროს ტექსტის ინტენცია.

იზერი ასკვნის, რომ ტექსტში მკითხველის მონაწილეობა სხვადასხვაგვარი ხერხებით სტიმულირდება. ის შედარებით სუსტია იქ, სადაც ტექსტში რეპროდუცირდება მკითხველისა და ავტორის წარმოდგენათა წინამორბედი ურთიერთდამთხვევა და შედარებით ინტენსიურია იქ, სადაც მათი თვალსაზრისების დამთხვევის ხარისხი ნულისკენ მისწრაფვის. ამასთან, ორივე შემთხვევაში „რეპერტუარი“ ახორციელებს ტექსტისადმი მკითხველის მიმართების ორგანიზებას. ამის შეშვეობით წარმოიქმნება საზრისის ორგანიზაციული სტრუქტურა, რომლის ოპტიმიზება ტექსტის კითხვისას უნდა მოხერხდეს.

ამ ოპტიმიზაციებს განსაზღვრავს მკითხველის ცოდნის დონე და სხვადასხვა გამოცდილების გაზიარებისთვის მზადყოფნა. ის დამოკიდებულია ტექსტის სტრატეგიაზეც, რომელიც ხელმძღვანელობის პოტენციალის სახით წინასწარ მიუთითებს რეალიზაციის გზას.

რომანი, ასკვნის იზერი, ახორციელებს თავის მკითხველთა აქტივობის მობილიზებას. ტექსტის „რეპერტუარი“ წარმოქმნის „რომანის ჰორიზონტს“. მაგრამ თუ ეს უკანასკნელი თავს იჩენს სულ უფრო ნეგატიური მნიშვნელობით, მაშასადამე. მისი ინტენცია, მისი „პოზიტიური საწყისი“ ჰორიზონტის საპირისპირო მხარესაა მოქცეული და აუცილებელია ამ ინტენციის რეკონსტრუირება კითხვის პროცესში.

თუ კითხვის პროცესი ემთხვევა ტექსტის ვირტუალურ განზომილებათა გამოშუშავების პროცესს, მაშინ შეიძლება წარმოიქმნას (როგორც იზერი მიიჩნევს) წარმოდგენა, თითქოს მკითხველი „მაღლდება“ ნაწარმოების სახეებზე. ამის შედეგად რომანის ტექსტის სტრატეგიამ უნდა უზრუნველყოს მკითხველის მონაწილეობა (ვირტუალური განზომილების აქტუალიზაციისას) იმაში, რასაც ის ქმნის. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნს კითხვის პროცესი დრამატულობას, რომელიც აუცილებელია იმდენად, რამდენადაც რომანის მიერ ნაკარნახევი ქცევა ხორციშესხმულია არა ნაწარმოების სახეებში, არამედ - მკითხველის ქცევა-მოლვაწეობაში.

დეკონსტრუქტივიზმი

განსხვავება - ფრანგ. différance - პოსტსტრუქტურალიზმის ტერმინი, რომელიც შეიმუშავა ფრანგმა სემიოტიკოსმა, ფილოსოფოსმა და ლიტერატურათმცოდნემ ჟ. დერიდამ (ძირითადად 1967 წ. ნაშრომებში. შემდეგ კი არაერთხელ დააზუსტა მოძღვრება გამოკვლევებში). რუსულად ის ითარგმნება როგორც „различение“ (ნ. ს. ავტონომოვა, გ. კ. კოსიკოვი), „разграничение“ (ი. პ. ილინი), „различие“ (ა. ვ. გარაჯა).

ამ ტერმინის დანიშნულების ცხადყოფს მხოლოდ სტრუქტურალიზმისა და მისი ცნებითი აპარატის კრიტიკა, რომელიც განახორციელა დერიდამ პოსტსტრუქტურალიზმის დოქტრინის გაფორმების პროცესში. სტრუქტურალიზმის საფუძველია ბინარიზმის თეორია. აქ ნიშნების

ურთიერთმიმართებები დაიყვანება ბინარულ სტრუქტურებზე, ე. ი. იმ აშკარად გამოხატული, „პარკირებული“ (სტრუქტურალიზმის ტერმინოლოგიით) ნიშან-თვისებების არსებობაზე ან არარსებობაზე, რომელიც ადასტურებს ოპოზიციის შეშალდგენელი ორი ტერმინის განსხვავებულობას. „ოპოზიცია, - აღნიშნავს ვერმანელი მკლევარი რ. პოლენშტაინი, - სტრუქტურალიზმის თვალსაზრისით, წარმოადგენს ძირითად მამოძრავებელ პრინციპს, როგორც მეთოდოლოგიურ, ასევე - ობიექტურ ასპექტში“.

სწორედ „სხვაობის“ სტრუქტურალისტური ცნების (რომელიც გამოიყენება ავრეთვე სემიოტიკასა და ლინგვისტიკაში) თეორიული დეზავუირების მიზნით შეიმუშავა დერიდამ განსხვავების, „გამიჯვნის“ კონცეფცია. „განსხვავებაში შეიცავსინაა დროითი დაცალკევების, დანაწილების, მოშავალში გადავადების (ფრანგული ზმნის differer - განსხვავება, გადავადება - ორმაგი მნიშვნელობის შესაბამისად) აზრობრივი ნიუანსი. დროითი წყვეტა იწვევს სივრცულ წყვეტასაც - „დროის სივრცულ ქმნადობას“. „განსხვავება“ გამოირჩევა „სხვაობისგან“, უპირველეს ყოვლისა, თავისი პროცესუალური ხასიათით. მკვლევრის აზრით, ესაა „სხვაობათა სისტემატური წარმოშობა“. წიგნში „დისემინაცია“ დერიდა აზუსტებს: „განსხვავება (დიფერენციაციის პროცესი) არ ექვემდებარება ლოგიკური წინააღმდეგობის ზოგად კატეგორიას, არამედ საშუალებას იძლევა, გავითვალისწინოთ კონფლიქტურობის ან, თუ გნებავთ, წინააღმდეგობების მოდუსთა დიფერენცირებული ხასიათი“. „განსხვავება, - განმარტავს დერიდა „პოზიციებში“ (1972) - უნდა აღნიშნავდეს... Aufhebung-ის სისტემასა (იგულისხმება ჰეგელისეული „მოხსნა“) და სპეკულატურ დიალექტიკასთან წყვეტის წერტილს“. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, განსხვავება, მისი აზრით, არაა დაპირისპირებულთა უბრალო მოხსნა ან მათი შერიგება. ესაა მათი ერთდროული თანაარსებობა დიფერენციაციის პროცესის მობილურ ჩარჩოებში.

განსხვავების კონცეფცია მჭიდროდ უკავშირდება ნაკვალევისა და „წარმოშობის“ ცნებებს. ის მიზნად ისახავს ნიშნის, როგორც აღმნიშვნელის (ე.ი. სოსიურის მიხედვით, სიტყვის „აკუსტიკური ხატის“) და აღსანიშნის (ე. ი. საგნის ან მისი კონცეპტის) შეშაკავშირებული სტრუქტურის რევიზიას. დროითი და სივრცული ინტერვალი ურთიერთისგან მიჯნავს აღმნიშვნელსა და მისი მეშვეობით აღნიშნულ მოვლენას. და აქცევს ნიშანს ამ მოვლენის ნაკვალევად; ნიშანი პკარგავს კავშირს თავის „წარმოშობასთან“ და ამის შედეგად აღნიშნავს არა იმდენად საგანს ან მოვლენას, რამდენადაც - მის არარსებობას. პირველ პლანზე გამოდის არა ენის რეფერენტულობის (არაენობრივ რეალობასთან შეფარდების) პრობლემა, არამედ - აღნიშვნის საკითხი, რომელიც წმინდა ენობრივი ხასიათის მიმართებას შეესაბამება: ის აკავშირებს აღმნიშვნელს აღმნიშვნელთან, სიტყვას - სიტყვასთან, ერთ ტექსტს - მეორესთან. „აღნიშვნა (განსხვავების წყალობით) ხორციელდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც თითოეული ელემენტი როგორც აწმყოს სცენაზე გამოსული „არსი“, უკავშირდება განსხვავებულ მოვლენას, ინარჩუნებს წინანდელი ელემენტის ყოფნადობის გამოძახილს და, იმავდროულად, იმსხვრევა მომავლის ელემენტთან ვიბრირებადი მიმართების მეშვეობით; ეს ნაკვალევი ერთნაირად შეეფარდება როგორც ეგრეთ წოდებულ მომაყალს, ასევე - ეგრეთ წოდებულ წარსულს; ის წარმოქმნის

ევრეთ წოდებულ აწმყოს იმასთან მიმართების წყალობით, რასაც თვით არ წარმოადგენს".

განსხვავების ცნების შეშვეობით დერიდა ამტკიცებს, რომ ნიშანი „პრინციპულად განსხვავდება საკუთარი თავისგან; თავის წიაღში ის შეიცავს საკუთარ სხვადყოფნას ან, როგორც კ. კოსიკოვი აღნიშნავს, „ერთმანეთისგან განსხვავებული, მაგრამ სრულიად თანაბარუფლებიანი მრავალი აზრობრივი ინსტანციის „თანაარსებობას". ეს ინსტანციები ერთმანეთზე „ნაკვალევს" ტოვებენ, ერთმანეთს წარმოქმნიან და ერთმანეთს ასახავენ, რის შეშვეობითაც აქარწყლებენ თვით „ცენტრის", „აბსოლუტური საზრისის გაგების" (იხ.: დიკონსტრაცია).

განსხვავების ცნებას დერიდა იყენებს როგორც ტრადიციული დასავლეთევროპული „მეტაფიზიკური აზროვნების" წინააღმდეგ თეორიული ბრძოლის ერთ-ერთ საშუალებას, მაგრამ პრაქტიკულად ის იქცევა ნებისმიერი საანალიზო ცნების გარდუვალი ორაზროვნების დამტკიცების იარაღად. განსხვავების ცნება, მისი მრავალრიცხოვანი ინტერპრეტაციების მიუხედავად, მკვლევარის მიერ ერთმნიშვნელოვნად არ განიმარტება. თვით დერიდა არაერთხელ იმოწმებს მის მიერ მოაზრებული ტერმინის გრაფიკულ ნიშანს. ფარულ ა-ს სიტყვაში différance (მისი წარმოთქმა différence - სხვაობის არტიკულაციის იგივეობრივია); დერიდას აზრით, სწორედ ეს აძლევს „განსხვავების" იმის საშუალებას, რომ იყოს არა „ცნება", არა, უბრალოდ, „სიტყვა", არამედ - სრულიად უჩვეულო რამ. ჟურნალ „პრომეს"-ის (Promesse - რომელშიც თავდაპირველად გამოქვეყნდა დერიდასეული განმარტებები) რედაქციამ შეცნიერის ტექსტისადმი დართულ კომენტარში საგანგებოდ აღნიშნა, რომ ამგვარად დახასიათებული „განსხვავება", პრინციპული „განსაზღვრის შეუძლებლობის" მიხედვით, სტრუქტურულად წააგავს ფროიდისეულ არაცნობიერს.

ეს დახასიათება შეიძლება გამოვიყენოთ დერიდას მიერ შემოღებული ბევრი სხვა ცნების მიმართ. მთელი მათი გარეგნული წინააღმდეგობრიობის მიუხედავად, ისინი წარმოქმნიან არგუმენტაციის საკმაოდ მწყობრ სისტემას, რომლის მიზანია დასავლური რაციონალიზმის ანუ, დერიდას მიხედვით, „ლოგოცენტრიზმის" დასავლური ფილოსოფიური ტრადიციის შინაგანი ირაციონალურობის დაშტკიცება.

„სხვაობის" სტრუქტურალისტური ცნების ამგვარ გადააზრებას სხვა პოსტსტრუქტურალისტებთანაც შეხვდებით, მაგრამ ისინი ყოველთვის როდი მიმართავენ ნეოლოგიზმებს და, ჩვეულებრივ, ფარგლებიან მხოლოდ ძველი ტერმინის ახლებური ინტერპრეტაციით. ასე, მაგალითად, ჟ. დელიოზი თავის წიგნში „სხვაობა და განმეორება" (1968) შეეცადა, „გათავისუფლებინა" „სხვაობის" ცნება იგივეობის, მსგავსების, ანალოგიისა და დაპირისპირების კლასიკურ კატეგორიებთან კავშირისგან. მკვლევარის აზრით საჭირო პოსტულატია რწმენა, რომ სხვაობა - თვით მეტაფიზიკურ პლანშიც კი - არ დაიყვანება იდენტურობაზე. შესაძლებელია მხოლოდ სხვაობათა ურთიერთშეფარდება. სხვა სიტყვებით, არ არსებობს არავითარი კრიტერიუმი ან სტანდარტი, რომელიც ორი მოვლენის „ურთიერთგანსხვავებულობის ხარისხს" დაადგენს. ამგვარი მოვლენები, დელიოზის მიხედვით (სტრუქტურალიზმის მიერ პოსტულირებული მკაცრად

იერარქიზებული სისტემისგან განსხვავებით). წარმოქმნიან დეცენტრირებულ, პიბილურ ბადეს. აშკარაა შეუძლებელია მსჯელობა უნივერსალური კოდის შესახებ, რომელსაც, სტრუქტურალისტების შეხედულებით, დაექვემდებარება ყველა სემიოტიკური და, მაშასადამე, სასიცოცხლო სისტემა. არსებობს მხოლოდ „უფორმო“ ქაოსი.

დეკონსტრუქცია - ფრანგ. Deconstruction - პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქტივიზმის საკვანძო სიტყვა, ტექსტის ანალიზის გარკვეული პრინციპი. ს. პაიდეგერის ზეგავლენით ეს ტერმინი 1964 წელს გამოიყენა ჟ. ლაკანმა, ხოლო თეორიულად დაასაბუთა ჟ. დერიდამ.

ინგლისელი ლიტერატურათმცოდნე ე. ისტოუპი გამოყოფს დეკონსტრუქციის ხუთ ტიპს:

„1. გაკრიტიკება რეალისტური მოდუსისა, რომელშიც ხორციელდება ტექსტის ნატურალიზება და მისი აქტუალური კონსტრუირებულობის დემონსტრირება. ამგვარი დეკონსტრუქციის მიზანია აგრეთვე რეპრეზენტაციის იმ საშუალებათა გამოყენება, რომელთა საფუძველზე მიმდინარეობს რეპრეზენტირებული მოცემულობის გენერაცია („ტექსტის დეკონსტრუქციის მიზანს უნდა წარმოადგენდეს მისი გენერაციის პროცესის შესწავლა“).

2. დეკონსტრუქცია ფუკოს გაგებით - დისკურსის ინტერდისკურსიული მიმართებების გამოვლენის პროცედურა (მ. ფუკოს კონცეფციის მიხედვით, ნებისმიერი დისკურსი დამოკიდებულია სხვა დისკურსებისგან. შეცნიერის მტკიცებით, ცოდნის ნებისმიერ სფეროს - მეცნიერებას, ფილოსოფიას, რელიგიას, ხელოვნებას - გააჩნია საკუთარი დისკურსიული პრაქტიკა. თითოეული მათგანი თითქოსდა ერთპიროვნულად ფლობს „ჭეშმარიტებას“, სინამდვილეში კი თავის არგუმენტაციის სესხულობს ცოდნის სხვა სფეროების დისკურსიული პრაქტიკებისგან).

3. „შემარცხენე დეკონსტრუქტივიზმის “ დეკონსტრუქცია როგორც „ლიტერატურის“ კატეგორიის გაუქმების პროექტი, რომელიც მიზნად ისახავს ლიტერატურის მხარდაჭერი დისკურსიული და ინსტიტუციონალური პრაქტიკების გამოვლენას.

4. ამერიკული დეკონსტრუქცია როგორც იმ ანალიტიკური ხერხებისა და კრიტიკული პრაქტიკების ერთობლიობა, რომელიც ეწყარება დერიდას კონცეფციის განმარტებას პოლ დე მანის მიერ. ამ განმარტების მიხედვით, ტექსტი არ ემთხვევა თავისთავს მისი კრიტიკული გააზრებისას, ხოლო საკუთრივ კრიტიკული ტექსტი, თვითრეფლექსიური ირონიის წყალობით, კვლავ აშოუხსნელი და აპორიულია.

5. დერიდასეული დეკონსტრუქცია, რომელიც კრიტიკულად აანალიზებს ტრადიციულ ბინარულ ოპოზიციებს. თითოეული ოპოზიციის შარცხენა ტერმინს, ჩვეულებრივ, პრივილეგირებული მდგომარეობის პრეტენზია აქვს და უგულებელყოფს მარჯვენა ტერმინის უფლებებს. ანალიზის მიზანია არა ბინარული ოპოზიციის ფასეულობათა შენაცვლება, არამედ - მათი დაპირისპირების მოშლა ან გაუქმება მათივე ურთიერთმიმართებების რელატივიზაციის გზით“.

თავისთავად დეკონსტრუქცია წმინდა ტექნიკური საშუალება რომლია. ის

სჯა არაფერია, თუ არა პოსტმოდერნისტული მეცნიერების თავისებური დეკონსტრუქციულ - ნეგატიური შემეცნებითი იმპერატივი. „დეკონსტრუქციის აუცილებლობის“ დასაბუთებისას დერიდა წერს: „ საკუთარი ლოგიკის კანონების შესაბამისად, დეკონსტრუქცია აკრიტიკებს არა მარტო ფილოსოფიების ერთდროულად სემანტიკურსა და ფორმალურ შინაგან სტრუქტურას, არამედ - იმასაც, რაც მათ შეცდომით მიეწერება მათი გარეგანი არსებობის, რეალიზაციის გარეგანი პირობების ხაზით: ესაა პედაგოგიკის ისტორიული ფორმები, ამ ინსტიტუტის ეკონომიკური ან პოლიტიკური სტრუქტურები. სწორედ იმიტომ, რომ დეკონსტრუქცია ეხება ძირეულ სტრუქტურებს, „მატერიალურ“ ინსტიტუტებს და არა მარტო დისკურსებს ან აღწერილ რეპრეზენტაციებს (ე. ი. , ლოტმანის მიხედვით, მამოდელირებელ სისტემებს ანუ ხელოვნებას, ან ეპისტემების, ფილოსოფიებების, სოციოლოგიების და ა. შ. განსხვავებულ სახეობებს, რომლებიც ამჟამად ყალიბდება საზოგადოებრივ - პუმანიტარულსა და საბუნებისმეტყველო შეცნიერებებში), დეკონსტრუქცია ყოველთვის გამოირჩევა უბრალო ანალიზისა ან „კრიტიკისგან“.

გასათვალისწინებელია, რომ სინამდვილე დერიდასთან აუცილებლად გაშუალებულია დისკურსული პრაქტიკით. ფაქტორად, მისთვის თვით სინამდვილე და ამ სინამდვილის რეფლექსია ერთ სიბრტყეშია განლაგებული. დერიდას პოზიციის წინააღმდეგობრიობა სწორედ იმაშია, რომ მკვლევარი გაიუდმებით ცდილობს რეალურ საშყაროსა და ადამიანის ცნობიერებაში ასახულ საშყაროს შორის ზღვრის წაშლას. მისი დეკონსტრუქტივისტული ანალიზის ლოგიკის მიხედვით, ეკონომიკური, აღმზრდელობითი და პოლიტიკური ინსტიტუტები აღმოცენდება ფილოსოფიურ სისტემებში ჩაშოყალიბებული „კულტურული პრაქტიკის“ საფუძველზე, რაც, დერიდას აზრით, ოპერაციათა მასალას წარმოადგენს. ამასთან, ეს „მასალა“ გააზრებულია როგორც „ტრადიციული შეტაფიზიკური ფორმაციები“. მეცნიერი მიზნად ისახავს მათი ირაციონალური ხასიათის გაშიფვლერას.

„ფაკულტეტების კონფლიქტში“ დერიდა წერს: „ის, რასაც რამდენადმე ნაწარევად დეკონსტრუქცია ეწოდა, არ წარმოადგენს (თუ ამას რაიმე მნიშვნელობა აქვს) დისკურსიული პროცედურების სპეციფიკურ თანმიმდევრობას. დეკონსტრუქცია კიდევ უფრო ნაკლებად შეესაბამება იმ ახალ პერფორმატიკულ მეთოდს, რომელიც „მუშაობს“ ტექსტებზე ან გამონათქვამებზე ამა თუ იმ სტაბილური ინსტიტუტის საფარქვეშ. დეკონსტრუქცია ყველაზე ნაკლებად გულისხმობს ანალიტიკური პროცედურისას რაიმე პოზიციის დაკავების ხერხს. პოზიციისა - იმ პოლიტიკური და ინსტიტუციონალური სტრუქტურების მიმართ, რომლებიც განაპირობებენ და წარმართავენ ჩვენს პრაქტიკებს, ჩვენს კომპეტენციასა და მათი რეალიზების უნარს. სწორედ იმიტომ, რომ დეკონსტრუქცია არასოდეს აქცევს ყურადღების ცენტრში მხოლოდ „აღნიშნულ“ შინაარსს, ის არ უნდა გაეშიჯნოს ამ პოლიტიკურ - ინსტიტუციონალურ პრობლემატიკას. მან არ უნდა ეძებოს პასუხისმგებლობის დადგენის საშუალებები - აგრეთვე - ეთიკისა და პოლიტიკისგან შეთვისებული კოდების კვლევის ახალი სერხები“.

ზემოდასახელებულ ესეში, რომლის სახელწოდება ნასესხებია კანტის ამავე

სახელმწიფოების ნაშრომიდან, საუბარია სახელმწიფო ხელისუფლებასთან ფილოსოფიის „ფაკულტეტის“, ისევე, როგორც სხვა „ფაკულტეტების“ - სამართლის, მედიცინისა და თეოლოგიის - ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ. ამასთან, აქ გაითვალისწინებულია პოსტსტრუქტურალისტური წარმოდგენა ძალაუფლების, როგორც იმ შენტალური სტრუქტურების ბატონობის შესახებ, რომლებიც წინასწარ განსაზღვრავენ საზოგადოებრივი ცნობიერების ფუნქციონირებას. შესაბამისად, აქცენტი გადატანება საზოგადოებრივ ცნობიერებაზე ზემოქმედების მიზნით სახელმწიფო და საუნივერსიტეტო სტრუქტურების ავტორიტეტთა პაექრობის სფეროში. გარდა ამისა, პოსტსტრუქტურალისტური აზროვნებისათვის ტიპიურია ამა თუ იმ სააზროვნო ფენომენის პიპოსტასირება დამოუკიდებლად არსებული ონტოლოგიური არსის სახით. ამიტომ „ძალაუფლების“, „ინსტიტუტის“, „ინსტიტუციის“, „უნივერსიტეტის“ ცნებები აღიჭურვება იმ თვითკმარი ძალების მისტიკური შნიშვნელობით, რომლებიც დამოუკიდებლად და ადამიანისათვის მიუწვდომელი სახით ზემოქმედებენ მის აზროვნებაზე და, მაშასადამე, ქცევაზეც. დეკონსტრუქციის პრაქტიკა განკუთვნილია ცნობიერების ამგვარი ფანტომების დემისტიფიკაციისათვის.

ფრანგი პოსტსტრუქტურალისტები, როგორც წესი, თავიანთი დეკონსტრუქციული ანალიზის საგნად აქცევენ „საყოველთაო ტექსტს“, რომელიც, საბოლოო ანგარიშში, მოიცავს არა მარტო ლიტერატურულს, არამედ - აგრეთვე - ფილოსოფიურ, სოციოლოგიურ, იურიდიულ და ა. შ. ხასიათის მთელ „კულტურულ ინტერტექსტს“ . ამერიკელ დეკონსტრუქტივისტებს კი გაცილებით მეტად აინტერესებთ არა ადამიანის აზროვნების წესის ჩამოყალიბების ფილოსოფიურ - ანთროპოლოგიური საკითხები, არამედ - მხატვრული ნაწარმოების ანალიზის პრაქტიკული პრობლემები. ჯ. კალერი ამგვარად ახასიათებს საანალიზო ნაწარმოებისადმი დეკონსტრუქციული მიდგომის ზოგად სქემას: „წაკითხვა“ წარმოადგენს (ტექსტის რეფერენციული და რიტორიკული მოდუსების განსაზღვრის მეშვეობით) წერილობის წვდომის ცდას. ამისთვის საჭიროა ფიგურალური აზრის ზედმიწევნით ზუსტი „თარგმნა“ და მწყობრი მთლიანობის მიღება. აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების პრაგმატული კონტექსტები არ იძლევა ზედმიწევნით ზუსტი და, მეორე მხრივ, ფიგურალური, ან კიდევ - რეფერენციული და არარეფერენციული მნიშვნელობის სარწმუნო ურთიერთგამიჯვნის შესაძლებლობას. ამგვარი ტექსტების კონსტრუქცია ამყარებს გაგების პროცესს“.

ზემოთმოყვანილი დახასიათება შეესაბამება დეკონსტრუქციის საერთო დანიშნულებას, მაგრამ, ამასთან, წარმოადგენს თავისი არსით ირაციონალური კრიტიკული პრაქტიკის ძლიერ რაციონალიზებულ ვერსიას. დეკონსტრუქტივისტები იკვლევენ სწორედ რომ „გაგების პროცესის ბლოკირების“ ფენომენს. მათთან წინა პლანზე გამოდის არა იმდენად ტექსტების გაგების სპეციფიკა, რამდენადაც ადამიანის გაუგებლობის ბუნება, რომელიც ალბეჭდილია მხატვრულ ნაწარმოებში და კიდევ უფრო მძაფრად ვლინდება დეკონსტრუქტივისტული ანალიზის შეხებით. ეს უკანასკნელი თავის საბოლოო ამოცანად ისახავს ნებისმიერი (მათ შორის - კრიტიკის - დეკონსტრუქტივისტის მიერ განხორციელებული) „გაგების“ გარდაუვალი მცდარობის გამოვლენას.

„წაკითხვის“ შესაძლებლობა, - აშტკიცებს პ. დე მანი - არასოდეს არ იგულისხმება თავისთავად“. რადგან ენის რიტორიკული ბუნება „დაუძლეველ წინააღმდეგობას უწევს ნებისმიერ წაკითხვას ან გაგებას“.

დეკონსტრუქტივისტების აზრით, დეკონსტრუქცია არაა. უბრალოდ, დესტრუქცია ანუ საანალიზო ტექსტის თეორიული „დაშლის“ წესდა ნეგატიური აქტი. „დეკონსტრუქციის მიზანია, - ხაზგასმით აღნიშნავს ჯ.. პ. მილერი, - არა ტექსტის სტრუქტურის დემონტაჟი, არამედ - იმის დემონსტრაცია, რაც უკვე დემონსტრირებულია“. ამავე თეზისს იცავს რ. სალდივარიც მელვილის „მობი დიკის“ ანალიზის დაფუძნებისას: „დეკონსტრუქცია არ ნიშნავს ნაწარმოების სტრუქტურის დესტრუქციას; ის არ გულისხმობს ავრეთვე იმ არსებული სტრუქტურების (ამ შემთხვევაში - პიროვნებისა და მიზეზობრიობის სტრუქტურების) უგულებელყოფას, რომელთა დანაწევრებასაც ახორციელებს. დეკონსტრუქცია მიმართავს ძველი სტრუქტურის დემონტაჟს. მისი პრეტენზიები უპირობო პრიორიტეტზე - მხოლოდ ადამიანის ძალისხმევის შედეგია და, მაშასადამე, ექვემდებარება გადამოწმებას. დეკონსტრუქციას არ ძალუძს ამ მნიშვნელოვანი სტრუქტურების ეფექტური წვდომა მათივე სტრატეგიული და ეკონომიკური რესურსების გათავისების გარეშე. ამიტომ დეკონსტრუქციის პროცესი - ესაა ანალიზის მხოლოდ წინასწარი და სტრატეგიულად პრივილეგირებული მომენტი. მას არავითარ შემთხვევაში არ გამოაქვს საბოლოო დასკვნები და წინასწარია იმდენად, რამდენადაც ყოველთვის საკუთარი მოქმედების მსხვერპლს წარმოადგენს. ეს გამაფრთხილებელი შენიშვნები, ბუნებრივია, შეეხება ჩემს საკუთარ „წაკითხვასაც“, რომელიც მელვილის რომანის „წაკითხვის გარკვეული მომენტია და არა საბოლოო პუნქტი“.

ამგვარად გაგებული დეკონსტრუქციიდან გამომდინარეობს დეკონსტრუქტივისტ-კრიტიკოსის სპეციფიკური როლიც. მისი იდეალური ამოცანაა, ტექსტს თავს არ მოახვიოს საკუთარი აზრობრივი სქემები (ასე უნდა მოიქცეს ნებისმიერი მკითხველი) და არ ეცადოს, გამოიმუშავოს შეუცდომელი „საბოლოო ინტერპრეტაცია“. კრიტიკოსმა უნდა განახორციელოს იმ „ძალაუფლების წყურვილის“ დეკონსტრუირება, რომელიც ვლინდება მასში და ტექსტის ავტორში. მან უნდა მოძებნოს ტექსტის ის „მომენტი“, სადაც თავს იჩენს ტექსტის მრავალმნიშვნელოვნება. „ტექსტუალური არგუმენტაციის“ შინაგანი წინააღმდეგობრიობა.

დეცენტრაცია - ფრანგ. Decentration - პოსტსტრუქტუალიზმის, დეკონსტრუქტივიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ ერთი ძირითადი ცნება. დეცენტრაცია, ჟ. დერიდას აზრით, წარმოადგენს აუცილებელ პირობას ტრადიციული დასავლეთევროპული აზროვნების (მისი „ლოგოცენტრული ტრადიციის“) კრიტიკისათვის. გ. კოსიკოვის შენიშვნით, ფრანგი მეცნიერის ძირითადი ამოცანაა „ევროპული კულტურული ცნობიერების ერთ - ერთი ძირითადი პრინციპის - „ცენტრაციის“ პრინციპის უცილობლობაში დაეჭვება. ეს პრინციპი მსჭვალავს „ევროპელი ადამიანის გონებრივი მოღვაწეობის აბსოლუტურად ყველა სფეროს: ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაში ის იწვევს რაციოცენტრიზმს, რომელიც უპირატესობას ანიჭებს დისკურსიულ - ლოგიკურ

ცნობიერების, მის ყველა სხვა ფორმასთან შედარებით; კულტუროლოგიაში - განაპირობებს ევროპოცენტრიზმს, რომელიც ევროპულ სოციალურ პრაქტიკასა და აზროვნების ტიპს მიიჩნევს კულტურის სხვა ფორმების „განსჯის“ კრიტერიუმად. ისტორიაში ის წარმოშობს პრეზენსი - ან ფუტუროცენტრიზმს, რომლის მიხედვით ისტორიული აწყო (ან მომავალი) უფრო „უკეთესი“ და „პროგრესულია“ წარსულთან შედარებით (წარსულის როლი დაიყვანება შედარებით მეტად „განათლებული“ ეპოქების მომზადებაზე) და ა. შ. „ცენტრაციის“ ფილოსოფიის ვარიანტია სუბსტანციალისტური რედუქციონიზმი. ეს უკანასკნელი მიმართავს იმ პირველსაწყისი უძრავი არსის პოსტულირებას, რომელიც საჭიროებს მხოლოდ ხორცშესხმას აქა თუ იმ მასალის შეშვებით; ფილოსოფიაში ესაა წარმოდგენა სუბიექტის, როგორც აზრიბრივი ირადიაციის თავისებური ცენტრის შესახებ, რომელიც „გასავნებულია“ ობიექტში; ლინგვისტიკაში ამგვარია იმ აღსანიშნის პირველადობის იდეა, რომელიც „მიმაგრებულია“ აღმნიშვნელზე, ანუ იდეა დენოტაციის პირველადობის შესახებ კონოტაციასთან შედარებით; ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს თვალსაზრისი თავს იჩენს დოქტრინაში „შინაარსის“ შესახებ, რომელიც თავის „გამომსახველობით ფორმაზე“ ადრე არსებობს. მის პარალელურად ფუნქციონირებს აგრეთვე კონცეფცია ავტორის განუმეორებელი „პირისვნების“, „სულის“ შესახებ, რომლის მატერიალურ სხვადასხვანად გვევლინება ნაწარმოები; ბოლოს ესაა... პოზიტივისტური კაუზალურ - გენეტიკური „მითოლოგემა“. ნ. ავტონომოვა ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ამ „ცენტრიზმების“ დერიდა განიხილავს „ლოგოცენტრიზმის“ ცნების (როგორც მათი ყველაზე განზოგადებული ფორმის) კრიტიკასას.

ლიტერატურათმცოდნეობაში დეცენტრაციის პრობლემა დაშუშაფებულია ძირითადად ორ ასპექტში. ესაა „დეცენტრირებული სუბიექტი“ და „დეცენტრირებული დისკურსი“. პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ - ერთი წამყვანი თეორეტიკოსის, ამერიკელი კრიტიკოსის ფ. ჯეიმსონის თვალსაზრისით, პარადია „გვიანი კაპიტალიზმის ეპოქაში“, რომელიც „განმარცულია ყოველგვარი სტილისტური ნორმებისგან“, გადაგვარების განიცდის და გვევლინება პასტიშის ფორმით. ამასთან, პასტიშის წარმოშობას ჯეიმსონი უკავშირებს „დისკურსის დეცენტრირების“ პროცესს, ე. ი. დისკურსის ერთიანი აზრიბრივი ცენტრის აღმოფხვრასა და, იმავდროულად, „პოსტსტრუქტურალურ საზოგადოებაში ინდივიდუალური სუბიექტის „გაუნინარებას“; “სუბიექტის გაუნინარება ამ ბოყლენის ფორმალურ შედეგთან - ინდიყიდუალური სტილის მზარდ გაუპირობნებასთან - ერთად სადღეისოდ განაპირობებს პასტიშის თითქმის საყოველთაო პრაქტიკას“.

კიდევ ერთი თეორეტიკოსი, ჰოლანდიელი მკვლევარი დ. ვ. ფოკემა პოსტმოდერნიზმის წარმოშობას უკავშირებს განსაკუთრებული მსოფლაღქმის ჩამოყალიბებას, რომელშიც ადამიანს ცენტრალური ადგილი ალარ განეკუთვნება. მეცნიერის აზრით, პოსტმოდერნიზმი - ესაა „სეკულარიზაციისა და დეშუანიზაციის ხანგრძლივი პროცესის პროდუქტი“; აღორძინების ეპოქაში წარმოიქმნა პირობები ანთროპოცენტრული უნივერსუმის კონცეფციის ჩამოყალიბებისთვის, XIX და XX საუკუნეებში კი მეცნიერებების - ბიოლოგიიდან კოსმოლოგიამდე - ზეგავლენით სულ უფრო გაძნელდა ადამიანის, როგორც კოსმოსის ცენტრის შესახებ

წარმოდგენის დაცვა: „ბოლოს და ბოლოს, გამოვლინდა ამ შეხედულების უსუსურობა და შეუსაბამობაც კი“.

სუბიექტის თეორიულმა დეცენტრაციამ (როგორც სპეციფიკური მსოფლმხედველობის გამოხატულებამ) ზეგავლენა მოახდინა ლიტერატურის მთავარ ობიექტზე - ადამიანზე. დეცენტრაციის იდეაზე დამყარებული პოსტმოდერნისტული პრინციპების თანმიმდევრულმა გამოყენებამ პრაქტიკულად გამოიწვია პერსონაჟის პიროვნების, როგორც ფსიქოლოგიურად და სოციალურად დეტერმინირებული ხასიათის დევალვაცია, შემდგომ კი - სრული დესტრუქციაც.

დისკურსი - ფრანგ. Discours, ინგლ. Discourse - სტრუქტურალისტების მიერ შემოღებული ძრავალმნიშვნელოვანი ცნება. დისკურსის კონცეფციის სტრუქტურულ - სემიოტიკური გაგება ყველაზე დეტალურადაა დაფუძნებული ა.-ჟ. გრეიმასისა და ჟ. კურტეს „ენის თეორიის განმარტებით ლექსიკონში“. დისკურსი სემიოტიკური პროცესია, რომელიც რეალიზდება **დისკურსიულ პრაქტიკაში**. დისკურსის შესახებ მსჯელობისას პირველ რიგში გულისხმობენ ხოლმე ტექსტებით (წერილობითი ან ზეპირი) მოღვაწეობის ორგანიზების სპეციფიკურ ხერხს ან საგანგებო წესებს. მაგალითად, ჟ. - კ. კოკე დისკურსს უწოდებს „მნიშვნელობათა იმ სტრუქტურების ჯაჭვს, რომლებსაც გააჩნია კომბინაციისა და ტრანსფორმაციის საკუთარი კანონები“. ამიტომ დისკურსის ცნება ხშირად უახლოვდება სტილის გაგებას (მაგ. „ლიტერატურული დისკურსი“, „მეცნიერული დისკურსი“). შეიძლება ვიმსჯელოთ ცოდნის განსხვავებული სფეროების - ფილოსოფიის, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების - დისკურსების შესახებ, „იდიოლექტის“ - მწერლის ინდივიდუალური სტილის ჩათვლით.

ნარატოლოგიაში განასხვავებენ დისკურსიულ დონეებს, სადაც თავს იჩენს ნაწარმოების ტექსტში წერილობით დაფიქსირებული **მხრობითი ინსტანციები: იმპლიციტური ავტორი, იმპლიციტური მკითხველი,** პერსონაჟი - მთხრობელი და ა. შ. , შეორე მხრივ კი გამოყოფენ აბსტრაქტულ-კომუნიკაციურ დონეებს, სადაც ურთიერთმოქმედებენ **იმპლიციტური ავტორი, იმპლიციტური მკითხველი**, „უპიროვნო თხრობის“ ნარატორი.

დისკურსიული პრაქტიკები - ფრანგ. Pratiques discoursives, ინგლ. Discoursive practics - პოსტსტრუქტურალისტებისა და დეკონსტრუქტივისტების მიერ აქტიურად ხმარებული ტერმინი. მან თეორიული დაფუძნება პოვა ჟ. დერიდასა და ი. კრისტევას ნაშრომებში, მაგრამ სოციოლოგიურად ორიენტირებული კრიტიკოსების მიერ გამოიყენება იმ გაგებით, რომელიც მას მ. ფუკომ მიანიჭა. ფუკომ მიზნად დაისახა განსხვავებული ეპოქების „ისტორიული არაცნობიერის“ გამოვლენა, დაწყებული აღორძინების ეპოქით და დასრულებული XX საუკუნით. აზროვნების ენობრივი ხასიათის კონცეფციიდან გამომდინარე, მეცნიერს ადამიანთა მოღვაწეობა დაჰყავს მათ „მეტყველებით“, ე. ი. დისკურსულ პრაქტიკებზე. ფუკოს მიაჩნია, რომ ყოველ მეცნიერულ დისციპლინას გააჩნია საკუთარი **დისკურსი**, რომელიც თავს იჩენს აშა თუ იმ დისციპლინისთვის სპეციფიკური „ცოდნის ფორმის“ (თეზაურუსული ურთიერთკავშირებით აღჭურვილი ცნებითი აპარატის) სახით.

შეცნების ამ ფორმების ერთობლიობა ყოველ კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქაში წარმოქმნის „კულტურული ცოდნის“ გარკვეულ დონეს, რომელსაც ფუკო „ეპისტემას“ უწოდებს. თანამედროვეთა შეტყვლებით პრაქტიკაში ის რეალიზდება როგორც მკაცრად განსაზღვრული კოდი - განაწესებისა და აკრძალვების ერთობლიობა. ეს ენობრივი ნორმა გაუცნობიერებლად განსაზღვრავს ინდივიდების ენობრივ მოღვაწეობას და, მაშასადამე, მათ აზროვნებასაც. აქედან გამომდინარე, ნებისმიერი შეცნიერული დისციპლინის შიერ დეკონსტრირებული „ცოდნის დაუეჭვებისკენ მიმართული ნება“ სხვა არაფერია, თუ არა „ძალაუფლების მოპოვებისკენ მიმართული ნება“.

შეშარცხენე დეკონსტრუქტივისტების აზრით, დისკურსიული პრაქტიკები რიტმული კონსტრუქციაა, რომლებიც თითქოსდა უზრუნველყოფენ „გაბატონებული იდეოლოგიის“ ძალაუფლებას ამა თუ იმ კონკრეტული ისტორიული ეპოქისთვის დამახასიათებელი ზოგადკულტურული ცოდნის იდეოლოგიური „კორექტირებისა“ და „რედაქტირების“ შეშველობით.

ინტერტექსტუალობა - ფრანგ Intertextualite, ინგლ. Intertextuality - პოსტსტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსის ი. კრისტევას მიერ 1967 წ. შემოტანილი ტერმინი, რომელიც ძირითადია პოსტმოდერნიზმის მხატვრულ ქმნილებათა ანალიზის საშუალებებს შორის. იხმარება არა მარტო ლიტერატურული ტექსტის ან ლიტერატურის არსებობის სპეციფიკური ანალიზისთვის (თუმცა თავდაპირველად ის სწორედ ამ სფეროში გამოიყენებოდა), არამედ - თანამედროვე ადამიანის იმ მსოფლ- და თვითშეგრძნების განსაზღვრისთვის, რომელსაც **პოსტმოდერნისტული მგრძნობიარობა** ეწოდა.

კრისტევამ ინტერპრეტაციის საკუთარი კონცეფცია ჩამოაყალიბა მ. ბახტინის ნაშრომის - „შინაარსის, მასალისა და ფორმის პრობლემა სიტყვაკაზმულ მხატვრულ შემოქმედებაში (1924) - გადააზრების საფუძველზე. კერძოდ, ბახტინმა შენიშნა, რომ ხელოვანს, სინამდვილის გარდა, საქმე აქვს ავრეთვე წინამორბედ და თანამედროვე ლიტერატურასთან, რომელთანაც ის გამუდმებულ „დიალოგს“ აწარმოებს. „დიალოგი“ აქ გაგებულია როგორც მწერლის ბრძოლა არსებულ ლიტერატურულ ფორმებთან. „დიალოგის“ იდეა კრისტევამ განმარტა წმინდა ფორმალისტური მნიშვნელობით, როგორც ტექსტების (მხოლოდ ლიტერატურის სფეროთი შეზღუდული) დიალოგი, ე.ი. ინტერტექსტუალობა. ამ ტერმინის ჭეშმარიტი საზრისი კრისტევასთვის გაცხადდა მხოლოდ ნიშნის დერიდასეული თეორიის კონტექსტში, სადაც განხორციელებულია რეფერენციული ფუნქციისგან ნიშნის განძარცვის ცდა.

სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის თეორეტიკოსები (ლიტერატურათმცოდნეობაში ესენია, პირველ რიგში, ა.-ჟ. გრეიმასი, რ. ბარტი, ჟ. ლაკანი, მ. ფუკო, ჟ. დერიდა და სხვ.) აღიარებდნენ აზროვნების პანენობრივ ხასიათს. მათი ზეგავლენით ადამიანის ცნობიერება გაიგივებულ იქნა წერილობით ტექსტთან, რომელიც ცნობიერების ფიქსაციის ერთადერთ შეტ-ნაკლებად სარწმუნო საშუალებასთან. საბოლოო ანგარიშში ტექსტის სახით განიხილებოდა ყოველივე: ლიტერატურა, კულტურა, საზოგადოება, ისტორია და თვით ადამიანი.

დებულებამ, რომ შესაძლებელია ისტორიისა და საზოგადოების, როგორც ტექსტების „წაკითხვა“, გამოიწვია კაცობრიობის მთელი კულტურის განხილვა ერთიანი „ინტერტექსტის“ სახით, რომელიც, თავის მხრივ, ყოველი ახალი ტექსტის წინარეტექსტია. ტექსტისადმი ცნობიერების მიმსგავსების მნიშვნელოვან შედეგს წარმოადგენდა ადამიანის სუვერენული სუბიექტურობის „ინტერტექსტუალური“ განზავება იმ ტექსტებში ანუ ცნობიერებებში, რომლებიც შეადგენენ კულტურული ტრადიციის დიად „ინტერტექსტს“. ამგვარად, ყოველი - მხატვრული ან სხვა სახის - ტექსტის ავტორი „იქცევა ინტერტექსტუალური თამაშის პროცედურების ცარიელ სივრცედ“. კრისტევა ხაზგასმით აღნიშნავს ამ „თამაშის“ არაცნობიერ ხასიათს და იცავს ინდივიდის შეგნებული მოღვაწეობისგან დამოუკიდებლად წარმოშობილი ტექსტის „იმპერსონალური „უპიროვნო პროდუქტიულობის“ პოსტულატს“: ინტერტექსტუალობას (გამოყოფილია ავტორის მიერ) ვუწოდებთ ამ ტექსტუალურ ინტერ-აქციას, რომელიც ხორციელდება ცალკეული ტექსტის ფარგლებში. შეიმეცნებელი სუბიექტისთვის „ინტერტექსტუალობა“ ის ცნებაა, რომელიც ტექსტის მიერ ისტორიის წაკითხვისა და მასში „ჩანთავსების“ ხერხის ახასიათებს“. ამას შედეგად ტექსტს ენიჭება პრაქტიკულად ავტონომიური არსებობა და ისტორიის „წაკითხვის“ უნარი. მოიშველიო პერიოდის დეკონსტრუქტივისტებთან, განსაკუთრებით - პ. დე მანთან, ეს იდეა მოარულ შეხედულებად იქცევა.

ინტერტექსტუალობის კონცეფცია მჭიდროდ უკავშირდება თეორიულ „სუბიექტის სიკვდილს“, რომლის შესახებაც ბ. ფუკომ გვაუწყა, შემდეგ რ.ბარტმა „ავტორის სიკვდილად“ და, აგრეთვე, ცხადსა და ფარულ ციტატებში განზავებული ინდივიდუალური ტექსტის „სიკვდილად“, საბოლოო ანგარიშში კი - მკითხველის (რომლის „გარდუვალი ციტატური“ ცნობიერება ისევე არასტაბილური და გაურკვეველია, როგორც უიმედოა მისი ცნობიერების შეშადგენელი ციტატების წყაროთა ძიება) „სიკვდილად“ გამოაცხადა. მოკლებული პრინციპი ყველაზე მკაფიოდ ჩამოაყალიბა ლ. პერონ-შუაზესმა. მისი აზრით, კითხვის პროცესში სამივე - ავტორი, ტექსტი და მკითხველი იქცევიან ერთიან „უსასრულო ველად, სადაც მიმდინარეობს წერილობის თამაში“.

ადამიანის ცნობიერებისა და მისი შემოქმედების „წარეცხვის“ პროცესებმა ასახვა პოეტის პოსტსტრუქტურალისტების მიერ შემუშავებულ განსხვავებულ თეორიებში, მაგრამ თანამედროვე „ლიტერატურათმცოდნეობითი პარადიგმის“ საყოველთაოდ აღიარებული პრინციპების სახით ისინი ჩამოყალიბდა. პირველ რიგში, ჟ. დერიდას ავტორიტეტის წყალობით. დერიდას მიერ სუბიექტის „დეცენტრირებამ“, ტექსტის ცნებისა და თვით ტექსტის საზღვრების გაუქმებამ, ნიშნის მოწყვეტამ მისი რეფერენციული სიგნიფიკატისგან მთელი კომუნიკაცია დაიყვანა აღმნიშვნელთა თავისუფალ თამაშზე. ამან წარმოშვა „ტექსტების უნიყერსუმის“ საერთო სურათი, რომელშიც ცალკეული უპირიროსნო ტექსტები უსასრულოდ იმოწმებენ ურთიერთსა და ყველაფერს. მათი ერთობლიობა წარმოადგენს „საყოველთაო ტექსტის“ მხოლოდ ერთ ნაწილს, რომელიც, თავის მხრივ, ეთხვევა „ტექსტუალურ“ სინამდვილესა და ისტორიას.

კრისტევას კონცეფციამ პოსტმოდერნისტული და დეკონსტრუქტივისტული განწყობილებების ხელსაყრელ ატმოსფეროში სწრაფად მოიპოვა ფართო

ალიარება და გაკრცელდა სრულიად განსხვავებული ორიენტაციის ლიტერატურათმცოდნეთა შორის. ფაქტიურად, მან ხელი შეუწყო პოსტმოდერნიზმის „ძველური ზეამოცანის“ თეორიულსა და პრაქტიკულ განხორციელებას - კრიტიკულსა და მხატვრულ პროდუქციას შორის არსებული დაპირისპირების „დეკონსტრუქციას“, ისევე, როგორც სუბიექტისა და ობიექტის, „ეგო“-სა და „სხვის“, წერილობისა და კითხვის გათანაბრებას. აქედან, ტერმინის კონკრეტული შინაარსი არსებითად იცვლება ხოლმე აქა თუ იმ მკვლევრის მიერ გამოყენებული თეორიული და ფილოსოფიური წანამძღვრების შესაბამისად. მათ აერთიანებს პოსტულატი იმის შესახებ, რომ ყოველგვარი ტექსტი წარმოადგენს „რეაქციას“ წინამორბედ ტექსტებზე.

ინტერტექსტუალობისა და „ინტერტექსტის“ კანონიკური ფორმულირება განახორციელა რ. ბარტმა: „ყოველი ტექსტი წარმოადგენს ინტერტექსტს; ურთიერთგანსხვავებულ დონეებზე მასში მონაწილეობენ სხვა, მეტ-ნაკლებად საცნაური ტექსტები, რომლებიც წინამორბედი და გარემომცველი კულტურის კუთვნილებაა. თითოეული ტექსტი წარმოადგენს ძველი ციტატებისგან ნაქსოვ ახალ ქსოვილს. კულტურული კოდების, ფორმულებისა და რიტმული სტრუქტურების ნაწყვეტები, სოციალური იდიომების ფრაგმენტები და ა.შ. - ყოველივე ეს შესრუტულია ტექსტის მიერ და აზელილია მასში, ვინაიდან ტექსტამდე და მის გარშემო ყოველთვის არსებობს ენა. ინტერტექსტუალობა ნებისმიერი ტექსტის აუცილებელი წინასწარი პირობაა. ის ვერ დაიყვანება წყაროებისა და ზეგავლენების პრობლემაზე და წარმოადგენს ბრჭყალების გარეშე მოცემული, გაუცნობიერებელი ან ანონიმატური ციტატების საერთო ველს“.

ინტერტექსტუალობის პრიზმაში საქმარი გვესახება, როგორც უზარმაზარი ტექსტი, რომელშიც ყოველივე ოდესღაც უკვე ითქვა, ხოლო ახლა რაიმე ითქმის მხოლოდ კალეიდოსკოპის პრინციპის შესაბამისად: გარკვეული ელემენტების შერევა ძველი ახალ კომბინაციებს. რ. ბარტისთვის ნებისმიერი ტექსტი თავისებური „ქსოკამერაა“, ჯ. რიფატერისთვის კი - „სხვა ტექსტების პრესუპოზიციათა ანაბეჭდი“, ამიტომ „თვით ტექსტუალობის იდეა განუყოფელია ინტერტექსტუალობისგან და მას ეწყარება“. ჯ. გრესისთვის ინტერტექსტუალობა წარმოადგენს, საერთოდ, კულტურის შემადგენელ ნაწილს და, კერძოდ, ლიტერატურული მოღვაწეობის განუყოფელ ნიშან-თვისებას: ნებისმიერ ციტატას გარდუვალად შეაქვს ცვლილება იმ კულტურული კონტექსტის სფეროში (ე. „ბაბის“ იმ „კულტურის ბადეში“), რომელსაც ვერავის დაუსხლტება.

ინტერტექსტუალობის პრობლემა მახლობელია იმ ლინგვისტებისთვისაც, რომლებიც დაკავებულნი არიან ტექსტის ლინგვისტიკის საკითხებით. რ.-ა. დე ბოგრანდი და ვ.უ.დრესლერი თავიანთ „ტექსტის ლინგვისტიკის შესავალში“ (1981) განსაზღვრავენ ინტერტექსტუალობას, როგორც „დამოკიდებულების ერთი მოცემული ტექსტის წარმოშობასა ან რეცეფციასა და, მეორე მხრივ, კომუნიკაციის მონაწილის მიერ სხვა ტექსტების ცოდნას შორის“. მათ ტექსტუალობის ცნებიდან გამოიყვეთ „ინტერტექსტუალობის, როგორც, საერთოდ, კომუნიკაციური მოღვაწეობის მაკონტროლებელი საშუალების შესწავლის“ აუცილებლობა. ამგვარად, ტექსტუალობა და ინტერტექსტუალობა გაგებულია როგორც ურთიერთგანმაპირობებელი ფენომენები, რაც, საბოლოო ანგარიშში, იწვევს

„ტექსტის“. როგორც მკაფიოდ გამოკვლეული ავტონომიური მოცემულობის, დესტრუქციის, სემიოტიკოსისა და ლიტერატურათმცოდნის შ. გრიველის მტკიცებით, „არ არსებობს არავითარი ტექსტი, ინტერტექსტის გარდა“.

ამასთან, ყველა ის დასავლელი ლიტერატურათმცოდნე, რომელიც იყენებს ინტერტექსტუალობის ცნებას, როდი ალიარებს მის ესოდენ განვრცობილ განმარტებას. კომუნიკაციურ-დისკურსიული ანალიზის (ნარატოლოგიის) წარმომადგენლები მიიჩნევენ, რომ ინტერტექსტუალობის პრინციპის ზედმეტად ზუსტი დაცვა (მისი ფილოსოფიური განზომილებით) აზრს უკარგავს ყოველგვარ კომუნიკაციას. ასე, მაგალითად, ლ. დელენბახი, პ. ვან დენ პეველი განიხილავენ ინტერტექსტუალობას უფრო შეზღუდული და კონკრეტული მნიშვნელობით, როგორც შიდატექსტუალური დისკურსების განსხვავებულ სახეობათა ურთიერთქმედებას - მთხრობლის დისკურსს პერსონაჟთა დისკურსის შესახებ, ერთი პერსონაჟის დისკურსს მეორის დისკურსის შესახებ; მათ აინტერესებთ ყოველ პრობლემა, რომლითაც დაკავებული იყო ბახტინი - „საკუთარი“ და „სხვისი“ მეტყველების ურთიერთქმედება.

ანალოგიურად, ჟ. ჟენეტმა წიგნში „პალიმფსესტები: ლიტერატურა შეორე ხარისხში“ (1982) შეიმუშავა ტექსტების ურთიერთქმედების განსხვავებულ ტიპთა ხუთწევრა კლასიფიკაცია: 1) ინტერტექსტუალობა როგორც ერთ ტექსტში ორი ან მეტი ტექსტის „თანამონაწილეობა“ (ციტატა, ალუზია, პლაგიატი და ა.შ.); 2) პარატექსტუალობა როგორც ტექსტის მიმართება თავისი სათაურის, ბოლოსიტყვის, ეპიგრაფის და ა.შ. მიმართ; 3) მეტატექსტუალობა როგორც წინატექსტის მაკონტროლებელი და ხშირად კრიტიკული დამოწმება; 4) ჰიპერტექსტუალობა როგორც ერთი ტექსტის მიერ მეორის პარიოდირება; 5) არქიტექსტუალობა როგორც ტექსტების ჟანრული კავშირი. ინტერტექსტუალობის ამ ძირითად კლასებს მკვლევარი ანაწევრებს ბრაგალრიცხოვან ქვეკლასებად და ტიპებად, შემდგომ კი ავლენს მათ ურთიერთკავშირებს, რაც წარმოქმნის ერთი შეხედვით შთამბეჭდავ, მაგრამ ძნელად გასააანალიზებელ სტრუქტურას.

ლიტერატურული ინტერტექსტუალობის კონკრეტული ფორმების (რასისხობის, თემებისა და სიუჟეტების გადამუშავების, აშკარა და ფარული ციტაციის, თარგმანის, პლაგიატის, ალუზიის, პარაფრაზის, მიბაძვის, პაროდიის, ინსცენირების, ეკრანიზაციის, ეპიგრაფების გამოყენების და ა.შ.) ვამოვლენის ამოცანა დაისახეს კოლექტიური კრებულის - „ინტერტექსტუალობა: ფორმები და ფუნქციები“ (1985) რედაქტორებმა, გერმანელმა მკვლევრებმა უ. ბროიხმა, მ. პფისტერმა და ბ. შულტე-მიდელიხმა. მათ აინტერესებდათ ავრეთვე ინტერტექსტუალობის ფუნქციური მნიშვნელობის პრობლემა - რა მიზნით და რა ეფექტის მისაღწევად მიმართავენ მწერლები თანამედროვე და წინამორბედ შემოქმედთა ქმნილებებს; ამგვარად, ისინი ურთიერთს უპირისპირებდნენ მწერლის მიერ შეგნებულად გამოყენებულ ლიტერატურულ ხერხსა და, მეორე მხრივ, მის ინსტრუქტურალისტურ გაგებას. უკანასკნელ შემთხვევაში ესაა თავისებური კოლექტიური არაცნობიერის ფაქტორი, რომელიც განსაზღვრავს ხელოვანის მოღვაწეობას მისი ნების, სურვილისა და ცნობიერებისგან დამოუკიდებლად. ერთი მხრივ, ინტერტექსტუალობის კონცეფცია შეიძლება

განვიხილოთ როგორც პოსტსტრუქტურალიზმის თეორიულ თვითრეფლექსიათა თანამდევი შედეგი. მეორე მხრივ - ის წარმოიშვა იმ ფართოდ გავრცელებული მხატვრული პრაქტიკის კრიტიკული გააზრების წყალობით, რომელმაც უკანასკნელი ოცი წლის განმავლობაში მოიცვა არა მარტო ლიტერატურა, არამედ - ხელოვნების სხვა დარგებიც. ამ მხატვრული მიმდინარეობის პოსტმოდერნიზმის წარმომადგენელთათვის დამახასიათებელია „ციტატებით აზროვნება". ბ. მორისეტი, კერძოდ, ა. რობ-გრიეს შემოქმედების განსაზღვრას როგორც „ციტატების ლიტერატურას"

კულტურაში „ხელოვნება" და მასში სრული განზავება შეიძლება გამოვლინდეს სხვადასხვაგვარი, ზოგჯერ - კომიკური ფორმების მეშვეობით. მაგალითად, ფრანგმა მწერალმა ჟაკ რივემ 1979 წ. გამოაქვეყნა „რომანი-ციტატა" „ქალიშვილები ა-დან", რომელიც შედგება 408 ავტორისგან ნასესხები 750 ციტატისგან. ამ ტენდენციის უფრო სერიოზულ მაგალითებს შორის უნდა ალვნიშნოთ „ახალი რომანისტის" მ. ბიუტორის მიერ 1969 წ. ჟურნალ „არკისადმი" მიცემული ინტერვიუ, რომელშიც მწერალი, კერძოდ, ამბობს: „არ არსებობს ინდივიდუალური ნაწარმოები. ინდივიდის ქმნილება თავისებური კვანძია, რომელიც წარმოიქმნება კულტურის ქსოვილში. ინდივიდი უბრალოდ კი არ იძირება ამ ქსოვილის წიაღში, არამედ - სწორედ *ჩნდება* მასში (გამოყოფილია ავტორის მიერ). თავისი წარმოშობილობის მიხედვით, ინდივიდი კულტურის ამ ქსოვილის მარტოოდენ ელემენტია. ზუსტად ასევე - მისი ნაწარმოები ყოველთვის კოლექტიური ქმნილებაა. აი, რატომ მაინტერესებს ციტაციის პრობლემა".

ინტერტექსტუალობის კონცეფციის მნიშვნელობა სცილდება თანამედროვე კულტურული პროცესის წმინდა თეორიული გააზრების საზღვრებს, რადგან ის შეესაბამება XX ს. მსოფლიო კულტურის სიღრმისეულ მოთხოვნილებებს - სულიერი ინტეგრაციისკენ ამკარა ან ფარულ ლტოლვას. ამ კონცეფციამ უჩვეულო პოპულარობა მოიპოვა ხელოვნების სამყაროში და უდიდესი ზემოქმედება მოახდინა თანამედროვე ხელოვანის მხატვრულ პრაქტიკაზე, მის თვითშეგნებაზე.

თარგმნა *თამარ ლომიძემ*

შინაარსი

პოზიცია

გიორგი გაჩეჩილაძე. ხედვის წერტილი, თვალთახედვის მრავალწერტილი... 3

თეორიის პრობლემები

რევაზ სირაძე. ქართული პარადიგმული სახისმეტყველებისათვის 19
თამარ ლომიძე. თეორიული დაფუძნების პრობლემა პოეტიკაში 37
ირაკლი კენჭოშვილი. მარგინალური პოეზიის პარადიგმები 44
როლან ბარტი. ავტორის სიკვდილი 51
ოლგა ვაინშტეინი. ლეოპარდები ტაძარში 59

ესთეტიკა. პოეტიკა

ქეთევან ბეზარაშვილი. მშვენიერების ცნების გაგებისთვის ბიზანტიურ ესთეტიკაში და ეფრემ მცირესთან 74
ნესტან სულავა. ჰიმნოგრაფიის სახისმეტყველება 90

ლექსმცოდნეობა

აკაკი ხინთიბიძე. ტერმინებისთვის: ზუსტი და არაზუსტი, ვაჟური და ქალური რითმა 103
თეიმურაზ დოიაშვილი. ანჟამბემანის ცნებისათვის 106

პრობა: ისტორია, თეორია

ინგა მილორავა. მოდერნისტული სკოლები და ქართული მოთხრობა 115
ირმა რატიანი. დროის ტყვეობა თუ ზედროულობის თავისუფლება 126

კრიტიკული დისკურსი

ლევან ბრეგაძე. პოსტმოდერნიზმი ქართულ მწერლობაში 139
ბელა წიფურია. კომუნიკაციის შესა(შეუ)ძლებლობა 144

ფოლკლორისტიკა - თანამედროვე ძიებანი
კახა კაციტაძე. ინიციაციის ელემენტები ამირანის ეპოსში.....159

ქრისტიანობა და ქართული მწერლობა
კახა ჯამბურია. „ღმერთი სიყვარული არს“.....171

Memoria
გურამ ბენაშვილი. მეგობრის ხატი.....183
ნიკო ანდრონიკაშვილი. „ალუდა ქეთელაურის“ ზნეობრივი კონცეფცია.....184

გამოხმაურება. რეცენზია. ქრონიკა
ნოდარ შამანაძე. ხალხური პოეტური შემოქმედების სპეციფიკა.....201
ნორა კოტინოვი. რუსთველოლოგიური ტექსტოლოგიის შენაძენი.....203
მარიკა ჯიქია. ლექსმცოდნეობის სემინარი - 30.....208

სამეცნიერო ინფორმაცია
„თანამედროვე საზღვარგარეთული ლიტერატურათმცოდნეობა“.....212