

გუჩა კვარაცხელია
Gucha Kvaratskhelia

დედაენა – დვრიტა
ქართული ეროვნული სულისა
**Mother Tongue – the Foundation of the
Georgian National Spirit**



გამომცემლობა „უნივერსალი“
თბილისი 2024 Tbilisi



სამეცნიერო პროექტი – „დედაენა – დვრიტა ქართული ეროვნული სულისა“ (SP-22-303) – განხორციელდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და შესაძლებელია არ ასახავდეს რუსთაველის ფონდის შეხედულებებს.

The scientific project – “**Mother Tongue – the Foundation of the Georgian National Spirit**” (SP-22-303) – was implemented with the financial support of Shota Rustaveli National Science Foundation. All the ideas expressed herewith are those of the author and may not represent the opinion of the Foundation itself.



პროექტი განხორციელდა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში



თსუ არნოლდ ჩიქობავას სახელობის
ენათმეცნიერების ინსტიტუტი

დამტკიცებულია გამოსაცემად ივანე ჯავახიშვილის
სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს მიერ

უფასო გამოცემა

სამეცნიერო რედაქტორი: **სალომე ოშიაძე**

ყდაზე: ავტორის გრაფიკული ნამუშევარი „ყვავილოვანი ანბანი“

© გ. ჯვარაცხელია

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2024

თბილისი, 0186, ა. ჯორჯიძის ქ. №4, ☎: 5(99) 17 22 30; 5(99) 33 52 02

E-mail: universal505@gmail.com; gamomcemlobauniversal@gmail.com

ISBN 978-9941-33-791-8

ანოტაცია

წინამდებარე მონოგრაფიაში დახასიათებულია ქართული ენის მოქმედების ლინგვისტური სივრცე, აღწერილია აღნიშნულ სივრცეში ენის მატარებელთა სამეტყველო ქცევა. ქართული ენა განხილულია სისტემურ-სტრუქტურულ და კომუნიკაციურ პარადიგმათა ფარგლებში. წარმოჩენილია მისი, როგორც დედაენის, როლი სამყაროს შემეცნებასა და თვითგამოხატვაში, სულიერ ღირებულებათა შექმნასა და გავრცელებაში. გაანალიზებულია სამყაროს მეცნიერული და მხატვრულენოვანი სურათების აგების, დედაენაში შენახული ცოდნის უნიკალურობის საკითხები.

ქართული მეტყველების კულტურის პრობლემები განხილულია ენობრივ-ნორმატიული და ფუნქციურ-კომუნიკაციური ასპექტებით. ენის ესთეტიკური ფუნქცია შესწავლილია მხატვრულ კომუნიკაციაზე დაკვირვებით. ქართველ კლასიკოსთა და თანამედროვე მწერალთა პროზაული და პოეტური დისკურსების ანალიზის საფუძველზე გაშუქებულია პოეზიის არსის, მხატვრულობის, როგორც ესთეტიკური ღირებულების, მისი კრიტერიუმების ცვალებადობის, სალიტერატურო ენისა და მხატვრული ლიტერატურის ენის ურთიერთმიმართების საკითხები.

წიგნი განკუთვნილია ჰუმანიტარული დარგების სპეციალისტებისა და სტუდენტებისათვის, აგრეთვე, იმათთვის, ვისაც ენისა და ადამიანის, დედაენის რეალური და პოტენციური შესაძლებლობების, ქართული ეროვნული მსოფლხედვის საკითხები აინტერესებს.

ANNOTATION

The monograph focuses on the linguistic space of functioning of the Georgian language and describes the linguistic behavior of the given speech community. The Georgian language is analyzed within the systemic-structural and communicative paradigms. The monograph underlines the role of Georgian as a mother tongue in the perception of the world and self-expression, creation and dissemination of spiritual values. The book focuses on the construction of the scientific and literary images and the unique knowledge preserved in the native tongue.

The issues of the Georgian speech culture are discussed from the linguistic-normative and functional-communicative aspects. The aesthetic function of language is analyzed on the basis of literary communication. Based on the analysis of the prosaic and poetic discourses of classical and modern Georgian writers, the monograph covers the issues of the essence of poetry, creativity as aesthetic value, the changeability of aesthetic criteria and the relationship between the literary language and the language of fiction literature.

The book is aimed at the specialists and students in the humanitarian fields as well as all persons interested in the relation between language and human being, the existing and potential capacity of the native language and the Georgian national world vision.

სარჩევი

შესავალი.....	7
---------------	---

ნაწილი პირველი

მეტყველების კულტურა: ენობრივ-ნორმატიული და ფუნქციურ-კომუნიკაციური ასპექტები	17
--	----

ქართული ენის მოქმედების ლინგვისტური სივრცე	18
ენობრივი თვითშეგნება და სალიტერატურო ნორმა, როგორც ღირებულება	38
ნორმალიზაციისა და კოდიფიკაციის პროცესთა ტიპოლოგია	52
ენის სინმინდე, მედიადისკურსი და თანამედროვე ენის მატარებლები	62
მეტყველების კულტურა და სტილისტიკა	76
მეტყველების კულტურა და ანტიკულტურა	100

ნაწილი მეორე

მხატვრული ლიტერატურის ენა	117
სალიტერატურო ენა და ლიტერატურის ენა	118
მხატვრული ენის შესწავლის საკითხები „ოპოიაზსა“ და პრადის სკოლაში	166
მხატვრული ტექსტის თვისებრიობის ზოგიერთი მახასიათებელი	201

ნაწილი მესამე

მხატვრული დისკურსი.....	223
ვაჟა-ფშაველა ახალი პოეზიის სათავეებთან.....	224
ვაჟას „ხმაურიანი სამყარო“	238
იდუმალეზა, სიცრუე-თამაში თუ უფრო ღრმა ჭეშმარიტება	255
განახლდეს, ვითარცა ორბისა, სიჭაბუკე შენი	283
„აჰა, ტაძარი... ცათუმაღლესი...“	294
ღვთის სათნო ანა	304
„და ისევ მინას ვინატრებ...“	315
აღსრულებული წინასწარმეტყველება – პირნათლად მოხდილი ვალი.....	322
შეყვარებული ნესტანი	331
რატომ მოკლა ხევისბერმა შვილი	338
ლინგვისტური მეტატექსტი გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობაში „მერომელილაცე მიხეილ, და სხვანიც კიდევ ორ-ორნი“	352

GUCHA KVARATSKHELIA

Mother Tongue – the Foundation of the Georgian National Spirit (Summary).....	389
--	-----

ლიტერატურა.....	393
საძიებლები	421
პირთა საძიებელი	422
საგანთა საძიებელი	429
ავტორის შესახებ	433

შესავალი

დედაენა – დვრიტა
ქართული ეროვნული სულისა

ყოველ ერს თავისი საკუთარი დვრიტა აქვს, საკუთარი დედა, რომელსაც შეუდედებია მისი წარსული და აწმყო და აწმყოშივე გაუმაგრებია მისი მომავალი. ქართველებისთვის ასეთი დვრიტა ქართული ენაა – „ქართველი ერის ნიშანთა შორის ყველაზე ძველი ნიშანი. ის მრავალი საუკუნით ადრე არსებობდა, ვიდრე ერთიანი ტერიტორია, ეკონომიკა და ფსიქოლოგიური ნყოფა ქართველი ერის ერთიანობას განსაზღვრავდა“ (არნ. ჩიქობავა). მან, როგორც შემოქმედმა ძალამ, ერი შეკრა და გააერთიანა, მისი სულიერი აგებულება დღემდე დაურღვევლად მოიტანა და ეროვნული ვინაობის გადარჩენის სიმძიმეც თვითონ იტვირთა.

ქართული ენა, რომელსაც ქართველმა ხალხმა „დედაენა“ უწოდა, ამ ხალხის სულიერი დედაც არის და, ამავე დროს, სულიერი შვილიც, რომელზე უფრო მშვენიერი მას არასოდეს არაფერი უშვია. ქართული ენა ქართველთა ყველაზე მკვიდრი სამშობლოცაა, რომელიც საზღვრებს დაპყრობითი ომების გარეშე იფართოებს, ხოლო თავის მიწა-წყალს არ კარგავს მანამ, სანამ ქართულად ლაპარაკობენ, ფიქრობენ და ლოცულობენ.

„ენა ადამიანისა, მისი სიტყვიერება მთელი ხელთუქმნელი ისტორიაა ერისა“ (ილია). შორეულ საუკუნეთა ბურუსიდან ძნელი გზით მოსული, იგი ერის ცხოვრებით ცხოვრობდა, როგორც მისი ისტორიული ბედის თანაზი-

არი. ქართული ენა, განუყოფლად დაკავშირებული ქართველი ერის ცნობიერებასთან, ენისა და ერის შინაგანი ერთიანობის საფუძველზე შეიცნობდა სამყაროს, სწვდებოდა მის მრავალფეროვნებას, ამ სამყაროს გაიაზრებდა და შეაფასებდა არა მარტო აუცილებლობის კანონებით, ცივი გონებით, არამედ ზნეობისა და სილამაზის კანონებითაც; ყოველივეს ასახავდა არა განურჩევლობით, პასიურად, არამედ საკუთარი მიმართებითა და საკუთარი ხედვით. დედაენა თანდათან აგებდა ერის მსოფლხატს, სამყაროს ენისმიერ სურათსა და ადამიანობის საკუთარ კონცეფციას. ამიტომ არის პრინციპულად განუმეორებელი და უნიკალურად ღირებული ყოველი დედაენა: ჩვენთვის – ქართული, სხვებისთვის – სხვა.

დედაენა ერის სულიერ ღირებულებათა საგანძურია, სადაც დაუნჯებულთა ეროვნული, ასევე განუმეორებელი, ცოდნა. ამ საგანძურში მარცვალნი წილი ყველას უდევს, ვისაც ქართული ენით გაერთიანებული ხალხის საარსებო მიწა-წყალზე უცხოვრია. უძველეს დროში ფუძენის დივერგენციით წარმოქმნილმა ახლომონათესავე ენებმა, დიალექტებმა თუ კილოკავებმა, რომლებზეც ლაპარაკობდნენ გენეტიკურად მჭიდროდ დაკავშირებული ტომები (იბერები, მესხები, ქართვენი, ჭანები, სვანები და სხვ.), თანდათანობით საფუძველი ჩაუყარეს საერთო სახელმწიფოებრივი და სალიტერატურო ენის შექმნას. მისი ჩამოყალიბების ხანგრძლივ პროცესში ყველა ტომი მონაწილეობდა, თითოეულს საკუთარი წვლილი შეჰქონდა (ნ. მარი), რისი კვალიც, ტომობრივ-ენობრივი ერთეულების სახით, დღევანდელ ქართულშიც შეიმჩნევა. ასე, აგურ-აგურ აიგო ის მკვიდრი და საერთო სახლი, რომელსაც ქართველთა დედაენა ჰქვია, რომელიც ყველა

ქართველი ტომის მნიგნობრობისა და ღვთისმსახურების ენაა, როგორც ისტორიულად, ისე ამჟამად. 555 წელს ეგრისის სახალხო კრებაზე ორი პოლიტიკური მოღვაწე, ორი წარჩინებული კოლხი – აიეტი და ფარტაზი – ერთმანეთს ეკამათებოდნენ ქვეყნის ორიენტაციის საკითხზე. მათი გამოსვლების დღემდე შემონახული ტექსტები ორატორული ხელოვნების, ქართული მჭევრმეტყველების უძველესი კლასიკური ნიმუშებია. ამ ისტორიული ფაქტის ღრმა და მრავლისმეტყველი შეფასებაა მოცემული ანა კალანდაძის პოეტურ სტრიქონებში:

აიეტის და დიდი ფარტაზის
სიტყვა გადუვლის ამ ძველ დარბაზებს,
ერთ მუშტად შეკრავს ასიათასებს,
ცეცხლს მიუმატებს საქვეყნო კანდელს.
აქ აიაზმა ერთად ასხურა
ენამ და ქვეყნის დიდმა წარსულმა
მამულის ცას და მის წმინდა კალთებს...

ადამიანთა „შეკვრისთვის“, შეკავშირებისთვის მოწოდებული დედაენა თავისი არსით განუყოფელია, დაუნაწილებელია. იგი ემსახურება ქართველობას, როგორც ერთიან ორგანიზმს, ეკუთვნის ყველას და არავის ცალცალკე. მას ერთპიროვნული მესაკუთრე არა ჰყავს, გარდა ერთიანი საქართველოსი.

ენა ერის სულიერ ღირებულებათა არა მარტო საგანძურია, არამედ ამ ღირებულებათა წარმომქმნელიც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ენას აქვს უნარი, არა მარტო აღნიშნოს, აღწეროს სინამდვილე, არამედ თვითონაც შექმნას იგი, იყოს არა მარტო საშუალება, იარაღი, რო-

მელსაც ადამიანი იყენებს, არამედ თავად წარმოშვას ადამიანის აზრები და შეგრძნებები, ააგოს კონცეპტები, რომლებშიც კონცენტრირებულია მთელი ერის ისტორიულ-კულტურული და ფსიქიკურ-მენტალური გამოცდილება. რომ არა „ვეფხისტყაოსანი“, ქართველი ხალხი ის არ იქნებოდა, რადაც იქცა („ჩემო სამშობლოვ, ჩემო მთა-ველო, რა იქნებოდი ურუსთაველო?“ – გ. ლეონიძე), ისევე, როგორც უჭომეროსოდ არც ბერძნები იქნებოდნენ ის, რაც გახდნენ. ენის ობიექტურ შინაარსს ის რეალური სინამდვილე შეადგენს, რომელშიც ეს ენა შეუმჩნევლად ცხოვრობდა თავის შემქმნელ ხალხთან ერთად. „ენის შინაარსობრივი ფენის ზემოქმედებითი ძალა ყველგანაა და ამიტომაც შეუმჩნეველი“ (გ. რამიშვილი), შეუმჩნეველი ყველგანმსუფვეი ჰაერივით, მხოლოდ მაშინ რომ ვგრძნობთ მის არსებობას, როცა ჟანგბადი გვაკლდება და სული გვეხუთება.

თუ დედაენის ფარგლებიდან გავალთ და გარედან შევხედავთ მის თვისებებს, მასში განფენილ აზრებსა და საზრისებს, ისინი წარმოგვიდგება არა როგორც თვით ენის (შექმნილის), არამედ როგორც მისი შემქმნელი ხალხის ნიშან-თვისებები. ამიტომ არის ქართული ენა ჩვენი ეროვნული თვითგამოხატვის ყველაზე ადეკვატური და შეუცვლელი საშუალება.

ქართველი ერის, როგორც უძველესი ქრისტიანი ერის, დედაენობრივ ცნობიერებას კვებავდა მოძღვრება ქრისტესი, რომლის ქადაგებასა და იგავებში მოცემულია, ფაქტობრივად, სულიერი ცხოვრების უნივერსალური და მარადიული კრიტერიუმები. ისინი შეთვისებულია ქართული ენის მიერ, დაცული და თაობიდან თაობისათვის გადაცემულია ქართული ენით, „გარდათქმულია“

ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში, მრავალსაუკუნოვანსა და მდიდარ ქართულ მწერლობაში, ქართველი კაცის ყოფასა და სადაგ მეტყველებაში. ეს გვაძლევს საფუძველს ვთქვათ, რომ დედაენა ქართული ეროვნული სულის – სულიერებაზე ნამდვილად ორიენტირებული მენტალიტეტის – დვრიტაა.

დედაენა ცხოვრების დასაწყისშივე აუცილებელია „გონების გახსნისთვის“ (ილია). როგორც იაკობ გოგებაშვილი წერდა: „მარტოოდენ დედაენას შეუძლია გაუწიოს ბავშვის ბუნებას დალოცვილი გუთნის სამსახური“. სწორედ ამ გუთნის კვალდაკვალ, ფეხის ადგმიდან იწყებს ადამიანი სვლას დიდსა და უცნობ სამყაროში და, ამგვარად, დაბადებიდან სიკვდილამდე იგი „ჩართულია დედაენაში, მასთან კავშირი ნიშნავს არა მხოლოდ დედაენაზე წერა-მეტყველებას, არამედ დედაენით აზროვნებასაც და, რაც მთავარია, მოქმედებასაც“ (გ. რამიშვილი). თუ გზის თავში დედაენის მეშვეობით აგროვებს ადამიანი ცოდნასა და გამოცდილებას, რასაც ენის გარეშე, მარტო თვითონ ვერ მიაღწევდა, გზის ბოლოსაკენ, ხანში შესვლისას, მას ერთადერთ ხელმისაწვდომ საშუალებად ისევ ენა რჩება („შენ ერთი შემრჩი სამარის პირთან“, – ირ. აბაშიძე), რათა შთამომავლებს გადასცეს დაგროვილი გამოცდილება. ეს კი ბუნებრივად იცავს ერის ცხოვრებაში „დროთა კავშირსა“ და შემდგომადობას. მათი დარღვევა საბედისწერო შექნილა ბევრი აწ გამქრალი ერისთვის. წარსულთან აწმყოს დაშორებისა და ეროვნულობის წარხოცვის საფრთხემ შეაქმნევინა საბას „სიტყვის კონა“. ამის შესახებ იგი თავად წერს „ანდერძნამაგში“: „ფრიადი შრომა დამიც ამა წიგნსა ზედა, რამეთუ ქართულთა ენათა ლექსიკონი აღარა იპოე-

ბოდა, – ჟამთა ვითარებისაგან უჩინო ქმნილიყო და ენა ქართველთა თვისთა ნებაზედ გაერყუნათ ... აღვსწერე, რათა ისწაონ ენა ქართული, შესრულებული და განვრცელებული ფარნავაზ ქართველთა პირველისა მეფისა მიერ, ბრძნისა და გონიერისა, რომელი იყო ძეთაგან ქართლოსიანთა, წარმართი“. საბა „გაურყვნელი“ ქართულის სათავეს ჩვენს ნელთაღრიცხვამდე IV-III საუკუნეებში ეძებს, ფარნავაზ მეფის დროში და ფარნავაზთან, ვისაც ძველი ქართული ტრადიცია ერთხელ განცალკევებული ტომების კვლავ გაერთიანებასა და ქართული დამწერლობის შემოღებას მიაწერს. ეს ყოველივე ფარნავაზის შესახებ მითიც რომ იყოს, რომელშიც, სხვათა შორის, ენა სახელმწიფოსთან კავშირშია ნახსენები, აქ არაა არსებითია. ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი ის არის, თუ რას ეუბნება საბა, ჩვეული გამჭვირვალობითა და ლაპიდარობით, ქართველებს იმ დროს, როცა დაშლილ-დაქუცმაცებული და მტერთაგან ყოველი მხრიდან შეჭირვებულია მათი სამშობლო. ბრძენი ქართველი, „მთელს საქართველოს რომ მამად მიაჩნდა“, დროთა განცვლელი კავშირის აღდგენას ლამობს, რისთვისაც ეროვნული მეხსიერების გრძელ ფესვებს უხმობს. მას სჯერა, რომ ქართული სიტყვის „დაკარგვა“, „ნებაზედ გარყვნა“ დიდი ეროვნული საფრთხის შემცველია. მართლაც, „ისტორიამ იმის მაგალითებიც იცის, რომ თავისი ენა დავიწყებია მთელ ხალხს და სხვა ენაზე გადასულა: ბულგარული ენა სლავური ენაა, მაგრამ ბულგართა ტომი თურქული მოდგმისა იყო ... ახლა ბულგარელები სლავ ხალხად მიიჩნევიან: ენის შეცვლამ ხალხის მეობის შეგნება შეცვალა და ეს გასაგებია: ენაა ხალხის მეობის არსებითი ნიშანი“ (არნ. ჩიქობავა). ცალკეული ადამიანისთვის კი დე-

დაენაზე უარის თქმა საკუთარ თავზე, საკუთარ პიროვნულ მეობასა და, საერთოდ, პიროვნების მთლიანობაზე უარის თქმაა.

ქართველთა ცნობიერებაში ისტორიულად განმტკიცებული იყო რწმენა, რომ დედაენას მაცოცხლებელი ძალა აქვს, რომ მისი ენერგია სულიერი ენერგიაა. ამის გამოხატულებად შეიძლება მივიჩნიოთ ეპიზოდი იოანე და ექვთიმე ათონელების ცხოვრებიდან (X-XI სს.), რომელსაც გიორგი მთანმდელი აღწერს: მიძიმედ ავად გამხდარ ყრმა ექვთიმეს, რომელსაც ბიზანტიაში ცხოვრების გამო დედაენა დავიწყებოდა („ძნიად უბნობნ ქართულად“), ღვთისმშობელი გამოეცხადა, შეეკითხა: „რად არს, რად გელმის, ეფთჳმე?“, ავადმყოფმა უპასუხა: „მოვეკვდები, დედოფალო“. მაშინ მიუახლოვდა ღვთისმშობელი, ხელი დაუჭირა და უთხრა: „არარად არს შენ თანა, აღდეგ, ნუ გეშინინ, და ქართულად ჳსნილად უბნობდი!“. მართლაც, ავადმყოფობისას ალაპარაკდა თავისუფლად მშობლიურ ენაზე და განიკურნა (ღვთისმშობელმა განკურნა დედაენით) ექვთიმე, რომელმაც, შემდგომში დიდმა ეროვნულმა მოღვაწემ და მწიგნობარმა, „მეორე ოქროპირად ცნობილმა“, „აღაყუავა ენად ჩუენი და ქუეყანად თარგმანებითა წმიდათა წერილთადათა“.

ქართული სასულიერო მწერლები, რომელთაც ხელთ ეპყრათ „კალამი სულისაჲ“, არა მარტო თარგმანებში, არამედ ორიგინალურ თხზულებებშიც სულიერი სიბრძნით სავსე სიტყვებით აბრწყინებდნენ ქრისტეს ეკლესიას, მადლითა და სათნოებით ავსებდნენ მის შვილებს, ასევე – მათ დედაენას, რომლის ქრისტიანიზებული ლექსიკური შრე სულიერების სიტყვიერი გამოხატულებაა.

ქართული ენის ღვთიურობის, ნათელღებულობის რწმენით შექმნა X საუკუნის მწერალმა და ჰიმნოგრაფმა იოანე ზოსიმემ დედაენის საგალობელი – „ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ“, რომელშიც ნათქვამია, რომ ქართული ენა შემკული და კურთხეულია უფლის მიერ. ქართულ ენაში ღვთიური მადლის დანახვა ქართველ ერზე გადმოსულ ღვთიურ მადლზეც მიუთითებდა, რადგანაც, საღვთო წერილით, ენა და ერი ერთი და იგივეა ისევე, როგორც ენა და ქვეყანა. თავის დროზე ქართული ენის მეოხებით გაფართოვდა ქართული ეკლესიისა და მცხეთის ტახტის უფლებები (გიორგი მერჩულე: „ქართლად ფრიადი ქუეყანად აღირაცხების, რომელსაცა შინა ქართულითა ენითა ჟამი შეინირვის და ლოცვად ყოველი აღესრულების“), თავის მხრივ, ქრისტიანული რელიგია, რომლის მიღებისთანავე საქართველოში ერის სულიერი ცხოვრების საფუძველი წიგნი გახდა, თავისი გარესამოსისათვის მასალას ენის სიმდიდრიდან იღებდა და სულიერების სხივით განმსჭვალულს, უკანვე უბრუნებდა ენას, რომელსაც ამით ახალ ბუნებასა და ნათელს სძენდა, დედაენასაც ისევე, როგორც მასზე მოლაპარაკე ადამიანებს, სულიერი სრულყოფისაკენ აღმავალ გზაზე დადგომის შესაძლებლობებს უხსნიდა. სულიერი წინსვლის ამ საერთო, კაცობრიულ გზაზე ყოველი ხალხი საკუთარი დედაენის ბილიკით მიდის, თუმცა თვით სულიერების ენა (შინაგანი და არავერბალური) ერთია და ყველასათვის გასაგები. განსხვავებულია ეროვნული სული. მისი, როგორც გარკვეული აქტივობის ანუ ერის სულიერი დედაარსის, რეალობა ვლინდება სხვადასხვა ენაში და სხვადასხვა ენით. „ეროვნული სული ... ისე რეა-

ლურად, ისე ხელშესახებად არსად გამოსჭვივის, როგორც ენაში და იმ ფსიქიკური მოქმედების სფეროში, რომელსაც ადამიანი ენის მეშვეობით ქმნის, ზნე-ჩვეულებაში, ესთეტიკურ და რელიგიურ კულტურაში, საზოგადო და ფილოსოფიურ მხედველობაში, მითოლოგიურ და რელიგიურ რწმენაში“ (გ. ქიქოძე). აქ იკვეთება კიდევც დედაენისა და მისით გაერთიანებული ხალხის ეროვნული სპეციფიკა, თავისთავადობა, განუმეორებლობა, რაც მსოფლიო კულტურის სიმდიდრისა და მრავალფეროვნების საფუძველია.

ნაწილი პირველი

მეტყველების კულტურა:
ენობრივ-ნორმატიული და
ფუნქციურ-კომუნიკაციური
ასპექტები

ქართული ენის მოქმედების ლინგვისტური სივრცე

მდიდარი დოკუმენტირებული ისტორიის მქონე ქართული ენა X-XII საუკუნეებისათვის იმდენად განვითარებული იყო, რომ ინტენსიურად და სრულყოფილად მიმდინარეობდა სხვადასხვა კულტურულ ცენტრებში შექმნილი თეოლოგიურ-ფილოსოფიური თუ გრამატიკული თხზულებების ქართულად თარგმნა-ინტერპრეტაცია¹. სპეციალური ტერმინებისათვის ქართული შესატყვისების დაძებნისა და ახალი ტერმინების წარმოების მეშვეობით შესაძლებელი ხდებოდა უცხოენოვანი ტექსტების ყველა ელფერის გადმოცემა. ორიგინალურ თუ ნათარგმნ ძეგლებზე დართული მეტატექსტები ქართული ენის ამოუწურავ შესაძლებლობებსა და ქართული აზროვნების კულტურის დიდსა და ხანგრძლივ ისტორიას, მის უაღრესად მაღალ დონეს მოწმობს². ასევე, უმაღლეს ოსტატობას აღწევდა ქართული მხატვრული გამომსახველობა, რაზეც მეტყველებს ჩვენი საისტორიო მწერლობა, „ვეფხისტყაოსანი“, მეხოტბეთა პოეზია და სხვ.

¹ სწორედ ამ დროს უკავშირდება ქართული გრამატიკული აზრისა და ენათმეცნიერული კვლევის ისტორიისათვის უდიდესი მნიშვნელობის მქონე გრამატიკული ტრაქტატი „სიტყუად ართრონათაჲს“ (XI ს.), რომელიც გამოავლინა, გამოიკვლია და გამოსაცემად მოამზადა მზექალა შანიძემ (იხ. შანიძე 1990).

² იხ. დ. მელიქიშვილისა და ნ. დობორჯგინიძის შრომები (მელიქიშვილი 1975, მელიქიშვილი 1999, ლექსიკონი 2010, დობორჯგინიძე 2012).

და სხვ. ცხადია, ამ მწვერვალებამდე მისვლას ხანგრძლივი ისტორია უძღოდა წინ.

ქართული ენის განვითარება ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა ქართველი ხალხის საზოგადოებრივ ცხოვრებას, რომელიც, დროთა შესაბამისად, სულ უფრო მრავალმხრივი ხდებოდა. ქართული სალიტერატურო ენის ძალთა ამოქმედებისა და სასიცოცხლო უნარის განმტკიცებისათვის განუზომელი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ ქართულად აიდგა ენა ყველა მეცნიერებამ. „ამ მეცნიერებათა მეტი წილი უკანასკნელ საუკუნეებში შეიქმნა, მათი ცნებები წინათ არ არსებობდა და სათანადო ცნებათა აღმნიშვნელი ტერმინები, ცხადია, ძველ ქართულს არ ექნებოდა. ამის გამო იყო, რომ საშუალო და უმაღლესი განათლება ქართულ ენაზე, ვთქვათ, 1916 წელს ვერ განხორციელდებოდა, თუნდაც რომ შეუძლებელი რამ მომხდარიყო და ამის ნება დაერთო მეფის მთავრობას“, – წერდა არნ. ჩიქობავა, – „მაშინ ორად ორ ქართულ გიმნაზიაშიც კი – თბილისისა და ქუთაისისაში – ქართულად მხოლოდ ქართული გრამატიკა, ქართული ლიტერატურა და საქართველოს ისტორია ისწავლებოდა, ყველა სხვა საგანი – რუსულად: ფიზიკა-ქიმიის, მინერალოგია-ბოტანიკისა, ალგებრა-გეომეტრიისა თუ ფსიქოლოგიის საკითხებზე მსჯელობა ქართულ ენაზე არ შეეძლო ახალგაზრდას, რომელსაც ქართული გიმნაზია ჰქონდა დამთავრებული. ქართულად აზროვნება ამგვარ სპეციალობაში ჩვენს ახალგაზრდობას პირველად თბილისის უნივერსიტეტმა შეაძლებინა. და ეს მოასწავებდა ქართული სამეცნიერო აზროვნების აღორძინებას“ (ჩიქობავა 1972: 11).

თუ მეცნიერების გარკვეულ დარგებში (თეოლოგია, ფილოსოფია...) ქართული ენის გამოყენებას უძველესი

ტრადიცია აქვს, ქართულად პრესის ამეტყველება მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნის მონაპოვარია. ქართულ ენაზე სწავლებამ დაწყებით, საშუალო და უმაღლეს სასწავლებლებში, ცოდნის ყველა დარგისათვის ნაშრომთა ქართულად შექმნამ და მასმედიის როლის გაზრდამ მნიშვნელოვნად გააფართოვა ქართული ენის ფუნქციონირების დიაპაზონი, რამაც ახალი ასპარეზი მისცა მის განვითარებასა და მისი დიდი შესაძლებლობების გამოვლენა-ამოქმედებას. გამოყენების მრავალმხრივმა სფეროებმა ქართულის პოლივალენტოვნება განსაზღვრა, რაც აისახა ქართულ ფუნქციურ სტილთა (სამეცნიერო, პუბლიცისტური, ოფიციალურ-საქმიანი, საკანონმდებლო...) სისტემების ჩამოყალიბებაში.

ასევე განვითარდა ქართული ენის ე. წ. ზეპირი სფერო, რომელიც წარმოდგენილია სასაუბრო და საჯარო მეტყველებით. ეს უკანასკნელიც სალიტერატურო ენის ფორმაა, იგი უახლოვდება წერილობით ენას, მასაც მოეთხოვება კოდიფიცირებული იყოს. ენის ზეპირი და წერილობითი სფეროები, რომელთაგან თითოეულს თავთავისი სახეობები და სტრატეგიკაცია აქვს, შეადგენენ ზეპირ-წერილობით კონტინუუმს, რომლის ადეკვატური აღწერის გარეშე ამა თუ იმ ენის მეცნიერული შესწავლა არასოდეს არ იქნება სრულყოფილი. აქედან გამომდინარე, არ იქნება სრულყოფილად გაგებული არც იმ ხალხის ისტორია, კულტურა და ეროვნული მსოფლხედვა.

ტრივიალურია თეზისი იმის შესახებ, რომ ენა ერის სულიერ ღირებულებათა საგანძურია, სადაც დაუნჯებელია განუმეორებელი ეროვნული ცოდნა. მაგრამ აქვე ჩნდება კითხვა: რომელია ეს ენა, ენის არსებობის რომელი ფორმაა ისეთი, სადაც აკუმულირებულია მთელი

ერის ისტორიულ-კულტურული, ფსიქიკურ-მენტალური გამოცდილება? როგორც ჩანს, ასეთი ვერ იქნება ვერც მხოლოდ საერთო-ქართული ენა და ვერც ამ ენის მხოლოდ სალიტერატურო ფორმა, რომელიც, ასევე ტრივიალური თვალსაზრისით, ენის უმაღლეს ფორმად ითვლება. ვერ იქნება იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ ორივე – საერთო-ქართულიცა და სალიტერატურო ქართულიც – მათთვის დამახასიათებელ საერთოგასაგებობასა და საყოველთაო მისაწვდომობას იმის ხარჯზე აღწევს, რომ შლის დიალექტთა, კილოკავთა, გნებავთ, იდიოლექტთა თავისებურებებს. მაგრამ სწორედ ეს თავისებურებანი განაპირობებენ ხშირად ამა თუ იმ დიალექტის მფლობელის „სამყაროს სურათს“, რომლის ფრაგმენტები არ დამთხვევა საერთოენობრივი სურათის ფრაგმენტებს.

საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიყვანოთ მაგალითები, რომელთა მიხედვითაც ქართველი კაცის მიმართება საკუთარ შეგრძნებებთან, მისი ემოციური გამოცდილება სხვადასხვაგვარად არის ლექსიკალიზებული დიალექტებში და, ამდენად, სამყაროს სურათის ეს მონაკვეთიც განსხვავებული ნიშნებითაა აგებული: სალიტერატურო „გული მიჩუყდება“ ქიზიყურში „გული მიკორკოტდება“, იმავე დიალექტში „გულის ლაკლაკი“ „გულის ცემას“ გამოხატავს; „გული აუცრუვდება“ ქართლურ დიალექტში „გული აეჩხრიკება“; „გულის დაამება“ გურულში „გულზე გადანარვა“; „გულფიცხი“ ქართლურში არის „გულკუჭეჭა“, რაჭულში – „გულჩინჩახვა“, „გულკოიტი“, ქიზიყურში – „გული ყელში ჩრია“; „გულს უწუხებს“ ქართლურში „გულზე ალოდდება“; შიშით „გული ჩამწყდა“, „გული ფეხებში ჩამივარდა“ გურულში „ფირფიჟა ჩამასკტა“ და სხვა მრავალი (ომიძე 1998: 101-102). ასეთი განსხვავება-

ნი შეგვხვდება არა მარტო ემოციური კონცეპტების აღმნიშვნელ სისტემაში, არამედ სხვაგანაც.

ამგვარად, ენის სრული სურათის წარმოდგენისათვის, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ენის მთელი ზეპირ-წერილობითი კონტინუუმის შესწავლაა საჭირო. ანუ საჭიროა განვსაზღვროთ ქართული ენის რეალიზაციის ფორმათა თანაარსებობა, რაც, ფაქტობრივად, ქართულენობრივი რეალობის აღწერა იქნებოდა.

განსაკუთრებულ სირთულეს ქმნის ენის ზეპირი ფორმების კვლევა. თუ სალიტერატურო ენა დოკუმენტირებულია და მისი ისტორიული შესწავლა მეტ-ნაკლებად შესაძლებელია, თითქმის შეუძლებელია ზეპირი სფეროს რეკონსტრუქცია. რა მონაცემებს უნდა დავემყაროთ ენის ზეპირი ფორმების მდგომარეობის განსაზღვრისათვის ამა თუ იმ ისტორიულ პერიოდში? მართალია, ძველი მწერლობის ტექსტებში ასახული ენობრივი ელემენტები ზოგ შემთხვევაში აშკარად მიუთითებენ ზეპირ ტრადიციასთან კავშირზე, მაგრამ ამ ტრადიციას ხომ დამწერლობის შექმნამდელი, ბევრად უფრო ხანგრძლივი ისტორია აქვს? ესეც რომ არ იყოს, აღნიშნული ენობრივი მონაცემების მიხედვით აღდგენილი ენობრივი სიტუაცია მაინც ყოველთვის პირობითი და ჰიპოთეზური იქნება.

თანამედროვე პირობებშიც ზეპირი ფორმების კვლევას ართულებს მათი მოძრავი ბუნება, არამდგრადობა, მოუხელთებლობა, ამასთანავე, სასაუბრო სახეობათა შერევა, კონტამინაცია და სხვ. და სხვ.

ყოველივე ზემოთქმულის გამო ენის განვითარების ყველა პერიოდისათვის – ძველიდან თანამედროვემდე – აქტუალურია ენის ზეპირი სფეროს შესწავლის ხერხების

ძიება-დახვეწა, მეთოდოლოგიური საკითხების დამუშავება. ცხადია, რომ ამ სფეროში მარტო ტერიტორიული დიალექტები არ იგულისხმება.

ქართული ენის ზეპირი სფერო წარმოდგენილია სასაუბრო მეტყველებითა და საჯარო მეტყველებით. ეს უკანასკნელი სალიტერატურო ენის ზეპირი ფორმაა, მაშინ როდესაც, სასაუბრო მეტყველება შეიძლება იყოს როგორც კოდიფიცირებული (სალიტერატურო-სასაუბრო), ისე არაკოდიფიცირებული (ხალხური მეტყველება, ტერიტორიული დიალექტი, ჟარგონი...).

ზეპირი კოდიფიცირებული ფორმები – საჯარო და სასაუბრო – რიგი ნიშნით მსგავსია, რიგით – განსხვავებული. მსგავსება იმით ვლინდება, რომ ორივე უპირისპირდება ენის წერილობით ფორმას და ორივეს ახასიათებს სალიტერატურო ენის ძირითადი ნიშნები: ზედიალექტურობა, მდგრადობა, ნორმატიულობა და პოლიფუნქციურობა. ამ მსგავსების გამო შეიძლებოდა ისინი არ განგვეცალკევებინა, მაგრამ მათ შორის გამოვლენილი განსხვავებაც არანაკლებ არსებითია. იგი უკავშირდება საკომუნიკაციო ფუნქციას, ურთიერთობის თემას, სამეტყველო სიტუაციასა და სხვ.

სასაუბრო მეტყველება იხმარება ყოველდღიური ურთიერთობისას და ასრულებს კომუნიკაციისა და ზემოქმედების ფუნქციას. ეროვნული ურთიერთობის საშუალებად იგი ყალიბდება ეროვნების ჩამოყალიბებისას, ეროვნებამდელ პერიოდში სასაუბრო მეტყველების ფუნქციას ასრულებენ დიალექტები, ქალაქური კოინე და სხვ. კომუნიკაციის მოთხოვნათა შესაბამისად იცვლება საუბრის თემა – ვინროყოფითიდან განყენებულამდე. საუბრის მიმდინარეობის ზოგადი სიტუაციური ნიშნები უკავშირ-

დება კომუნიკაციის საგანსა და კომუნიკაციის აქტის მონაწილეებს. სასაუბრო მეტყველების თავისებურებანი შეპირობებულია მისი ზეპირი ხასიათით. ეს თავისებურებანი შეიძლება უნივერსალურიც იყოს, ისეთები, მაგალითად, როგორიცაა მეტყველების აჩქარებისას უმახვილო ხმოვანთა რედუქცია, თანხმოვანთა კომპლექსების გამარტივება, აღწერითი და შემოკლებული ნომინაციები, პარცელაცია და ანტიციპაცია, დაწყვეტილი სტრუქტურები და სხვ. ეს ნიშნები მეტ-ნაკლები სიცხადით ვლინდება სასაუბრო-სამეტყველო სიტუაციაში, რომლის სამტიპს გამოყოფენ, ესენია: უცნობთა შორის სტერეოტიპული ქალაქური დიალოგები; ნაცნობთა, ახლობელთა ურთიერთობა ყოფით ვითარებაში; ნაცნობთა და უცნობთა ურთიერთობა საწარმოსა და სოციალურ-კულტურულ სფეროში (ЛІС 1990: 407-408).

ზეპირ საჯარო მეტყველებას, რომლის ძირითადი ჟანრებია: მოხსენება, ლექცია, გამოსვლა, კონსულტაცია, საუბარი და სხვ., მოლაპარაკე მიმართავს, უწინარეს ყოვლისა, მაშინ, როცა თემა ინტელექტუალიზებული, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანია, მიზანი შეტყობინება და ზემოქმედებაა, ხოლო ადრესატი – აუდიტორია. თუ სასაუბრო მეტყველებისას მოლაპარაკე და მსმენელი მონაცვლეობენ და კომუნიკაციას ინტერპერსონალური ხასიათი აქვს, საჯარო მეტყველების შემთხვევაში ადრესანტი უპირატესად ცალმხრივად ზემოქმედებს ადრესატზე. აქ მნიშვნელოვანია ადრესატის თვისებრივი და რაოდენობრივი მახასიათებლები. პირველს განეკუთვნება მისი ინფორმირებულობის ხარისხი, ანუ ფონური ცოდნა, მეორეს – აუდიტორიის სიდიდე:

მსმენელი ცალკეულია, კოლექტიური თუ მასობრივი (კვარაცხელია 1990: 249-250).

ზეპირი საჯარო მეტყველება, განსხვავებით სასაუბროსაგან, შინაარსისა და კომპოზიციის თვალსაზრისით შეიძლება წინასწარ მომზადებული იყოს, მაგრამ სტრუქტურულ-ენობრივი ხორცშესხმის თვალსაზრისით ის მაინც სპონტანურია. მიუხედავად იმისა, რომ იგი მეტად უახლოვდება სალიტერატურო ენას, ვიდრე სასაუბრო მეტყველება, მისი ზეპირი ხასიათი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მის ენობრივ თავისებურებებს.

ზეპირი მეტყველების არაკოდიფიცირებულ ფორმათაგან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევჩერდეთ „ხალხურ ენაზე“, რომელსაც ტერმინოლოგიურად შეესაბამება ფრანგ. «La langue populaire», ჩეხ. „Mluva lidu“, რუს. «Просторечие». მის არსს ქართულში უფრო ზუსტად გადმოსცემს „მდაბიური ენა“, რომელიც ხასიათდება უკიდურესი სიმარტივითა და გასაგებობით, არაწიგნიერებით, დაბალი კულტურით, ჟარგონიზმებისა და ვულგარიზმების ჭარბი ხმარებით და სხვ. ისევე, როგორც სალიტერატურო ენა, იგი ზედიალექტურია, კომუნიკაციურად ნიშნადი და ეროვნული ენის ყოველი მატარებლისათვის გასაგები. ხალხური ენა მჭიდროდ უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული ეროვნული ენის ფორმირებასთან. იგი ქრონოლოგიურად უსწრებს სალიტერატურო-სასაუბროს, მაგრამ განაგრძობს მასთან თანაარსებობას. ხალხური მეტყველება შეზღუდულია როგორც საუბრის თემატიკით, ისე სამეტყველო სიტუაციებით, განსხვავებით სალიტერატურო-სასაუბროსაგან, იგი გამოიყენება მხოლოდ ყოფით ვითარებაში, გამოირჩევა მეტი ფამილარულობით, თავისუფლებითა და დაუდევრობით. რიგი

საერთო ნიშან-თვისების გამო ჭირს საზღვრის გავლება ხალხურ მეტყველებასა და, მაგალითად, ჟარგონს შორის. ეს სირთულე ასახულია როგორც სხვა ენათა ლექსიკონებში, ისე „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონშიც“ (ქეგელი 1950-1964), სადაც კვალიფიკაციები: „ხალხური“, „ვეულგარული“, „ბარბარიზმი“, „ირონიული“, „საუბრისა“, „უპატივცემულობისა“, „დამცირებითი“, „დაცინვითი“, „სალანძლავი“ ხშირად იმგვარი ლექსიკური შრეების მახასიათებელია, რომელთაც საერთო სტილური თავისებურება – დაწეულობის, დამდაბლების მკვეთრი ექსპრესიული ნიშანი აქვთ და რომლებიც ამის გამო შეიძლება გვხვდებოდეს როგორც ხალხურ სასაუბრო, ისე ჟარგონულ მეტყველებაშიც. ლექსიკოლოგიისა და ლექსიკოგრაფიის ეს რთული ამოცანა არათუ 50-60-იან წლებში შეიძლებოდა გადაჭრილიყო, არამედ დღესაც არ არის დაძლეული. ამის მიზეზია ქართული ენის ზეპირი ფორმების შეუსწავლელობა. ამ მხრივ გამონაკლისს ტერიტორიული დიალექტები წარმოადგენენ, რომელთა მნიშვნელობა და ადგილი საერთო ქართული სალიტერატურო ენისათვის იმთავითვე იყო დადგენილი. როგორც ჩანს, **სალიტერატურო ენის მაღალმა პრესტიჟმა**, რასაც მთელი ისტორიის მანძილზე აღიარებდა ქართველი ხალხი, ლინგვისტებისთვისაც ჩრდილში მოაქცია ზეპირ-წერილობითი კონტინუუმის არაკოდინფიცირებული უბანი, რომლის უგულებელყოფაც არ შეიძლება, თუ გვსურს განვსაზღვროთ ჩვენი ენობრივი სიტუაცია თუნდაც სინქრონიული თვალსაზრისით, ანუ განვსაზღვროთ ქართული ენის რეალიზაციის ფორმათა თანაარსებობა და, ფაქტობრივად, ენობრივი რეალობა.

ზეპირი მეტყველების აღნიშნული ფორმები, სალიტერატურო ენასა და მის ვარიანტებთან, აგრეთვე ენის სხვა ფუნქციურ ტიპებთან ერთად, ერთი ენის მოქმედების ლინგვისტურ სივრცეს ქმნის, სადაც თითოეულ **ენობრივ ნარმონაქმნს** ანუ **იდიომს** მისთვის განკუთვნილი ადგილი აქვს.

როგორ მოქმედებს ინდივიდი ამ სივრცეში? რაზეა დამოკიდებული მისი ენობრივი, უფრო ზუსტად, კომუნიკაციური კომპეტენცია და ანიჭებს თუ არა იგი უპირატესობას ამა თუ იმ იდიომს? ამ საკითხთა გასარკვევად უნდა მივმართოთ დიგლოსიის ცნებას. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინის ცნებითი მნიშვნელობა სხვადასხვა მეცნიერთა შრომებში გარკვეულ ცვლილებებს დაექვემდებარა (Fishman 1967: 29-38; Bell 1976: 116-144), დღემდე ყველაზე აქტუალურია ამერიკელი ლინგვისტის, სოციოლინგვისტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის – ჩარლზ ფერგიუსონის განმარტება (Ferguson 1959: 325-340). რამდენადაც ჩვენ მონოლინგვური დიგლოსია გვაინტერესებს, აქ არ განვიხილავთ ბილინგვიზმსა და პოლილინგვიზმს, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ბილინგვიზმი ინდივიდის ან საზოგადოების მიერ ერთზე მეტი ენის (კოდის) გამოყენებას გულისხმობს, დიგლოსია კი ამგვარი ფუნქციური განაწილების შეფასების შედეგია.

როგორც ვხედავთ, ლათინური „ბილინგვიზმის“ ზუსტი ბერძნული თარგმანი „დიგლოსია“ ენათმეცნიერულ ტერმინოლოგიურ სისტემაში დამატებითი ცნებითი მნიშვნელობების მატარებელია, ერთ-ერთი მათგანი ამა თუ იმ იდიომის (კოდის) გამოყენების შეფასებას გულისხმობს. ფაქტობრივად, ბილინგვიზმი და დიგლოსია სამეტყველო კოლექტივში შეიძლება გვხვდებოდეს ცალ-

ცალკე ან ერთად, ანუ შეიძლება გამოიყოს სამი შემთხვევა: 1. მხოლოდ ბილინგვიზმისა, დიგლოსიის გარეშე, 2. მხოლოდ დიგლოსიისა, ბილინგვიზმის გარეშე და 3. ბილინგვიზმისა და დიგლოსიის შერწყმისა. რამდენადაც ერთი ენის ზეპირი მეტყველების ფორმებზე ვმსჯელობთ, ვიფარგლებით (2) დიგლოსიით ბილინგვიზმის გარეშე, ანუ მონოლინგვური დიგლოსიით.

დიგლოსიის უნარი ადამიანს დედენის ათვისების დაწყებისთანავე უვითარდება. ლიტერატურაში (Lenneberg 1967: 137; Bell 1976: 140-141) აღნიშნულია, რომ ბავშვი, რომლის სამეტყველო ქცევა ერთადერთი, ვინწოროჯახური სფეროთი იზღუდება, ერთი და იმავე მიზნის მისაღწევად სხვადასხვაგვარად მიმართავს დედას, მამას, თავის დედმამიშვილს. ბავშვის ზრდასთან ერთად ფართოვდება მისი ენობრივი მოქმედების სფერო და როლების დიაპაზონი, შესაბამისად – მის მიერ შეძენილი ვერბალური რეპერტუარიც. სამეტყველო ურთიერთობისას დიგლოსია, ჩვეულებრივ, სტიქიურად ვლინდება. იგი შეპირობებულია სამეტყველო აქტების ტიპებითა და სიტუაციით. სამეტყველო აქტის მოდიფიკაციას იწვევს ისეთი ცვლადები, როგორიცაა ურთიერთობის მონაწილეთა სტატუსი, მათი ურთიერთმიმართება და კომუნიკაციის მიზანი. ლინგვისტურ ცვლადთა უმრავლესობას მიაკუთვნებენ უფრო ზოგად რუბრიკას, ვიდრე დიალექტია – რეგისტრს (Crystal, Davy 1969). თუ დიალექტის გამოყენება შეპირობებულია კონკრეტული სიტუაციით, რეგისტრი დაკავშირებულია მოლაპარაკის შედარებით მყარ, მუდმივ მახასიათებლებთან, როგორიცაა ასაკი, განათლება, საზოგადოების ამა თუ იმ ფენისადმი მიკუთვნება.

ყველა შემთხვევაში ექსტრალინგვისტური ცვლადები ენობრივ ვარირებას იწვევენ.

ვინაიდან არც ერთი ინდივიდი მხოლოდ ერთი სოციალური როლის შემსრულებელი არ არის და არც მხოლოდ ადამიანთა ერთადერთ ჯგუფს ეკუთვნის, მას იდიომთა გარკვეული „მარაგი“ აქვს. ინდივიდის ენობრივი, უფრო ზუსტად, კომუნიკაციური კომპეტენცია ფართოვდება იმ იდიომთა რაოდენობის პირდაპირპროპორციულად, რომელთა გამოყენებაც მას შეუძლია. დიგლოსიის ბუნებრივი უნარი მოლაპარაკეს საშუალებას აძლევს ადვილად გადავიდეს ერთი იდიომიდან მეორეზე (კოდური გადართვა). გადართვის მოტივაციები სხვადასხვაა, მაგრამ მათი პირველადი დაყოფა ისაა, რომელსაც, ერთი მხრივ, შეესაბამება ოფიციალური (ფორმალური), ხოლო, მეორე მხრივ, არაოფიციალური (არაფორმალური) მეტყველება. ფორმალური, ნორმალიზებული იდიომი, რომელიც ამავე დროს სახელმწიფო ენაცაა, საჯარო ზეპირი კომუნიკაციების უმეტეს ნაწილს მოიცავს, არაოფიციალური იდიომები კი, ჩვეულებრივ, მისი ალტერნატივებია, რომლებიც გვერდს უვლიან ოფიციალურად დადგენილ პროცედურებს. ისინი ჩნდებიან არა როგორც დაგეგმილი პროცესის ნაწილი, არამედ როგორც როლური მიმართებების შედეგი (Bell 1976: 137-138). თუ რამდენად ბუნებრივია დიგლოსიის მოვლენა, იქიდანაც ჩანს, რომ იგი შეინიშნება ყრუთა ენაშიც. მაგალითად, განიხილავენ ამერიკელ ყრუთა მეტყველების მაღალ და დაბალ სახეობებს. პირველი უმთავრესად დაქტილურია და გამოიყენება ოფიციალურ გარემოში, მეორე, „დაბალი სახეობა“, რომელიც მაღალი სტილის მიმართ თითქოს სა-

საუბრო ფორმას წარმოადგენს, შესტმომიკურია და იხმარება ოჯახში, მეგობართა წრეში და ა. შ.

კოდური გადართვის სხვა მოტივაცია შეიძლება იყოს ენობრივი განკერძოების ან გამთლიანების (სოლიდარობის) სურვილი, რასაც მსმენელი შესაბამისად აღიქვამს და მოლაპარაკეს აფასებს ოპოზიციებით: „ჩვენებური – არაჩვენებური“ (ტერიტორიული დიალექტის შემთხვევაში), „ჩვენიანი – არაჩვენიანი“ (სხვა დანარჩენ შემთხვევაში). ამ ოპოზიციათა თითოეული წევრის მახასიათებელს განსაზღვრავს ენობრივი ინდიკატორები, იქნება ის ფონოლოგიური, ორთოეპიული თუ ლექსიკური ხასიათისა, რომლებიც ადვილად მიაწინებენ მსმენელს „თავისიანსა“ თუ „უცხოზე“ და, ამდენად, ისინი სოციალურ-ტერიტორიული თვითიდენტიფიკაციისა და თანამოსაუბრის იდენტიფიკაციის საშუალებას იძლევიან.

გადართვის მოტივი შეიძლება გახდეს თვით ურთიერთობის მოთხოვნილებაც, როცა მოლაპარაკე ცდილობს სხვა ადამიანი ან ადამიანები მათივე იდიომის გამოყენების საფუძველზე რაღაცა მიმართებით დაიხსლოს, ასევე, თვითონაც ახლობელი გაუხდეს მათ. ამგვარი იმიტაციის სტიმული შეიძლება იყოს „ფარული პრესტიჟიც“, რომელიც ზოგიერთ არაფორმალურ იდიომს აქვს. მაგალითად, თბილისური ხალხური ენა, რომელიც სალიტერატურო ფორმისაგან განსხვავდება არა მარტო წარმოქმით, არამედ ლექსიკური თავისებურებებითაც, ასეთი „ფარული პრესტიჟით“ სარგებლობს როგორც თბილისელებში, ისე რეგიონების წარმომადგენლებშიც. შემჩნეულია, რომ პერიფერიიდან თბილისში ჩამოსული ახალგაზრდები უფრო ხშირად ხმარობენ ე. წ. ქალაქურ სიტყვებს (დიდწილად ჟარგონიზმებს), ვიდრე თვით ქალაქელები,

მათთვის ეს მარკირებული ლექსიკა, როგორც ჩანს, მიკრიბის ერთ-ერთი – ენობრივი – საშუალებაა.

მეორე მხრივ, მაღალი პრესტიჟის მქონე სალიტერატურო ენის გამოყენებას ყოფითი ურთიერთობისას მეტყველი სუბიექტის თანასოფლელები აღიქვამენ როგორც სნობიზმისა და პოზიორობის ნიშანს. ასევე პრეტენზიული და არაბუნებრივი ჩანს გარეშეთათვის ექსკლუზიური სოციალური ჯგუფების ახალგაზრდათა წარმოთქმის თავისებურებანი, ბარბარიზმებითა და ჟარგონიზმებით გაჯერებული ლექსიკა.

როგორც ვხედავთ, მეტყველი სუბიექტის დისკურსის ფორმა და ხარისხი შეფასების ობიექტია. მოლაპარაკის შეფასება, რომელიც მსმენელს ეკუთვნის, ჩვენი აზრით, პრესტიჟულობის შეფასებათა რიგში დგება.

თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ „სხვათა შეფასება და თვითშეფასება გარკვეულ კავშირში არიან ერთმანეთთან, მაგრამ ადამიანის თვითშეფასებაზე უფრო მეტ გავლენას ახდენს ის, თუ, მისი აზრით, რას ფიქრობენ სხვები მის შესახებ“ (ნადირაშვილი 1983: 311), შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აღნიშნული პრესტიჟულობის შეფასებები ენობრივი სოციალური ქცევის ერთ-ერთი რეგულატორია; ისინი შედარებითი ბუნებისაა და მათი სისტემა ყალიბდება კონკრეტულ იდიომთა მომხმარებლების წრეში.

კიდევ ერთი, ქართული ენის ფუნქციონირების მნიშვნელოვანი უბანია მხატვრული შემოქმედება. მხატვრული ლიტერატურის ენა სალიტერატურო ენისაგან რამდენადმე განსხვავებულია: თუ საერთო სალიტერატურო ენა შეუზღუდავად ემსახურება საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს, მხატვრული მეტყველების მომხმარების არე ვიწროა, ამასთანავე, უფრო თავისუფალიც – აქ არც-

თუ იშვიათად ირღვევა სალიტერატურო ნორმები, შემოდის საუბრის არაკოდიფიცირებული ფორმები, დიალექტიზმები, ჟარგონიზმები – პერსონაჟთა მეტყველების დასახასიათებლად; მოძველებული გამოთქმები, არქაიზმები – ისტორიულ ეპოქათა გასაცოცხლებლად და სხვ.; მიზანდასახულად, მხატვრული ეფექტის მისაღწევად იცვლება სიტყვათა და მნიშვნელობათა ძველი შეხამებები. თუ საერთო ენას ანონიმური და კოლექტიური შემოქმედი ჰყავს, რის გამოც იგი ობიექტური და მიუკერძოებელია, მხატვრულ ენას ქმნიან მწერლები თავიანთი სახელებით, იდიოსტილებით, ინდივიდუალური ახალწარმოებითა და სუბიექტური გემოვნებით. სიტყვათქმნადობა, მეტაფორიზაცია, რაც იმთავითვე დამახასიათებელია ენისათვის, მხატვრულ მეტყველებაში გაცხოველებული და გაძლიერებულია. მწერლის ენა ინტენსიური ენობრივი შემოქმედების ფართო ასპარეზია. ამ მხრივ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პოეზიის ენას, რომელშიც უფრო გაღრმავებულია ენობრივი ნიშნის ასიმეტრიული დუალიზმი.

პოეტური ენა ცვლილებას განიცდიდა ინტონაციის, ლექსიკისა და სახოვანების თვალსაზრისით. იგი თავისუფლდებოდა დრომოჭმული პოეტიზმებისა და ძველი ყაიდის მაღალფარდოვანებისაგან, იმ სპეციფიკური მეტაფორული მეტყველებისაგან, რომელიც კლასიკური პოეზიისათვის იყო დამახასიათებელი, თანდათან უახლოვდებოდა საერთო ენას, რომლისგანაც ადრე განსხვავებას ცდილობდა. ამით მეტად ახლოს მიდიოდა ადამიანთან, ვისი შინაგანი სამყაროც უნდა გამოეხატა. ცოცხალი და ცვალებადი ქართული პოეტური ენა, ახლებურად გაგებული „მხატვრულობის“ შესაბამისად, აღარ ეყრდნობა მხოლოდ ტროპებსა და ფიგურებს, რომლებიც

მნიშვნელოვანია, მაგრამ ბოლომდე ვერ ამოწურავენ ეს-თეტიკურ ფუნქციას. საყრდენი ხდება სიტყვათა, ფორ-მათა და კონსტრუქციათა მრავალფეროვანი კონოტაცი-ები, მხატვრული საშუალებები, რომელთა ხორცშესხმის საფუძველი ქვეტექსტებშია, როდესაც არა ექსპლიცი-ტურად, არამედ ქვეტექსტში გავლით ხორციელდება ენის ესთეტიკური ფუნქცია. მხატვრული ლიტერატურა ენის გამდიდრების შეუცვლელი წყაროა. მასზე ორიენ-ტაცია ახასიათებდა და ახასიათებს ქართული ენის ნორ-მალიზაციას.

ენის ფუნქციონირების განსაკუთრებული სფეროა მასმედია, რომელმაც დიდი ცვლილება განიცადა პოსტ-საბჭოურ ხანაში. უწინარეს ყოვლისა, მან დაკარგა რი-გორიზმი და იმპერატიულობა, შემფასებლურობა (ნაწი-ლობრივ), რაც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საბჭოთა პერიოდის სახელმძღვანელო პრინციპთან, კერძოდ, პარ-ტიულობის პრინციპთან. მას გაუჩნდა საერთო სტილური თავისებურება – დანეულობის, „დამინების“ მკვეთრი ექს-პრესიული ნიშანი. ოფიციალური ტონი შეცვალა ფამი-ლარულმა, რამაც შესაბამისი ცვლილებები გამოიწვია ლექსიკისა და ფრაზეოლოგიის შერჩევის სფეროში. დამ-კვიდრდა ისეთი ენობრივი საშუალებების გამოყენება, რომლებიც მხოლოდ ყოფით, არაფორმალურ, არაოფი-ციალურ ვითარებაში იხმარებოდა, გახშირდა მედიატექ-სტებში სასაუბრო ელემენტების ჩართვა. ჟურნალისტე-ბის მოტივაცია აქ ნათელია: ასეთი ელემენტები ყველა-სათვის გასაგებია, გამოირჩევა ფამილარულობით, რაც უშუალოების ნიშნად აღიქმება და გამიზნულია მკით-ხველთან, მსმენელთან თუ მაყურებელთან კომუნიკაცი-ის გასაიოლებლად. მაგალითად, დავიმონებთ საგაზეთო

სათაურებს: „რუსეთთან საჰაერო მიმოსვლა, ჰა და ჰა, აღდგება“ ან „ხელისუფლება უსინდისოდ იტყუება“ და სხვ. სპეციფიკურ ვითარებას ქმნის მედიაენაში მზა სამეტყველო ფორმულების – ტრაფარეტის, კლიშეს, შაბლონის, შტამპის – წარმოშობა. უნდა ითქვას, რომ გაზეთის ენით წერა უბრალოდ, საქმიანად და ეკონომიურად – სამეტყველო სტანდარტებისა და კლიშეების გამოყენებით წერას ნიშნავდა ყოველთვის. ამიტომ სტანდარტები და კლიშე აქ „კანონიერია“. ბეჭდურ მედიაში სტერეოტიპების შექმნასა და გამოყენებას ბევრი არაენობრივი მიზეზი აქვს, ერთ-ერთია მათ შორის უცხოენოვანი პრესის ფურცლებიდან, მეტადრე ინტერნეტწყაროებიდან, მასალის ოპერატიულად გადმოთარგმნა-გადმოქართულება, რაც, კალკირებულ სტანდარტებთან ერთად, თარგმნის შტამპებსაც ამრავლებს. ამ პროცესის უკონტროლობის შედეგი – ლექსიკური სიმწირე ინდივიდთა მეტყველებაში – საგანგაშო ხდება.

მხატვრული ენა, ზეპირი მეტყველების ფორმები, სალიტერატურო ქართული, მისი ვარიანტები თუ სხვა ფუნქციური ტიპები, ტერიტორიული თუ სოციალური დიალექტები ქმნიან ერთი ენის, ქართული ენის, მოქმედების, ფუნქციონირების ლინგვოკულტურულ სივრცეს. ამ სივრცეში, მნიშვნელობათა თვალსაზრისით, ბევრი ეროვნულ-ქართული სპეციფიკის მქონე სხვადასხვა სიტყვა, გამოთქმა, ანდაზა, აფორიზმი, ენობრივი სტერეოტიპი თუ კულტურის ენობრივი კოდი, სიმბოლო თუ სახე, კულტურული თუ ეთიკური კონცეპტი იყრის თავს, რაც ქმნის ქართული ენის სხვა ენათაგან განსხვავებულ უნიკალურ ენობრივ შინაარსს.

„ყველა ქართველის ვალია ... არ დაივინყოს ის ძველი ჭეშმარიტება, რომ ენა არის ხალხის მეობის ძირითადი ნიშანი“ (ჩიქობავა 1972: 13). ჩვენმა წინა თაობებმა ეს კარგად იცოდნენ. მათ ჯერ კიდევ ცარიზმის რუსიფიკატორულ კურსს დაუპირისპირეს ქართული ენის ინტერესების დასაცავად განხორციელებული ღონისძიებები, მათ შორის XIX ს-ის 40-იან წლებში ქართული თეატრის აღდგენა, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსება (1879 წ.), ქართული დრამატული საზოგადოების ჩამოყალიბება (1880 წ.), ჟურნალ-გაზეთების გამოცემა (მარტო XIX ს-ში ასეულობით ქართული გაზეთი გამოდიოდა), ენის საკითხებზე დისკუსიები, მშობლიურ და უცხო ენაზე სწავლების, ასევე ორენოვანი სწავლების საკითხთა დამუშავება. გასული საუკუნის მეორე ათწლეულიდან ქართულმა სახელმწიფომ ფართოდ გაშალა ქართული ენის დაცვისა და განვითარებისაკენ მიმართული საგანგებო მუშაობა – გაიხსნა თბილისის უნივერსიტეტი და სხვა უმაღლესი სასწავლებლები, შეიქმნა ქართული ენის სინმინდისა და ქართული ტერმინოლოგიის დამამუშავებელი კომისიები და სხვ.

ქართული ენა ყოველთვის იყო ზრუნვისა და სიყვარულის საგანი. 1978 წელს, როდესაც საქართველოს სსრ კონსტიტუციის ახალი პროექტი გამოქვეყნდა, რომელშიც გაუქმებული იყო ქართული ენის სახელმწიფოებრივი სტატუსი, თბილისში დაიწყო ფართომასშტაბიანი აქცია მშობლიური ენის დასაცავად. სწორედ საყოველთაო პროტესტმა განსაზღვრა ქართული ენისათვის სახელმწიფოებრივი სტატუსის შენარჩუნება.

ქართულს, ისევე როგორც ყველა ენას, აქვს მოქმედების საკუთარი ლინგვისტური სივრცე, რომელიც შედგება, ერთი მხრივ, ამ ენაზე მოლაპარაკე ადამიანთა საცხოვრებელი მიწა-წყლისაგან, მეორე მხრივ, ამ ადამიანების მენტალურ-კულტურულ-მწარმოებლური სფეროებისგან. ლინგვისტური სივრცის პირველი ნაწილი მატერიალურია და გულისხმობს ტერიტორიას, რომელზეც ესა თუ ის ეროვნული ენა ფუნქციონირებს, მეორე – არამატერიალური, ერის წარმომადგენელთა შიდა, მენტალური სივრცეა, რომელიც მათშია მოცემული და მათით არის განსაზღვრული. თუ პირველი ნაწილი ჰორიზონტალურ განფენილობას, სახელმწიფო საზღვრებში ენის გავრცელებას გულისხმობს, მეორე – ვერტიკალურსა და სტრატეფიციურებულ სივრცეს ვარაუდობს, რომელიც ასახავს ენის ფუნქციონირების შედეგს ყველა საზოგადოებრივსა თუ კულტურულ სფეროში და იწახავს ხალხის კოლექტიურ ხსოვნას, ქმნის კოლექტიურ მეხსიერებას.

ამა თუ იმ ენის ლინგვისტური სივრცის ზრდა-შემცირებაზეა დამოკიდებული ენის არა მარტო სრულფასოვანი ფუნქციონირება, მისი გამდიდრება-განვითარება, არამედ ყოფნა-არყოფნა. საგანგაშოა პროგნოზი, რომლის მიხედვითაც დღეისათვის არსებულ ენათა თითქმის ნახევარი 100-150 წლის შემდეგ აღარ იარსებებს. ამ ვითარებამ შექმნა სოციოლინგვისტიკური ტერმინი „საფრთხეში მყოფი ენები“. ენა ქრება, როდესაც ამ ენაზე აღარ ან ვეღარ ლაპარაკობენ. აღნიშნული განმარტებით იკვეთება როგორც ინდივიდთა, ასევე სახელმწიფოთა პასუხისმგებლობა. მართალია, ენის გაქრობა ამ ენაზე მოლაპარაკე ხალხის გაქრობას აუცილებლობით არ

უკავშირდება, მაგრამ ენის სიკვდილი ამ ენაზე მოლაპარაკეთა სულიერი კულტურის განადგურებას ნიშნავს, რაც თავისთავად აჩენს მსოფლიო ენობრივი და კულტურული მრავალფეროვნების დაცვის საყოველთაო პასუხისმგებლობას.

ეროვნული ენა, რომელიც ამავე დროს სახელმწიფო ენაც არის და, ამდენად, სახელმწიფოებრიობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორიც, სახელმწიფოს მხრივ დაცული უნდა იყოს. დაცვა გულისხმობს იმ ლინგვისტური სივრცის ხელშეუხებლობის სამართლებრივ უზრუნველყოფას, რომელსაც ქმნის ენის „ჰორიზონტალური“ და „ვერტიკალური“ ფუნქციონირება. ზემოთქმულის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანია ენობრივი ურთიერთობის ხარისხის ანუ მეტყველების კულტურის პრობლემა, იგი მოიაზრებს არა მარტო სალიტერატურო ნორმების დადგენასა და დანერგვას, არამედ ენის გამოყენების ფუნქციურ მიზანშეწონილობასა და, რაც არსებითია, ენისადმი გაცნობიერებულ დამოკიდებულებას, უფრო მეტიც, დედაენის სიყვარულსა და მისი სინმინდის დაცვაზე ზრუნვას როგორც სახელმწიფოს მხრივ, ისე ამ ენაზე მოლაპარაკე ინდივიდთა მხრივაც.

ენობრივი თვითშეგნება და სალიტერატურო ნორმა, როგორც ღირებულება

ყოველი ენის არსებობის უმაღლეს ფორმად სალიტერატურო ენა ითვლება, რომელსაც ფუნქციურ სტილთა მეტ-ნაკლებად ფართო დიაპაზონი აქვს. მისი უნივერსალური მახასიათებელია სოციალურად რეგლამენტირებული ნორმირება. ამას ცხადყოფს სალიტერატურო ენათა ისტორია და ტიპოლოგია.

უძველესი სამწერლობო ტრადიციის მექონე სიტყვიერება (მაგალითად, „შუშანიკის მარტვილობის“ ქართული) მკვლევრის წინაშე წარმოდგება როგორც მაღალორგანიზებული, ნორმირებული ენის ძეგლი. ტექსტში დადასტურებული კოდიფიკაციის მაღალი ხარისხი სპეციალისტებს იმ ვარაუდის საფუძველს უქმნის, რომ ქართული სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბების გზა „შუშანიკის წამების“ დაწერამდე ბევრად ადრე დაიწყო. ამ გზის რეკონსტრუქცია გაცილებით უფრო რთულია (თუ შეუძლებელი არა), ვიდრე პრაენის ან მითოლოგიურ-რელიგიური თუ ლიტერატურული არქეტიპების აღდგენა. მაგრამ ერთი რამ ნათელი ჩანს: სალიტერატურო ენის განვითარების პროცესი ენობრივი ცნობიერების განვითარების პროცესს დაემთხვეოდა და დაემთხვეოდა არა მარტო მიმართულებით, არამედ არსობრივადაც.

დავინწყით იმით, რომ ნორმა, ფართო გაგებით, ენის განუყოფელი და მადეტერმინირებული თვისებაა მისი

„ჩასახვის დღიდან“. იგი ენის ის ატრიბუტია, რომელიც ენის არსებობის დროითი და სივრცითი განფენილობის ყოველ წერტილში მუდმივად მყოფობს მასში. სხვაგვარად ენა ვერც შემეცნებისა და ურთიერთობის, ვერც ცოდნისა და გამოცდილების დაგროვების საშუალება ვერ გახდებოდა, საერთოდ ვერც შეიქმნებოდა. ქცევის რეგლამენტაცია ანუ გარკვეული წესებისადმი დაქვემდებარება ცოცხალ არსებას ყველაზე პრიმიტიულ სტადიაზეც ახასიათებს. მისი ქცევა წესრიგდება სიგნალებით (შდრ. ინფუზორიებზე ჩატარებული ცდების ცნობილი მაგალითი). მწერების კოლექტიურ ცხოვრებაზე დაკვირვებით მეცნიერებმა დაასკვნეს, რომ ე. წ. „მატერიალური კომუნიკაცია“ შეუძლებელი იქნებოდა ნიშნისმიერი კომუნიკაციის გარეშე. ნებისმიერი „ფსიქოფიზიკური სისტემის“ ცნება, ამავე დროს, სიგნალზე რეაგირების ფაქტსაც გულისხმობს და ამ სიგნალის „დამახსოვრება-დასწავლასაც“, რაც ქცევის რეგულარობას განსაზღვრავს. რეგლამენტაციის ეს არაცნობიერი საშუალებები ენის ადამიანამდელ ანალოგად შეიძლება ჩაითვალოს (Бюлер 2000: 4). ის, რომ ამ ანალოგს არ ძალუძს შეასრულოს ადამიანის ენისათვის დამახასიათებელი რეპრეზენტაციის (დესკრიფციის, ობიექტივაციის) ფუნქცია, ჩვენს შემთხვევაში ანალოგიას ვერ ასუსტებს, რამდენადაც ამჯერად გვინტერესებს ენობრივი ნორმის, როგორც მოვლენის, დაწყებითი სტადიის გამოვლენა: იგი გვეგულება უკვე იმ ნიშანთა სისტემებში, რომლებიც „დაბალ ფუნქციებს“ (თვითგამოხატვის ანუ სიმპტომატურსა და სიგნალიზაციის ფუნქციებს) ასრულებენ. ამგვარი ფუნქციები კი აქვს ყველა ცხოველთა ენასა და ყველა ლინგვისტურ ფენომენს (Поппер 2002: 121).

როდესაც კარლ ბიულერი წერდა, რომ ენის თეორია უნდა აიგოს მკვიდრ ბიოლოგიურ ფუნდამენტზე, ამით იგი ენის ონტოლოგიურ წყაროზე მიგვანიშნებდა. უფრო შორს წავიდა უმბერტო მატურანა. მან შემეცნების პროცესი ღრმად ბიოლოგიურ მოვლენად გამოაცხადა¹ და ამ კონტექსტში შეეცადა პასუხი გაეცა კითხვებზე: რა არის ცოცხალი ორგანიზმი, როგორ წარმოქმნის იგი შემეცნებას ზოგადად და, კერძოდ, თვითშემეცნებას, რას წარმოადგენს ენა, აზროვნება.

უ. მატურანას მთლიანი თეორიის განხილვას აქ არ შეეუდგებით², აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იგი უპასუხებს კითხვებს როგორც ეპისტემოლოგიის, ისე ბიოლოგიის სფეროდან. აღნიშნული კონცეფციის თანახმად, ცოცხალი სისტემები კოგნიტიური სისტემებია, ხოლო სიცოცხლე – შემეცნების განუწყვეტელი პროცესი. ეს დებულება სამართლიანია ყველა ორგანიზმისათვის, ექნება მას ნერვული სისტემა, თუ არა (Матурана 1995: 103), მით უფრო იმგვარი შემეცნებელი ორგანიზმის ფუნქციური ორგანიზაციისათვის, რომელსაც შეუძლია წარმოქმნას კონცეპტური აზროვნება, ენა და თვითშეგნება. ცოცხალი სისტემა გაგებულია როგორც მთლიანობა,

¹ როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ დარვინმა თავის გვიანდელ ნაშრომებში („ადამიანის წარმოშობა და სქესობრივი გადარჩევა“ – Darwin 1871, „ემოციათა გამოხატვა ადამიანსა და ცხოველებში“ – Darwin 1872) ადამიანის კოგნიტიური უნარის, თვითშეგნების, ენის, მორალის და ა. შ. წარმოშობა დაუკავშირა ბუნებრივი გადარჩევის მექანიზმებს, არსებობისათვის ბრძოლაში გადარჩენისა და კვლავ-წარმოების პროცესებს. გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლებიდან სწრაფად ვითარდება თანამედროვე ეპისტემოლოგიის ახალი დარგი – ევოლუციური ეპისტემოლოგია, რომელიც შემეცნებას განიხილავს და შეისწავლის როგორც ბიოლოგიურ ადაპტაციას.

² იხ. კვარაცხელია 1998: 34-36.

რომელიც ორიენტირებულია თავისთავად კოგნიტიურ სფეროში (გარემოში, ნიშაში) ორიენტაციისათვის (შდრ. „განწყობის თეორიაში“ ავტონომიური მთლიანობითი ერთეულის მზადყოფნა, განწყობა გარკვეული ქცევისადმი, – გ. კ.). ამაში ხედავს მატურანა ევოლუციის პროცესში ბუნებრივი ენის წარმოშობის ბიოლოგიურ ფუნქციას, რომელიც ურთიერთქმედებათა ბუნებრივი გადარჩევისას რეკურსიულად გამოიყენება და რომელსაც ევოლუციის პროცესში შეუძლია შექმნას კონსენსუსური კოოპერაციული ურთიერთქმედების სისტემა, ანუ ენა. ამგვარად, მაორიენტირებული ქცევის გადარჩევას ევოლუციის გზაზე ჰომინიდები თანამედროვე ენათა გაჩენამდე მიჰყავს (Матурана 1995: 118)¹.

ვინაიდან ენობრივი ქცევა უწყვეტი ორიენტაციის პროცესს წარმოადგენს, ამიტომ ახალი მდგომარეობა, რომელშიც აღმოჩნდება სისტემა ენობრივი ურთიერთქმედების შემდეგ, წარმოიშობა ენობრივი ქცევის შედეგად. ამ ქცევაში, ისევე როგორც ყოველგვარ ქცევაში, შეიმჩნევა სისტემის ფუნქციური ორგანიზაციის მიერ წარმოქმნილი განმეორებადი ნიშნები, რომლებიც დროის ნებისმიერ მომენტში წარმართავენ ურთიერთქმედებათა სპეციფიკას. ვფიქრობთ, რომ ეს განმეორებადი ნიშნები, მათი განმეორების წესები, რომელთა კვლავწარმოქმნა უზრუნველყოფილია ნერვული სისტემის უნარით, რასაც

¹ შდრ.: „განწყობა, როგორც შეგუებითი მიზანმიმართული ქცევის კონსტიტუციური ფაქტორი“. ჩვენი ანალოგიები იმდენადაა გამართლებული, რამდენადაც ეხება ქცევის აღმძვრელ მექანიზმს. ცხადია, ისინი კორექტული არ არის იმ მხრივ, რომ ერთგან მოვლენა დანახულია ფილოგენეზის თვალსაზრისით, ხოლო მეორეგან უმეტესად – ონტოგენეზისა, ერთგან ბიოლოგიური ხედვაა, მეორეგან – ფსიქოლოგიური.

დამახსოვრება-დასწავლა ჰქვია, შეიძლება ჩაითვალოს ენობრივი ნორმის პირველსახედ, ამავე დროს, ენის ენად „შემკვრელ“, „შემაღდეებელ“ საშუალებად. ამ „პირველ-ყოფილ ნორმათა“ წარმოშობა სრულებით არ არის დამოკიდებული ენის, როგორც სისტემის, სირთულის ხარისხზე, რაც იქმნება აღნიშნულ ნორმათა რეკურსიული გამოყენების შედეგად კოოპერაციული ურთიერთქმედებისას. როგორც ზემოთ ვნახეთ, მათი წარმოქმნის ბუნება და მექანიზმი მარტივია. ამასთანავე, საინტერესოა, რომ ეს განმეორებადი ნიშნები და წესები არსებობენ უფრო ადრე, ვიდრე მათი საშუალებით მონესრიგებული რთული სისტემა – ენა¹. ფილოგენეტიურად ისინი არა მარტო უსწრებენ, არამედ განაპირობებენ ადამიანური ენის წარმოშობას, რამდენადაც უკვე წარმოადგენენ ენის ერთეულთა, ფორმათა თუ პარადიგმათა „პროტო-ტიპებს“, რომელთა ჩამოყალიბება განსაზღვრა „შეგუებითა მიზანმიმართულმა ქცევამ“, რაც საბოლოო შედეგის მიღებას უზრუნველყოფდა. ცხადია, ამ „საბოლოო მიზანში“ არც ენის სისტემის შექმნა და არც სხვა ისეთი რამ არ იგულისხმება, რაც ე. წ. „ტელეოლოგიურ აზროვნებას“, „ტელეოლოგიურ მსოფლგაგებას“ უკავშირდება. „მიზნის“ ტელეოლოგიური გაგებისაგან განსხვავებული, მაგალითად, კიბერნეტიკული გაგება „მიზანში“

¹ აქ საჭიროდ არ მიგვაჩნია საკითხის განხილვა ენისა და მისი გამოყენების დაპირისპირების ფონზე, რაც ცნობილია ენათმეცნიერებაში ანტინომია-დიქტომიებისა და ტრიქტომიების სახით: მაგ.: „ენერგია – ერგონი“ (ჰუმბოლდტთან), „ენა – მეტყველება“ (სოსიურთან), „კომპეტენცია – პერფორმანსი“ (ჩომსკისთან), „სქემა – ნორმა – უზუსი“ (იელმსლევეთან, ბიულერის მიერ გამოყოფილი სამი დონის შესაბამისად), „სისტემა – ნორმა – მეტყველება“ (კოსერიუსთან), „სისტემა – ნორმა – კოდიფიკაცია“ (პრალის სკოლაში) და სხვ.

გულისხმობს მდგომარეობას, სადამდეც მიდის სისტემა თავისი მოძრაობის, ურთიერთქმედების შედეგად. ასეთი მოძრაობა არაცნობიერია და არ შეიძლება მას წინასწარდასახული მიზანი ჰქონდეს (კვარაცხელია 1969: 597)¹. მაგრამ ეს მეთოდოლოგიური ტელეოლოგიზმია, სადაც მიზნის კატეგორია მხოლოდ ამხსნელ პრინციპად არის წარმოდგენილი. მისი გამოყენება შეიძლება, მაგალითად, ენის სისტემის (არაცოცხალი სისტემის) დინამიკის შესწავლისათვის, ოღონდ არა ბიოლოგიური ორგანიზმის აქტივობის ნამდვილი მიზეზის ასახსნელად. ცოცხალი სისტემის მიზანმიმართული პროცესების მექანიზმის მოქმედება დამაჯერებლად ვერც ონტოლოგიური ტელეოლოგიზმით იხსნება: აქაც „მიზანი“ ფიქციაა, რადგან რეალურს არაფერს ასახავს; მიზნის არსებობა დაშვებულია ადამიანისგან დამოუკიდებლად, ხოლო აქციები განხილულია ისე, თითქოს ისინი რაღაც მიზნის განხორციელებისკენ იყვნენ მიმართული (Чавчаваძე 1984: 77)². დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორიაშიც (უზნაძე 1949; ნადირაშვილი 1983) და უმბერტო მატურა-

¹ მიზნის უცილობელი პირველადობის დაშვებაზე დამყარებული მსოფლგაგება, როგორც მიზანმიმართული ქმედების კონცეპტური მოდელი, მოცემულია პარმენიდესა და, განსაკუთრებით, პლატონის ეპისტემოლოგიაში, სადაც იგი უბრალოდ ძველი ბერძნების ტელეოლოგიურ მენტალიტეტს კი არ ასახავს, არამედ უკვე აზროვნების, ცოდნისა და მრწამსის ანალიზის ამოცანასთანაა მისადაგებული (Хинтиikka 1980: 360).

² აღიარებულია, რომ ცოცხალ სისტემათა ფუნქციონირებისა და განვითარების ახსნის წარმატებული ცდაა ნ. ა. ბერნშტეინის კონცეფცია აქტივობის ფიზიოლოგიის შესახებ, სადაც აქტივობა განიხილება როგორც ორგანიზმის ძირეული თვისება, რომელიც გამოხატავს ცოცხალი სისტემის თვითმოძრაობის სპეციფიკურ ნიშნებს გარემოსთან მისი ურთიერთქმედებისას (Гургенидзе 1970: 328).

ნას ბიოლოგიურ ეპისტემოლოგიაშიც მიზანმიმართულე-
ბა, რასაც პირველში განწყობა, ხოლო მეორეში ორიენ-
ტირებულობა ჰქვია, ორივეგან აპირობებს სისტემის გა-
რემოსთან ურთიერთქმედების ისეთ ფორმებს, რომ მან
(სისტემამ) მთლიანობა შეინარჩუნოს და თავისი თავის
იდენტური დარჩეს. ეს პრინციპი ცოცხალი სისტემისა-
თვის ფუნდამენტური და უცვლელია, ცვალებადი და
შერჩევითია მხოლოდ ურთიერთქმედების ფორმები. ამ
ფორმათაგან ერთ-ერთია ენა, რომლის არათუ ჩასახვა,
არამედ შემდგომი განვითარებაც წარმოუდგენელია მაო-
რიენტირებელი ზემოქმედების გარეშე.

თუ ნორმის, როგორც ენის კონსტიტუციური ელე-
მენტის, წარმოშობა, ისევე როგორც ენის სისტემის წარ-
მოშობა, არაცნობიერია, მისი კოდოფიკაცია მთლიანად
ცნობიერი მოვლენაა და მას ბევრად უფრო ადრე მიმარ-
თავდნენ ადამიანები, ვიდრე დამწერლობას შექმნიდნენ.
აღნიშნული მოვლენა ენობრივი ცნობიერების იმ არსე-
ბით მომენტს უკავშირდება, რომელსაც შეიძლება ენო-
ბრივი თვითშეგნება (თვითცნობიერება) ეწოდოს. იგი
წარმოიშობა აზროვნებისა და ენობრივი პრაქტიკის გან-
ვითარების იმ დონეზე, როდესაც ენა თავად ხდება აზ-
რისა და რეფლექსიის საგანი. ენობრივი თვითშეგნება,
როგორც ენობრივი ქცევის თვითშემეცნება და თვითშე-
ფასება, აუცილებლობით მოითხოვს ადამიანისაგან აღ-
ნიშნულ ქცევაზე პასუხისმგებლობასა და კონტროლს.
ამასთანავე, იგი ახასიათებს არა მარტო ინდივიდს, არა-
მედ საზოგადოებასაც, ენობრივ კოლექტივსაც, თუ იგი
მალდდება მშობლიური ენის მდგომარეობის გაგებამდე
კულტურის სისტემაში.

უკვე ენის ზეპირი სტადიის ისტორიამდელ პერიოდში, როცა ყოფითი მეტყველება სტიქიურად და სწრაფად იცვლებოდა, სავარაუდოა, რომ ენა ერთიანობას ინარჩუნებდა ზეპირი მეტყველების სტაბილიზაციის გარკვეული საშუალებებით, იქნებოდა ეს ენის „გაქვავების“ არქაული, ერთგვარად მექანიკური ხერხი (მაგ., ეპიკური ფორმულები), თუ უფრო გვიანდელი – შემოქმედებითი ხერხი, რომელსაც ყოფითი მეტყველების თავისებურებანი ესთეტიკურ დონეზე აჰყავდა (მაგ., რიტორიკა); ენის უმწერლობო პრაქტიკის პირობებშიც იძებნებოდა სპონტანური სასაუბრო მეტყველებისა და დამუშავებული არასპონტანური მეტყველების დაპირისპირების საშუალებები. ეს ყოველივე იმის მანიშნებელია, რომ ენობრივ ცნობიერებასა და ტექსტს შორის უკვე არსებობს ინტელექტუალური სივრცე – ენობრივი თვითშეგნება – რომელიც აფასებს, გამოყოფს და განაზოგადებს მოცემული ენობრივი კოლექტივისათვის და მოცემულ მომენტში ენის ყველაზე აქტუალურ მხარეებს (Славятинская 2000: 121). მაგრამ რით და როგორი თანმიმდევრობით დაიწყო ენისა და ტექსტის გააზრება და რატომ გამოიყოფოდა შეგნებულად ენის ესა თუ ის მხარეები, როგორი იყო ენობრივი თვითშეგნების არქეტიპები, რაც ამ თვითშეგნების დიაქრონიული აღწერის პრობლემაა, ჩვენი აზრით, ჯერჯერობით მაინც დედუქციური მსჯელობის ფარგლებში რჩება.

ვითარებას ცვლის ენის უფრო ახალი, წერილობითი პრაქტიკა – სამწერლობო ფორმების არსებობის პირობებში შესაძლებელი ხდება დაკვირვება საერთოდ ენობრივი თვითშეგნების და ცალკეულად ამა თუ იმ კონკრეტული ენობრივი თვითშეგნების განვითარების ისტორია-

ზე. საეტაპოდ აქ სალიტერატურო ენის ჩამოყალიბება უნდა მივიჩნიოთ, რაც ხორციელდება გარკვეულ ისტორიულ პირობებში, მთელ კულტურულ სიტუაციასთან მჭიდრო კავშირში.

სალიტერატურო ენის უნივერსალური ნიშანი – დამუშავებულობა – საზოგადოების მიერ გამოყენებული ენობრივი საშუალებების მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივ შერჩევასა და რეგლამენტაციას გულისხმობს. მაგრამ ამგვარი რეგლამენტაცია შეიძლება იყოს სტიქიური და არასტიქიური. საზოგადოების მიერ სალიტერატურო ენის სტიქიური მონესრიგება მისი გამოყენების პროცესში ხდება, ხოლო არასტიქიური რეგლამენტაცია, ანუ კოდიფიკაცია, ნორმების შეგნებულ შერჩევასა და საგანგებოდ დამკვიდრებას ვარაუდობს. მხოლოდ ამ მნიშვნელობით შეიძლება აქ სტიქიურობა-არასტიქიურობაზე მსჯელობა, თორემ სტიქიური რეგლამენტაციაც მთლად სტიქიური პროცესი არ არის, რადგან მასში ენობრივი თვითშეგნება მონაწილეობს. ამ პირობებში სელექციაც „ბუნებრივი შერჩევისაგან“ თვისებრივად განსხვავებული ქმედებაა. მას წარმართავს ენობრივი გრძნობა (აღლო), რომელიც, „თუმცა გრძნობაა და არა ინტელექტუალური ბუნების ცნობიერი აქტი, მაგრამ იგი ინდივიდის არც სხვა გრძნობათა რიგშია განსახილველი“ (რამიშვილი 1978: 185)¹. ენობრივი ცნობიერება კონკრეტული ენის შეთვისების ხანგრძლივი და რთული პროცესია, რომლის ნიაღშიც ყალიბდება ენობრივი აღლო, როგორც დედა-

¹ იქვე, გვ. 187: „სელექციის აქტი, მართალია, დაკავშირებულია ინდივიდთან, მაგრამ თავისი არსით ზეპიროვნული ბუნების აქტივობაა და ახასიათებს ინდივიდს, როგორც ენობრივი კოლექტივის (და არა მარტივად მეტყველებითი კოლექტივის) წევრს“.

ენის სემანტიკური და გრამატიკული ნესების „ცოდნა“, რაც თავის აქტივობას სელექციის აქტში ავლენს. ეს „ცოდნა“ მოქმედებდა მაშინაც, როცა ადამიანებმა ემპირიულად შეიმეცნეს „ენის ნესები“ და ისწავლეს მათი გამოყენება, მაგრამ ენის კანონები ჯერ არ იცოდნენ¹.

ამგვარი კანონების მეცნიერული ცოდნა არ ჰქონდათ არც იმათ, ვინც სალიტერატურო ენის ადრეულ ეტაპზე მის მოდიფიკაციას ეწეოდა. კოდიფიკაციის ბაზაც ვინრო იყო: ნორმალიზაციის ფუნქცია შეიძლება ჰქონოდა გარკვეულ ნაწარმოებს. თავდაპირველად ნიმუშისა და ორიენტაციისათვის მეტწილად იყენებდნენ კანონიკურ, ჩვეულებრივ, რელიგიურ ტექსტს. ასეთი იყო, მაგალითად, ყურანი არაბული სალიტერატურო ენისათვის²; XVI საუკუნისა და შემდგომი პერიოდის ჩეხურისათვის შეიძლება დავასახელოთ Bible Kralická (Едличка 1988: 70) და სხვ. სხვადასხვა სალიტერატურო ენის ისტორია გვიჩვენებს, რომ შემდგომში კოდიფიკაცია დასაყრდენს

¹ ენის კანონზომიერებათა გამოვლენა ბევრად უფრო გვიან განხორციელდა. იგი ენის ფაქტებისადმი ისტორიული მიდგომის შედეგად მოხდა მას შემდეგ, რაც ენის შესახებ მეცნიერება წარმოიშვა (XIX ს.). „ეს კანონზომიერებანი აღმოჩენილი იყო სიტყვის ბგერითი მხარის განვითარებაში, სიტყვათა ფორმების განვითარებაში. მათ პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდათ: კანონზომიერი ნიშნავდა მეცნიერულს, ნორმატიული დისციპლინიდან გრამატიკა გადაიქცა პოზიტიურ ამხსნელ მეცნიერებად“ (ჩიქობავა 1966: 171).

² არაბეთის სახალიფოს არსებობის ხანაში არაბული სალიტერატურო ენის ნორმებად ითვლებოდა ყურანის ტექსტით დასაბუთებული ენობრივი ერთეულები. მხოლოდ ამგვარი ლინგვისტური მასალა მიჩნედათ მართლწერისათვის, სიტყვის ფორმის, მნიშვნელობისა თუ გამოყენებისათვის სანიმუშოდ. ის იყო ეტალონი წინადადებათა ტიპებისათვის (Шагаль 1996: 202); ყურანის რეციტაციის ნესები – თავჯვით – დღემდე ნორმატიულად ითვლება არაბული სალიტერატურო წარმოთქმისათვის (Аганина, Фролов 1999: 287).

ეძებდა რიტორიკულ ტრადიციაში (იტალიაში, საფრანგეთში, რუსეთში...)¹. ასევე რეტროსპექტული ხასიათი ჰქონდა ზოგიერთ ენაში სალიტერატურო ნორმებს, რომლებიც მკვიდრდებოდა წარსულის ავტორიტეტთა მიბადვით (მაგალითად, დანტეს, პეტრარკასა და ბოკაჩოსთან იმიტაციის პრინციპით დაკავშირებული XVI საუკუნის სალიტერატურო იტალიური)² და სხვ.

საინტერესოა დანტესთან დაკავშირებით უმბერტო ეკოს შეფასება, რომელიც, ზემოთ ნახსენებ ნაწარმოებთა ენის ეტალონურობას სავსებით ესადაგება, თუმცა მწერლის ავტორიტეტულობის საზღვრებს იმაზე მეტად აფართოებს, ვიდრე ენის კოდიფიკაციაა: „როდესაც დანტე ტრაქტატში „ხალხური მჭევრმეტყველებისათვის“ აანალიზებდა სხვადასხვა იტალიურ დიალექტს, ანათემას გადასცემდა მათ და ეჭიდებოდა ახალი მშვენიერი ხალხური ენის შექმნას, ვერავინ გაბედავდა ასეთ თამამ ნაშრომზე ფსონის დადებას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პოეტმა პარტია მოიგო, მოიგო თავისი „ღვთაებრივი კომედიით“. სანამ დანტეს ენა ყველა იტალიელისათვის სალაპარაკო ენად იქცეოდა, რამდენიმე საუკუნე გავიდა. ამასთანავე, ეს მოხერხდა იმის წყალობით, რომ ისინი,

¹ როცა „რიტორიკული კულტურის“ პრინციპებით ხელმძღვანელობდნენ, ხშირად ურევდნენ ერთმანეთში ენობრივ საკითხებსა და პოეტიკისა და რიტორიკის პრობლემებს; ზოგჯერ განსჯისას ესთეტიკურ კრიტერიუმს იყენებდნენ: „მართებულია ის, რაც ლამაზია“.

² იტალიური სალიტერატურო ენის მკვლევართა აზრით, ნორმირების წყაროდ „შედეგების“ მიჩნევამ, „სამი გვირგვინის“ ენაზე ორიენტაციამ დაამუხრუჭა სალიტერატურო ენისათვის დამახასიათებელი სელექციურობის, ენობრივ ერთეულთა შერჩევის ბუნებრივი ტენდენცია. ამ მიზეზით ხსნიან ისინი იმას, რომ დღემდე იტალიური სალიტერატურო ენის ნორმირებულობის დონე მნიშვნელოვნად დაბალია, ვიდრე, მაგალითად, ფრანგულისა (Челышева 1996: 151).

ვისაც სჯეროდა ლიტერატურის, განაგრძობდნენ დანტეს ენის, როგორც ნიმუშის, მიყოლას. ამ ნიმუშს რომ არ ეარსება, ვინ იცის, წარმატებული იქნებოდა თუ არა იტალიის პოლიტიკური გაერთიანების იდეა“ (Эко 2016: 11-12).

ნორმალიზაციის სხვა, არამართო ტრადიციული მასალის კონსერვაციაზე მიმართული, ტიპების დასახელებაც შეიძლება, რომლებიც უსწრებდა სამწერლობო ენის კოდიფიკაციის თანამედროვე ფორმებს, როცა მოქმედ პირებად უკვე ენათმეცნიერები გამოდიან, მაგრამ ამით დაკმაყოფილებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ყველა ისინი გარკვეული ენობრივი თვითშეგნების შედეგია, თვითშეგნებისა, რომელსაც შეუძლია ენობრივი მოვლენების არა მართო შერჩევა და ფიქსაცია, არამედ მათი შეფასების სხვადასხვა აქსიოლოგიური სისტემების შექმნა, მათ შორის სასურველის გამოყოფა და ამ უკანასკნელის მეშვეობით აღნიშნული მოვლენების შეფასება, სალიტერატურო ენობრივი ქცევის ნორმათა დადგენა. ენობრივი თვითშეგნების ეს დონე ენობრივი ცნობიერების განვითარების უფრო მაღალი საფეხურია. ამ უკანასკნელის მიღწევას ისევე, როგორც წინა საფეხურებისას, განსაზღვრავს მუდმივად მიმდინარე შემდეგი პროცესი: ინდივიდის (საზოგადოების) თვითშეგნება იცვლება ენის გამოყენების შედეგად, ხოლო ენა იცვლება ენის მიმართ ინდივიდის (საზოგადოების) ენობრივი თვითშეგნების აქტუალიზაციის შედეგად. ენის ფუნქციონირების სფეროს გაფართოებასთან ერთად რთულდება მისი სისტემის ორგანიზაცია (იქმნება ფუნქციური სტილები და სხვა ენობრივი წარმონაქმნები), ჩნდება სალიტერატურო ნორმის დიფერენციაციის აუცილებლობა და, შესაბამისად, მრავალფეროვანი ხდება შეფასების კრიტერიუმები

ენობრივ ცნობიერებაში, რომელიც ენობრივ მოვლენებს განიხილავს არა ნეიტრალურად, არამედ ადამიანთა კომუნიკაციურ მოთხოვნებთან, მისწრაფებებთან, მიზნებთან მიმართებით. ამგვარი ცნობიერება შემფასებელი, ღირებულებითი ცნობიერებაა, ამორჩევის შედეგი – ნორმა კი – ღირებულება. ნორმის ეს აქსიოლოგიური ასპექტი ხაზგასმულია ნორმის ტრადიციულ დეფინიციაში, როცა ლაპარაკია თანაარსებულ ვარიანტთა შორის უკეთესის ამორჩევაზე. „ღირებული ხომ ის არის, რაც უპირატესობის მინიჭებას იმსახურებს, რაც უნდა ამოირჩიო“ (Чавчавадзе 1984: 40).

რა მიმართებაა სალიტერატურო ნორმასა, როგორც ღირებულებასა, და მეტყველების კულტურას შორის? როგორ შეიძლება დახასიათდეს მეტყველების კულტურის სტრუქტურა და დონეთა იერარქია ღირებულებათა თვალსაზრისით?

მეტყველების კულტურა არის ენის გამოყენების ხარისხი (Васильева 1990: 5), მისი თვისებრიობა სამეტყველო ურთიერთობისას. თუ ღირებულებათა თეორიაში კულტურის დეფინიციის ანალოგიას მივმართავთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მეტყველების კულტურა არის ყველაფერი იმის ერთიანობა, რაშიც რეალიზებულია ადამიანების მიერ აღიარებული ენობრივი ღირებულებები.

მეტყველების კულტურას აქვს რამდენიმე დონე-ასპექტი: სალიტერატურო-ენობრივ ნორმებთან შესაბამისობა, სამეტყველო-სტილურ და სიტუაციურ ნორმებთან შესატყვისობა, შინაარსისა და საკომუნიკაციო განზრახვათა ხარისხი. აღნიშნული დონეები ქმნიან მეტყველების კულტურის სტრუქტურას, რომელიც ასე შეიძლება განიმარტოს: მთელის შემადგენელ ნაწილთა ურთიერთგან-

ლაგება, მათი ურთიერთმიმართება და მიმართება მთელთან, რაც განისაზღვრება ამ უკანასკნელის ფუნქციით, დანიშნულებით, „როლით“ უფრო დიდ ერთობლიობაში. აღნიშნული სტრუქტურა ხასიათდება ღირებულებათა აღმავალი იერარქიით, სადაც ყოველი მაღალი დონე უფრო ღირებულია, ვიდრე წინა, ხოლო დონეთა მთელი იერარქიული რიგისა და მისი ყველა დონის ღირებულება საბოლოოდ განისაზღვრება უმაღლესი დონის ღირებულებით (Чавчаваძე 1984: 15).

როგორც ვხედავთ, მეტყველების კულტურის თანამედროვე სტრუქტურის დონეები შეესაბამება ენის გამოყენების ხარისხის განვითარების ეტაპებს, ასევე, მეტყველების კულტურის, როგორც მეცნიერების, განვითარების ეტაპებსაც. ღირებულებათა წარმოდგენილ იერარქიულ რიგში სალიტერატურო ნორმა, როგორც ღირებულება, ელემენტარულ დონეზე განთავსდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ სალიტერატურო ნორმის დაცვა აუცილებელი, მაგრამ არა საკმარისი პირობაა მეტყველების მაღალი კულტურისათვის და რომ თვითონ სალიტერატურო ნორმა ღირებულების იმ სახეობას წარმოადგენს, რომელსაც, ღირებულება-მიზნებისაგან განსხვავებით, ღირებულება-საშუალებებს უწოდებენ.

ნორმალიზაციისა და კოდიფიკაციის პროცესთა ტიპოლოგია

ენობრივ მოვლენათა კოდიფიკაციის ფორმები და სა-
შუალებები ბევრ საერთოს ავლენს სხვადასხვა ენაში.
აღნიშნული უკავშირდება ისეთ ზოგად ტენდენციებს,
როგორიცაა სალიტერატურო ენის დამუშავებულობა;
ნორმათა კონსერვაცია (როცა კოდიფიკაცია ეყრდნობა
განვითარების განვლილი პერიოდისათვის დამახასიათე-
ბელ ენის მდგომარეობასა და გამოყენებას); სალიტერა-
ტურო ნორმათა ორიენტაცია სამწერლობო ენაზე; სალი-
ტერატურო და ცოცხალი სასაუბრო მეტყველების დაახ-
ლოებასთან დაკავშირებული ენის დემოკრატიზაცია. ტი-
პოლოგიური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია, აგრეთვე,
უცხოენოვანი ლექსიკისა და, საერთოდ, ინოვაციებისად-
მი პურისტული და ლიბერალური დამოკიდებულება (მა-
გალითად, პურისტები ყველგან ემყარებიან არა არსე-
ბულ ენობრივ სიტუაციას, არამედ ეროვნულ გრძნობებ-
სა და სუბიექტურ მიდგომას, უკიდურესი ლიბერალები
კი – არცთუ მართებულად გაგებულ დემოკრატიის ცნე-
ბას). ყველა ჩამოთვლილ ტენდენციას სალიტერატურო
ენათა ისტორიაში თავ-თავისი საფუძველი ჰქონდა. მათ
მიმდევართა არგუმენტაციებიც, შესაბამისად, მსგავსი
იყო, რასაც, თავის მხრივ, განაპირობებდა სოციალურ
(პოლიტიკურ, კულტურულ) ვითარებათა მსგავსება
სხვადასხვა ხალხთა ცხოვრებაში სხვადასხვა დროს. მი-

უხედავად ამისა, არ იქნება გამართლებული, უნივერსალურ ტენდენციათა დადგენისა და შესწავლისას, ზოგიერთი ენისა და ცალკეული ენობრივი სიტუაციისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური მოვლენების უგულვებელყოფა.

ნორმალიზაციისა და კოდიფიკაციის პროცესების გარჩევა უკავშირდება პრალის ლინგვისტიკური სკოლის ნაშრომებში წარმოდგენილ სალიტერატურო ნორმისა და კოდიფიკაციის თეორიას, რომელიც ერთმანეთისაგან მიჯნავს ნორმას, როგორც საკუთრივ ენობრივ („შიდა-ენობრივ“) ფენომენსა და კოდიფიკაციას, როგორც ენის მიმართ გარეგნულ („გარეენობრივ“) მოვლენას. ისევე, როგორც ჩეხური კონცეფციის ძირითადი იდეები დღემდე არ კარგავენ აქტუალობას (ისინი თანამედროვე ენათმეცნიერების ზოგად მონაპოვრად ითვლება), აღნიშნული თეორიაც გაზიარებულია და დანერგილია თითქმის ყველგან, სადაც მეტყველების კულტურის პრობლემებზე მუშაობენ.

ენის სტანდარტიზაციას სხვადასხვა მხრივ ახასიათებს ორი ცნება: ნორმალიზაცია როგორც სპონტანური ენობრივი პროცესი და საკუთრივ კოდიფიკაცია. ნორმალიზაცია, ერთი მხრივ, მოიცავს კომუნიკაციის დროს წარმოქმნილ სპონტანურ პროცესებს, რომლებიც განაპირობებენ ენობრივ ერთეულთა რეგლამენტაციასა და ენის გამოყენებას. ეს ნორმალიზაციის ვიწრო მნიშვნელობაა, რომელიც სტიქიურ სელექციურ პროცესებს ვარაუდობს. ცნების ფართო მნიშვნელობა მოიცავს იმ მიზანმიმართულსა და გაცნობიერებულ საზოგადოებრივ მოქმედებასაც, რომელიც სალიტერატურო ენის ნორმათა აღწერითა და დამკვიდრებით გამოიხატება. გარკვეუ-

ლი კულტურულ-სოციალური ფენებისა და ჯგუფების წარმომადგენლები, რომლებიც ამაში მონაწილეობენ, შეიძლება იყვნენ ცალკეული პირები – გრამატიკოსები და ლექსიკოლოგები, ფილოლოგები და მწერლები. ამგვარად გაგებული ნორმალიზაცია მთლიანად ცნობიერი მოვლენაა, რომელიც მიზანმიმართულ სელექციურ პროცესებს გულისხმობს და მას „ნორმალიზაციის“ პარალელურად კოდიფიკაციას უწოდებენ. იგი დაკავშირებულია აზროვნებისა და ენობრივი პრაქტიკის იმ დონესთან, როდესაც ენა თვითონ ხდება აზრისა და რეფლექსიის საგანი და მისი „სანიმუშო ვარიანტის“ კვლავნარმოქმნისათვის საჭიროა გარკვეული წესების დადგენა.

ნორმის შეგნებული შერჩევა და დამკვიდრება (კოდიფიკაცია) სალიტერატურო ენის უნივერსალური ნიშანია, მისი „დამუშავებულობაც“ ამაში მდგომარეობს. იგი ვარაუდობს მეტ-ნაკლებად ხანგრძლივ სელექციასა და რეგლამენტაციას. ენობრივ საშუალებათა შერჩევისა და ფიქსაციის პროცესთა შედეგად იქმნება ენობრივ საშუალებათა შედარებით სტაბილური, ამავე დროს, მოქნილი და დიფერენცირებული კომპლექსი, რომელიც ემსახურება სხვადასხვა კულტურულ საზოგადოებრივ სფეროს. ყოველივე ეს შეპირობებულია შიდაენობრივი პროცესებითა და გარეგანი იმპულსებით, უმთავრესად კი იმ პროცესებით, რომლებიც მიმდინარეობს ენობრივ თვითშეგნებაში.

ნორმალიზაციის პროცესების დახასიათებისას მნიშვნელოვან როლს თამაშობს სალიტერატურო ენის ლოკალური და ფუნქციური ორიენტაცია. სალიტერატურო ნორმათა თვალსაზრისით დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორი ისტორიული გზა გამოიარა ამა თუ იმ ენამ.

გერმანული ენის ისტორიის მკვლევარი ვ. ბეში აპირის-პირებს სალიტერატურო ენათა ჩამოყალიბების მონო- და პოლიცენტრულ ტიპებს, რომელთა შესაბამის მაგალითებად ასახელებს ფრანგულსა და გერმანულს. ა. შვეიცერი თავის ნაშრომში, რომელიც აშშ-ში ინგლისური ენის სოციალური დიფერენციაციის საკითხებს უკავშირდება, მონო- და პოლიცენტრული ტიპების გვერდით, გამოყოფს აცენტრულსაც, რომლის დროსაც სალიტერატურო იდიომის ფორმირება ეფუძნება არა გარკვეული ცენტრის ენას, არამედ უფრო პრესტიჟულ რეგიონულ კოინეს (Швейцер 1983: 71). არანაკლებ მნიშვნელოვანია მიმართება ტრადიციასთან, თვით ამ ტრადიციის ხანიერება, სხვადასხვა გავლენის მიმართ მისი დახშულობა თუ ღიაობა.

ზოგ შემთხვევაში ცალკეულ ენათა ბედის გადამწყვეტ პერიოდებთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ დიდ ადამიანთა სახელები, რომლებიც საკუთარი ხალხის კოლექტიურ მესხიერებასა და ოფიციალურ ისტორიაში გამორჩეულ ადგილს იმკვიდრებენ, როგორც დედაენის სანიმუშო ფორმათა შემქმნელები. ასეთები იყვნენ: XVI-XVII საუკუნეებში – სულხან-საბა ორბელიანი საქართველოში, ლუთერი გერმანიაში, აგრიკოლა ფინეთში, სილვესტერი უნგრეთში, XVIII-XX საუკუნეებში – კორაისი საბერძნეთში, ბენ-იეჰუდა – ივრითის ალორძინების მესვეური – ისრაელში, ქემალ ათათურქი თურქეთში, აავიკი ესტონეთში და მრავალი სხვა, მშობლიური კულტურის დამცველი. მათ მიზანმიმართულ მოქმედებას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, მაგრამ გავრცელებული აზრის საპირისპიროდ, ცალკეული ადამიანები სრულად მაინც ვერ აკავებენ ენის სპონტანურ ევოლუ-

ციას, რომელიც ანონიმურად ყოველთვის მიმდინარეობს ენის ყოველდღიურ გამოყენებაში. ენის ჩვეულებრივ მომხმარებელთა განუსაზღვრელი რაოდენობა შეუმჩნევლად და თანდათან ძერწავს და ცვლის ენის სახეს.

ენობრივი სისტემის დინამიკურმა ხასიათმა, ერთი მხრივ, სტაბილურობის მოთხოვნა გააჩინა. ეს ფუნქცია სალიტერატურო ენას დაეკისრა: „მნიგნობრული ენა, სადაც კი ჩნდება იგი, კონსერვატიულია და ასეთივე უნდა იყოს, რათა არ დაკარგოს სტაბილურობა – ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა მის მიმართ“. შეხედულება სალიტერატურო ენის მნიგნობრული და ხელოვნური ხასიათის შესახებ გაბატონებული იყო XIX საუკუნის ენათმეცნიერებაში. მეორე მხრივ, ამავე ენის ერთეულთა ცვალებადობისა და არაპოზიციურობის გააზრება გახდა იმპულსის მიმცემი XX საუკუნეში ახალი თეორიისათვის, რომელიც მიმართულია ენის კონსერვაციის წინააღმდეგ. სალიტერატურო ენის მომხმარებელთა წრის უჩვეულო გაფართოება, მისი პოლიფუნქციურობა და ამასთან დაკავშირებული სამწერლობო იდიომის სტილისტიკური სტრუქტურის გართულება და ენობრივი კონტაქტების ზრდა ახალ მოთხოვნებს უყენებს სალიტერატურო ენასა და მის ნორმალიზაციას. თეზისი „კარგი ავტორის“ შესახებ, რომელიც უსათუოდ მხატვრული ენის ოსტატია (ჩეხი ენათმეცნიერის, ერტელის, აზრით, „სალიტერატურო ენა ვალდებულია ეყრდნობოდეს საუკეთესო ჩეხი მწერლების უზუსს“), გაფართოვდა – კოდიფიკაცია უნდა ემყარებოდეს საზოგადოების განათლებული ფენის მეტყველებასაც. აქვე აღვნიშნავთ, რომ პრალის ლინგვისტთა წრის წევრები თავიდანვე ითვალისწინებდნენ არა მარტო სამწერლობო ენის მონაცე-

მებს, არამედ განსწავლული ადამიანების ზეპირ ენობრივ პრაქტიკასაც, რომელიც ტერიტორიული თუ სოციალურ-პროფესიული ხასიათის ინდივიდუალური თავისებურებებით არ იყო ნიშანდებული.

კოდიფიკაცია, ჩვეულებრივ, ჩამორჩება ენის რეალურ გამოყენებას, თუმცა შესაძლებელია ვითარება, როცა სალიტერატურო ნორმათა დადგენის პროცესში ესა თუ ის კოდიფიკაციური მოთხოვნა ნაადრევი იყოს და არ ხორციელდებოდეს ან ხორციელდებოდეს არცთუ თანამიმდევრულად. კოდიფიკაცია თავისი არსით სტატიკურია, ნორმა – დინამიკური. მათ შორის დაპირისპირების მოხსნის საშუალებაა მოცილე ფორმათა (ვარიანტთა) ჩართვა ნორმაში, რაც მისი დინამიკის ასახვის საშუალებაა. ამასთან დაკავშირებით, დროთა ვითარებაში, თანამედროვე საზოგადოების წევრთა უზუსტის შესაბამისად, ცალკეულ ნორმათა ხელახალი კოდიფიკაციის საკითხიც დგება, მაგრამ, როცა ლაპარაკია თანამედროვე საზოგადოებასა და, განსაკუთრებით, თანამედროვე ენაზე, ჩვენი აზრით, აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ თანამედროვე ენის ცნება არც ერთი, არც ხუთი და არც თხუთმეტი წლის ფარგლებში არ გაიაზრება. როგორც სპეციალისტები ფიქრობენ, იგი უკანასკნელ სამოცწლიან პერიოდს მაინც მოიცავს და მომხმარებელთა, სულ ცოტა, სამ ცოცხალ თაობას ვარაუდობს. მართალია, ენის მატარებელთა ენობრივი ცნობიერება განსხვავებულია იმისდა მიხედვით, თუ რომელ თაობას ეკუთვნიან ისინი, მაგრამ გადამწყვეტი, ცენტრალური მდგომარეობა უჭირავს საშუალო თაობის ენობრივ ცნობიერებას. როგორც ფიქრობენ, უფროსი თაობის წარმომადგენლებთან ანგარიშგასაწევია უფრო

ძველი ნორმის ელემენტები და, აქედან გამომდინარე, ენის უფრო ახალი ელემენტების, ინოვაციების განსხვავებული შეფასება; უმცროსი თაობის ენობრივი ცნობიერება ინოვაციათა სიუხვით გამოირჩევა, რითაც განპირობებულია ნორმისა და სხვა ენობრივ ერთეულთა მათეული შეფასება. მიუხედავად ამისა, ენობრივი ცნობიერება უცვლელი არ რჩება. იგი თანდათან იცვლება: უფროსი თაობის წარმომადგენელთა ენობრივი ცნობიერება იმ ცნობიერების იგივეური აღარ არის, რომელიც მათ მაშინ ჰქონდათ, როცა ისინი თვითონ იყვნენ საშუალო ან უმცროსი თაობის წარმომადგენლები. ცხადია, რომ ძირითადი ენობრივი მოვლენების შესწავლისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს თანამედროვე ტექსტებს (გავიმეორებთ: უკანასკნელი 50-60 წლის მანძილზე რეალიზებულ ტექსტებს), რომლებიც შექმნილია დაახლოებით ერთი თაობის სიცოცხლის ფარგლებში. უფრო ძველი ტექსტების შესწავლა საშუალებას იძლევა განისაზღვროს ცენტრალური და პერიფერიული ელემენტების ურთიერთმიმართება. თანამედროვე თაობათა ენობრივი ცნობიერების გათვალისწინებით ზუსტდება ცენტრალურია თუ პერიფერიული ენობრივი მოვლენა. თუ სალიტერატურო ნორმის ბირთვს ქმნის გამოყენება-სიხშირის თვალსაზრისით არამარკირებული და სტილისტიკური თვალსაზრისით ნეიტრალური ელემენტები, ნორმის პერიფერიას წარმოადგენს არქაული და ახალი, აგრეთვე, ფუნქციურად და ტერიტორიულად მარკირებული, ოღონდ სალიტერატურო ნორმის ფარგლებში გამოყენებული მოვლენები. ამგვარად, ნორმა არ არის ერთგვაროვანი და ეს განსაზღვრულია სალიტერატურო ენის არაჰომოგენურობით. საზოგადოების ენობრივ პრაქტი-

კაში უკვე ჩამოყალიბებული მოვლენის დადგენა და ნორმად ქცევა შეადგენს კოდიფიკაციის არსს.

ენობრივი მოვლენისა თუ ფაქტის ნორმატიულად აღიარება მეტ-ნაკლებად იდენტური კრიტერიუმების საშუალებით ხდება. კოდიფიკაციის პროცესთა ტიპოლოგია გვიჩვენებს, რომ აქ არსებითია სამი ნიშნის არსებობა: მოცემული მოვლენა უნდა შეესაბამებოდეს ენის სტრუქტურას (1), მას უნდა ჰქონდეს მასობრივი და რეგულარული გამოყენება (2), ის უნდა იყოს საზოგადოების მიერ მოწონებული და ნორმატიულად აღიარებული (3). ასეთი მოწონების ყველაზე ექსპლიციტურსა და „ობიექტივირებულ“ ფორმას, ცხადია, კოდიფიკაცია წარმოადგენს.

რამდენადაც განვითარებული საზოგადოების ენობრივი პრაქტიკა სხვადასხვა კომუნიკაციურ სფეროს მოიცავს, დადგა ნორმის დიფერენცირების საკითხიც, რასაც, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო კომუნიკაციის თეორიისა და სოციალური ფსიქოლოგიის განვითარებამაც. ამ დისციპლინათა მიღწევების გამოყენებამ სოციოლინგვისტიკაში ნორმის გაგების გაფართოება გამოიწვია. აღნიშნულმა გაგებამ გააერთიანა ენობრივ ურთიერთობასთან დაკავშირებული მთელი რიგი მოვლენა, რაც ტერმინოლოგიურ აღნიშვნებშიც აისახა: ძველი ძირითადი ტერმინის – ენობრივი ნორმის – ნაცვლად მოიძებნა „ენობრივი კომუნიკაციის ნორმა“, რომელიც მის გაფართოებულ მნიშვნელობას ფარავს. საგნობრივი ველის გაფართოებას აუცილებლობით მოჰყვა ნორმის შიდა დიფერენციაცია, რომლის სხვადასხვა ასპექტი და კლასიფიკაცია ბევრი გერმანელი და ჩეხი ენათმეცნიერის ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა. ნორმათა ტიპების დიფე-

რენციაციის საკითხს შეეხო ა. იედლიჩკა 1980 წელს სლავურ სალიტერატურო ენათა საერთაშორისო კომისიის სხდომაზე წაკითხულ მოხსენებაში, სადაც მან აღნიშნული დიფერენციაცია თანამედროვე ენობრივი სიტუაციის სინქრონიული დინამიკის ინტერპრეტაციის თეორიულ საფუძვლად გამოაცხადა. მისი სიტყვებია – „ენობრივი კომუნიკაციის თეორია არის ბაზა, რომელსაც უნდა ემყარებოდეს სალიტერატურო ენათა ტიპოლოგია“.

ძველ თეორიულსა და გამოყენებით ნაშრომებში, რომლებიც ნორმალიზაციას ეხებოდა, კოდიფიკაცია უკავშირდებოდა ენის სტრუქტურის გარკვეულ დონეს – გრამატიკულს ანუ მორფოლოგიურ-სინტაქსურსა და ლექსიკურ-სემანტიკურს. ნორმისა და კოდიფიკაციის ეს მიმართება მიუთითებს ნორმის მხოლოდ იმ ტიპზე, რომელსაც ახლა „სისტემის ნორმას“ უწოდებენ. „კომუნიკაციური ნორმა“ კი მიუთითებს კომუნიკაციაზე. იგი სიტუაციურად მოტივირებული ნორმაა. კომუნიკაციური ნორმების პრობლემატიკა ფუნქციურ-სტილისტიკურ სფეროებთანაა გადაჯაჭვული. სწორედ ეს იძლევა ნორმალიზაციის საზღვრებზე ლაპარაკის საფუძველს.

სალიტერატურო ენის მონოლითურობისა და სტაბილურობის ტრადიციული თეზისი იმპლიციტურად უგულებელყოფს იმ რეალობას, რომელსაც ინდივიდუალური ვარიანტები ავლენენ. ვარიანტულობის რედუცირებასა თუ იგნორირებას, რაც, ფაქტობრივად, „მოლაპარაკე სუბიექტის“ იგნორირებაა, მივყავართ სოციალური შინაარსისაგან დაცლილი ენათმეცნიერებისაკენ ანუ ენის, როგორც მხოლოდ სისტემის მოდელთა აგებისაკენ. ამ ვითარებაში სტრუქტურული მიდგომა ყოველთვის სჭარბობს ფუნქციურს. სალიტერატურო ენა კი ონტოლოგი-

ურად მთლიანად ფუნქციურია. ამის გათვალისწინებით, სავსებით გამართლებულია ნორმისადმი იმგვარი მიდგომა, რომელიც მის მოქნილობასა და ცვალებადობას, აგრეთვე – დიფერენციულობას ვარაუდობს („ცვალებად სალიტერატურო ენას ვერ ექნება უცვლელი ნორმა“ (ჩიქოვაძე 1979: 14)). სალიტერატურო ენის „მყარი სტაბილურობის“ ცნება თანდათან იცვლება „მოქნილი სტაბილურობით“ („pružna stabilita“ – Mateziuc 1967: 381), რასაც ავლენს თანამედროვე სალიტერატურო ენათა კოდიფიკაციური პროცესები.

ენის სინფინდე, მედიადისკურსი და თანამედროვე ენის მატარებლები

თანამედროვე მედიადისკურსში გამოვლენილ ტენდენციებს მოქალაქეები ხშირად ენის განვითარების დამბრკოლებლად აფასებენ. მეტიც, ენის მატარებელთა ერთი ნაწილი ამის გამო ქართული ენის თვითმყოფადობის დაკარგვის შიშსაც კი მოუცავს. ჟურნალისტები, თავის მხრივ, თავს იცავენ და აცხადებენ, რომ მათი დისკურსი მათივე ადრესატების მეტყველებიდან მომდინარეობს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ ენის განვითარების ცნება ერთგვაროვნად არ არის გაგებული. ზოგიერთი მეცნიერი საერთოდ არ ცნობს ასეთ ცნებას. ისინი არ ფიქრობენ, რომ, მაგალითად, ჰომეროსის ენა ნაკლებად განვითარებული იყო, ვიდრე თანამედროვე ბერძნულია. რა მიაჩნიათ ენის განვითარებად თანამედროვე ენის მატარებლებს – მისი გრამატიკული წყობის ან ლექსიკური ფონდის შემადგენლობის ცვლა? მეორე შედარებით სწრაფად იცვლება – თუ სიტყვათა ფონდი ივსება ახალ ცნებათა სახელებით, ახალ ცოდნათა აღმნიშვნელი სიტყვებითა და გამოთქმებით, ამბობენ, რომ ამ ენის ლექსიკა მდიდრდება, მაგრამ გრამატიკული წყობა იმდენად ნელა იცვლება, რომ ამის შესამჩნევად საუკუნეებია საჭირო.

ასე რომ, თვითმყოფადობის დაკარგვასა და ენის განვითარების დამბრკოლებაზე მსჯელობისას, ცხადია, უპირ-

ველესად უცხო სიტყვათა მოჭარბებას განიხილავენ. ისეთი ქვეყნებისათვის, რომლებიც თავიანთი გეოპოლიტიკური ვითარების გამო არასოდეს არ ყოფილან იზოლირებული დანარჩენი მსოფლიოსაგან, ბუნებრივია, გავლენათა ფართო შესაძლებლობები იქმნებოდა. ასე იყო საქართველოსთვისაც, რომელიც გზად მდებარეობდა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს, ჩრდილოეთსა და სამხრეთს შორის. არაერთი მოძალადე და დამპყრობიც ახსოვს ჩვენს ქვეყანას. მაგრამ ისიც ფაქტია, რომ ჩვენი ხალხი, როგორც ეთნოსი, თვითმყოფადობას ინარჩუნებდა.

რაც უფრო ძველი მნიგნობრული ტრადიციისაა ენა, რაც უფრო მდიდარია, მით უფრო მაღალია მასში ლექსიკურ ნასესხობათა ხვედრითი წილი. თუ მსესხებელი ენა უცხო ლექსიკას თავის „ქურაში ადნობს“, თავის ყალიბში აქცევს, დროთა ვითარებაში იგი მისი ორგანული ნაწილი ხდება და „უცხო სხეულად“ არ აღიქმება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყოველთვის დგებოდა და ახლაც დგას საკითხი სესხების მართლზომიერებისა და აუცილებლობის შესახებ. სხვადასხვა ენის სინამდვილე გვიდასტურებს, რომ სესხების სრულიად აცილება შეუძლებელია.

ახალი უცხო სიტყვები მაშინვე ჩნდება, როგორც კი მათით აღნიშნული უცხო წარმომავლობის საგნები შემოდის ჩვენს ყოველდღიურობაში. იგივე ხდება ახალი ცნებების შემთხვევაში, რომლებიც სხვა ქვეყანაში, სხვა ენაზე შემუშავდა. თუ მიმღებ ენაში საკუთარი სიტყვა მოიძებნება, რომელსაც შეუძლია ახალი, მეცნიერული თუ სხვა რიგის, ცნების აღნიშვნა, უცხო სიტყვის შემოტანა სრულიად გაუმართლებელია.

განსხვავებული ვითარებაა, თუ მიმღები ენა ფრანგუ-

ლია. საფრანგეთი, რომელსაც ენის სინწინდის დაცვის ხანგრძლივი ტრადიცია აქვს, დღესაც გამორჩეულია თავისი ენობრივი პოლიტიკით. საგნისა თუ ცნების აღმნიშვნელი უცხო სიტყვის გამოჩენისთანავე, მისი ფრანგული შესატყვისის უქონლობის შემთხვევაში, საფრანგეთის აკადემია იწყებს მშობლიური ენის შესაძლებლობების გამოყენებით ნეოლოგიზმის შექმნაზე მუშაობას. აღნიშნული სამუშაოს შედეგად ყოველ წელს გარკვეული რაოდენობის ახალი სიტყვა იქმნება. ახალშექმნილ სიტყვებსა და სპეციალისტთა ნორმატიულ რეკომენდაციებს საფრანგეთის აკადემია საზოგადოებას აცნობს საკუთარი გამოცემებით, მათ შორის, ყოველ წელს გამომავალი ლექსიკონებით.

საფრანგეთი დღეს ერთ-ერთი და არა ერთადერთი ქვეყანაა, რომელიც მშობლიური ენის თვითმყოფადობის დასაცავად პურისტულ ღონისძიებებს მიმართავს. პურიზმი, როგორც ცნობილია, ყოველგვარ სესხებას ეწინააღმდეგება. ასეთი რადიკალური პოზიცია შეიძლება უპირობოდ გასაზიარებელი არ იყოს, მაგრამ ვერც უკიდურესი ლიბერალიზმი გამართლდება, რომლის მიხედვითაც ყოველმა საგანმა თუ მოვლენამ საკუთარი სახელით უნდა დაიმკვიდროს ადგილი მიმღებ ენაში. ამ უკანასკნელი მიდგომით, დარგობრივ ტერმინებზე რომ არაფერი ვთქვათ, დღეს საერთო ქართულში არ უნდა გვქონდეს საუკუნის ან ცოტა მეტი ხნის წინ შექმნილი ისეთი სიტყვები, როგორიცაა, მაგალითად, გამოფენა, სახელმძღვანელო, გამომცემლობა, თვითმფრინავი, მაცივარი, შუქნიშანი და სხვ.

ენის თვითმყოფადობას ნასესხებ ლექსიკაზე ბევრად მეტ საფრთხეს უქმნის იმგვარი კალკები, რომლებიც მის

სპეციფიკურ გრამატიკულ კატეგორიებს უგულებელყოფს (მაგალითად, მასმედიაში შეიმჩნევა ქცევის კატეგორიის „დავინწყება“: „ისინი ყველაფერს აკეთებენ ჩვენთვის“, ნაცვლად ბუნებრივი კონსტრუქციისა – „ისინი ყველაფერს გვიკეთებენ“) ან არღვევს სიტყვის სემანტიკურ სტრუქტურას (მაგალითად, ზმნების – „აქვს“ / „გააჩნია“ – არასწორი განაწილება: „ბევრი წიგნი გამაჩნია“, ნაცვლად ამისა – „ბევრი წიგნი მაქვს“). თუ მსგავსი სიტყვათხმარება რეგულარული გახდება, ენა ბევრ მისთვის დამახასიათებელ ნიშანს დაკარგავს.

ენის სინმინდისადმი არასათანადო მოპყრობაში მხოლოდ მასმედიის მუშაკთა დადანაშაულება, ცხადია, უსამართლობა იქნება. ენობრივ-სტილისტიკური ნორმები სხვაგანაც ხშირად ირღვევა. ყველანი ვცოდავთ. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საზოგადოება ამ ფაქტებისადმი არ არის გულგრილი. ის განიცდის ამას. საერთოდ, ქართველი კაცის დამოკიდებულება ენის მიმართ მგრძნობიარეა. სხვათა შორის, ეს მხოლოდ დედაენას როდი უკავშირდება. ჩვენ ყოველთვის ყური გამახვილებული გვაქვს, ვაკვირდებით, თუ ვინ როგორი ქართულით ლაპარაკობს, ვინ როგორ მეტყველებს უცხო ენაზე. ისიც უნდა ითქვას, რომ სხვებს უფრო მაღალ მოთხოვნებს ვუყენებთ ამ მხრივ, ვიდრე საკუთარ თავს.

ჩვენში კარგად იციან მართლწერისა და მართლმეტყველების მნიშვნელობა, კარგ მოქართულეს განსაკუთრებით უგდებენ ყურს და დიდადაც აფასებენ. სწორედ ამიტომ, ვერ გავიზიარებთ და, მით უფრო, ვერ განვაზოგადებთ ზოგიერთი ჟურნალისტის თავის მართლებას – „მე ხალხისთვის გასაგებ ენაზე ვლაპარაკობო“. ხშირად ეს

ვითომ „გასაგები ენა“ ხალხისათვის არც მოსაწონია და არც გასაგები.

დღეს ბევრი ადამიანი გამოდის საჯაროდ, ბევრს ჰყავს აუდიტორია, რაშიც განსაკუთრებული როლი სოციალურ მედიას ეკუთვნის. ჩვენ ერთ გარემოებას არ ვითვალისწინებთ: ბოლო 30-40 წელია, რაც ხმამაღლა, ხალხის გასაგონად ძალიან ბევრი ადამიანი ალაპარაკდა, უფრო ბევრი, ვიდრე მთელი ჩვენი ისტორიის მანძილზე. ეს ცხოვრებამ მოიტანა და ძალიან კარგია ასეთი პირობები, როდესაც ყველა ადამიანს საკუთარი აზრის გამოთქმისა და მსმენელ-მკითხველთა ყოლის საშუალება აქვს. ენობრივი დარღვევებიც აზრის გამომთქმელთა რიცხვის პროპორციულია, მეტად ჩანს და გვანუხებს, მაგრამ, რადგან ყველა საჯაროდ ავლაპარაკდით, თანდათან უკეთ ლაპარაკსაც ვისწავლით (ზეპირ მეტყველებაც ვგულისხმობთ და წერითსაც). ყოველი კომუნიკანტის მეტყველების კულტურის დონე კიდეც უფრო მეტ მნიშვნელობას შეიძენს აუდიტორიის მოსაპოვებლად.

საჯაროობა და მასობრიობა ადრესატთა განუსაზღვრელ სიმრავლეს გულისხმობს, განუსაზღვრელს რაოდენობრივადაც და თვისებრივადაც, რაც, თავის მხრივ, ენობრივი ურთიერთობის კიდეც მეტ სირთულეს წარმოშობს. იქ, სადაც ურთიერთობის ერთი მხარე განუსაზღვრელ სიმრავლეს წარმოადგენს, ეს სირთულე მაქსიმუმს აღწევს. ტრადიციული მედია ორმხრივ კომუნიკაციას თითქმის მოკლებული იყო, მხედველობაში თუ არ მივიღებთ უკუკავშირის ისეთ გამოვლინებებს, როგორიცაა ფოსტით წერილების გაგზავნა ან სატელეფონო საუბრები. ეს აქტივობებიც, თავის მხრივ, მაშინდელი მედიპროდუქტის მომხმარებელთა უმნიშვნელო ნაწილს

მოიცავდა. ციფრული კომუნიკაციის მთავარი ნიშანი კი მყისიერი უკუკავშირი და ინტერაქციაა, რის გონივრულ გამოყენებასაც ენისათვის დიდი სიკეთის მოტანა შეუძლია ისევე, როგორც არასათანადო მიდგომისას – დიდი ზიანისა.

მასობრივი კულტურისა და მასობრივი მედიის შესახებ დასავლეთში გასული საუკუნის შუა წლებიდან მსჯელობენ და წერენ¹. ამ პრობლემისადმი მიდგომის არაერთი ტიპოლოგია და კლასიფიკაცია არსებობს: უკანასკნელ ათწლეულებში ვითარდებოდა სპეციალიზაცია არა მხოლოდ და არა იმდენად დისციპლინური განსხვავების ნიშნით (იქნებოდა ეს სოციოლოგია, სემიოტიკა, ენათმეცნიერება თუ სხვ.), რამდენადაც ისეთი საკითხების მიხედვით, როგორიცაა ამერიკანიზაცია, სუბკულტურები, კონტრკულტურა, გლობალიზაცია და სხვა მრავალი.

ევროპელი ინტელექტუალები მასობრივ კულტურას აღიქვამდნენ, უწინარეს ყოვლისა, როგორც ამერიკული კულტურული აგრესიის შედეგს. ამ აგრესიის დასაწყისს კი უკავშირებდნენ ცნობილი მარშალის გეგმის ამოქმედებას, რამაც გამოიწვია არა მარტო ამერიკული ცხოვრების ყაიდისა და ღირებულებების პროპაგანდა, არამედ ევროპულ ეროვნულ კულტურათა სტანდარტიზაციისა და ჰომოგენიზაციის (მექანიკური გზით ერთგვაროვნების შექმნის პროცესის) საფრთხეც. კულტურის კვლევა-

¹ ტერმინი „მასობრივი კულტურა“ გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან ჩნდება. იგი დასტურდება მ. ჰორკჰაიმერისა და თ. ადორნოს (Horkheimer & Adorno 2002), დ. მაკდონალდის (Macdonald 1962) ტექსტებში, რომლებიც ტელევიზიის, როგორც იმდროინდელი მასმედიის გაბატონებული ფორმის, კრიტიკას ეძღვნება.

თა ბირმინგემის ცენტრის თეორეტიკოსები, როგორც თვითონვე აღნიშნავენ, თავიდან დააბნია მძვინვარე ამერიკანიზაციამ, მაგრამ მალე ისვე აღმოჩნდა სტიმული თანამედროვე ბრიტანული კულტურის ღრმა კვლევისა და ნაციონალურ, კულტურულ, გენდერულ თუ სხვა პრობლემათა ანალიზისათვის. პირველი, არცთუ დამამშვიდებელი, დასკვნა „გარდამავალი საზოგადოების“ შესახებ ასეთი იყო: „ყველაფერი არის მასობრივი კულტურა“. ფრანკფურტის სკოლის თეორეტიკოსებმა მასობრივ კულტურას მაშინვე „კულტურული ინდუსტრია“ უწოდეს. ფრანკფურტელთა პესიმიზმი თავიდან ერთადერთ შესაძლებელ სტრატეგიად ჩანდა ამერიკელთა კულტურული ექსპანსიის წინააღმდეგ. მაგრამ ნეგატივიზმმა ამ შემთხვევაშიც ბევრად შეუწყო ხელი ახალი კულტუროლოგიური პარადიგმის ჩამოყალიბებას, რომელსაც მულტიკულტურალიზმი განსაზღვრავს.

ყველაფერი, რაც ზემოთ ითქვა, ევროპაში რვა ათეული წლის წინათ მოხდა. მასობრივი კულტურის, როგორც ფაქტის, აღმოჩენიდან მისი თეორიული ღირებულების აღიარებამდე მთელი ეპოქა გავიდა. ამ დროში მასობრივი კულტურის ერთგვარი ფილოსოფიაც შეიქმნა. იმთავითვე არსებობდა და დღესაც აქტუალური რჩება სხვა ქვეყანასა და სხვა დროში შექმნილი სოციოლოგიური და კულტურული ფორმების სესხებისა და მორგების პრობლემა, იმ საზოგადოების ეროვნული სპეციფიკის პრობლემა, რომელიც აღნიშნულს ექსპანსიად აფასებს.

მასობრივი კულტურის ფენომენტან მჭიდროდ არის დაკავშირებული მასმედია და მასმედიის ენა. მათ ურთიერთმეპირობებულობასა და ურთიერთგავლენას ბევრი

სამეცნიერო ნაშრომი ეძღვნება. ამკარაა, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები დღესაც უდიდეს გავლენას ახდენენ ქვეყნების პოლიტიკურ ცხოვრებაზე. ეს გავლენა საზოგადოებრივი აზრის შექმნას უკავშირდება, რაშიც უმთავრესი მნიშვნელობა ენას ენიჭება. დასავლურ ლიტერატურაში უკეთ არის შესწავლილი ენის მანიპულაციურ შესაძლებლობათა გამოყენება სარეკლამო საქმიანობაში, პოლიტიკურ დისკურსსა თუ საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში. ამ და სხვა ამგვარ ნაშრომთა საერთო აზრი ის არის, რომ ენის მეშვეობით სტრუქტურირდება და განისაზღვრება ძირითადად ჩვენი სოციალური სინამდვილე.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 70-იან წლებში მედიის მიერ შექმნილი უნოდა ჩვენს რეალობას ფრანგმა სოციოლოგმა, კულტუროლოგმა და ფილოსოფოსმა ჟან ბოდრიარმა. მისი აზრით, ინფორმაციის მოზღვაება ქმნის ასლებსა და სიმულაკრებს, რაც საბოლოოდ ანგრევს რეალობას. რაც უფრო იზრდება ინფორმაცია, მით მეტად იკლებს აზრი, მნიშვნელობა, თუმცა ლოგიკურად პირიქით უნდა იყოს. მკვლევრის თქმით, რეალობა არ არსებობს, რეალობა გამქრალია და ჩვენ მედიის სურათხატების ამარა ვართ დარჩენილები. ამ ჰიპერრეალობაში საგნებსა და მოვლენებს განყვეტილი აქვთ კავშირი საკუთარ აღმნიშვნელებთან, რაშიც ბოდრიარი ყველაზე მეტად მედიას ადანაშაულებს (Baudrillard 198: 119-130).

ცხადია, ჩვენი შეხედულებები გარემოს შესახებ სრულებითაც არ არის იმისგან დამოუკიდებელი, რა გამონათქვამებსაც მედიასაშუალებები იყენებენ მის დასახასიათებლად. ენაში ყოველთვის არსებობს რაიმეს გამონათქვამის რამდენიმე საშუალება. ალტერნატიულ გამონათ-

ქვამთა შორის ერთ-ერთის შერჩევა, რასაც შეტყობინების გამგზავნი ახორციელებს, გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ინფორმაციის მიმღებზე. მაშინაც კი, როდესაც გამგზავნი ცდილობს „ობიექტურად ილაპარაკოს“, ინფორმაცია მაინც აყალიბებს და აპირობებს აღმქმელის წარმოდგენას. ასეთი რამ ხდება ჩვეულებრივ ყოფაშიც, როცა კაცს შეიძლება სულაც არ ჰქონდეს თანამოსაუბრეზე ზემოქმედების განზრახვა. თუ ასეთი განზრახვა არსებობს, შესაბამისი ენობრივი საშუალებებიც საგანგებოდ გამოიძენება. სტრუქტურირებისა და ზემოქმედების ეს უნარი, რომელიც ენასა და მის მომხმარებელს ახასიათებს, საფუძველს იძლევა ენა ძალაუფლების იარაღად იქნეს განხილული. აღნიშნულს უკავშირდება აზრი იმის შესახებ, რომ ძალაუფლება სინამდვილეში იმას აქვს, ვინც მედიას უწევს კონტროლს. თვით მედიის, როგორც მეოთხე ხელისუფლების, ფუნქცია კი სამი დანარჩენი და ტრადიციული ხელისუფლების კონტროლი და კრიტიკაა, მაგრამ დემოკრატიის აუცილებელი პირობაა, რომ არც მედია დარჩეს კრიტიკისა და თვითკრიტიკის მიღმა.

აქვე დგება ინფორმაციის ობიექტურობის საკითხი, რამაც გასული საუკუნის სამოციან-სამოცდაათიან წლებში გარკვეული კამათი გამოიწვია ევროპაში. დისკუსიის ერთი მიმართულება უკავშირდებოდა ინფორმაციისა და კომენტარის გამიჯვნას, ანუ ობიექტურობის მოთხოვნას. მეორე მიმართულება მედიას პარტიებისა და ეკონომიკური ლობის იარაღად განიხილავდა.

ობიექტურობის შესახებ პოლემიკის ფარგლებში ბევრი ამტკიცებდა, რომ არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს ობიექტური ინფორმაცია, გარდა ამინდის

პროგნოზისა. ინფორმაციისა და კომენტარის ზედმინვნით განცალკევების შემთხვევაშიც გარკვეული ცნობების შეკრება და მიწოდება უკვე შეიცავს იმპლიციტურად განსჯას. გარდა ამისა, ერთი და იგივე ინფორმაცია, რომელიც ერთი და იმავე წყაროდან იგზავნება, სხვადასხვა სოციალურ ჯგუფში აუცილებლად სხვადასხვა კოდის მეშვეობით იქნება აღქმული.

როდესაც საქმე ძალაუფლების შენარჩუნებას ან მოპოვებას უკავშირდება, ჩვეულებრივ ჰგონიათ, რომ უნდა კონტროლდებოდეს შეტყობინების არხი ან წყარო ანდა ორივე ერთად. სპეციალისტები კი ფიქრობენ, რომ ეს ადრესატის პრობლემაა და არა ზემოდასახელებული კომუნიკაციის ჯაჭვის ორი რგოლისა. მართლაცდა, ინტერპრეტაციითა ვარაიდციულობა მასობრივი კომუნიკაციის ერთგვარ კანონსაც კი წარმოადგენს. ამიტომ, თუ მასმედიის ძალისაგან თავის დახსნა შეუძლებელია, სამაგიეროდ, ინტერპრეტაციის თავისუფლების შესაძლებლობა მაინც არსებობს, არსებობს შეტყობინების სხვაგვარად „ნაკითხვის“ შესაძლებლობა.

მასმედიის ენა, მეტადრე ტელედიკურსი, რთული კომუნიკაციური მოვლენაა. აქ, ვერბალურთან ერთად, გამოყენებულია არავერბალური, გრაფიკული თუ აუდიოვიზუალური საშუალებები. გათვალისწინებულია ექსტრალინგვისტური ფაქტორები, მაგალითად, ისეთი, როგორიცაა ადრესატის ცოდნა სამყაროს შესახებ, მისი განწყობა, მიზნები, სოციოკულტურული დონე, აგრეთვე, ადრესანტის (ნამყვანის, ჟურნალისტის) პარალინგვისტური მახასიათებლები: სქესი, გარეგნობა, ასაკი, ხმის ტემბრი, არტიკულაცია, ღიმილი და მისთ. სწორედ ამ

ასპექტების თვალსაზრისითაც უნდა იქნეს შესწავლილი მასმედიის ენის ზემოქმედება საზოგადოებაზე.

ქართულმა ტელეენამ მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა მას აქეთ, რაც სიტყვის თავისუფლება დამკვიდრდა და ქვეყანა დემოკრატიული განვითარების გზას დაადგა. აღნიშნული ცვლილება უფრო ცხადი გახდა, რაც ეროვნული პარლამენტის სხდომათა ტელეტრანსლირება დაიწყო. დღეს პოლიტიკოსები მუდმივად მონაწილეობენ სხვადასხვა გადაცემაში, დიალოგსა თუ ინტერვიუში (ეს უკანასკნელი ყოველგვარი ინფორმაციის მიწოდების ტიპური გზა გახდა). მეტყველება, რომელსაც პოლიტიკური ორატორები მიმართავენ, ზეპირი და ცოცხალია (პირდაპირია), ისინი წინასწარ მომზადებულ დაწერილ ტექსტებს კარგა ხანია აღარ კითხულობენ, რამაც, თავის მხრივ, ზოგიერთი ტენდენცია განსაზღვრა. კერძოდ, პოლიტიკოსთა მეტყველება აღარ არის შეფარული, მაღალფარდოვანი და ბუნდოვანი, როგორიც ეს საბჭოურ დროს იყო, იგი მარტივი და მეტ-ნაკლებად ნათელია. პოლიტიკოსები დღეს მართლაც უფრო გასაგებად ლაპარაკობენ, თუმცა – უპასუხისმგებლოდ. ცხოვრების რიგორისტული სტილის მეტად ლოიალურით შეცვლამ განსაზღვრა ტელემჭევრმეტყველების სპეციფიკა, რომელიც შემდეგს გულისხმობს: უნდა ილაპარაკო არცთუ ოფიციალურად, ხშირად მიმართო ექსპრესიასა და ემოციურ ზემოქმედებას. არაფორმალური, თითქმის ფამილარული დამოკიდებულება წამყვანსა და გადაცემის ნებისმიერ სტუმარს შორის საჯარო დისკურსში ამკვიდრებს ისეთ ნიადაგსაზმარ ლექსიკურ ერთეულებს, როგორიცაა: დედაჩემი, მამაჩემი, ჩემი ქმარი, ჩემი ცოლი, ჩემი სიდედრი და მისთ. გავრცელებულია „უბატონო“ მოხსენიება და

მიმართვები, საკუთარ სახელთა კნინობითი ფორმები, ტელეკრანიდან ზოგჯერ შერქმეული სახელებიც კი ისმის.

არცთუ დიდი ხნის წინ ხელისუფლების ენა თუ ძირითადად ოფიციალური იყო, ადგილ-ადგილ შეფერადებული მომავალი კეთილდღეობის შესახებ დაპირებებით, დღეს საჯარო პირები ხშირად იყენებენ სასაუბრო ლექსიკას, მათ შორის არანორმატიულსაც. გაჩნდა უარყოფით-შემფასებლური ნეოლოგიზმები, ჩვეულებრივად აღიქმება გამოთქმები: „ყაჩაღი გუბერნატორები“, „კორუმპირებული მინისტრები / სამართალდამცავები“, „გაუნათლებელი პარლამენტარები“, „უნიგნური მთავრობა“, „მოსყიდული არასამთავრობოები“, „ანგაჟირებული ჟურნალისტები / ტელეარხები“, „უსინდისო ხელისუფლება“, „კანცელარიის ვირთხები“, „ხაზინის ქურდები“, „გაუმაძღარი ოლიგარქები“ და სხვა. წლების განმავლობაში მაღალჩინოსანი სამართალდამცველებისგან გვესმის: „კრიმინალური ავტორიტეტები“, „კანონიერი ქურდები“, „საქმის გარჩევა“, „ჩაშვება“, „გადაგდება“ და მისთ. მსმენელსა და მაყურებელს რჩება შთაბეჭდილება, რომ დამნაშავეთა სამყარო და სახელმწიფო მოხელეები ერთ ენაზე ლაპარაკობენ. ზემოაღნიშნული ფრაზეოლოგია კარგად ასახავს გარკვეული დროის დაპირისპირებებსა და დაძაბულობას პოლიტიკურ სფეროში, ამასთანავე, სოციალურ ვითარებას მთელ ქვეყანაში.

მასმედიაში მოხერხებულად იყენებენ ენის იმ შესაძლებლობებს, რომელთა მეშვეობით ობიექტური სინამდვილის გაცხადებაც ხდება და დაფარვაც. ერთსა და იმავე ადამიანს ერთი და იმავე სოციალური სისტემის ფარგლებში ერთნი „ტერორისტს“ უწოდებენ, მეორენი – „პოლიტპატიმარს“, ერთნი – „მოღალატეს“, მეორენი –

„გმირს“, ერთსა და იმავე მოვლენას ერთნი არქმევენ „ხელისუფლების ხავერდოვან შეცვლას“, მეორენი – „ხელისუფლების ძალადობრივ დამხობას“ და ა. შ.

რამდენადაც თავისუფალ ქვეყანაში კრიტიკა არ შეიძლება რეპრესიული იყოს, ყველაფერი ზემოთქმული დასაშვები და მოსათმენია. ამასთანავე, ნაცვლად ჭკუა-დამჯდარი და მშვიდი განსჯისა, დასაშვებია შეუმონმბელი ან ჰიპერბოლიზებული, ან სულაც სახელდახელოდ შეთხზული ინფორმაციის გავრცელება, საზოგადოებრივად უმნიშვნელო, მაგრამ „სკანდალური“ ამბების წინ წამოწევა, ტელენამყვანთა მაპროვოცირებელი, ხშირად უცერემონიო ტაქტიკა, ეპატაჟური ქცევა თუ სხვა, რაც საბოლოოდ პოლიტიკური პროცესის პროფანაციასა და გაუხამსებას იწვევს, რადგან რიგითი მოქალაქისთვის ტელესივრცე ჯერაც მთავარ პოლიტიკურ სარბიელად რჩება.

ტელეენის ამგვარ უკონტროლო დინამიკას მაყურებელი ეთიკური ხასიათის ერთ ძალზე არასახარბიელო დასკვნამდე მიჰყავს: ყველაფერი ნებადართულია. სამწუხაროდ, ამგვარი ზემოქმედების მოხდენაც შეუძლია ზოგჯერ მასმედიის ენას საზოგადოებრივ აზრზე.

ის, რომ საზოგადოება განსაკუთრებით მაღალ მოთხოვნებს ჟურნალისტს უყენებს, არც გასაკვირია და არც დასაგმობი. ამგვარმა დამოკიდებულებამ მედიაშუშაკებს თავიანთი საქმიანობის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა უნდა შეახსენოს და მათი პროფესიული ზრდა უნდა განაპირობოს. ჟურნალისტის პროფესიონალიზმი კი, უწინარეს ყოვლისა, ენისა და მისი გამომსახველობითი საშუალებების წვდომითა და მოხმარებით განისაზღვრება, მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება ლაპარაკი ჟურნალის-

ტურ გამომგონებლობასა და, საერთოდ, შემოქმედებით ინდივიდუალიზმზე. იმ ფაქტს, რომ ჟურნალისტებს პრეტენზიით უთვალთვალევენ, მართლაც კარგი შედეგის მოტანა შეუძლია, ოღონდ ეს „თვალი“, მახვილთან ერთად, კეთილიც უნდა იყოს.

მართალია, ენა ცოცხალი ორგანიზმია, ის მუდმივ მოძრაობაშია, მაგრამ ენა მოძრაობაში აზროვნებას მოჰყავს, ის თავისთავად ვერ განვითარდება. ყველაფერი, რაც დღეს სასაუბრო მეტყველებაში გვესმის და რასაც მედიადისკურსი ასახავს, სალიტერატურო ენის დაკნინება უფროა, ვიდრე გამდიდრება. მიზეზი კი გაუკულმართებულად გაგებული თავისუფლებაა, იმგვარად გაგებული დემოკრატია და ლიბერალიზმია, რომელიც მოვალეობასა და პასუხისმგებლობას არ ცნობს. მაგრამ, როგორც ფილოსოფოსები აღნიშნავენ და ჩვენი ემპირიული ცხოვრებაც ამასვე მოწმობს, თუ თავისუფლება და მოვალეობა ერთმანეთს არ ანონასნორებენ, მარცხი გარდაუვალია. ყოველი ადამიანის კულტურის დონე, უპირველეს ყოვლისა, იმით განისაზღვრება, თუ როგორ მეტყველებს იგი. ჩვენი მეტყველება, ჩვენი საუბარი არა მარტო გარკვეული ერთობლიობაა სიტყვებისა და ენობრივი სტრუქტურებისა, არამედ განსაკუთრებული საშუალებაა ჩვენი აზროვნებისა და მგრძნობელობისა. თუ ადამიანს არ სურს შეჩერდეს განვითარების გზაზე, მეტყველების კულტურის არსი უნდა ესმოდეს და მას ზოგადი კულტურის არსებით ნაწილად უნდა ხედავდეს.

მეტყველების კულტურა და სტილისტიკა

მეტყველების კულტურა ადამიანის ზოგადი კულტურის უმნიშვნელოვანესი და განუყოფელი ნაწილია, ამასთანავე – მისი დონის მიმანიშნებელიც. იმისდა მიხედვით, თუ რას და როგორ ლაპარაკობს და წერს, როგორ აზროვნებს ადამიანი, მსჯელობენ მისი ცოდნის, განათლებისა და, საერთოდ, კულტურის შესახებ. ამ შემთხვევაში გამოთქმა „მეტყველების კულტურა“ მიუთითებს ადამიანის ან ადამიანთა მეტყველების ხარისხზე, ხოლო „მეტყველების კულტურა“, როგორც ტერმინოლოგიური შესიტყვება, ასახელებს მეცნიერებას, რომელიც ამ ხარისხს შეისწავლის. როგორც ზემოთ ითქვა, მეტყველების კულტურას – ადამიანის მიერ ენის გამოყენების ხარისხს – იერარქიულ დონეთა მიხედვით განსაზღვრავენ.

ადრე მეტყველების კულტურის ძირითადი კრიტერიუმი სალიტერატურო-ენობრივი მართებულობა, ანუ სალიტერატურო ენის ნორმათა დაცვა იყო. შემდგომში ნორმის გაგება გაფართოვდა, რაც სიტყვის სემანტიკური სტრუქტურის კვლევამ განაპირობა. ენის, როგორც მოქმედი, ცოცხალი სისტემის, განხილვას, ენის შესწავლას მოქმედებაში, თავის მხრივ, მოჰყვა სტილური შესაბამისობისა და კომუნიკაციური მიზანშეწონილობის კრიტერიუმის შემოტანის აუცილებლობა.

ამდენად, სალიტერატურო ნორმათა დაცვა (მეტყველების კულტურის პირველი დონე – სალიტერატურო-

ენობრივ ნორმებთან შესაბამისობა), რომელიც ელემენტარული ეტაპია, არასაკმარისი პირობაა იმისთვის, რომ მეტყველების კულტურას მაღალი ეთქმოდეს. აუცილებელია იმის ცოდნაც, თუ როგორ უნდა წარიმართოს ვერბალური კომუნიკაცია საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში (მეტყველების კულტურის მეორე დონე – სამეტყველო-სტილურ და სიტუაციურ ნორმებთან შესატყვისობა), რაც, თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი სტილისტიკური საკითხია.

ენის სტილისტიკური დიფერენციაციის პირველი მაგალითი პოეტურ და სასაუბრო მეტყველებათა განსხვავებაა, რასაც ჯერ კიდევ ანტიკურობაში ვხვდებით. ანტიკურ პოეტიკასა და რიტორიკაში მოცემულია სტილისტიკის ისეთი ელემენტები, როგორიცაა ორატორის/პოეტის (მეტყველი სუბიექტის) სამეტყველო ღირსებათა დახასიათება-შეფასება, ფიგურათა შერჩევა და სხვ. აღსანიშნავია, რომ ანტიკურ მოძღვრებას სამი სტილის შესახებ კლასიციზმამდე არ დაუკარგავს მნიშვნელობა.

სტილისტიკის პრობლემებს უფრო ვრცლად ეხებიან სანსკრიტის გრამატიკოსები (V–II სს. ძვ. წ.) და, განსაკუთრებით, ძველი ინდოეთის პოეტიკური ტრაქტატები (IV–VII სს.). ანტიკური ტრადიციები მოქმედებდა შუა საუკუნეების ფილოლოგიაშიც, ამასთანავე, კვლევებს კვლავ პრაქტიკულ-ნორმატიული ხასიათი ჰქონდა: ადგენდნენ, თუ რა ლექსიკა-ფრაზეოლოგია, ტროპები და ფიგურები „შეშენის“ სიტყვიერების სხვადასხვა სახეს.

რა შეიცვალა მას შემდეგ, რაც მეცხრამეტე საუკუნეში სტილისტიკა ფილოლოგიურ დისციპლინად ჩამოყალიბდა? მოკლე პასუხია – ბევრი რამ. არ შეცვლილა მხოლოდ ის, რომ სტილისტიკა სტილის შემსწავლელი

დარგია, იგი ენათმეცნიერებას ემყარება, მაგრამ მისგან განსხვავებული ასპექტით იკვლევს ენას, შეისწავლის მას „მოქმედებაში“.

რამდენადაც ენის საარსებო გარემო მრავალფეროვანი და ისტორიულად ცვალებადია, სტილიც ისტორიული მოვლენაა და, ამდენად, ცვლილებას განიცდის მისი შემსწავლელი დისციპლინის ცნებებისა და კატეგორიების შინაარსიც. ამის გამო სტილისტიკა შეისწავლის არა მარტო სტილს (ამ ტერმინის ყველა ენათმეცნიერული მნიშვნელობით), არამედ სტილთა ევოლუციასაც სალიტერატურო ენის ისტორიასთან მიმართებით, ისტორიულად შეისწავლის აგრეთვე მეტყველების ფიგურებსა და ტროპებსაც.

ბერძნულ რიტორიკაზე დამყარებული ტრადიციული სტილისტიკა, რომელიც იყო მოძღვრება სიტყვის ხელოვნების შესახებ, სტილს განიხილავდა როგორც ერთხელ და სამუდამოდ მოცემულ სტილისტიკურ საშუალებათა – სტილურად შეფერილ ელემენტთა, მხატვრულ-რიტორიკულ ხერხთა – ნაკრებს და არ ითვალისწინებდა ობიექტის ისეთ კომპონენტებს, როგორიცაა ენის ფუნქციონირების კომუნიკაციურად შეპირობებული კანონზომიერებანი და სამეტყველო ორგანიზაცია. უგულებელყოფდა იმას, რომ „მზა“ სტილისტიკურ ელფერებსა და ხერხებს შეიძლება სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობა ჰქონდეს განსხვავებული კომუნიკაციური ამოცანების შესაბამისად.

საკუთრივ ენათმეცნიერულ სტილისტიკას სათავე დაუდო ჟენევის სტრუქტურალისტური სკოლის წარმომადგენელმა შარლ ბალიმ 1909 წელს გამოცემული ნაშრომით «*Traité de stylistique française*» (Bally 1951), რომელიც მან ფერდინანდ დე სოსიურს მიუძღვნა, ვის იდეებსაც ბოლომდე უერთგულა. ბალიმ ენისა და მეტყველების ურთი-

ერთმიმართების კვლევისას გამოყო ე. წ. აქტუალიზატორები (დროისა და კილოს ნიშნები, არტიკლები, ჩვენებითი ნაცვალსახელები), რომელთა საშუალებითაც პოტენციურად არსებული იდეალური ენობრივი სისტემის ერთეულები აქტუალურ მატერიალურ მეტყველებად გარდაიქმნებიან. მისი მოძღვრების ბევრ დებულებას ემყარება და ავითარებს თანამედროვე ლინგვისტიკა, მათ შორის უმნიშვნელოვანესია „ნეიტრალური ფონის“ საკითხი, ენობრივ ერთეულთა ფუნქციური შერჩევა, ექსპრესიულ ფაქტთა კლასიფიკაცია (Bally 1951: 1-114), რასაც უკავშირდება მოგვიანებით დასმული „დამატებითი ინფორმაციის“ პრობლემა. ასევე საყურადღებოა დიქტუმისა და მოდუსის ცნებები, რომელთა მიხედვით გამონათქვამი ორ ნაწილად იყოფა. დიქტუმი სინამდვილის საგნებისა და მოვლენების, გარკვეული ექსტრალინგვისტური სიტუაციის ასახვაა (დიქტუმის ცნება შემდგომ კვლევებში პროპოზიციით ჩანაცვლდა), ხოლო მოდუსი დიქტუმის მიმართ სუბიექტის დამოკიდებულების გამომხატველია¹ (მოდუსის ცნება პრაგმატიკული მიმართების ცნებამ შეცვალა).

დიდი სიახლეების მომტანი აღმოჩნდა ემილ ბენვენისტის შრომები. მან კლასიკური კომპარატივიზმისა და ასევე კლასიკური სტრუქტურალიზმისაგან განსხვავებით, ენის სტრუქტურისა და განვითარების კვლევა სულიერი კულტურისა და კულტურულ კონცეპტთა კვლევის უფრო ფართო სივრცეში მოაქცია, რითაც ერთგვარად განსაზღვრა თანამედროვე ენათმეცნიერების ეთნოლინგვისტიკუ-

¹ შდრ. არნ. ჩიქობავა „სუბიექტური დანართი“ (ჩიქობავა 1983: 215-216); მნიშვნელობის ობიექტური მხარისა და სუბიექტური მომენტის შესახებ: „სემანტიკა და სტილისტიკა“; „სუბიექტურ-ინდივიდუალური სტილში“ (ჩიქობავა 2015: 219-221; 308-310).

რი და კოგნიტიური მიმართულებები. ბენვენისტის „ზოგადი ენათმეცნიერების პრობლემების“ მეხუთე თავის სახელწოდებაა „ადამიანი ენაში“ («L'homme dans la langue» – Benveniste 1966: 227-285), სწორედ ამ ორ სიტყვაშია ჩატეული ის დიდი სიახლე, რაც ანთროპოცენტრული ლინგვისტიკისაკენ სვლას ნიშნავდა. ამავე კონცეფციიდან მომდინარეობს ენის შესწავლა „მოქმედებაში“, სადაც მეტყველ სუბიექტს ცენტრალური ადგილი უკავია. ამდენად, ბენვენისტის სახელთანაა დაკავშირებული სტილისტიკის თანამედროვე გააზრება, როცა იგი გაგებულია როგორც სხვადასხვა სიტუაციაში მოლაპარაკის მიერ ენის გამოყენების შესახებ ზოგადი მოძღვრება.

საბოლოოდ, როგორც დამოუკიდებელი დარგი, სტილისტიკა პრალის საენათმეცნიერო წრეში ჩამოყალიბდა, ჩეხ ენათმეცნიერთა ზოგადლინგვისტური მოძღვრების შექმნაში დიდი წვლილი შეიტანა პეტროგრადის ფილოლოგ-თეორეტიკოსთა და მოსკოვის ლინგვისტთა გაერთიანებამ – „პოეტური ენის თეორიის შემსწავლელმა საზოგადოებამ“ (Общество изучения теории поэтического языка – Опояз), რომელიც ნომინალურად 1919 წელს გაფორმდა. პირველად აქ იქნა შემუშავებული თანამედროვე სტილისტიკისთვის პროდუქტიული იდეები, რომლებიც უკავშირდება ფუნქციონალიზმსა და ტელეოლოგიზმს, ფუნქციური სტილის ცნებას, ანტითეზას – პოეტური მეტყველება და პრაქტიკული მეტყველება, „გაუცნაურების“ მეთოდს, რამაც პარალელურად ენობრივი ფაქტურის ავტომატიზაცია-აქტუალიზაციის სახე მიიღო¹, ასევე შეხედულებას

¹ შდრ. გრ. კიკნაძესთან „ფიქსირებული ფორმის გამეორება და ფიქსირებული ფორმის დარღვევა“ (კიკნაძე 1957: 40).

ენობრივი ნიშნის ავტონომიური ღირებულების შესახებ მხატვრულ მეტყველებაში, ინდივიდუალურ გამონათქვამთა განხილვას ნორმათა არსებულ კომპლექსთან მიმართებით, მხატვრული მეტყველების სტილისტიკის ორიენტაციას ენათმეცნიერებაზე და სხვა¹.

სტილისტიკაში ფუნქციური მიდგომის შემოტანას დამოუკიდებელი დარგის – **ფუნქციური სტილისტიკის** – შექმნა მოჰყვა. ჯერ კიდევ ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტის მოძღვრებიდან მომდინარეობს ფუნქციის იმგვარი გაგება, როცა ენობრივ საშუალებათა ფუნქციური დანიშნულების ცნება უკავშირდება ენობრივის მიმართებას არაენობრივ სინამდვილესთან. ანალოგიური მოსაზრება აქვს გამოთქმული ბოდუენ დე კურტენესაც (Бодуэн де Куртене 1963: 77). როგორც ვხედავთ, მეტყველების ფუნქციური დიფერენციაციის პრობლემას გარკვეული ისტორია აქვს, თუმცა მისი დამუშავება შედარებით გვიან დაიწყო.

ფუნქციური სტილისტიკა ავლენს და იკვლევს საერთო ენის სტილისტიკურ სტრუქტურას, გამოყოფს და შეისწავლის ფუნქციურ სტილებს. იგი არ უგულებელყოფს სტილისტიკურ რესურსებს, მაგრამ ენობრივ ერთეულებს განიხილავს არა როგორც ენაში მუდმივად შეფერილ ელემენტებს (მორფემებს, სიტყვებს, სიტყვათა შეხამებებს), არამედ როგორც ფუნქციური დანიშნულების მქონე დინამიკურ ენობრივ საშუალებებს, რომელთა გამოყენებაც შეპირობებულია გამონათქვამის შინაარსით, კომუნიკაციის მიზნებით, ტიპებით, სიტუაციებითა და სხვ., ანუ შეპირობებულია ექსტრალინგვისტური ფაქტორებით, მათ შორის

¹ დასახელებული საკითხების შესახებ ვრცელი მსჯელობა იხ. ნიგნის მომდევნო ნაწილში.

მეტყველის მიმართებით მსმენელთან. ამ მიმართებას გამოხატავს ინტერაქციის ფუნქცია, რომელიც ითვალისწინებს ადრესატის პიროვნებას, კოლექტიური ადრესატის ხასიათს, რამდენადაც ადრესატი, გარდა იმისა, რომ ინფორმაციის მიწოდების ობიექტია, დარწმუნების, გაფრთხილების, მართვის, ინსტრუქტირებისა და, საერთოდ, ზემოქმედების ობიექტიც არის.

განსხვავებულია, მაგალითად, სამეცნიერო და პუბლიცისტურ სტილთა ადრესატები. ეს განსხვავება რაოდენობრივიცაა და თვისებრივიც. სამეცნიერო ურთიერთობა იმ პირთა შორის მიმდინარეობს, რომელთაც საერთო შეხედულებები და ცოდნის საერთო სფერო აქვთ. ადრესანტიცა და ადრესატიც – ორივე მეცნიერია. ამ ურთიერთობის ეფექტურობა დამოკიდებულია საერთო დენოტაციურ ცოდნასა და შესაბამისი სამეტყველო სტილის ფლობის ხარისხზე, მაშინ როდესაც, მასობრივი კომუნიკაციის ადრესატი (პუბლიცისტური სტილის შემთხვევაში – ჟურნალის ან გაზეთის მკითხველი) მასობრივიც არის და დისპერსიულიც: იგი მრავალრიცხოვანი, სხვადასხვა დონის რთული სოციალური შედგენილობისაა და ერთგვაროვან მცირე ჯგუფზე, ანუ პირობითად, ერთ ადრესატზე მისი დაყვანა შეუძლებელია. განსხვავებულ (პერსონალურ თუ მასობრივ) ადრესატზე ორიენტაცია მეტყველების განსხვავებულ ფუნქციურ-სტილურ თავისებურებებს წარმოქმნის.

ქართულ ენას ფუნქციურ სტილთა მდიდარი სისტემა აქვს. მათგან მეტ-ნაკლებად სრულადაა შესწავლილი სამეცნიერო, საგაზეთო-პუბლიცისტური, ოფიციალურ-საქმიანი და მხატვრული სტილები, თავიანთი ქვესტილებითა და ჟანრებით. ზეპირ ყოფით-სასაუბრო სტილს რაც შეეხება, მისი შესწავლის სირთულეებზე ზემოთ ვრცლად ვი-

საუბრეთ. გარდა იმისა, რომ აღნიშნული სტილის მახასიათებელთა გამოსავლენად წარმართული კვლევები იშვიათია თანამედროვე ქართულ მეცნიერებაში, ამ კვლევათა შედეგები ერთმანეთისაგან თითქმის არ განსხვავდება, რადგან თითოეული მათგანი მხოლოდ ჟარგონიზმების ჭარბ ხმარებას ადასტურებს.

ენის ერთეულთა შერჩევა ერთდროულად ამ ერთეულთა ვარიაციულობასაც გულისხმობს და ფუნქციურობასაც, რამდენადაც შერჩევა მოტივირებულია კომუნიკაციური მიზანშეწონილობით. ამიტომ სტილის შექმნის საფუძველია, ერთი მხრივ, ენაში რეალურად არსებული სინონიმია (ლექსიკური, სიტყვანარმოებითი, მორფოლოგიური, სინტაქსური) და, მეორე მხრივ, სინონიმურ ენობრივ საშუალებათაგან შეგნებული და მიზანმიმართული ამორჩევა, რაც სამეტყველო ურთიერთობის წარმატებას ემსახურება. სტილის ლინგვისტიკური არსი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი განკუთვნილია მეტყველების აღმქმელისათვის, ე. ი. მიმართულია პრაგმატულად და იმის გათვალისწინებით, რომ გამომსახველ საშუალებათა მეშვეობით მიღწეულ იქნეს ურთიერთობის ეფექტურობა – რაც შეიძლება უკეთ განხორციელდეს კომუნიკაცია.

ის, რომ ენობრივი ურთიერთობის პროცესი სტილის ქმნადობის პროცესიცაა, არ ამცირებს ამა თუ იმ ენის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ იმ სტილისტიკური რესურსების მნიშვნელობას, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ნეიტრალურ ენობრივ საშუალებათა ფონზე გამოიყოფა და რომელთაც ტრადიციით დამკვიდრებული სტილისტიკური შეფერილობა აქვთ. მაგალითად, დავაკვირდეთ სინონიმთა რიგს – მოხუცი, ხნიერი, დრომოჭმული, ბებერი, ბებრუკა, ბებრუცუნა, ბებრუხანა, გადაყრუებული, გადაღრძელებუ-

ლი, მიხრწნილი ... მხცოვანი. ადვილი შესამჩნევია, რომ პირველი ორი – მოხუცი და ხნირი – სტილურად ნეიტრალურია. სინონიმთა რიგის დანარჩენი წევრები მიუთითებენ არა მარტო მეტყველების საგანზე, არამედ მეტყველის სუბიექტურ მიმართებაზე ამ საგნისადმი. თითოეულ მათგანს აქვს ემოციურ-ექსპრესიული და შემფასებლური ელფერი, რაც მათი განსხვავებული გამოყენების საშუალებას იძლევა.

სტილისტიკურად დიფერენცირებულია ზოგჯერ სიტყვანარმოებითი ელემენტებიც. კნინობით-ირონიული შეფასების სემანტიკურ კომპონენტებს შეიცავენ კაცუნა, ქალუკა, ვაჭრუკანა. პატივისცემის შემფასებლური ელფერი აქვს მიღებული ქონების სახელთა მანარმოებელ -ოსან სუფიქს სიტყვაში „მანდილოსანი“, მაშინ როდესაც, იმავე ჯგუფის სახელთა -იან მანარმოებელი იმავე სიტყვასთან მხოლოდ მქონებლობას გამოხატავს – „მანდილიანი“. ნეიტრალური ნომინაციისაა „გაქცევა“, მაგრამ მისი სინონიმები – „გავარდნა“, „გაქუსვლა“ – ნომინაციისა და ექსპრესიის შერწყმის შედეგია.

შეიძლება ექსპრესიულ სიტყვათა მნიშვნელობები ემოციისა და შემფასებლობის ხარისხითაც სხვაობდნენ, მაგალითად, „კნასვა“ ან „კუკნა“ მცირე ჭამის აღმნიშვნელი სტილურად შეფერილი ლექსემებია, მაგრამ ემოციური შეფასების ხარისხით განსხვავდებიან „თქვლეფისაგან“, რომელსაც უფრო დატვირთული სემანტიკური სტრუქტურა აქვს: ‘ჩქარ-ჩქარა, დაუღეჭავად, ხარბად და ხმაურით ჭამა’. „თქვლეფა“ უარყოფითი შეფასების შემცველია ისევე, როგორც დადებითისა „მხცოვანი“ – ადამიანი, რომელმაც საზოგადოებაში პატივისცემა და სიყვარული დაიმსა-

ხურა. დამატებითი მნიშვნელობა – კონოტაცია, რაც ექსპრესიული, ემოციური თუ შემფასებლური ელფერით იქმნება, შეიძლება იყოს არა მარტო უზუსტური, არამედ ოკაზიურიც, ანუ კონკრეტულ ტექსტზე დამოკიდებული. რეალურად დასაშვებია კონტექსტი, სადაც „მცოვანს“ ირონიული მნიშვნელობა ექნება, ან „ნაბრძანდა“ უფრო „ნათერია“ იქნება, ვიდრე პატივისცემით ნათქვამი „ნავიდა“. ნეიტრალური ენობრივი ერთეულიც, თუ ის უჩვეულო მნიშვნელობით იხმარება ან უჩვეულო გარემოში ხვდება, სამეტყველო-სტილისტიკურ შეფერილობას იღებს. ინტონაცია, წარმოთქმაც შეიძლება იყოს სტილისტიკურად განსხვავებული და რელევანტური.

საკუთრივ სტილისტიკური შეფერილობა უპირატესად გამოიყენება საზოგადოებრივი ურთიერთობის ამა თუ იმ სფეროში, იქნება ეს ყოფა, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური საქმიანობა, სამეცნიერო სფერო თუ სხვ. აღნიშნული სფეროებიდან საერთო-ენობრივ ფონდში დაბრუნებული, ან პირველად შესული ენობრივი ერთეულები, რომელთაც შესაბამისი შეფერილობა შემოჰყვებათ, ნეიტრალური ლექსიკის ფონზე სტილისტიკურად მარკირებული ხდება. ამგვარი ლექსიკური ფენები ქეგლში კვალიფიცირებულია როგორც საკანცელარიო, სასაუბრო, მეცნიერული, ტექნიკური, პოეტური და სხვ.

ამა თუ იმ სტილის სპეციფიკური მახასიათებელია **სტილური ნიშანი**, რომლის მიხედვითაც სტილის ამოცნობა შეიძლება. ერთი და იგივე სტილური ნიშანი (ხატოვანება, ემოციურობა, ლოგიკურობა, სტანდარტიზაცია, სიცხადე და სხვ.) შეიძლება რამდენიმე ფუნქციურ სტილში დასტურდებოდეს, მაგრამ ყოველ მათგანში – განსხვავებულად. მაგალითად, სიზუსტე ყველა ფუნქციური სტილის-

თვისაა დამახასიათებელი, გარდა სასაუბრო მეტყველები-სა, მაგრამ განსხვავებულია ოფიციალურ-საქმიანი საბუ-თის, მათემატიკური გადმოცემისა და მხატვრული გამო-ხატვის სიზუსტე. თანამედროვე ქართული სალიტერატუ-რო ენისათვის ნიშანდობლივია აღნიშნულ კრიტერიუმთა და ფუნქციურ-სტილისტიკურ ფორმათა მჭიდრო ურთი-ერთკავშირი, რის გამოც ყოველი სტილური ნიშანი ძირი-თად სტილებსა და მათ სახეობებში თავისებურად ვლინ-დება არა მარტო თვისებრივი, არამედ რაოდენობრივი თვალსაზრისითაც.

ფუნქციურობა, ანუ ენობრივ საშუალებათა შესატყვი-სობა ურთიერთობის სფეროს, სიტუაციასა და მიზანთან, სალიტერატურო ნორმის დიფერენცირებულ ვარიანტუ-ლობას იწვევს. სწორედ აქ იჩენს თავს სტილური ნორმის საჭიროება, რომელიც გარკვეულ მომენტში ეწინააღმდე-გება კიდევ სალიტერატურო ენის ნორმას.

ფუნქციურ-სტილისტიკური ნორმა საერთო-ენობრივ და ენობრივ-სტილისტიკურ ნორმათა გვერდით არსებობს.

მაგალითად, ქართული სალიტერატურო ენის მოქ-მედ ნორმას არ შეესაბამება მასდართა, აბსტრაქტულ და ნივთიერებათა სახელების მრავლობითი რიცხვის ფორმე-ბი, გავრცელებული სამეცნიერო მეტყველებაში. მხატვრუ-ლი და სასაუბრო ენისათვის უცხოა გენიტივიან მსაზ-ღვრელთა გრძელი რიგები, აგრეთვე, ვნებითურ კონ-სტრუქციათა გამოყენების არის გაფართოება, რაც ნორ-მატიულად ითვლება სამეცნიერო და ოფიციალურ-საქმიან სტილებში. არ არსებობს ენაში ისეთი აფიქსი ან გრამატი-კული ფორმა, რომელიც მხოლოდ ერთ ფუნქციურ სტილს ეკუთვნოდეს, მაგრამ არსებობს სხვადასხვა სტილში მათი

გამოყენების განსხვავებული სიხშირე, რაც ფუნქციურ-სტილისტიკურ ნორმას სტატისტიკურ ხასიათს ანიჭებს.

ქართული სამეცნიერო სტილის ერთ-ერთი თავისებურებაა -ად, -ივ, -ით, -ედ მანარმოებლების გააქტიურება: კრისტალებადი, მონელებადი, უღვლილებადი... შეგუებითი, მგრძნობელობითი, რაგვარობითი... განივი, ციფრობრივი, ხარისხობრივი... გრძედი, წრედი, მრავალკუთხედი... და კნინობითის ზოგიერთი სუფიქსის გაცოცხლება: ბალთაკი, ბუმტუკი, კავულა, კბილანა და მისთ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იმავე -ად / -დ მანარმოებლის გააქტიურება მასმედიის ენასა და თანამედროვე ზეპირ მეტყველებაშიც შეიმჩნევა, მაგრამ ამ გზით წარმოქმნილ ახალ ერთეულებს შორის ბევრია ისეთი (მაგალითად, წერადი, ყურებადი, გადანყევადი, მოხერხებადი...), რომელთა საჭიროება ძნელი დასასაბუთებელია (ომიადე 2009ა: 163-167).

სიტყვების – „სტილი“, „გრამატიკა“ – მრავლობით რიცხვში გამოყენება სულ ცოტა ხნის წინ ყურს ქრიდა, სტილისტი ამ ფორმებს უსათუოდ გაასწორებდა. დღეს შეცდომად არ უნდა ჩაითვალოს გამოთქმები: „ქართული სალიტერატურო ენის ფუნქციური სტილები“, „ქართული ენის გრამატიკები“, რადგან პირველ შემთხვევაში იგულისხმება ქართული სალიტერატურო ენის ფუნქციონირების ტიპები – სამეცნიერო, პუბლიცისტური, საკანონმდებლო, ოფიციალურ-საქმიანი და სხვა ქვესისტემები, რომლებიც განსხვავებულ ფუნქციურ-სტილურ სისტემებს წარმოადგენენ. ასევე, ვერ გამოხატავს სათქმელს წინადადება: „დამუშავებულია ქართული ენის გრამატიკა“, როცა იგულისხმება სხვადასხვაგვარი გრამატიკა (უფრო სწორად – გრამატიკები) – სასკოლო, მეცნიერული, აღწერითი, ისტორიული, ნორმატიული, კონტრასტული და ა. შ.

როგორც ცნობილია, არსებით სახელთა ისეთ ჯგუფებს, როგორიცაა აბსტრაქტული და ნივთიერებათა სახელები, მრავლობითის ფორმები არ ეწარმოება. აკაკი შანიძე, ზემოთქმულთან დაკავშირებით, შენიშნავს, რომ „აბსტრაქტული სახელები მრავლობითის ფორმით მხოლოდ პოეზიისა და სამეცნიერო ენის კუთვნილებაა“ (შანიძე 1973: 79). მართლაც, ქართულ სამეცნიერო დისკურსში ნორმად ითვლება განყენებული სახელის მრავლობით რიცხვში ხმარება, როდესაც იგი კონკრეტულ მნიშვნელობას იძენს: „სიდიდეები“, „სიჩქარეები“, „სიმაღლეთა დაპყრობა“, „სიღრმეთა წვდომა“, „სიკვდილიანობათა შემთხვევები“, „თვისებრიობათა გამოვლენა“, „კანონზომიერებათა დადგენა“... ასევე, მრავლობით რიცხვში იხმარება ნივთიერებათა სახელებიც, თუ ისინი ნივთიერების რამდენიმე სხვადასხვა სახეობას აღნიშნავენ: „სხვადასხვა თიხების განმასხვავებელი თვისებები დამოკიდებულია ამ თიხებში შემავალი მინერალების კრისტალური მესერის აგებულებაზე“, „ჰიდროარომატული ნახშირწყალბადები“, „ტურონული ნალექები“, „მარილების დაგროვება“, „ნავთობთა ფრაქციები“, „ზეთები“... მრავლობით რიცხვში გვხვდება ისეთი სახელებიც, რომელთაც ეს რიცხვი არ უნდა ჰქონდეთ მათი ერთეულობისა ან კრებითობის გამო: „კუროშის თეორემა ალგებრათა არაასოციაციური თავისუფალი ჯამის ქვეალგებრათა შესახებ“, „ქვედა მეოთხეულის ნალექებში გვხვდება ნახმარი ნიადაგური ჰორიზონტების სახით“, „ცივი წყლების კონგლომერატებში გვხვდება ქედებიდან მოტანილი მასალა“ და მისთ.

იგივე შეიძლება ითქვას მასდარზეც. სალიტერატურო ქართულში მრავლობითი ფორმა ეწარმოება მხოლოდ იმ მასდარს, რომელსაც ზმნური ნიშნები დაუკარგავს. სამეც-

ნიერო ფუნქციურ სტილში კი მრავლობითის ფორმით ისეთი მასდარები გვხვდება, რომელთა ზმნური ნიშნები ცოცხლად შეიგრძნობა: „ამოსსნათა რიცხვი“, „დაფარვათა ერთობლიობა“, „გიურგენის მოძრაობები“, „სითხის შეფერვები“, „შეჩერებები“, „შეგუბებები“, „დაჩრდილვები“ და სხვ.

რაც უფრო ღრმად აღწევს მეცნიერება ბუნების კანონებში, მით უფრო დახვეწილად წარმოჩნდება ნივთიერებათა სახეებისა და თვისებების დიფერენციაცია. თუ არასპეციალისტი ენის მფლობელისათვის ნახშირწყალბადი ერთი ცნებაა და თვლადობას არ ექვემდებარება, ქიმიკოსი იცნობს სხვადასხვა ნახშირწყალბადს – ნახშირწყალბადებს. გარდა ამისა, მეცნიერული შემეცნების გარკვეულ საფეხურზე ჩნდება იმგვარი ცნებები, რომლებიც განვითარების წინა საფეხურზე არ არსებობდა, ამდენად, მათი შესაბამისი ტერმინების მრავლობითი რიცხვის ფორმები (სტილები, ალგებრები ...), როგორც არაერთხელ ითქვა, საერთო-სალიტერატურო ენის მოქმედ ნორმებს ეწინააღმდეგება. ეს ეხება სამეცნიერო სტილის არა მარტო ლექსიკას, არამედ მორფოლოგიასაც (ვნებითურ კონსტრუქციათა გამოყენების არის გაფართოება) და სინტაქსსაც (დახვავებულ მსაზღვრელთა გრძელი რიგები). დასახელებული მოვლენები არ შეიძლება გაუთოდდეს ლექსიკურსა და გრამატიკულ დიალექტიზმებსა და არქაიზმებს, რომელთა გამოყენება სალიტერატურო ენის ნორმათა მიხედვით გაუმართლებელია. სწორედ ფუნქციურ-სტილური ნორმის ცნება ხსნის საერთო-სალიტერატურო ენის მოქმედ ნორმებთან ამგვარ დაპირისპირებას.

თანამედროვე სტილისტიკას მრავალი მიმართულება აქვს, რომლებიც განსხვავდებიან შესწავლის მასალით,

პრობლემატიკით, საგნობრივი სფეროებით, ასპექტებითა და კვლევის მეთოდებით.

ზემოთ განხილულ – ენაში არსებულ სინონიმიაზე და-ფუძნებულ – ტრადიციულ მიმართულებას, რომელიც ენის სტილისტიკურ საშუალებებს სწავლობს, **რესურსების სტილისტიკა** ეწოდება. იგი აღწერითი ხასიათისაა. მისი დანა-ყოფებია: ფონეტიკური სტილისტიკა, ლექსიკურ-ფრაზო-ლოგიური სტილისტიკა, მორფოლოგიური სტილისტიკა, სინტაქსური სტილისტიკა და სიტყვანარმოებითი სტილისტიკა. ამ მიმართულების ფარგლებში დომინანტურია შემდეგი მტკიცება: „ერთი და იმავე ენის ორი შეტყობინება, რომლებიც დაახლოებით ერთნაირ ინფორმაციას შეიცავს, მაგრამ რომელთაც განსხვავებული ენობრივი სტრუქტურები აქვთ, შეიძლება განიმარტოს როგორც სტილისტიკურად განსხვავებული“ (Hockett 1958: 556), თუმცა არსებობს საპირისპირო აზრიც, რომლის თანახმადაც, ინფორმაცია-თა იდენტურობა საეჭვოა იქ, სადაც ამ ინფორმაციათა შემცველი გამონათქვამები სტილისტიკურად ერთმანეთს უპირისპირდება (Enkvist 1964: 16).

სამეტყველო აქტის მონაწილეთა როლების მიხედვით გამოყოფენ **მეტყველების გამგზავნის სტილისტიკასა და მეტყველების მიმღების სტილისტიკას**. პირველს, ჩვეულებრივ, **კოდირების**, ხოლო მეორეს **დეკოდირების სტილისტიკას** უწოდებენ. მათი ობიექტი უფრო ხშირად მხატვრული მეტყველებაა, სადაც სამეტყველო აქტის სამწვეროვანი დაყოფა იცვლება მისი ანალოგიური სისტემით „ავტორი – ნაწარმოები – მკითხველი“. კოდირების სტილისტიკას აინტერესებს მწერლის შემოქმედებითი პროცესის მამოძრავებელი ძალები, დეკოდირების სტილისტიკას კი – თვით

ტექსტი, რომელსაც მკითხველი აღიქვამს. ამიტომ ამ დის-
ციპლინებს, შესაბამისად, **ავტორის სტილისტიკასა და აღ-
ქმის სტილისტიკასაც** უწოდებენ.

მხატვრული ნაწარმოების, როგორც ცოცხალი პრო-
ცესის, არსს სწორედ აღქმის სტილისტიკა ავლენს, რომე-
ლიც ავტორისა და ნაწარმოების უცვლელობის პირობებში
მკითხველის სხვადასხვაობას ითვალისწინებს. გარკვეულ
დროსა და სივრცეში შექმნილი, ფიზიკურად უცვლელი ნა-
წარმოები ცვალებადი მკითხველის გამო ყოველ ჯერზე
სხვადასხვაგვარად იკითხება. ხორხე ლუის ბორხესი წერს:
„... ყოველ ჯერზე, როცა წიგნს ვკითხულობ, იგი იცვლე-
ბა, სიტყვები სხვა კონოტაციას იღებენ. გარდა ამისა, წიგ-
ნები დატვირთულია წარსულით. ჰამლეტი – ეს მარტო ის
ჰამლეტი კი არაა, როგორსაც შექსპირი ხედავდა XVII სა-
უკუნის დასაწყისში. ჰამლეტი კოლრიჯის, გოეთესა და
ბრედლის ჰამლეტია. ჰამლეტი აღორძინებულ იქნა. იგივე
ემართება „დონ კიხოტასაც“ ... მკითხველები ამდიდრებენ
წიგნს“ (Борхес 1990: 433). აქ დგება ინტერპრეტაციისა და
მკითხველის თვისებრიობის საკითხები, „ავტორის სახისა“
და სხვა პრობლემები, რომელთა არსი ისევ ენობრივი მა-
სალითაა მატერიალიზებული. ამდენად, ლინგვოსტილის-
ტიკის როლი ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, თუმცა მაინც არსე-
ბობს განსხვავებული შეხედულებები მხატვრული ლიტე-
რატურის ენის ადგილის შესახებ სალიტერატურო ენის
სტილისტიკურ სტრუქტურაში.

საკითხი ასე დგება: **განეკუთვნება თუ არა მხატვრული
ენა ფუნქციურ სტილთა კატეგორიას?** მკვლევართა ერთი
რიგი ამ კითხვას უარყოფითად უპასუხებს, რასაც იმიტ
ასაბუთებს, რომ ესთეტიკური ფუნქცია, რაც მხატვრული
ლიტერატურის ენას აქვს, მას პრინციპულად განასხვავებს

დანარჩენ სტილთაგან, რომელთა ფუნქციებიც მხოლოდ საკომუნიკაციო ფუნქციის მოდიფიკაციებია, რის გამოც ფუნქციურ სტილებს ზოგჯერ საკომუნიკაციო სტილებსაც უწოდებენ.

ენა მხატვრულ ლიტერატურაში მხოლოდ აზრის ფორმა არ არის, ის მხატვრული სახის ელემენტია (მხატვრულობის არსისა და ტექსტში აზრის პოვნისა თუ მისი სიღრმის მიმართ ცვალებადი მიდგომები აღნიშნულ მტკიცებაზე გავლენას ვერ იქონიებს). კულტურულ თუ მეცნიერულ პარადიგმათა ცვლის მიუხედავად, ენობრივი ფაქტების შერჩევასა და დაჯგუფებას მხატვრულ ტექსტში ესთეტიკური მიდგომა განაპირობებს (მნიშვნელობა არა აქვს, თვით ესთეტიკური პოზიცია რეალისტური იქნება თუ არარეალისტური), რის შედეგადაც ეს ფაქტები ხელოვნების ფაქტებად იქცევა და ისინი, შესაბამისად, მხატვრულობის კრიტერიუმებს ექვემდებარება. მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოები თვითკმარი ესთეტიკური ღირებულების მქონე მთლიანი და შედარებით ავტონომიური ოდენობაა, რომლის ანალიზიც შეუძლებელია მხოლოდ ენობრივი სისტემის ფარგლებით შემოისაზღვროს, ლინგვოსტილისტიკის ცნებები და კატეგორიები საკმარისი არ არის ენობრივი მასალის მხატვრული ფუნქციების გამოსავლენად.

გარდა ამისა, აღნიშნავენ, რომ მხატვრული ლიტერატურის ენა „მრავალსტილბრივია“, მასში ყველა სტილის ელემენტები მონაწილეობენ; იგი იმეორებს საერთო ენის სტილისტიკურ სტრუქტურას, რომელიც აქ მხატვრულად ტრანსფორმირებული და განზოგადებულია. სწორედ ამით უპირისპირდება იგი ენობრივი მოქმედების ყველა სხვა სახეობას. ამიტომ მხატვრულ ნაწარმოებთა ენა უნდა განი-

ხილებოდეს არა როგორც „სტილი“, არამედ როგორც მხატვრული ლიტერატურის ენა, რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სალიტერატურო ენის შედგენილობაში.

საპირისპირო თვალსაზრისი მას მაინც მიიჩნევს სტილად, მიუხედავად იმისა, რომ მისი გათანაბრება არც ერთ „არამხატვრულ“ სტილთან არ შეიძლება. აღნიშნული მიდგომით, მხატვრული მეტყველება სტილია, თუმცა არა ჩვეულებრივი და რიგითი, არამედ უფრო მაღალი – ესთეტიკურ-კომუნიკაციური მხატვრულობა არის მისი სტილური ნიშანი, რომლის მიხედვითაც შეიძლება ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტის იდენტიფიცირება.

ზემოთქმულმა განსაზღვრა სტილისტიკაში დამოუკიდებელი დარგის ჩამოყალიბება, რომელსაც **ლიტერატურათმცოდნეობითი სტილისტიკა** ეწოდება. ამ ორი სტილისტიკის – ლინგვისტიკურისა და ლიტერატურათმცოდნეობითის – ურთიერთმიმართების საკითხი თითქმის საუკუნეა, რაც ფილოლოგიის ერთ-ერთ კარდინალურ საკითხს წარმოადგენს ისევე, როგორც მხატვრული მეტყველების სალიტერატურო ენისათვის მიკუთვნების საკითხი.

მხატვრული მეტყველებისადმი ენათმეცნიერთა ინტერესს განსაზღვრავს ის ვითარება, რომ მასში მაქსიმალურად ვლინდება ენის ყველა შესაძლებლობა. ლინგვისტიკისათვის ამა თუ იმ მწერლის იდიოსტილის შესწავლა არის არა ხელოვნების თავისებურ ფორმათა, არამედ მეტყველების თავისებურ ფორმათა შესწავლა. ნაწილობრივ ამიტაც შეიძლება აიხსნას ის, რომ ქართულ ენათმეცნიერებაში მწერლის ენისა და სტილისადმი მიძღვნილი ნაშრომები რაოდენობით ბევრად აღემატება ყველა სხვა ხასიათისა და მიზანდასახულების სტილისტიკურ გამოკვლევებს. ამ-

გვარად, ენათმეცნიერისათვის მხატვრული ნაწარმოები არის „ენობრივი მოვლენა“, რომელიც საინტერესო მასალას იძლევა ფონეტიკის, მორფოლოგიის, სინტაქსის, სემანტიკის საკითხების შესწავლისათვის.

ლიტერატურათმცოდნეობით სტილისტიკას კვლევის უფრო ფართო წრე აქვს. იგი სწავლობს არა მარტო სიტყვის, სიტყვაფორმის, პრედიკატული სტრუქტურისა და ა. შ. ესთეტიკურად შეპირობებულ გამოყენებას, არამედ მხატვრული თხრობის ორგანიზაციის ხერხებსაც, ამავე დროს, იგი დაინტერესებულია ლიტერატურის ისტორიითა და მემკვიდრეობით, სწავლობს მხატვრული ნაწარმოების, ავტორის, გარკვეული ლიტერატურული მიმდინარეობის ან მთელი ეპოქისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ-გამომსახველობით საშუალებებსა და სხვ. მაგრამ, ამასთანავე, იგი ეყრდნობა ლინგვისტიკური ანალიზის შედეგებს. ამიტომ მხატვრული მეტყველების სტილისტიკა ორი სტილისტიკის ურთიერთგადაკვეთისა და ინტერესის სფეროა. მხატვრული დისკურსით სხვა არაერთი ჰუმანიტარული დისციპლინა ინტერესდება, თუმცა ისინიც საკუთარ კითხვებზე პასუხის მისაღებად ენას აკვირდებიან, ამიტომაც არის მხატვრული ენის ენათმეცნიერული კვლევის შედეგები უპირველესი და შეუცვლელი.

სტილისტიკური კომპეტენცია წარმატებული კომუნიკაციის მნიშვნელოვანი პირობაა. სწორედ აქ იკვეთება სტილისტიკისა და მეტყველების კულტურის საერთო მიზანი. გასული საუკუნის სამოცდაათიანი წლებისათვის სულ უფრო ცხადი ხდებოდა, რომ ზემოგანხილული კრიტერიუმები – **1. სალიტერატურო-ენობრივ ნორმებთან შესაბამისობა; 2. სამეტყველო-სტილურ და სიტუაციურ ნორმებთან შესაბამისობა** – ვერ ამოწურავდნენ მეტყველების

კულტურის ცნებას. იმ დროისათვის გამოიკვეთა მეტყველების ჭეშმარიტი ხარისხის მჭიდრო კავშირი მეტყველების შინაარსთან, მისი განპირობებულობა სუბიექტის კომუნიკაციურ განზრახვათა ხარისხით. აქედან გამომდინარე, მეტყველების კულტურის მესამე და უმაღლეს საფეხურად მიჩნეულ იქნა **3. მეტყველების შინაარსისა და სამეტყველო ურთიერთობის განზრახვათა ხარისხი.**

მეტყველების მაღალი კულტურის ნიშნად არ შეიძლება ჩაითვალოს სამეცნიერო სტატია ან მოხსენება, რომელიც არავითარ ახალ ინფორმაციას არ შეიცავს ან თუ მასში სხვისი აღმოჩენის პლაგირება ხდება, არც სამეცნიერო თხზულება, რომელშიც მაღალფარდოვანი სიტყვებითა და ფსევდომეცნიერული ფრაზეოლოგიით შენიღბულია აზრის უმწეობა. არც ის ცნობა ან პირის დახასიათება მიიჩნევა უზადოდ, რომელიც, თუმცა ყველა წესის დაცვით არის შედგენილი, მაგრამ დახასიათებულის ნამდვილ სახეს არ გადმოგვცემს და, ნაცვლად რეალური მდგომარეობის აღწერისა, სურათი „გაზვიადება-წარმატებებით“ არის შექმნილი. მეტყველების კულტურა, როგორც მეცნიერების დარგი, არც მეტყველების მიზანთა და მოტივთა ხარისხს უნდა ეკიდებოდეს განურჩევლად, ცნება უნდა მოიაზრებოდეს უფრო რთული სისტემის კონტექსტში, სადაც მეტი სისრულით წარმოდგება მეტყველების კულტურის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და აზრი.

მეტყველება აზრის, ცნობიერების (მათ შორის გრძნობის) გამოხატვის ფორმაა, ხოლო აზრი სინამდვილის ასახვის ფორმას წარმოადგენს. ამ სინამდვილეში მეტყველების სუბიექტის თვითასახვა და მისი კომუნიკანტის, ანუ მოსაუბრის, მკითხველის ასახვაც იგულისხმება. ამასთანავე, აზრი შეიძლება სინამდვილეს ასახავდეს ჭეშმარიტად და

მცდარად (ამა თუ იმ ხარისხით), ხოლო მეტყველება ამ მიმართებას შეიძლება გამოხატავდეს ადეკვატურად ან არა-ადეკვატურად, სრულად ან არასრულად, ღიად ან ფარულად, გაცნობიერებულად ან გაუცნობიერებლად. სიტყვა იმთავითვე სინამდვილის ობიექტური ასახვის ამოცანებმა გააჩინა. სწორედ ამით შეიქმნა სიტყვიერად გამოხატული შინაარსისა და თვით სინამდვილით წარმოდგენილი შინაარსის გაიგივების პოტენცია. მეორე მხრივ, სიტყვის ისტორიული განვითარების პროცესში სიტყვამ შეიძინა დამოუკიდებლობა – მეტყველებას, ფაქტობრივად, სინამდვილისაგან მონყვეტა შეუძლია ისე, რომ მაინც ჰქონდეს მისი ასახვის პრეტენზია. შეუძლია მათ შორის იმგვარი ესთეტიკური სინამდვილის შექმნაც, რომელიც ბევრად მეტია, ვიდრე ყოფითი რეალობა, რადგან მოიცავს ჩვეულებრივსაც და უჩვეულოსაც, არსებულსაც და წარმოსახვითსაც, ზღაპრულსაც და მითოსურსაც, ცხადსაც და სიზმარსაც, ცნობიერსაც და არაცნობიერსაც.

სინამდვილის არამიმეტური ასახვა მხატვრული ნაწარმოების მაღალი შეფასების ერთ-ერთი კრიტერიუმია, მაშინ როცა, სხვაგან ეს არათუ ნორმიდან გადახრაა, აკრძალულიც კია. სინამდვილის რეალური შინაარსის ჩანაცვლება მისი არაადეკვატური, დეფორმირებული, ყალბი სიტყვიერი წარმოდგენით მიუღებელია ყველა ფუნქციურ სტილში, იქნება ეს სამეცნიერო, საგაზეთო-პუბლიცისტური, საკანონმდებლო თუ სხვ., გარდა მხატვრული მეტყველებისა, რომელსაც ჩამოთვლილ სტილთაგან განსხვავებული, სპეციფიკური ამოცანები აქვს.

მეტყველების კულტურის ხარისხის დადგენისათვის არ არის სულერთი, თუ როგორია მოლაპარაკის (ავტორის) მოტივები და მიზნები. მაგალითად, ისწრაფვის ის დაეხმა-

როს მოსაუბრეს, მკითხველს მეტყველების საგნის არსის გარკვევაში, თუ პირიქით, აბნევს მას, აშორებს აღნიშნულ საგანს; ობიექტურია მისი შეფასებები, თუ ისინი ნაკარნახებია ანგარებით; კომუნიკაციის პროცესში იქცევა იგი როგორც სამეტყველო ურთიერთობის მონაწილე, რომელსაც პრობლემის ოპტიმალური გადაწყვეტა სურს, თუ მცდარ ნაბიჯს დგამს ან ისე ზემოქმედებს თანამოსაუბრეებზე, მკითხველებზე, რომ პირადად თავისთვის მომგებიან გადაწყვეტილებაზე იყოლიებს მათ, რაც, ცხადია, უსამართლოა სხვათა მიმართ და ა. შ.

აღნიშნულთან დაკავშირებით, გვინდა მივუბრუნდეთ დანტე ალიგიერის ტრაქტატს „ხალხური მჭევრმეტყველებისათვის“. დანტეს აქვს მეორე ასევე დაუმთავრებელი ტრაქტატი, რომელიც „ნადიმის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. პირველში ავტორი ლათინურ ენასა და ხალხურ ენას შორის ხალხურის (შეიძლება „საერთო-სახალხო“ უფრო შესაფერისი იყოს) უპირატესობის დამტკიცებას ცდილობს, მაშინ როდესაც, მეორეში იგი ლათინურის პრესტიჟულობაზე საუბრობს. რომელ შემთხვევაში და რატომ ცრუობს დანტე ან ცრუობს კი საერთოდ? ამ კითხვათა პასუხები მოცემულია ნ. ლადარიას ნაშრომში „ლათინური და იტალიური ენების ურთიერთმიმართების საკითხი დანტე ალიგიერის ტრაქტატებში“ (ლადარია 2010: 93-102). სტატიის ავტორი კულტურული კონტექსტის მოხმობით – ექსტრალინგვისტურ ფაქტორებზე დაყრდნობით, გამოკვეთს მთქმელის (დანტეს) ინტენციას, საპირისპირო მტკიცებათა წარმოდგენის მოტივსა და მეტყველების მიზანს: „V [„ხალხური მჭევრმეტყველებისათვის“, – გ. კ.], რომელიც სწავლულთა წრეებისათვის იყო განკუთვნილი, მთლიანად მიმართულია იმისკენ, რომ ამ წრეებში გაზარდოს ხალხური

ენის პრესტიჟი და შთაბეჭდილობის კულტურულ ელიტას, რომ „მდაბიორთა“ ენას მდიდარი შემოქმედებითი პოტენციალი და სათანადო კეთილშობილება აქვს. „ნადიმის“ სავარაუდო მკითხველებმა არ იციან ლათინური ენა – იმდროინდელი სიბრძნის მთავარი მატარებელი და ერთადერთი საშვი კულტურულ ელიტაში საინტეგრაციოდ. აუცილებელია, მათ გაუჩნდეთ აზრი ლათინურის, და შესაბამისად, განათლების აუცილებლობის შესახებ. ამგვარად მოხდება ამ ორი სოციალური ჯგუფის – კულტურული და სოციალური ელიტის – ერთმანეთთან დაახლოება, რაც დანტე ალიგიერის შეგნებული და უზენაესი მიზანია“ (იქვე: 102).

დანტეს გულწრფელი პოზიციის საილუსტრაციოდ კიდევ ერთხელ დავიმოწმოთ უმბერტო ეკოს სიტყვები: „როდესაც დანტე ტრაქტატში „ხალხური მჭევრმეტყველებისათვის“ ანალიზებდა სხვადასხვა იტალიურ დიალექტს, ანათემას გადასცემდა მათ და ეჭიდებოდა ახალი მშვენიერი ხალხური ენის შექმნას, ვერავინ გაბედავდა ასეთ თამამ წამოწყებაზე ფსონის დადებას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, პოეტმა პარტია მოიგო, მოიგო თავისი „ღვთაებრივი კომედიით“. სანამ დანტეს ენა ყველა იტალიელისათვის სალაპარაკო ენად იქცეოდა, რამდენიმე საუკუნე გავიდა. ამასთანავე, ეს მოხერხდა იმის წყალობით, რომ ისინი, ვისაც სჯეროდა ლიტერატურის, განაგრძობდნენ დანტეს ენის, როგორც ნიმუშის, მიყოლას. ამ ნიმუშს რომ არ ეარსება, ვინ იცის, წარმატებული იქნებოდა თუ არა იტალიის პოლიტიკური გაერთიანების იდეა“ (ჯეო 2016: 11-12).

ნ. ლადარიას ანალიზი ჩვენთვის საინტერესოა იმიტომაც, რომ ორ ტრაქტატს შორის დანახულია ფუნქციური სხვაობა: პირველში დანტე თეორიულ მოსაზრებათა და ემპირიულ მონაცემთა მომარჯვებით მეცნიერული დას-

კენის მიმღები ავტორია, ხოლო მეორეში, რომლის მთავარი მიზანიც საკუთარი პოეტური ნაწარმოებების კომენტირებაა, იგი ხელოვანი ავტორია. მართალია, ხელოვნებისადმი ჭეშმარიტების განუხრელად მიყოლის მოთხოვნა შუა საუკუნეებშიც მოქმედებდა (ამიტომაც წერს ნ. ლაღარია: „ლათინურის არმცოდნეთა განათლებისაკენ მოწოდებას შესწირა დანტემ „ნადიმში“ ჭეშმარიტების მოთხოვნები“), მაგრამ „ჭეშმარიტების ღალატზე“ უფრო მართებულია ის შეფასება, რომელსაც ავტორი სტატიის ბოლოს გვთავაზობს, როდესაც „ნადიმში“ დანტეს მსჯელობა „ხელოვანისათვის ჩვეულ ნარატიულ სტრატაგემად“ არის სახელდებული (ლაღარია 2010: 102).

შეფასება, რომელიც კონკრეტულ ვერბალურ კონტექსტს არ სცილდება, სანდო ვერ იქნება. სოციოკულტურული კონტექსტის უცოდინარობა ან მისი უგულებელყოფა განსაკუთრებით სახიფათოა რეტროსპექტული შეფასებისას. ზოგიერთმა თანამედროვე მკითხველმა საკუთარი საყვარელი პოეტის შემოქმედება მთლიანად გადააფასა, მასში აღმოჩენილი საბჭოთა ბელადისადმი მიძღვნილი ერთი ლექსის გამო. ზოგადად კულტურის, მათ შორის მეტყველების კულტურის, სათანადო დონე სჭირდება იმასაც, რომ მეცნიერის ღვაწლი იმავე ან სხვა რომელიმე ბელადის ხსენებას არ გადავანოინოთ. მხოლოდ ტექსტს მინდობილი მკითხველი, ცხადია, დანტესაც არაკეთილსინდისიერ ან არათანმიმდევრულ ავტორად დაინახავს.

მეტყველების კულტურა და ანტიკულტურა

მეტყველების კულტურა, როგორც მეცნიერება, რომელიც შეისწავლის მეტყველების ხარისხს, აქსიოლოგიური დისციპლინაა. იგი ყოველთვის შემფასებლური თვალსაზრისით განიხილავს როგორც საკუთარ, ისე მონათესავე მეცნიერებათა მონაცემებსაც. მეტყველების კულტურა იძლევა მეტყველების ხარისხის შემაჯამებელ შეფასებასა და შეფასებებს ცალკეული დონე-ასპექტების მიხედვით, რომლებსაც კიდევ ერთხელ ჩამოვთვლით: **სალიტერატურო ენობრივ ნორმებთან შესაბამისობა, სამეტყველო-სტილისტიკურ და სიტუაციურ ნორმებთან შესატყვისობა, შინაარსისა და ურთიერთობის განზრახვათა ხარისხი.**

უნდა განვასხვაოთ მეტყველების კულტურის არასაკმარისი თუ სუსტი ფლობა და **მეტყველების ანტიკულტურა**, რომელიც მეტყველების კულტურის საყოველთაოდ მიღებული პრინციპებისა და კრიტერიუმების, ენობრივი ქცევის განზრახ დარღვევა და დამახინჯებაა. თუ ეს მწერლობაში ნოვატორობად შეიძლება იქნეს აღქმული, საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა სფეროებში ფასდება, როგორც არაზნეობრივი მიზნების მქონე ქმედება.

სამეტყველო ქცევის ნორმები, თუმცა კი აღზრდის სისტემას განეკუთვნება, იმ სფეროში შედის, რომელსაც საზოგადოების წევრებს შორის **უსიტყვო შეთანხმების სფერო** ეწოდება. ამ უსიტყვო შეთანხმებათა თვით არსებობა მაშინ არის შესამჩნევი, როცა ისინი ირღვევა.

მჭიდრო ურთიერთკავშირი არსებობს გამონათქვამის რეალური შინაარსის ჭეშმარიტებასა და სამეტყველო მიზნებს შორის. უმეტესობა დასაძრახი მიზნებისა, იქნება ეს მოტყუება, ავსიტყვაობა, ცილისწამება, ჭორი, ტრაბახი, შეურაცხყოფა თუ სხვა, ან პირდაპირ ავლენს წინადადების სიყალბეს, ან ამა თუ იმ ფორმით ამახინჯებს სინამდვილის სურათს.

საგანგებო სტატისტიკური კვლევის გარეშეც ადვილი შესამჩნევია დღევანდელ საჯარო დისკურსში ისეთი გამონათქვამის ჭარბი ხმარება, როგორიცაა „მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ“. საკუთარი ნათქვამის უტყუარობაში ადრესატთა დასარწმუნებლად გამოყენებული ეს სიტყვათშეთანხმება ფუნქციურად ფიცილის ფორმულას ჰგავს, მაგრამ, რადგან ამგვარ განცხადებათა უკან უმეტეს შემთხვევაში მცირედი პასუხისმგებლობაც კი არ დგას, „მთელი პასუხისმგებლობით ვაცხადებ“ უნდობლობის სიგნალად უფრო აღიქმება, ვიდრე ნდობისა (ომიადე 2014: 50-51).

საყოველთაოდ მიღებული ენობრივი ქცევის წესები შეპირობებულია ადამიანთა საზოგადოების თვით ბუნებით, მათ გარეშე საზოგადოებას ნორმალური არსებობა და განვითარება არ შეუძლია. ანტიკულტურა ანტისაზოგადოებრივი მოვლენაა.

ყოველივე, რაც აქამდე ითქვა, ერთნაირად უკავშირდება ადამიანის ყველა სამოქმედო სფეროს, მათ შორის – ყოფითს. მაგრამ ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მწერლობისათვის. მწერლის ენა საქართველოში ყოველთვის სანიმუშოდ ითვლებოდა. სალიტერატურო ენა, რომლითაც ყველა წიგნიერი ადამიანი სარგებლობს, იმთავითვე ორიენტირებული იყო ჩვენი უძველესი და მდი-

დარი ლიტერატურის ენაზე. აღნიშნულმა ორიენტაციამ განსაზღვრა ენის შემოქმედებით-გამომსახველობითი პოტენციის, მისი „სიტყვის ძალისა და ხატოვანების“ ყურადღების ცენტრში მოქცევა. აქედან გამომდინარეობს სალიტერატურო ენის ნორმალიზაციის ზოგადი ორიენტაცია ქართულ მწერლობაზე, მხატვრული სიტყვის ოსტატთა ენაზე, როგორც ენის არსებობის უფრო მდიდარ, გამომსახველ, ხატოვან და შემოქმედებით ფორმაზე.

ენის ამგვარი, კულტურულ-შემფასებლური გაგება, ორიენტაცია მწერლობაზე, უპირისპირდება ისეთ მიდგომას, რომელიც ენას განიხილავს როგორც მხოლოდ ცოდნის, ინფორმაციის გაცვლის იარაღს. **ენისადმი ინსტრუმენტული მიდგომის** გამომხატველია, მაგალითად, „სტანდარტული ენის“ ინგლისურენოვანი კონცეფცია, რომელსაც სალიტერატურო ენის უმნიშვნელოვანეს თვისებად მიაჩნია არა ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლები (სიმდიდრე, გამომსახველობა, ხატოვანება, შემოქმედებითობა), არამედ მხოლოდ ეფექტურობა, რაციონალურობა, საყოველთაოობა. უბრალო იარაღსაც, შესაბამისად, ეს სამი აუცილებელი თვისება აქვს: მისაწვდომობა, საიმედოობა, სტანდარტულობა. ჩვენი ენათმეცნიერული ტრადიცია არასოდეს არ განიხილავდა ენას, როგორც მხოლოდ ურთიერთობის იარაღს. **მას ენა ყოველთვის მიაჩნდა ერის სულიერ ღირებულებათა საგანძურად.**

„რამდენადაც ძველია, ერთიანია, მონოლითურია, მდიდარია და დახვეწილია ლიტერატურული ენა, იმდენად კულტურულია მისი შემქმნელი და მატარებელი ერიც“ (თოფურია 2005: 10). როგორც ვხედავთ, განსხვავება „ლიტერატურულ“ და „სტანდარტულ“ ენებს შორის მარტო ტერმინოლოგიური არ ყოფილა, არამედ იგი უფ-

რო სიღრმისეულია, რაც აისახება კიდევ განსხვავებულ ორიენტაციებში.

ქართული სალიტერატურო ენის ტრადიციული ორიენტაცია მწერლობაზე ქართველ მწერალს განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას აკისრებს თავისი ხალხისა და დედაენის წინაშე: „ენას ხალხი ქმნის, სამწერლო ენას – მწერლობა ... აქ „არ ყველა სწორია“, არის რომანი, მოთხრობა ... რომ მკითხველი არაერთხელ წაიკითხავს, და ყოველ ჯერზე ახალ რაღაცას იპოვის მასში, ახლებურად აღიქვამს, ასევე – ლექსიც, ზეპირად რომ სწავლობენ. არის – სხვაგვარიც. და მაინც: ერთი კარგი მოთხრობა ან ლექსი რომ შესძინო მშობლიურ მწერლობას ავტორმა, კეთილი საქმეა“ (ჩიქობავა 2011: 5-6).

სხვაგან არნ. ჩიქობავა წერს: „ენა ხალხისაა. კარგი მწერალი ენის ძალა-შესაძლებლობას გამოგვივლენს, თუ ისეთი სათქმელი აქვს და ისე თქმას შეძლებს, რომ მკითხველს წიგნი შეაყვაროს და სალიტერატურო ენა შეათვისებინოს. „ვეფხისტყაოსანი“ იმ დროს დაიწერა, როდესაც ქართული ენის გრამატიკული წყობა და სათანადო კანონზომიერებანი არ ყოფილა გარკვეული. აქედან ის დასკვნა ვერ გაკეთდება, თითქოს მწერალს ენის კანონზომიერებათა ცოდნა არ სჭირდებოდა ანდა თითქოს გრამატიკის ცოდნის უგულებელყოფა „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერას შეგვაძლებინებდეს“ (ჩიქობავა 1979: 15).

„ზოგჯერ ამბობენ, რომ ენას მწერალი ქმნისო, ეს უნდა გავიგოთ არა პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ გადატანით. ხალხის მიერ შექმნილ ენას ხელახლა შექმნა არ სჭირდება. მაგრამ უფლება გვაქვს, დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ ენას ამდიდრებენ და ზოგჯერ ორიენტაციას, მიმართულებას აძლევენ, უწინარეს ყოვლისა,

მწერლები, მათ გარდა ენას ამდიდრებენ მეცნიერები და საერთოდ, წიგნის ავტორები“ (თოფურია 1983: 8-9).

ასეთი გახლავთ იმ მეცნიერთა შეხედულებანი, რომლებმაც ქართული სალიტერატურო ენის ნორმალიზაციის ზოგადი პრინციპები შექმნეს. ამ პრინციპებით ხდება დღესაც ნორმათა შემუშავება და დადგენა.

ენის შეგნებული ნორმალიზება ანუ ნორმებისადმი დაქვემდებარება ემსახურება სალიტერატურო ენის სტაბილიზაციასა და უნიფიკაციას, მაგრამ ამან, ცხადია, არ უნდა გამოიწვიოს ენის ნიველირება, არ უნდა გააღრმავოს განსხვავება ენის ზეპირ და წერილობით ფორმებს შორის. ვარიანტთა დაცვით უნდა იქნეს შენარჩუნებული ფუნქციური და სტილური განსხვავებები. რაც მთავარია, იმდენად, რამდენადაც ენა, თუმცა ნელა, მაგრამ მუდმივად იცვლება, გათვალისწინებულ უნდა იქნეს, რომ „ცვალებად ენას უცვლელი ნორმა ვერ ექნება: ენის ცვალებადობის ფაქტიდან შინაგანი აუცილებლობით გამომდინარეობს ენობრივი ნორმის ცვალებადობა“ (ჩიქობავა 1979: 11). თუ ენის ნორმალიზაცია ამ პირობათა დაცვით ხორციელდება, იგი არ შეიძლება აფერხებდეს ენის განვითარებას. ეს რომ ასე არ იყოს, ახალი სალიტერატურო ქართული ვერ იქნებოდა გაგრძელება და განვითარება ძველი ქართული სალიტერატურო ენისა, რომელსაც ცოცხალი სასაუბრო მეტყველებისაგან განსხვავებული, სრულყოფილი, მტკიცე ნორმები ჰქონდა.

არიან ისეთები, რომელთაც ჰგონიათ, რომ ენის ნორმალიზაცია ზღუდავს მწერლობას, მის ენას „გარანდულსა“ და უსახურს ხდის, რომ ნორმის არტახები გზას უკრავენ ენის ბუნებრივსა და თავისუფალ დინებას. მათ ავიწყდებათ, რომ ნორმა ენის განუყოფელი ატრიბუტია

მისი არსებობის, მისი განვითარების ყველა ეტაპზე. იმ-თავითვე ასე რომ არ ყოფილიყო, გაგებინება შეუძლებელი იქნებოდა. სალიტერატურო ნორმა ენის ისეთი ნიშან-თვისებაა, რომელიც მას მხოლოდ ეროვნულ პერიოდში შეიძლება ჰქონდეს. „ლიტერატურული ენა ერთიანი, საერთოეროვნული ენაა. იგი შემკრები და გამაერთიანებელია ყველა ქართველი ტომისა, ყველა კუთხის მოსახლეობისა. ეს არის არსებითი დანიშნულება და მნიშვნელობა ლიტერატურული ენისა“ (თოფურია 1983: 11).

როდესაც ენის ნორმალიზაციის წინააღმდეგ გამოდიან, ფიქრობენ, რომ დემოკრატიის პოზიციიდან იცავენ არჩევანის თავისუფლებას, მაგრამ სინამდვილეში მათ ერთმანეთში ერევათ, ერთი მხრივ, დემოკრატია და ცრუდემოკრატია, ხოლო, მეორე მხრივ, თავისუფლება და ანარქია. დღეს, როდესაც შემწყნარებლობისა და თანასწორობის იდეით შექმნილი, მაგრამ რადიკალურ მოძრაობად ქცეული პოლიტკორექტულობა¹ ენათა ლექსიკურ-სემანტიკურ დონეს (და არამხოლოდ მას)² დიდ ცვლილებებს უქადის, ყველას და ყველაფერს გაცილებით მეტი უფლებადამცველი გამოუჩნდა, ვიდრე დედაენასა და მის ერთგულ მატარებლებს.

¹ მარიო ვარგას ლიოსა პოლიტკორექტულობას სინამდვილის დამახინჯებად და არაგულწრფელ მოვლენად აფასებს, ამიტომაც მიაჩნია იგი სამართლიანობისათვის მებრძოლ, მეამბოხე დიდ მწერალს თავისუფლების მტრად.

² გრამატიკული სქესის კატეგორიის მქონე ენათა ცვლილებების შესახებ იხ. უმბერტო ეკოს მსჯელობა (ეკო 2010: 128-130), ენის სხვადასხვა ტიპის ცვლილებებთან დაკავშირებით იხ. მისივე „პოლიტკორექტულობის შესახებ“ (ეკო 2007: 167-181); „პოლიტკორექტულობა თუ შეუწყნარებლობა?“ (ეკო 2010: 45-48).

მწერალი, რომელიც ავტორის თხრობაში (და არა პერსონაჟთა მეტყველებაში!) მიმართავს დიალექტიზმებს, ჟარგონიზმებს ან სალიტერატურო ენის დამახინჯებულ ფორმებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ერთგვარად არღვევს მკითხველის დემოკრატიულ უფლებას, სახელდობრ, უგულებელყოფს მის სურვილს – სწორი წარმოდგენა შეუქმნან მშობლიური ენის შესაძლებლობებზე.

მეტყველების ანტიკულტურის მაგალითად უნდა განვიხილოთ მეცნიერთა მსჯელობაში იმგვარ უცხოენოვან სიტყვათა სიჭარბე, რომელთაც არა აქვთ ტერმინოლოგიური მნიშვნელობა ან, თუ აქვთ, ადვილად ეძებნებათ ქართული შესატყვისები:

„...ინტენსიურად მიმდინარე [...] პროცესების ფონზე **ფორსირებულად** სარეაგირო პრობლემების წინაშე გვაყენებს“.

„... გამოიწვია ერთგვარი უარყოფა, **აროგანტული** დამოკიდებულება და მიუღებლობა“.

„... მათი რიცხოვნობის **პრევალირება** აშკარა იყო“.

„... **გაიდლაინის** ადაპტირება მოხდა არსებულ რეალობასთან“.

„აღნიშნული საკითხი მით უფრო **სენსიტიურია**, რადგან ქვეყანაში შექმნილი მძიმე ვითარება სწორედაც რომ [...] მოქმედებათა **ტირაჟირებით** იყო განპირობებული“.

„[...] იწყებს ეგზისტენციალურად გაგებული ... **რელევანტური** და **ვალიდური** [...] ფორმების დამუშავებას“.

შევეცადეთ კონტექსტები ისე შეგვერჩია, რომ მათი დარგებისადმი მიკუთვნება, მით უფრო ავტორთა ამოცნობა შეუძლებელი ყოფილიყო, რისთვისაც ზოგიერთ

მათგანში სამეცნიერო სფეროზე მიმანიშნებელი სიტყვები გამოვტოვეთ. მსგავსი მაგალითების პოვნისთვის ცალკეული დარგის, ცალკეულ ავტორთა მეტყველების პრობლემა რომ იყოს, უფრო ადვილი აღმოსაფხვრელი იქნებოდა, მაგრამ, ჩვენი დაკვირვებით, აღნიშნული მთელ სამეცნიერო სივრცეს მოიცავს. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლიტერატორთა გამორჩევა ავთანდილ არაბულის მსჯელობაში: „განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ზოგიერთი ლიტერატორის, კრიტიკოსის გატაცება „ულტრათანამედროვე ლექსიკით“. ზოგჯერ შეიძლება ქართული შრიფტით აწყობილი მთელი წინადადება წაიკითხოთ ისეთი, ქართული მხოლოდ ზმნა რომ შეგხვდებათ“ (არაბული 1983: 36-37). დამონმებული შეფასებიდან ოცდაათ წელზე მეტია გასული და, როგორც ვხედავთ, მხოლოდ ის შეიცვალა, რომ ლიტერატორებს სხვა სფეროთა წარმომადგენლებიც შეუერთდნენ.

ტერმინოლოგიის, როგორც დარგობრივი მეტაენის შემადგენლის, გაქართულება-დამკვიდრებას თუ დრო სჭირდება, ამავე მიზეზით ვერ აიხსნება, მით უფრო, ვერ გამართლდება „პრევალირების“ გამოყენება „უპირატესობის“ ნაცვლად ან „აროგანტულის“ ხმარება „ქედმაღლურის“ / „მედიდურის“ მაგიერ და მისთ. ტერმინთ-შემოქმედების ხანგრძლივი და მდიდარი ქართული ტრადიციის გათვალისწინებით, ვერც მეცნიერების საერთაშორისო ხასიათი ვერ იკმარებს იმის საბუთად, რომ დღეს არცთუ ცოტა დარგის ტერმინთსისტემაში ქართული ტერმინები თითქმის არ გვხვდება.

გაგება-გაგებინებისას მშობლიური ენის უპირატესობა ისევე, როგორც შემეცნებულის გაზიარებისას ცხადი

მეტყველების აუცილებლობა, უდავოა. მეტყველების ანტიკულტურად იმიტომაც განვიხილავთ ზემოთ მოხმობილი კონტექსტების მსგავს მაგალითებს, რომ „ამგვარ ნაწერებში დიდი განათლება, ფართო ერუდიცია გამოსჭვივის, მაგრამ, როგორც უნდა ჟღერდეს ეს, მათში, უწინარეს ყოვლისა, ერთგვარი მანერულობა ინიღბება. რაც უფრო განათლებული და ერუდირებულია ინტელიგენტი, მით უფრო მეტი ცოდნა და პატივისცემა მოეთხოვება მას თავისი დედა ენისა, თავისი სააზროვნო წყაროსი“ (არაბული 1983: 37).

რა ვითარებაა ამ მხრივ თანამედროვე ქართულ პროზაში? 2013 წელს ჟურნალ „არილის“ ფურცლებზე თანამედროვე მწერლების მიერ შევსებული კითხვარი გამოქვეყნდა. ერთ-ერთი კითხვა საგანგებოდ ენას უკავშირდებოდა, მწერლებს უნდა შეეფასებინათ, რა ცვლილებები განიცადა ენობრივმა ქსოვილმა ახალ საუკუნეში. რამდენიმე პასუხს აქვე დავიმოწმებთ.

ანა კორძაია-სამადაშვილი, მწერალი: „რაც შეეხება ენობრივ ქსოვილს, ხდება ის, რაც ზოგჯერ ძალიან მაღიზიანებს (საკუთარი თავით დაწყებული) – ყველა წერს ისე, როგორც ლაპარაკობს. ლიტერატურული ენა განდევნილია. აქაც იგივე პრობლემაა – ავტორი საკუთარი გადახარშვით არის დაკავებული და არა ენაში მიმდინარე ცვლილებების კვლევით“ (კითხვარი 2013: 5).

გიორგი ლომაჯანიძე, პოეტი, მთარგმნელი: „თანამედროვე ლიტერატურა ენობრივად შეიცვალა. დღეს უფრო სამეტყველო ენას ვხვდებით, ისიც, ძირითადად თბილისში გავრცელებული კილოკავია. სამწუხაროა, რომ თითქმის აღარ საზრდოობს ლიტერატურული ქარ-

თული დიალექტებითა და არქაიზმებით, რომელთა ზომიერი გამოყენება მას ყოველთვის განსაკუთრებულად ამდიდრებდა“ (კითხვარი 2013: 7).

გურამ მეგრელიშვილი, მწერალი: „90-იანებიდან ახალი საუკუნის დასაწყისამდე ქართული პროზა ვიწროვნურ, ქალაქურ და სოფლურ ჩარჩოებში იყო მოქცეული. ხშირად საბურთალოზე დაწერილ რომანს ვერაზე ვეღარ იგებდნენ. დღეს კი თემატური მრავალფეროვნება საგრძნობია, ხშირად ნაანყდებით მისტიკის, ჰორორის, სამეცნიერო ფანტასტიკისა თუ ეროტიკული ლიტერატურის ნიმუშებს. შესაძლოა მათი ხარისხი ჯერ კიდევ მდარეა, მაგრამ თავად ეს მცდელობა ლიტერატურის განვანსაღების პროცესზე მიანიშნებს. ცალკე თემა თვალშისაცემად განუვითარებელი ენობრივი ქსოვილი, რაც ტექსტის აღქმას ართულებს. ცალკეულ ავტორებს თუ არ ჩავთვლით, ხშირად ნაწარმოებიდან აზრის გამოტანაც კი ჭირს“ (კითხვარი 2013: 9).

ცხადია, სამი მწერლის მოსაზრება განზოგადებისათვის ვერ იკმარებს, თუმცა სამივე შეფასება უარყოფითია. ახლა გავიხსენოთ ერთი ნაწყვეტი პოლ ვალერის წერილიდან „სტეფან მალარმესთან საუბრისას“: „კითხვის სიიოლე ლიტერატურაში მას შემდეგ იქცა წესად, რაც საყოველთაო აჩქარებამ დაისადგურა, რომელსაც, თავის მხრივ, პრესა თუ არ ქმნის, ყოველ შემთხვევაში, დიდად უწყობს ხელს. ყველა მხოლოდ იმის ნაკითხვას ესწრაფვის, რის დაწერასაც ნებისმიერი შეძლებდა. რამდენადაც ლიტერატურის ამოცანა იმაზე დაიყვანება, რომ მკითხველი გაართოს და მის თავშესაქცევად იქცეს, არც იფიქროთ მკითხველს ძალისხმევა მოსთხოვოთ ან

მოუწოდოთ მას გულმოდგინებისაკენ. აქ გამეფებულია რწმენა (შესაძლოა გულუბრყვილო) – სიამოვნებისა და გარჯის სრული შეუთავსებლობის შესახებ. მე რაც შემეხება, უნდა ვაღიარო, რომ თითქმის არაფერი გამომაქვს ნიგნიდან, რომელსაც ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე ვკითხულობ“ (Валери 1976: 468).

დაახლოებით საუკუნის წინ გამოთქმული ეს წუხილი თანამედროვეობაში უფრო გამძაფრებულია, სიჩქარის ფენომენმა ციფრულ ეპოქაში სულ სხვა ხასიათი შეიძინა. „დღეს ბევრი უჩივის ტელეგრაფული ენის ნარმოშობას, რომელიც ელექტრონული ფოსტისა და მოკლე ტექსტური შეტყობინებების გავლენით ინერგება. ახალგაზრდები სამი სიტყვის – „მე შენ მიყვარხარ“ – დასაწერადაც კი შემოკლებებს მიმართავენ“ (ЖКО 2016: 12-13). „დაიკარგა ის მონუმენტურობა, რაც წინა ეპოქის ქართულ ლიტერატურას, კერძოდ, რომანს ახასიათებდა. საერთოდ, ვფიქრობ, რომ შესაძლებელია ვილაპარაკოთ ამ ჟანრის კრიზისზე, რადგან მთელ მსოფლიოში რომანი მისი კლასიკური გაგებით ლამის აღარ არსებობს. მცირე ფორმების მოძალება ეპოქის ნიშანია. თანამედროვე ადამიანს არც დრო ჰყოფნის და არც ნერვები 800-გვერდიანი რომანების საკითხავად“ (გ. ლობჯანიძე, კითხვარი 2013: 7).

აჩქარების ფენომენსა და მის შედეგებზე რაც ითქვა, მეტ-ნაკლებად გასაზიარებელია, თუმცა პოლ ვალერის სიტყვები უფრო იმიტომ დავიმონმეთ, რომ ციტირებული ნაწყვეტიდან კარგად ჩანს განსხვავება მკითხველთა ორ ტიპს შორის. ასევე ჩანს განსხვავება ორი რიგის მწერალთა შორისაც. ერთ მხარეს დგანან მწერლები,

რომლებიც ახალს არაფერს ეუბნებიან მკითხველს და მეორე მხარეს არიან მწერლები, რომელთა ცნობიერება, მხატვრული აზროვნება ოდნავ მაინც უფრო ფართოა, ვიდრე მკითხველისა. ამ განსხვავებულობას დრო და სივრცე არა აქვს, მათ შორის თანაფარდობა კი შეიძლება იყოს დროსა და სივრცეზე დამოკიდებული. აღნიშნავენ, რომ დღეს ტექსტზე მოფიქრალი, დაკვირვებული მკითხველი შემცირდა ჩვენში და მის ხარჯზე მომრავლდა ისეთი, რომელიც ტექსტში მხოლოდ გასართობსა და თავის შესაქცევს ეძებს. რამდენადაც მკითხველსა და მწერალს შორის მხოლოდ ფუნქციური განსხვავებაა, მომრავლდნენ ისეთი მწერლებიც, რომლებიც ასეთ შესაქცევებს წერენ.

არაერთი თანამედროვე ქართული ნაწარმოები მეტყველების ანტიკულტურას განასახიერებს. **ერთ შემთხვევაში** ეს არის კონტრკულტურის ენობრივი გამოვლინება, როდესაც სალიტერატურო ნორმების დარღვევა ახალგაზრდა ავტორთა მეტყველების დაბალი კულტურით კი არ არის შეპირობებული, არამედ ღირებულებათა მიღებული, ოფიციალური სისტემის წინააღმდეგ გამოხატული პროტესტია. ნორმატიული ქცევების, მათ შორის ენობრივი ქცევის, მიზანმიმართული უგულებელყოფა უკავშირდება იმას, რომ ისინი მმართველი სისტემის, როგორც საზოგადოების პრივილეგირებული ფენის, ასოციაციას იწვევენ. საერთოდ, ამგვარი ექსკლუზიური სოციალური ჯგუფის ახალგაზრდა და არცთუ ახალგაზრდა ხელოვანები სხვა ნორმების ღირებულებასაც ეჭვქვეშ აყენებენ, რის საფუძვლადაც ამ ნორმათა ავტორიტარულ ხასიათს მიიჩნევენ. ეს ძვე-

ლი და ცნობილი მოვლენაა, ამასთანავე, თითქმის უნივერსალურიც და, ამდენად, ჩვენი ავტორები აქ ნოვატორებად ვერ ჩაითვლებიან.

მეორე შემთხვევად განვიხილავთ იმას, რასაც „ხალხის ენით წერას“ უწოდებენ. ყველაზე მეტად სწორედ აქ ილახება მკითხველის უფლებაცა და თავმოყვარეობაც, როცა ირწმუნებიან, რომ მკითხველისათვის ერთადერთი გასაგები ენა ჟარგონით, ბარბარიზმებითა და სკაბრეზული ლექსიკით გაჯერებული მეტყველებაა. უნდა ითქვას, რომ, საერთოდ, ქუჩური მეტყველება არ გახლავთ სახალხო (ხალხის, ხალხური) მეტყველება, ის ისევ ექსკლუზიური სოციალური ჯგუფების კუთვნილება შეიძლება იყოს.

აღნიშნულ საკითხზე ამახვილებს ყურადღებას თავის სანობელე ლექციაში იოსიფ ბროდსკი: „დღეისათვის ძალიან გავრცელებულია შეხედულება, რომ თითქოს მწერალი, განსაკუთრებით კი პოეტი, თავის ნაწარმოებებში უნდა სარგებლობდეს ქუჩის ენით, ბრბოს ენით. ეს შეხედულება, მისი მოჩვენებითი დემოკრატიულობისა და მწერლისათვის საგრძნობი პრაქტიკული სარგებლიანობის მიუხედავად, სრული სისულელეა. იგი იმის მცდელობაა, რომ ხელოვნება, მოცემულ შემთხვევაში ლიტერატურა, დაუმორჩილოს ისტორიას. ლიტერატურამ ხალხის ენით მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება ილაპარაკოს, თუ ჩვენ გადავწყვეტთ, რომ დროა „საპიენსმა“ განვითარება შეწყვიტოს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ხალხმა უნდა ილაპარაკოს ლიტერატურის ენით. ყოველი ახალი ესთეტიკური რეალობა ადამიანს უზუსტებს ეთიკურ რეალობას. რადგან ესთეტიკა ეთიკის დედაა, ცნე-

ბები „კარგი“ და „ცუდი“, უნინარეს ყოვლისა, ესთეტიკური ცნებებია, რომლებიც „სიკეთისა“ და „ბოროტების“ კატეგორიებს წინ უსწრებდა. ეთიკაში ყველაფერი ნებადართული არ არის იმიტომ, რომ ესთეტიკაში არ არის ყველაფერი ნებადართული, რადგან სპექტრში ფერთა რაოდენობა შეზღუდულია ... რაც უფრო მდიდარია ინდივიდის ესთეტიკური გამოცდილება, რაც უფრო მკვიდრია მისი გემოვნება, მით უფრო მკაფიოა მისი ზნეობრივი არჩევანი, მით უფრო თავისუფალია იგი“ (Бродский 2003: 757).

მესამე შემთხვევის გამო ილია იტყოდა, „ენის სრული უპატიობა და სიძულილია“. მხედველობაში გვაქვს ისეთი ტექსტები, სადაც დარღვეულია არათუ მეტყველების კულტურის ზედა დონის ნორმები, არამედ ელემენტარულიც.

განხილული სამი შემთხვევისაგან განსხვავებულია **მეოთხე**, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტების ენობრივ თამაშებში ნორმათა უგულებელყოფას, მათ დარღვევას გულისხმობს. არ არსებობს მეტაენა, რომელიც ყველა ენობრივ თამაშს მოიცავდეს, არც ამ ყველაფერს დაუფლებელი ენის მატარებელი არსებობს. ენობრივი თამაშები, პოლიმორფულთან ერთად, დივერსიულიცაა, ეს არის მათი ძალა. ჩვენს სინამდვილეში გაჩნდა პოსტმოდერნისტული თამაშების ახალი, სპეციფიკურ-ქართული სახეობა, რომელიც ამდიდრებს დღემდე ცნობილ დასავლურ ინვენტარს, სადაც განიხილება ჟანრობრივ-სტილისტიკური სტერეოტიპებით, უნივერსალური მხატვრული სახეებითა თუ ციტატებით ინტერტექსტური თამაშები. ჩვენ მიერ ნაგულისხმები თამაში მიმდინარე-

ობს ონავრულ-მოთამაშე ტონალობითა და საღალბო თხრობის ფონზე, რაც მრავალფეროვანი ენობრივი საშუალებების ერთობლიობითაა მიღწეული (ამ მხრივ გამოორჩეულია გურამ დოჩანაშვილისა და აკა მორჩილადის ტექსტები). ამასთანავე, აღსანიშნავია ზოგიერთი ავტორის ენის სტილისტიკური ექსტრემიზმი, რომელიც ექსცენტრულობის ზღვარს სცილდება.

რა მიმართება შეიძლება ჰქონდეს ამ მოვლენისადმი ენათმეცნიერს? ენათმეცნიერმა იცის, რომ მხატვრული ენა ყოველთვის მეტია სალიტერატურო ენაზე, რადგან ყველაფერი, რაც მხატვრული ენის კუთვნილებაა, სალიტერატურო ენის კუთვნილება შეიძლება არ იყოს. მაგრამ, ამასთანავე, თუ შეიქმნა ახალი ესთეტიკური რეალობა, შეგვიძლია ორტეგა ი გასეტივით ვთქვათ, რომ: „თვით ნაწარმოები გვიმხელს თავის ნორმასაც და ნორმიდან გადახრასაც და უდიდესი უაზრობა იქნება, ერთი მწერალი მეორის საზომად ვაქციოთ“ (Ortega-i-Gasset 1991: 163), ამასთანავე, რამდენადაც აღნიშნული ექსტრემიზმი არაფერს არ ჰგავს, მიმდევარიც არ ეყოლება. თუ მიმდევარი არ ეყოლება, არც ნორმის განმსაზღვრელი იქნება, რადგან ნორმა მაინც სტატისტიკური ცნებაა. ხოლო მკითხველი, რომელიც ენობრივი თამაშის ამ წესებს მიიღებს, თვითონ აკეთებს არჩევანს და ამ თვალსაზრისით მისი უფლება არ ილახება, მეორე მხრივ კი, მას წარმოდგენა ექმნება უკიდვანო ენობრივ შემოქმედებით შესაძლებლობებზე, დედაენის ელემენტთა ე. წ. ვირტუალურ კომბინატორიკაზე.

დასასრულ, ყურადღებას შევაჩერებთ მწერლის კიდევ ერთ განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობაზე, რომე-

ლიც ეროვნული ენის შინაარსობრივი თვითმყოფადობის შენარჩუნებაზე ზრუნვას გულისხმობს. ენათა შორის შინაარსობრივი განსხვავება ის მოვლენაა, რომელშიც და რომლის მეშვეობითაც აისახება ეროვნული მსოფლხედვა, იქმნება სამყაროს ინდივიდუალური სურათი (რამიშვილი 1995). ყოველი ენის შინაარსობრივი თვითმყოფადობა, ამავე დროს, ზოგადსაკაცობრიო სიმდიდრეა, რომლის განიავებით იმუქრება თანამედროვე გლობალიზაცია და მისი თანმდევი, თუ, უფრო სწორად, წინმსწრები სტანდარტიზაცია. სწორედ ლინგვისტური სტანდარტიზაცია შლის ენობრივ განსხვავებებს და გვიქრობს ეროვნულ ხსოვნას, სადაც ინახება ეროვნულ-ლინგვოკულტურული ცოდნა. ეს ცნება არ არსებობს კოსმოპოლიტიზმისათვის, ხოლო ამ ცოდნას უგულებელყოფს კოსმოპოლიტური ლიტერატურა. მიგელ დე უნამუნო თავის ცნობილ თხზულებაში – „ხელოვნება და კოსმოპოლიტიზმი“ – წერდა: „არსებობს, რასაკვირველია, კოსმოპოლიტური პოეზია, პოეზია ეროვნების, რელიგიის, გარკვეული კულტურის გარეშე, ენის გარეშე კი – არ ვიცი! ... ეგებ ესპერანტოზე? ასე სათბურის ყვავილებიც არსებობენ, მშვენიერებიც არიან, სულ ნამდვილებსაც ჰგვანან და, წარმოიდგინეთ, არც სურნელება აკლიათ. ღმერთმა დამიფაროს, მე მას კი არ უარვყოფ! მაგრამ ასეთი პოეზია არსებობს მხოლოდ სხვის ჩრდილში, საკუთარ თავს მინდობილი და დასაღუპად განწირული, როგორც უნაყოფო“ (Унамуно 1981: 322).

ქართულ ლინგვოკულტურულ ერთობას ერთი და სხვათაგან განსხვავებული ეროვნული კულტურული სივრცე აქვს, რაც ცნობიერებით ასახული კულტურაა,

კულტურის მყოფობაა მისი მატარებლის ცნობიერებაში და, რადგანაც კულტურის ტრანსლაციის ძირითადი არხი ენაა, სწორედ მწერალია ის, ვისაც შეუძლია ეს არხი დაბინძურებისგან დაიცვას და, ამავე დროს, კაცობრიობას გადაურჩინოს უნიკალური ეროვნულ-კულტურული გამოცდილება, მოცემული კონკრეტული ენითა და კონკრეტულ ენაში.

ნაწილი მეორე

მხატვრული ლიტერატურის ენა

სალიტერატურო ენა და ლიტერატურის ენა

ენის ნორმირება გაგება-გაგებინების აუცილებელი პირობაა, ამიტომაც ივარაუდება მისი დასაბამი დამწერლობის გაჩენამდე. დამწერლობა, რომელიც იმისთვის წარმოიშვა, რომ მომხდარი დავინყებას არ მისცემოდა, უკვე „ნორმირებული“ ენით შეუდგა აღბეჭდვას, რითაც ხელი შეუწყო სპონტანური რეგლამენტაციის შედეგთა დამკვიდრებას. მოგვიანებით გაჩენილმა მხატვრულმა ლიტერატურამ იმავე რეგლამენტირებულ ენას მიმართა, რითაც კიდევ უფრო შეუწყო ხელი მის გავრცელებას. ასეთი იყო უძველესი კავშირი ერთგვარად ნორმირებულ ენასა და მხატვრული ლიტერატურის ენას შორის.

მხატვრული ლიტერატურის ენას აღმოაჩნდა უნარი საერთო ენის ფარული შესაძლებლობების გამოვლენა-გამოყენებისა, რითაც მან თავის წარმომქმნელ ენას გადაამეტა. „პოეტისათვის არ არსებობს სხვა გამოსავალი – უნდა სარგებლობდეს სიტყვებით, რომელთაგან თითოეულს ყველასათვის გასაგები მნიშვნელობა აქვს – იგი მათი მეშვეობით უნდა ქმნიდეს ახალ ენას. ეს სიტყვები, რომლებიც ენაა, ე. ი. ურთიერთობის საშუალებაა, რაღაც სხვადაც გვევლინებიან: პოეზია უსათუოდ მანამდე არგაგონილი, მანამდე გამოუთქმელი რამაა. ეს ენაა და, ამავე დროს, მისი უარყოფაც არის, ეს ისაა, რაც „ზღვარს“ გადადის“ (Πაც 1991: 234).

ნობელიანტი პოეტი ოქტავიო პასი გამოხატავს იმ აზრს, რომ ლიტერატურის ენა იყენებს, მაგრამ არ უდრის სალიტერატურო ენას. საერთო ენა ობიექტური და მიუკერძოებელია, რადგან მას კოლექტიური შემოქმედი ჰყავს, ამასთანავე, პოეტი აუცილებლობით მიმართავს საერთო ენას, როგორც ყველასათვის კარგად ნაცნობს. მხატვრული ლიტერატურის ენა კი ყოველი შემოქმედის ხელში ინდივიდუალური გემოვნების, გამოცდილებისა და სუბიექტური ხედვის შესაბამისად ხელახლა იშვება, მუდმივად ახლის ძიებაშია და ამიტომაც არის მოულოდნელობებით სავსე.

„რა არის პოეზია? აი, რა არის – კავშირი ორი სიტყვისა, რომელთა შესახებ არავინ იცოდა, რომ მათ შეერთება შეეძლოთ და ამ შეერთებით, ყოველ ჯერზე, წარმოთქმისას, ისინი ახალ საიდუმლოს გამოხატავენ“ (Garcia Lorca 2008: 578). ფედერიკო გარსია ლორკას, უდიდესი პოეტის, მუსიკოსისა და მხატვრის, ეს განონათქვამი იმ ტიპის ენობრივ ცოდნას შეიცავს, რომელიც მეცნიერულ კონცეფციებად ჩამოყალიბდა. მათ შორისაა ლექსიკური სინტაგმატიკის ფუძემდებლის, ვალტერ პორციგის, ელემენტარული ველის თეორია (Porzig 1934: 70-97; Porzig 1950). გერმანელი მეცნიერის მტკიცებით, თითოეული სიტყვა გარკვეულ კონტექსტს მიეკუთვნება, ყოველ სიტყვას საკუთარი გამოყენების სფერო აქვს. ორ სიტყვას შორის არსითს სემანტიკურ მიმართებას უნოდებს პორციგი ელემენტარულ ველს და აღნიშნავს, რომ თითოეულ სიტყვაში უკვე ჩართულია სხვა სიტყვა, რომელიც მასთან არსითი სემანტიკური მიმართების მქონეა (მაგ., მოქმედების მიმართება ამ მოქმედების სუბიექტთან: ჭიხვინებს – ცხენი; ჭამს – საჭმელს; ზედსართავ

სახელსა და სახელს შორის: ქერა – თმა, ბადრი – მთვარე და მისთ.). ელემენტარული სემანტიკური ველის ბირთვებად პორციგს ზმნა და ზედსართავი სახელი მიაჩნია და არა არსებითი სახელი, რაც პრედიკატულობით აიხსნება. ცხადია, არსებითი სახელის პოზიციიდან ელემენტარულ ველში მიმართება ნაკლებად ცალსახა იქნება. მაგალითად, კაკანებს მხოლოდ ქათამი, მაგრამ ქათამი არამარტო კაკანებს; ბადრი მხოლოდ მთვარეა, მაგრამ მთვარე მხოლოდ ბადრი არ არის, ის შეიძლება მრავალგვარი იყოს. ამდენად, არსებითი სახელი მრავალი სიტუაციის შესაძლებლობას გულისხმობს. მართალია, თითოეულ სიტყვას საკუთარი კონტექსტი აქვს, მაგრამ იშვიათი როდია შემთხვევა, როდესაც სიტყვა არასაკუთარ სფეროში გამოიყენება (მაგალითად, სევდა გამეფებულიყო). ასეთ კონტექსტებს პორციგი სტილური ეფექტის შემქმნელად აფასებს და აღნიშნავს, რომ თვით მეტაფორის შესაძლებლობაც არსითი მიმართების ფაქტს ემყარება. მას მეტაფორა ორი სემანტიკური ველის ერთ მსჯელობაში დაკავშირებად ესახება.

ვ. პორციგის თეორიას კრიტიკულად განიხილავს ბიძინა ფოჩხუა (ფოჩხუა 1968: 30-41), იგი „პრედიკატულობის“ შემოტანას ლოგიციზმისათვის გზის გახსნად მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ ელემენტარული ველის თეორია სიტყვათა ნაცვლად ცნებათა მიმართებებს შეისწავლის. მეცნიერი ამ შეფასებას შემდეგნაირად ავითარებს: „ჩვენთვის კი საინტერესოა საკუთრივ ენობრივი მოვლენები, ე. ი. ოდენ უზუალური, ხმარებული, ლექსიკური ფაქტები და არა ზოგადად სემანტიკური შესაძლებლობები“ (ფოჩხუა 1974: 57). მიუხედავად ზემოთქმულისა, ბ. ფოჩხუა, ქართული ლექსიკის შესწავლისათვის უმნიშვნელოვანესი

შრომების – „ქართული ენის ლექსიკოლოგიისა“ და „თანამედროვე ქართული ენის იდეოგრაფიული ლექსიკონის“ – ავტორი, „ელემენტარული ველების“ გამოყოფას ლექსიკური სინტაგმატიკის საფუძვლიან კვლევად აფასებს.

სწორედ ფარული სემანტიკური შესაძლებლობების გამოვლენით, ოკაზიურობით უპირისპირდება უზუსტურს პოეზია, რომელიც, გარსია ლორკას თქმით, არის „კავშირი ორი სიტყვისა, რომელთა შესახებ არავინ იცოდა, რომ მათ შეერთება შეეძლოთ“: „მინდა რომ იმათ ვუცქირო / და ზედ **დავადნო თვალები**“ (ვაჟა); „შიგ **დაჭიხვი-ნებს ქარი** მხვივანი“ (გ. ლეონიძე); „ყველგან სიჩუმე გამეფდა, / შენელდა **ტალლის ტაშები**“ (პ. იაშვილი); „**ბოლავენ სინანულები** / ოცდაცამეტი უარის...“ (ტ. ჭანტურია); შემდეგ სტრიქონებში ელემენტარულ სემანტიკურ ველთა ორ-ორი წევლია დაკავშირებული, რომელთაგან თითოეულის წევრთა შორის ირღვევა არსითი სემანტიკური მიმართება: „**მკვდარ ასფალტს ვმწყემსავ**“ (ლ. სტურუა; „მკვდარი ასფალტი“, „ასფალტს ვმწყემსავ“); „და **ვაფათურებ სიცხიან ლექსებს**“ (ო. ჭილაძე, „ვაფათურებ ლექსებს“, „სიცხიანი ლექსები“). მოყვანილი კონტექსტები დავიმოწმეთ ს. ომიაძის ნაშრომიდან „სიტყვათა სემანტიკური ჯგუფები და „შეუძლებელი შეხამებანი“ თანამედროვე პოეზიის ენაში“ (ომიაძე 1995: 73-74), რომელშიც, პოეტური მეტყველების სხვა მახასიათებლებთან ერთად, შესწავლილია მხატვრული მნიშვნელობის წარმომქმნელი ორწევრა შესიტყვებები. კვლევის შედეგად მიღებულია დასკვნა, რომ სალიტერატურო ენაში არსებული სიტყვათა შეხამების სემანტიკური შეზღუდვები პოეზიის ენაში არ მოქმედებს და, ინდივიდუალური

ენობრივი შემოქმედების წყალობით, „შეუძლებელი შესაძლებლები“ შესაძლებლად იქცევა.

ბესიკ ხარანაულის ერთ წრფელსა და ღრმა ლექსში (მისი სხვა ლექსებიც ასეთია), რომელშიც პოეტს „ზრუნვა და წყენა კარის ზღურბლთან ელოდებიან“ და ისიც „აპურებს მათ“, რომელშიც იგი „მისჯილ სიცოცხლეს“ „მშვიდად იხდის“, „მშვიდი ფურცლისთვის“ წერს და იმას ნატრობს, „საერთოდ არ ჰქონდეს კანი, რომ უფრო მძაფრად იგრძნოს ქვეყნის წვრილმანი“, არის ასეთი სტრიქონები:

შენს დედურ სიბრძნეს დაჰკარგვია ერთი ფურცელი
და ვერ მპასუხობ, თუ ვინ მიმცა ოთხივ სტიქიას
და ლექსის წერა დამაკისრა მკაცრი პირობით:
რომ მწვანეზე არა ვთქვა – „მწვანე“...

პოეტისათვის დაკისრებული „მკაცრი პირობის“ თანახმად, ის, რაც რეალურად არის მწვანე და სხვა ყველა-ფერი, პოეზიის შესაქმნელად უნდა გადა-სხვა-ფერდეს. როგორ უნდა მოხდეს ეს? – ორ სიტყვას შორის არსითი მიმართების რღვევით: მწვანემ და იმან, რაც მწვანეა, ერთმანეთთან უნდა განყვიტონ კავშირი და სხვა მეწყვილეები ეძებონ. ამდენად, ბესიკ ხარანაულის დამოწმებული სტრიქონებიც პორციგის თეორიის ვერიფიკაციაა – სტილური ეფექტი ორი სემანტიკური ველის ერთ მსჯელობაში დაკავშირებით იქმნება.

არამხატვრული მეტყველების დროს გამოხატული შინაარსიც შეიძლება იყოს როგორც წმინდად კოგნიტიური, ასევე კოგნიტიურ-ემოციური. კოგნიტიური მნიშვნელობა ყველა გამონათქვამის აუცილებელი შემადგენელია, მაგრამ მეტყველი სუბიექტი ყოველთვის შეიძლე-

ბა არ გამოხატავდეს ფაქტისადმი საკუთარ ემოციურ მიმართებას. ერთი და იგივე კოგნიტიური მნიშვნელობა შეიძლება ნეიტრალური აღმნიშვნელითაც გადმოიცეს და ემოციური ელფერის მქონე ერთეულითაც (შდრ. ლამაზი – სანდომიანი; უხეში – როყიო), ასევე, ენაში დამკვიდრებული გადატანითი ხმარებითაც (შდრ. მაკულატურა, როგორც მდარე ლიტერატურის აღმნიშვნელი). ნათქვამის გათვალისწინებით, ერთი შეხედვით, პარადოქსული ჩანს, მაგრამ პოეზიაში გაბატონებული პირდაპირი, ლიტერალური მნიშვნელობებია. პოეტურ დისკურსში ხატოვან მნიშვნელობებს შეუძლებლის შესაძლებლად ქცევა განსაზღვრავს, რაც უკავშირდება არა საგნებს, ცნებებსა თუ მათ აღმნიშვნელ ცალკეულ სიტყვებს, არამედ მათ შორის აღმოჩენილ მანამდე უხილავ (ამდენად, გამოუთქმელ) ან ახლად შექმნილ მიმართებებს. ბესიკ ხარანაულის ამ ლექსშიც, რომლის სათაურია „სიტყვების უქონლობის გამო“, „ფურცელი“ ‘ფურცელია’, „მშიერი“ – ‘მშიერი’, მათი დაწყვილებით პოეტი ამბობს: „მე ვწერ მშიერი ფურცლისთვის“, მკითხველი კი დამსწრე ხდება იმისა, თუ როგორ „აპურებს“ პოეტი ლექსით „მშიერ ფურცელს“. მართალია, „ფურცლის ლექსით დაპურება“ ტექსტში ექსპლიციტურად მოცემული არ არის, მაგრამ მკითხველს იგი იმპლიციტურად საგულვეტლად მიაჩნია, რის საფუძველსაც უქმნის როგორც შესიტყვება „მშიერი ფურცელი“, ასევე მისი დისტანციურად წინმსწრები კონტექსტი, რომელშიც პოეტი კარის ზღურბლთან მომლოდინე „ზრუნვასა და წყენას“ „აპურებს“:

მე მომესაჯა სიცოცხლე და
მეც მშვიდად ვიხდი,

ზრუნვა და წყენა
 კარის ზღურბლთან მელოდებიან
 და მეც ვაპურებ,
 განა მშვიდად ვარ მართლა?!
 ცხოვრება ჩემი საქმე არ არის.

ბოლო სტრიქონი იმთავითვე გულისხმობს იმასაც, რომ „ცხოვრების ენა“ ვერ იქნება დომინანტური სივრცეში, სადაც მთავარი მოქმედი პირი, მეტყველების წარმომქმნელი, ამბობს, რომ „ცხოვრება მისი საქმე არ არის“. მაგრამ ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, რომ ლიტერატურის ენა ცხოვრებისაგან ან სალიტერატურო ენისაგან სრულიად მოწყვეტილია. ამ მხრივ, ლიტერატურის საინტერესოსა და, ჩვენი აზრით, ზუსტ განმარტებას გვთავაზობს იულია კრისტევა, რომელმაც კულტურის ტექსტთა შესასწავლად სემანალიზის საკუთარი მეთოდი შექმნა: „ჩვენი დისკურსებისა და ოცნებების მატერიათა მიმართ შორეულად ახლობელი და ინტიმურად განრიდებული ლიტერატურა მიგვაჩნია აქტად, რომელიც მოიხელთებს იმას, დღეს როგორ მუშაობს ენა და დაგვანახებს იმას, ხვალ რის გარდაქმნას შეძლებს თვითონ (ლიტერატურა) ენაში“ (Кристева 2013: 7).

სალიტერატურო ენისა და ლიტერატურის ენის ურთიერთმიმართებას შემდეგნაირად ხედავს ლიტერატურის კრიტიკოსი, კულტურის თეორეტიკოსი, მწერალი და სემიოტიკოსი უმბერტო ეკო: „ლიტერატურა ენას, როგორც კოლექტიურ მემკვიდრეობას, ისე მოიხმარს. ბუნებრივია, ენა განვითარების გზას თავად ირჩევს ... იქით მიემართება, საითაც თვითონ სურს, მაგრამ ყურს უგდებს ლიტერატურას“ (Эко 2016: 11). მართლაც ასეა

– ლიტერატურა ენას ენაფება, როგორც საერთო საგანძურს, მაგრამ თვითონაც ამდიდრებს მას, როცა აღმოაჩენს და აღბეჭდავს ახალს.

ლიტერატურა, როგორც მხატვრული კომუნიკაცია, გარკვეული სახის დიგლოსიად მიგვაჩნია, რადგან ენას აქ სპეციფიკური გამოყენება აქვს, ყველაზე არსებითად სწორედ აქ დგას ენობრივი რეალობისა და პოტენციის, ვირტუალურისა და აქტუალურის, შესაძლო ენობრივ ვარიანტთაგან ამორჩევის საკითხი.

ენაში გამოყოფენ მუდმივსა და ცვლად სიდიდეებს. პირველს განეკუთვნება ენის ყველა დონეზე არსებული მყარი წესები, რომლებიც ამ ენის სტრუქტურის საფუძველს ქმნიან, მეორე მხრივ, არსებობს ტრადიციული ნორმები, რომელთა ვარირება შესაძლებელია. მაგალითად, წინადადების წევრთა ნორმატიული რიგი (ტრადიციული განლაგება) მეტ-ნაკლებად კონსტანტურია სხვადასხვა ენაში, მაგრამ შესაძლებელია ამ რიგიდან გადახრა. აღნიშნულის მაგალითად გამოდგება ე. წ. მსაზღვრელ-საზღვრულის ინვერსია, რომლის გამოყენება გარკვეულ სტილებრივ ეფექტს იძლევა როგორც მხატვრულ, ასევე არამხატვრულ მეტყველებაში, რადგან ორივე შემთხვევაში გამოყოფს და აძლიერებს სინტაგმაში რომელიმე სიტყვის მნიშვნელობას. თუმცა ზემოქმედების ძალით ეს შემთხვევები ერთმანეთს ვერ გაუტოლდება.

პოეზიაში მსაზღვრელის გადასმა ხშირად მის სა-რითმო ერთეულად გამოყენებას უკავშირდება:

ოქტომბრის მზეზე
თბებოდა შარა,

ჩამოსაკრეფი
იდგა ხეხილი.
სხივებს დასდევდნენ
თვალგასახარად
ბავშვი და **ლეკვი**
კუდაპრეხილი.
(იზა ორჯონიკიძე)

რაც არ ყოფილა, ის არც იქნება,
მაგრამ რაც იყო, იქნება კვლავაც:
გზა გაიხსნება, ან შეიკვრება,
მომსვლელი მოვა, წამსვლელი წავა...
მეც წავალ, ოღონდ ცოტაც მადროვეთ,
ბარემ შევავესო ბოლო ფურცელიც
და ამოვწურო ეს სიმარტოვე,
ეს **ფორიაქი ამოუხსნელი.**
(ოთარ ქილაძე)

ინვერსიულ მსაზღვრელ-საზღვრულს, რომლითაც
ასევე რითმა აიგება, მურმან ლებანიძე ირონიის გამოსა-
ხატავად იყენებს:

ბრბოს ნუ აჰყვები,
კუდში ნუ სდევ **დიდებას დიადს** –
მაგ ბოზანდარას,
„პროსტიტუტკას“, მაგ სიძვის დიაცს!

„დიდების სიდიადის“ ირონიულობა სარკაზმისკენ
მიჰყავს არსითვე უარყოფით ლექსემებს, რომლებიც
კოგნიტიური მნიშვნელობით ერთნი არიან, მაგრამ ექ-
სპრესიისა და ზემოქმედების ძალით განსხვავდებიან.

განსაკუთრებით უხეშია ბარბარიზმი „პროსტიტუტკა“, რომელსაც უცხო (ჩვენთვის კარგად ნაცნობი) ენიდან, უცხო (ასევე ჩვენთვის კარგად ნაცნობი) ყოფიდან უკიდურესად დამამცირებელი კონოტაცია მოჰყვება.

ამგვარი არასალიტერატურო ერთეულების პოეტურ დისკურსში გამოჩენის ფაქტი, თავის მხრივ, უკვე მოულოდნელობის ეფექტს ქმნის, რომელიც კიდევ უფრო მძაფრად განიცდებოდა ლექსის დაწერის დროს. ლექსს ჰქვია „იცხოვრე და ცხოვრება წერე!“, თუ მას სრულად დავიმოწმებთ, გასაგები გახდება, რომ აქ სულ სხვა პოეტური კონცეფციაა, რომელიც შესაბამის ენობრივ განხორციელებას გულისხმობს:

წერონ! იჩქარონ!
 ნაყონ წყალი! ანთხიონ ლელედ! –
 ნუ აჩქარდები,
 იცხოვრე და ცხოვრება წერე!
 გიყვარდა ქალი?!
 იმედებმა დაგტოვეს მშრალზე?!
 წერე ლალატზე,
 სიძულვილზე, საყვარელ ქალზე!
 ბროლის კოშკებზე,
 მოგონილზე იბლავლონ ხოროდ,
 შენ რაც გეწყინოს, რაც გეტკინოს,
 ის წერე მხოლოდ!
 ბრბოს ნუ აჰყვები,
 კუდში ნუ სდევ დიდებას დიადს –
 მაგ ბოზანდარას, „პროსტიტუტკას“,
 მაგ სიძვის დიაცს!

ათასწლებს იქით
შეფარული ტაძრისას გრილოს,
წვრილი სარკმლიდან
კაცი ვინმე გაცქერდა ნილოსს.
და ჩვენთვის წერდა,
ჩვენ გვმოძღვრავდა ბრძნული არაკით:
„გულს, გულს მიჰყეო –
ჰქმენ საქმენი გულის კარნახით!“
წერონ! იჩქარონ! –
წინილებსაც დასთვლიან მერე! –
შენ არ აჩქარდე,
იცხოვრე და ცხოვრება წერე!

არანორმატიული ლექსიკის ხმარება თითქოს გამართლებულია იმით, რომ „ბროლის კოშკებზე“ კი არ უნდა წერო, არამედ ღალატზე, სიძულვილზე, იმაზე, რაც გეწყინა და გეტკინა. „დიადი დიდების“ შემფასებლურ ერთეულთა შორის „პროსტიტუტკა“ წამყვანია იმ თვალსაზრისითაც, რომ დანარჩენ ორსაც უკიდურესად აუხამსებს და ზიზლის გამომხატველს ხდის. სინონიმური რიგიდან ერთ-ერთის გამორჩევაზე მეტად დასაფიქრებელია რამდენიმეს შერჩევა და ტექსტში მათი სივრცითი ურთიერთმიმართების სათანადოდ ორგანიზება. ვახტანგ ჯავახიძის ირონიულ-პაროდულობით გამორჩეულ პოეტურ შემოქმედებაში არის ერთი ლექსი, რომლის სათაური – „კალთამადლიანი“ – ზემოთ განხილულ სინონიმურ რიგს მიეკუთვნება. „კალთამადლიანი“ დიალექტური წარმომავლობის მოტივირებული ერთეულია, რომლის ირონიულობა მკვეთრად ეფფემისტურია, რასაც სათანადოდ იყენებს ავტორი:

იყო სოფლის ბოზანდარა: ბოსტანშიც და
 ბოსტანთანაც!..
 ხელოსანთან! – ცხენოსანთან! – წვეროსანთან! –
 მოზარდთანაც!..
 საქმოსანთან! – კალმოსანთან! – ყალმოსანთან! –
 მგოსანთანაც!..
 ზოგჯერ უგვირგვინოსთან და ზოგჯერ
 გვირგვინოსანთანაც! –
 მოდიოდა თითქოს წყლის და თითქოს წამლის
 მოსატანად –
 ერთი კალთამადლიანი ანუ ანდამატიანი, –
 როგორც აქებს პოეტი და როგორც ამკობს მატყანე.

ლექსის სათაურად „კალთამადლიანის“ შერჩევა და არა იმავე მნიშვნელობის „ბოზანდარასი“, რომელიც იქვეა, პირველივე სტრიქონზე, უკვე ავტორის მიმართების მაჩვენებელია. არა მხოლოდ ამ გზით, ცხადია, მაგრამ ამითაც, პოეტი სიტყვა „ბოზანდარას“ უხამს კონოტაციას აშორებს. შვიდ სტრიქონში ჩატეული ცხოვრების ბოლოს ისევ „კალთამადლიანთან“ დაბრუნებით, მისი „ანდამატიანთან“ შეწყვილებით, ირონიას თანაგრძნობა ჯაბნის. სინონიმურ რიგში კვაზისინონიმ „ანდამატიანის“ ჩაყენებით „ბოზანდარას“ კიდევ უფრო შორდება აგრესიულ-შემფასებლობა, უკანასკნელი სტრიქონი კი პერსონაჟის ერთგვარ რეაბილიტაციას ჰგავს. ეს ემპათიურობა გადამდებია და მკითხველს სევდანარევ ღიმილს ჰგვრის.

არანორმატიული ლექსიკის პოეზიის ენაში გამოყენება, რასთანაც მ. ლებანიძის ლექსის ანალიზმა მიგვიყვანა, გასულ საუკუნეში დიდი იშვიათობა იყო. თანამედროვე პოეტური დისკურსისათვის სკაბრეზული სიტყვები თუ გამოთქმები ჩვეულებრივ მასალად არის ქცეული.

ლექსიკის აღნიშნული ჯგუფის ერთეულთა გამოყენებას ტრადიციული ნორმები არეგულირებს. ეს ნორმები კი, როგორც აღვნიშნეთ, დღევანდელ მხატვრულ ტექსტებში თითქმის უგულებელყოფილია.

პოეტურ ენაში მსაზღვრელ-საზღვრულის ინვერსიაზე მსჯელობისას გვერდს ვერ ავუვლით ილიასეულ „მამულო საყვარელოს“, რომლის განსაკუთრებული ზემოქმედება უკონტექსტოდაც საგრძნობია. პეტერბურგში დაწერილ „გაზაფხულს“ თუ გავიხსენებთ, აქაც შებრუნების საფუძველი რითმაა:

გაზაფხული

ტყემ მოისხა ფოთოლი,	აყვავებულა მდელი,
აგერ მერცხალიც ჭყივის,	აყვავებულან მთები;
ბაღში ვაზი ობოლი	მამულო საყვარელო,
მეტის ლხენითა სტირის.	შენ როსლა აყვავდები?

მსაზღვრელ-საზღვრულის შემცველ სინტაგმებს რთული შედგენილობის მიმართების რიგში განიხილავს შუქია აფრიდონიძე და აღნიშნავს, რომ ინვერსიის შემთხვევაში თავს იჩენს სინტაგმის კომპონენტების მიდრეკილება განკერძოებისაკენ. პოსტპოზიციური მსაზღვრელი ინტონაციურად და რიტმულად გამოეყოფა წინამავალ საზღვრულს (აფრიდონიძე 2001: 19-23). იგივე ხდება ისეთ მსაზღვრელ-საზღვრულთა შებრუნების დროსაც, რომლებიც მიმართვის ფორმებს არ განეკუთვნებიან. ამავე ლექსში დადასტურებული „ვაზი ობოლი“ რომ განვიხილოთ, ნათქვამი უნდა გავიმეოროთ: პოსტპოზიციური მსაზღვრელი „ობოლი“ ინტონაციურად გამოეყოფა საზღვრულს. მაგრამ მიმართვის შემთხვევაში გან-

კერძოების ხარისხი იზრდება – „მამულო საყვარელო“, რაც ექსპრესიის ხარისხსაც ზრდის: მეტი ავტონომიურობის მქონე თითოეული ლექსემა დამოუკიდებლად ზემოქმედებს მკითხველზე, შემდეგ თითოეულის ემოციური ელფერი თითქოს ერთმანეთს ემატება, ჯამდება და ინტენსიური ხდება. აღნიშნულს ისიც აძლიერებს, რომ მიმართვა, თავის მხრივ, უფრო ექსპრესიული აქტია იმდენად, რამდენადაც სუბიექტის მეტყველებაში კომუნიკაციის მეორე მონაწილე, ადრესატი, ექსპლიციტურად არის წარმოდგენილი.

რა თქმა უნდა, ისეთი მაგალითების დამოწმებაც შეიძლება, სადაც რიგნაცვალი მსაზღვრელი სარიტმო ერთული არ არის:

უსაზღვრო სივრცე,
ცა ვრცელი, წმინდა;
 გინდა აფრენა – აბელურება.
 მეუბნებიან:
 – ნუხელი წვიმდა! –
 წყლით სავსე
 ძროხის ნაფეხურები.
 (მუხრან მაჭავარიანი)

მაგრამ მსაზღვრელ-საზღვრულის ინვერსია უმეტესად მაინც ლექსის რიტმიკულ-მელოდიკური სტრუქტურითაა ნაკარნახები:

ტოკავს ქარი, ნაზ-ნარნარი, /
 და დაფნარი ტოკავს, ტოკავს...
 და ზღვის ტალღა, **ტალღა ჩქარი**, /
 მძაფრი ღრენით სალ კლდეს ლოკავს...
 (გალაკტიონ ტაბიძე)

მხატვრული ნაწარმოები, როგორც კონკრეტულ-გრძნობითი ასახვის შედეგი, გარდა იმ ინფორმაციისა, რომელიც დაკავშირებულია კომუნიკაციის აქტთან და მხოლოდ შეტყობინების საგანს წარმოადგენს, შეიცავს დამატებით ინფორმაციასაც, რომელიც კომუნიკაციის მონაწილეებს – ავტორსა და მკითხველს – უკავშირდება.

განსხვავება ინფორმაციის აღნიშნულ ორ ტიპს შორის შეიძლება განვიხილოთ ენის ფუნქციებიდან ამოსვლითაც. ინფორმაციის პირველი სახე დაკავშირებულია ენის ინტელექტუალურ-საკომუნიკაციო ფუნქციასთან, მეორე – ენის სხვა დანარჩენ ფუნქციებთან, სახელდობრ, ემოციურთან ანუ გრძნობათა გადმოცემასთან, ვოლუნტატიურ და აპელაციურ (პრაგმატიკულ) ფუნქციებთან და, რაც მთავარია, ესთეტიკურ ფუნქციასთან. სწორედ ამა თუ იმ ენობრივი საშუალების ესთეტიკური მოტივირება, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ენის გამორჩეული მახასიათებელი, უზრუნველყოფს გამოსახვის ინდივიდუალობას.

მართალია, ადამიანის აზროვნება მთლიანობაში ლოგიკის ელემენტარულ კანონებს ემორჩილება, მაგრამ ეს კანონები ერთნაირად არ მოქმედებს სხვადასხვა სფეროში. მხატვრულ აზროვნებაში ბევრი ალოგიზმი შეგვხვდება, რომლებსაც თავიანთი ფარული ლოგიკა აქვთ. მაგალითად, გარეგნული ალოგიზმის გამომხატველია იდიომი „სხვისი პირით ლაპარაკობს“, გამოთქმა „უგუნური ბრძენი“, ხატოვან-ემოციური ექსპრესიისკენ მისწრაფებას გვიჩვენებს ფრაზა „ცხვირით მიწას ახვნევენებს“. ქვეტექსტური მიმართების ლოგიკაა ხშირად დიალოგებში: „– საით გარბის? – დედა ჩამოვიდა“; „– რა დროს მიდიხარ? – შუადღემდე უნდა ჩავასწრო“. ამგვარ-

რი ფარული ლოგიკა, რომელიც მეცნიერული აზროვნებისა და ენისათვის მიუღებელი და აკრძალულია, მხატვრულად გამართლებულია, რადგან ესთეტიკური თვალსაზრისით არის მოტივირებული.

ლოგიკური სტრუქტურების დეფორმაციას, მათი შემადგენლების ინვერსიას ხშირად მიმართავს ლია ლიქოკელი, ყოველმხრივ თვითმყოფადი ახალგაზრდა პოეტი:

ჩემი შვილი დედაჩემი

ზოგჯერ დედაჩვენები რომ ვიშვილოთ.
ზოგჯერ დედაჩვენები რომ ვირვილოთ.
კალთაში ჩავისვით,
მკერდზე მივიყუდოთ დაჭაღარავებული თავები.
ცხელ შუბლზე ხელები შემოვანყოთ,
დავარწიოთ და ვუღიღინოთ,
დავარწიოთ და დავუნანაოთ:
ნანა, ნანა დედასაო,
ჩემ გამჩენელს, ჩემგან გაჩენილსაო.
შენი დარდი მე, დედი, შენი ცრემლი მე,
შენი ცეცხლი მე, შენი ნალველი მე,
მე დამნვას, მე დამლიოს,
დამნაცროს, მიწას გამრიოს.
დაიძინე, ჩემო შვილო დედაჩემო,
დაიძინე, დედამზევ, დედამინავ.
შენი სიკვდილი მე, დედი,
ჩემი სისხლი შენ,
ჩემი სიცოცხლე შენ.
მზე ჩადგეს, ჩემი გული ამოვიდეს.
შენი ხელები, დედი,
უბეში, უბეში.

მკერდზე მომიკაკუნე.
 ნანაო, ნანაო, დედაჩემის ხელებო,
 გულში ჩამომინეჭით, დედაჩემის ხელებო.
 მიმღერდეს ძარღვი ყელზე:
 ნანა, ნანა დედასაო,
 ნანა დედაჩემის სუნთქვას.
 ჩემ კალთაში დაბერდი, დედი,
 ჩემი კალთიდან ამოჩვილდი.
 ადგეს მზე-დედა, ავდგე,
 შავ მატყლში გავახვიო თოთო დედაჩემი.
 ნავიდე, შავ წყალში ხელები ჩავყარო,
 სისხლი გამოვუშვა, ნალველ-ბალღამი გამოჰყვეს.
 წყალმა წაიღოს სიბერე,
 წყალმა წაიღოს სიკვდილი.
 დედაჩემი ვიშვილე, ვთქვა,
 დედაჩემი გავაჩინე.

მისი პოეზია განსაკუთრებული თხრობითობით ხასიათდება. თხრობა მშვიდია მაშინაც, როდესაც მონათხრობი მკითხველს უკიდურესად აფორიაქებს. პუნქტუაციური სურათი ინტონაციური სიმშვიდის შესატყვისია – ყველა წინადადება, რომელიც ძახილის ნიშანს მოითხოვს, წერტილით სრულდება. ეს გააზრებული სიმშვიდეა, გრძნობის აყოლამ რამე რომ არ დატოვოს გამოუთქმელ-გაუგებარი. გამოთქმული კი თითო ლექსში იმდენია, სხვა ბევრ ლექსად დაწერდა. ღია ლიქოკელს არ სჭირდება გამოიზოგოს, შემდეგი ლექსებისათვის შემოინახოს აზრები ან ამბები. მათ გამოსათქმელად სიტყვები თუ არ ეყოფა, თვითონ შეთხზავს: „დილა იყოს. / ჭაღებზე ნისლი იყოს. / მთის კალთებზე ბურუსიდან რბი-

ლად ჩამოხორბლილი მზე იყოს. / ჩემი სახლის წინ ქვებს შორის ამოხალასმწვანებული ბალახი იყოს“; „ჩემი ხემკვდარი სიყვარულის ბალები“; „წვიმა ბოტებით არ დადის. / სახურავზე ზის. შიშველტერფებგადმოკიდებული“; „გადაუგულისცემოთ ზოგჯერ ერთმანეთს: როგორია მანდ, სიცოცხლეში?“; „უთხარით, რომ თავზე მადნება, / წყალდიდობს და კვდება / მუცელში ჩემთავჩაბრუნებული, / ჩემშხამიანი წლებით თვალდამნიფებული დედაჩემი“; „რძეს ვადუღებ და მის სუნს ვგზავნი შენს გასალვიძებლად. / ... / შენი უდილამშვიდობო საუზმე მაგიდას მიუჯდა. / ... / ზურგზე თვალები გამოგაბი. ეზოს კარამდე გამოიფართხალეს, / მხრები შეარხიე და ჩამოიფერთხე ისინი“; „დამთავრდა ყოველდღიური ჩხუბი / მიწამდე დახრილ ხერხემაღზე ცხოვრებაგადაკიდებულ ბეზიარქიმთან“.

არსებობს მოსაზრება, რომ მხოლოდ პოეტური შინაარსი აქცევს მეტყველების ფორმებს პოეტური ენის, როგორც ხელოვნების ენის, ელემენტებად. მაგრამ რა ქმნის პოეტურ შინაარსს, სად ყალიბდება იგი და როგორ, რა პირობებში? პასუხი ამგვარია: ეს პირობები აზრის სფეროში ძევს, სამყაროს პოეტურ ხედვაში, ისინი წარმოადგენენ პოეტის მიმართებას სამყაროსადმი. მაგრამ რით არის გაშუალებული ეს პოეტური ხედვა, პოეტური მიმართება? – პოეტური ენით, რომელსაც პოეტური შინაარსი ქმნის. ასე იკვრება წრე.

იქნებ ყველაფერი პირიქითაა? კერძოდ, პოეტური შინაარსი კი არ აქცევს ენის ელემენტებს პოეტური ენის ელემენტებად, არამედ პოეტური ენა ქმნის პოეტურ შინაარსს? კითხვის ამგვარად დასმა მოულოდნელი არ უნდა იყოს იმის გათვალისწინებით, რომ გავრცელებულია

თვალსაზრისი, რომელიც საერთოდ ადამიანის ენის საფუძვლად ხატოვანებას ვარაუდობს (პოლემიკა – ხატოვანება თუ აბსტრაქცია – დღესაც გრძელდება). ამ მიმართებით საინტერესოდ გვეჩვენება იოსიფ ბროდსკის მსჯელობა: „ის, რასაც ხალხში მეუზის ხმას უწოდებენ, სინამდვილეში ენის დიქტატია, ენა „მეუზის ხმის“ იარაღი კი არ არის, არამედ „მეუზის ხმაა“ ენის არსებობის გაგრძელების საშუალება... პოეტი ლექსს იმიტომ წერს, რომ მას უბრალოდ ენა უკარნახებს მომდევნო ტაეპს“ (Бродский 2003: 762). ამგვარად, ენას აქვს უნარი, არა მარტო აღნიშნოს რეალობა, არამედ თვითონაც შექმნას იგი, იყოს არა ინსტრუმენტი, არამედ ადამიანის იდეათა და შეგრძნებათა წარმომქმნელი. ბროდსკის მსჯელობაში განვითარებული ეს აზრი სავსებით მიესადაგება ჰუმბოლდტის ლინგვოფილოსოფიური მოძღვრებიდან მომდინარე შეფასებას ენის კონსტიტუციური ბუნების შესახებ.

ენის დასახელებული უნარი უფრო ინტენსიურად და თვალსაჩინოდ პოეზიაში ვლინდება. ვფიქრობთ, აქ შეიძლება ლაპარაკი „მესამე რეალობაზე“, რომელიც სინამდვილესა და ცნობიერებას შორის ჩნდება ან „მესამე სამყაროზე“ (კ. პოპერი), რომელიც პლატონის „იდეათა სამყაროსა“ და ჰეგელის „აბსოლუტური სულისაგან“ განსხვავებით, მარადიული და უცვლელი კი არ არის, არამედ ადამიანის მიერ არის შექმნილი და ცვალებადია, როგორც ყოველივე ადამიანური. იგი შეიძლება მოვიაზროთ ცნობიერების მდგომარეობათა სამყაროსაგან (პოპერის „მეორე სამყარო“) ავტონომიურად არსებულ სამყაროდ, რომლის მენტალური სტრუქტურები არ დაიყვანება მათს ემპირიულ ბაზისზე, სამყაროდ, სადაც აღინიშნება უხილავი ობიექტები, სადაც „სიკვდილის გზა

არრა არის, ვარდისფერ გზის გარდა“, „ბოლავენ სინანულები“, „სიშლეგის მაღალ ხარაჩოზე მოქანავენი ვარსკვლავებს დასდევენ“ და სხვ. ისეთივე სინამდვილეა, როგორიც ფიზიკურ ობიექტთა რეალობა, რადგანაც რეალობაა ადამიანის გრძნობები, შეგრძნებები, მისი მიმართება სამყაროსადმი.

ყველაფერი ის, რაც ვიცით ლექსებზე, შევადართო მას, როგორებიც არიან ისინი „მესამე სამყაროში“:

ლექსები დავქსოვე. თბილები.
 ყელიანები და უყელოები.
 ამოკერებულები და მძივიანები,
 ნაჭრელაიანები და უფეროები.
 მერე განიერ მინდვრებში გავუშვი
 ხმელ ბალახების საშრიალეებლად
 და თივის სუნის მოსაგროვებლად.
 ის ცელქები კი წავიდნენ და
 მთელი დღე მზეში იკოტრიალეს.
 მზეშესრუტულები,
 ქუსლდახვრეტილები,
 ყელჩარღვეულები
 დამიბრუნდნენ სახლში სალამოს.
 რალას ვეტყოდი. დავსხი დათვის ტყავზე მწკრივად.
 ისხდნენ, იცინოდნენ და ოქროსფერ მტვერს
 აცემინებდნენ.

სიმიდის ფაფა მოვუხარშე
 და სანამ ხის ჯამებზე ამოვულებდი,
 ერთმანეთზე მიყუდებულებს ჩაეძინათ.
 ერთად ვანვენ ჩემს სანოლში,
 მატყლის საბანს ვაფარებ,

კარგად შემოვუკეცავ, დავათბუნებ,
 ვყნოსავ, ვისუნთქავ, ვიმახსოვრებ დედა მგელივით
 და სათითაოდ ვკოცნი მერე ხოტორა თავებზე.
 (ლია ლიქოკელი, „დავესოვე“)

მხატვრულ ენაში მორფოლოგიის დონეზე ვარირება უფრო იშვიათია, რადგან ამ დონეზე მოქმედი ენის სტრუქტურის განმსაზღვრელი წესები მეტად მყარია. შემოქმედის ენობრივ ალლოზეა დამოკიდებული ენის ვირტუალური სისტემიდან, თეორიულად შესაძლებელ ვარიანტთაგან გააგარეგნოს ის, რაც კონკრეტულ დროში კონკრეტული სისტემისათვის დაუშვებელია. ამიტომაც ლოგიკურ-სემანტიკურ რღვევებს განსხვავებული შთაბეჭდილების მოხდენა შეუძლიათ მაშინ, როდესაც გრამატიკულ დონეზე იცვლება რაღაც. ელემენტარულ ველში – „ვაპურებ სევდას“ – სემანტიკური მიმართების რღვევა მორფოსინტაქსურად არ აისახება, აქტანტთა რეპრეზენტაცია გრამატიკულ დონეზე მოქმედი წესების შესაბამისია. მაგრამ სხვა ვითარებაა შემდეგ პოეტურ სტრიქონებში: „მე **დავლამდე**, მას ეხატოს / მკერდზე გარიჟრაჟი“ (ემზარ კვიტაიშვილი). ხაზგასმული ზმნის მესამე სუბიექტური პირის ფორმა ნულვალენტიანად არის კვალიფიცირებული, რადგან იგი წინადადებაში უსახელოდ წარმოგვიდგება, „ე. ი. მას სტრუქტურულად არავითარი სახელი არ შეეწყობა“ (გამყრელიძე 2008: 117). სწორედ ეს წესი იცვლება პოეტურ ენაში: ნულვალენტიანი ზმნა იჩენს სინტაქსურ უჯრედს, იქცევა ერთვალენტიანად, რაც პირველი პირის შემთხვევაში სინტაქსში ნაცვალსახელით, ხოლო მორფოლოგიაში მატერიალური ნიშნით აისახება: მე და-**ვ**-ლამდე, მეორე პირის შემთხვე-

ვაში კი – ნაცვალსახელითა და ნულოვანი ნიშნით – შენ (0)-ლამდები: „დღეო, რა მალე **ლამდები**“ (ნანა აბესაძე).

დეფექტურ ზმნებთან დაკავშირებით ურთიერთშე-
მავსებელსა და დამაზუსტებელ მოსაზრებებს ვხვდებით
ქართულ გრამატიკოსთა შრომებში. რაც შეეხება მხატ-
ვრულ დისკურსში მათ ხმარებას, სასწავლო-სამეცნიერო
ლიტერატურაში, სადაც პოეტურ ენაში პირნაკლი ზმნე-
ბის მოსალოდნელ განსხვავებულ ქცევაზეა მინიშნება,
ეს თვალსაზრისი ან „შეიძლება“ გამოხატული, ან
ზმნისართით „იშვიათად“. ჩვენი დაკვირვებით კი, „ლამ-
დება“ და მისი ოპოზიციური ცალი „თენდება“, გამო-
თქმული ვარაუდის საპირისპიროდ, „არაიშვიათად“
გვხვდება პირველი და მეორე პირის ფორმებით:

ნეტავ მერამდენედ **ვთენდებით**, უფალო,
მზის ქნარს რომ ჩამოკრავს სულის ფრთა ნალამი,
მომფინეთ სამყაროს – ფერფლი სიხარულის,
გათენებასავით ჩვილი და ახალი.

(მარიამ წიკლაური)

„ღვინოკახურთან“ ერთად **ვთენდებით**:

შენ – ორპირელი, მე – მუხურელი.

და ღამის უბის ამომთეთრები –

აღზევანიდან მოწუხს ურემი...

(ლაშა გახარია)

პირნაკლი ზმნები სალიტერატურო სიტყვათხმარება-
ში რიცხვნაკლიცაა, მაგრამ, როცა სუბიექტად ადამიანს
შეიწყობს, როგორც მოხმობილმა კონტექსტებმაც გვიჩ-
ვენა, მრავლობითი რიცხვის ფორმათა საწარმოებლად
დაბრკოლება აღარ არსებობს.

წყვდიადში ვდგავარ და ვილურსები,
მესმის, თუ როგორ მისდევ ქუსლების
კაკუნით კიბეს და ვით ჩადიხარ,
სანამ გავქრებით და **დავლამდებით**,
ამ კიბეებზე კიდევ რამდენი
უნდა ვიაროთ წელიწადილა?..
(გივი გეგეჭკორი)

გამიცვდა შენი ნაჩუქარი ალმასის მთვარე.
მალე **დავლამდი**.
ხელის ცეცებით მიჰყვებიან კედლებს სიზმრები,
წამწამის ხიდით გადადიან ძილის უფსკრულებს,
სხვის ნათელ ძილში სამეძავოდ იპარებიან.
მე ხომ **დავლამდი** და დარდად ვბორგავ.
(გიორგი კეკელიძე)

ერთ კონტექსტში ორივე ზმნის ხმარების მაგალი-
თიც ბევრი გვხვდება:

გონიოში ციხის ქვას,	ამ კედლებთან გავთენდი ,
ხელს რომ ვახებ ხაოზე,	ავმალლდი, არ დავლამდი ,
ვხვდები: ბევრი იცის მან,	მეტი ვინ გაიგებდა
იტყვის და გამაოცებს.	ამა ქვეყნის ღალადისს.
.	(ფრიდონ ხალვაში)

იმავე წყვილს იყენებს შოთა ნიშნიანიძე ლექსში „წუ-
თისოფელი“:

რა ჩქარა, რა ჩქარა, რა ჩქარა დამთავრდა,
ეს ნელი რონინი გაზაფხულ-ზამთართა.
ბავშვობაც რა ჩქარა, რა ჩქარა დამშორდა,
რა ჩქარა მოვიდა სიბერის ბავშვობა.

მე კიდევ სულ რბენა, სულ ფრენა მინდოდა,
გრიალი ჩანჩქერთა, ტრიალი მინდოდა.
რაც იყო ან კიდევ, არც იყო აშკარად –
რა ჩქარა დამთავრდა, რა ჩქარა, რა ჩქარა!
რა ჩქარა **გავთენდი**, რა ჩქარა **დავლამდი**...
სალამიც ვერ გითხარ... ნახვამდის... ნახვამდის...

მოვლენის საილუსტრაციოდ სხვადასხვა თაობის პოეტები შევარჩიეთ არა იმიტომ, რომ გავლენისა და პირველწყაროს საკითხი გვაინტერესებს, არამედ მისი ხანიერებისა და აქტუალობის, სემანტიკური ძვრების ჩვენება გვსურს. ყველაზე ძველი ჩვენს მასალაში დავით გურამიშვილის ქრესტომათიული ნიმუშია:

ბნელში მგდებარე გამოვედ გარე,
ვითა **დავლამდი**, ისე **გავსთენდი**!

მანანა ჩიტიშვილი, რომელიც ასევე ერთ კონტექსტში მოაქცევს ორივე ერთეულს: „ხან მზე თაკარა, ხანაც სუსხით დავიზაფრები, / ვითა **დავლამდი**, / ალბათ ისე უნდა **გავთენდე**...“, ლექსში „ავტოპორტრეტი“ „გავთენდის“ ახალ მენწყვილეს უჩენს:

ღვთისმშობლის კალთას ნამთხვევი
სხვის უბე-კალთას ვხამობდი...
მომსურდა – ცისკრად **გავთენდი**,
მომსურდა – **მოვსალამოვდი**.

„გავთენდი“, „დავლამდი“ სიტყვაფორმათა დადასტურება დალილა ბედიანიძეს სხვა შინაარსათვისაც აპოვ-

ნინებს საერთო ენისათვის უცხო ფორმებს (ნაცნობ ყალიბებში რეალიზებულ უცხო მასალას):

ვიცისკარებ, გავთენდები...

გავსიზმრდები, გავთოვდები,
გაგიმაისდები.
წკრიალებენ მნათობები
უკანასკნელ ვნებით.
ავირევი. დავირევი,
ავფორიაქდები.
ყელს იღერებს ყვავილები
უკანასკნელ ვნებით.
ვიცისკარებ, გავთენდები,
არ დაგილამდები.
მიწას ეკვრის ფანტელები
უკანასკნელ ვნებით.
აჰა, აღვსდექ მე ფერფლიდან,
შენით, შენით ვთვრები.
სული შენს სულს მიერინდა
უკანასკნელ ვნებით.
ო, რა მალე დაგვიზამთრდა!
ო, რა მალე ვჭკნებით“
მესიზმრები და მიყვარხარ
უკანასკნელ ვნებით.

პრესის ენაშიც შეგვხვდა რამდენჯერმე მსგავსი ფორმები – „დავლამდი თავისუფლების მოლოდინში“ და მისთ. სიმცირის მიუხედავად, მოყვანილ მაგალითებშიც ჩანს ერთი და იმავე ფორმის გამოყენებისას სემანტიკურ-ნიუანსობრივი განსხვავებები: ნაირგვარ სულიერ

მდგომარეობაზე მითითება, დროის დინებისა და ასაკის აღნიშვნა. განცალკევებით დგას მ. ნიკლაურისა და ლ. გახარიას კონტექსტები, რომლებშიც ფორმა „ვთენდებით“ ობიექტური წყობის ზმნურ ფორმათა – „გვი-თენდება / გვათენდება“ – შინაარსს უახლოვდება, თუმცა აღნიშნულ ერთეულს თითოეულ შემთხვევაში საკუთარი სემანტიკური ელფერიც აქვს.

არაერთი ენის ეროვნული კორპუსი პოეტურ ენათა კორპუსებსაც აერთიანებს. ჩვენ ასეთი შესაძლებლობა ჯერჯერობით არ გვაქვს. ლიტერატურული მასალა უპირატესად პროზაულია, ახალი პოეტური ტექსტებით გამდიდრებული კორპუსის არსებობის პირობებში საინტერესო იქნებოდა დეფექტურ ზმნებზე (და არამართო მათზე) დაკვირვება, რადგან პოეტური ენა აჩქარებს მოვლენებს, მათ შორის ენობრივ მოვლენებსაც სალიტერატურო ენაში. ამავე აზრს გამოთქვამს იოსიფ ბროდსკი თავის სანობელე ლექციაში: „როგორც ვიცით, არსებობს შემეცნების სამი მეთოდი: ანალიზური, ინტუიციური და ისეთი, როგორსაც ბიბლიური წინასწარმეტყველნი იყენებდნენ – გამოცხადებისმიერი ... პოეზია ერთდროულად სამივე მეთოდს მიმართავს, რადგან ენაში სამივეა მოცემული და ზოგჯერ ერთი სიტყვის, ერთი რიტმის წყალობით ლექსის მთხზველი შეიძლება იქ აღმოჩნდეს, სადაც მანამდე არავინ ყოფილა, შეიძლება – უფრო შორსაც, ვიდრე თავად ისურვებდა. ლექსის მთხზველი წერს, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ლექსი ცნობიერების, აზროვნების, მსოფლშეგრძნების კოლოსალური დამაჩქარებელია“ (Бродский 2003: 762-763).

დღეს ენის ფორმალიზაცია-კომპიუტერიზაციის გარეშე ენათა შესწავლა თუ წარმოდგენელია, გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში ბევრი ეჭვის თვალით უყურებდა მათემატიკურ ლინგვისტიკას, ენის კვლევას სტატისტიკური მეთოდებით. იმდროინდელი კრიტიკული დამოკიდებულება, რომელიც ჰუმანიტარულ სფეროში მათემატიკური მეთოდების გამოყენებას უკავშირდებოდა, უსამართლო იყო თუნდაც იმიტომ, რომ ყოველი კვლევის ამოცანა კანონზომიერებათა გამოვლენაა. სტატისტიკის მეშვეობით კი დგინდება ენის განსაზღვრული მახასიათებლები, რომლებიც არანაკლებ სპეციფიკურია, ვიდრე ფორმალური სტრუქტურა.

ვინც ციფრულ ეპოქაში ან ცოტა ადრე დაიბადა, ის ჩვეულებრივად მიიჩნევს მის უსაზღვრო შესაძლებლობებს. კომპიუტერთა და ინტერნეტით გამიჯნულ დროთა შედარებაც კი შეუძლებელია. საკუთარი გამოცდილება ყველაზე ნამდვილია ასეთი შედარებისას. 1967 წელს, ალბათურ-სტატისტიკური მეთოდების გამოყენებით, ლექსიკის სტილისტურ-შედარებითი კვლევის მიზნით, შევისწავლეთ უ. შექსპირის „მეფე ლირის“ დედნისეული ტექსტი და მისი თარგმანები ქართულ და რუსულ ენებზე. მხოლოდ იმის აღნიშვნით შემოვიფარგლებით, რაც მუშაობის პირველ ეტაპს გულისხმობდა: „სამივე ტექსტი სიტყვასიტყვით ამოვნერეთ ბარათებზე – თითო ბარათზე თითო სიტყვა წიგნის გვერდის მინიშნებით. სიტყვად ჩავთვალეთ ასოთა ნებისმიერი მიმდევრობა, მოთავსებული ორ ინტერვალს შორის ... ამგვარად, მივიღეთ სამი სიტყვარი – ინგლისური, ქართული და რუსული. ყოველ სიტყვარში თითოეულ სიტყვას უწერია მისი ხმარების რიცხვის მაჩვენებელი (სიხშირე) ... საერ-

თო აზრობრივი ინფორმაცია ინგლისურ ტექსტში 25 471 სიტყვით გადმოიცემა, ქართულში 24 040-ით, ხოლო რუსულში 19 240 სიტყვით. თარგმანთა მოცულობის სიმცირე დედანთან შედარებით სხვადასხვა ენაში სხვადასხვანაირად უნდა აიხსნას. მაგრამ ერთი მიზეზი, რომელიც საერთოა რუსული და ქართული ენისათვის არის ის, რომ ეს ენები ინგლისურისაგან განსხვავებით, არ ხმარობენ ნაწევარს. დედანში ნაწევარი 1 384-ჯერ გვხვდება (აქედან the – 948-ჯერ, a – 436-ჯერ). თუ ინგლისური ტექსტის სიგრძეს შევამცირებთ ამ რიცხვით, მივიღებთ 24 087-ს, რაც რამდენადმე დაუახლოვდება ქართული თარგმანის სიგრძეს“ (კვარაცხელია 1967: 156-157). იდიოსტილურ მახასიათებელთა გამოსავლენად ერთმანეთს შევუდარეთ ორი ქართული თარგმანი (ივანე მაჩაბლისა და ილიას ერთობლივი და ვახტანგ ჭელიძის თარგმანები) და ორი რუსული თარგმანი (ბორის პასტერნაკისა და ტატიანა შჩეპკინა-კუპერნიკის თარგმანები); ზოგიერთი თავისებურების, მაგალითად, ქართულ თარგმანში ნაცვალსახელთა ჭარბი ხმარების პირობათა დასადგენად, დიალოგების შემცველი ილიას ორიგინალური ტექსტებიც შევისწავლეთ და სხვ. და სხვ. შემდეგი კვლევის ფარგლებში ვცადეთ კ. მარბეს¹ მეთოდის გამოყენებით შეგვემოწმებინა გავრცელებული მოსაზრება ვაჟა-ფშავე-

¹ გერმანელი ფსიქოლოგი, რომელმაც დანერგა ფსიქოლოგიური ექსპერტიზის პრაქტიკა სასამართლო პროცესებში, რომლის სახელითაც არის ცნობილი ტრავმატიზმისადმი მიდრეკილებების ანუ რეციდივების კანონი, შეისწავლიდა ლინგვისტიკისა და ფსიქოლოგიის კავშირს ასოციაციურ ექსპერიმენტში, ინტენსიურად იკვლევდა მეტყველების რიტმულობას, მეტყველების რიტმის გავლენას პროზაულ ნაწარმოებთა ესთეტიკურობაზე.

ლას პროზის რიტმულობის შესახებ. ამ მიზნით გავანალიზეთ მწერლის ხუთი პოეტური და ხუთი პროზაული ნაწარმოები. მარბეს მეთოდი გულისხმობდა მახვილიანი და უმახვილო მარცვლების ურთიერთმიმართების შესწავლას, მახვილიან მარცვლებს შორის მანძილის დადგენასა და ყოველი ამ ინტერვალის წარმოშობის სიხშირის გამოვლენას. იმ დროს თუნდაც მხოლოდ უმარტივესი ძიების ფუნქციით აღჭურვილი ტექსტების კორპუსი რომ არსებულებოდა, ნათელია, როგორ გაგვიმარტივებდა დასახული ამოცანების შესრულებას. რამდენად არასერიოზულად, ღიმილის მომგვრელადაც უნდა ჩანდეს ამგვარი ფიქრი, იმდენად ადამიანური, იმდენად ბუნებრივია იგი. ასევე ბუნებრივია სევდა და სინანული იმის წარმოდგენისას, რამდენად მეტს შეძლებდნენ ჩვენი დიდი მეცნიერები, რომლებიც ხშირად საკუთარი ხელით გამოჰყრილ ბარათებზე (ასეთ მომცრო ფურცლებს ივანე ჯავახიშვილი ქართაკებს უწოდებდა) ინერდნენ საანალიზო მასალას.

კომპიუტერით სარგებლობა მალევე დაიწყეს მწერლებმა. ამის გამო ვერც ისინი გადაურჩნენ თავის დროზე კრიტიკის ქარცეცხლს. როგორც ჩვენთვის ცნობილია, მათ შორის ბორხესი და აპდაიკიც იყვნენ. კომპიუტერით სარგებლობა ოდნავადაც არ აყენებს ჩრდილს მწერლის ნიჭიერებასა და კეთილსინდისიერებას, პირიქითაც კი, კაცობრიობის „ციფრული მხატვრული მეხსიერების“ გათვალისწინება, ჩვენი აზრით, მაღალი მწერლური პასუხისმგებლობის მაჩვენებელია. აი, რას წერს ოქტავიო პასი: „არაფერი უშლის ხელს პოეტს, გამოიყენოს კომპიუტერი, რათა ამოირჩიოს და ურთიერთს შეუხამოს სიტყვები, რომლებითაც თხზავს თავის ლექსს.

კომპიუტერი ისევე არ აუქმებს პოეტს, როგორც არ აუქმებს მას რითმათა ლექსიკონი, რიტორიკული ტრაქტატები. კომპიუტერის მიერ შექმნილი ლექსი ისეთი მექანიკური პროცესის შედეგია, რომელიც ძალიან ჰგავს გონითსა და სიტყვიერ ოპერაციებს, რომლებიც უნდა განეხორციელებინა XVII საუკუნის კარისკაცს, რათა სონეტი დაენერა ანდა იმავე საუკუნის იაპონელს, რომ მეგობრებთან ერთად შეექმნა კოლექტიური თხზულებები „ჰაიკუ ნო რენგას“ სახელწოდებით. მარგარეტ მასტერმანის გამოკვლევები და ძიებანი ამტკიცებენ იმას, რასაც ძველი რიტორები თავისთავად ნაგულისხმებად თვლიდნენ: ლექსის შესაქმნელად საჭიროა სინტაქსური მოდელი, ლექსიკონი, რათა იგი შეივსოს და წესების კრებული, რომელთა მეშვეობით შეირჩევა და ურთიერთს შეენწყობა სიტყვები. ხერხი, რომლითაც მარგარეტ მასტერმანი და რობინ მაკინონ ვუდი¹ კმნიან ჰაიკუს სერიებს, თავისი არსით არ განსხვავდება იმისაგან, რასაც უკვე რამდენიმე საუკუნეა იყენებს ათასობით იაპონელი. შედეგებიც მსგავსია: მათი ჰაიკუ სასიამოვნოა, ზოგჯერ მოულოდნელიც, მაგრამ საბოლოოდ – ერთფეროვანი. პოეზია იბადება მხოლოდ იმ მომენტში, როცა უპიროვნო მეხსიერება – კომპიუტერის სიტყვათა მარაგი ან ლექსიკონი – ჩვენს პიროვნულ მეხსიერებას გადაეჯვარედინება, მაშინ უქმდება ყველა წესი, იმსხვრევა ყველა მითითება, გრიგალივით შემოიჭრება მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელი და იწყება დამდოვრებულის კვდომა: პოეზია ყოველთვის სახეცვლილებაა, ენობრივი უწესრი-

¹ მარგარეტ მასტერმანი, რობინ მაკინონ ვუდი – ამერიკელი ენათმეცნიერები, მანქანური თარგმნის სპეციალისტები.

გობაა, ეს არევ-დარევა კრეაციულია, რადგან სწორედ ის შობს წინასაგან განსხვავებულ წესრიგს“ (Пас 1991: 226-227).

იმ რიგის მკითხველთათვის, რომლებისთვისაც დიდი იმედგაცრუება იყო გალაკტიონის რითმების რვეულები-სა და ნასწორები ლექსების ხილვა, ცხადია, კომპიუტერისა და პოეზიის დაკავშირება შეუძლებელი იქნება. პოეზია მათთვის ხომ იმ იდუმალებას დაკარგავს, რისთვისაც ასე ძალიან უყვართ იგი.

„ჩვენი პანია საქართველო მსოფლიო პოეზიურ რუკაზე ერთ-ერთი დიდი, ძლევამოსილი სახელმწიფო“, – ამბობს გურამ დოჩანაშვილის პერსონაჟი (დოჩანაშვილი 2003: 41). ყველა ღირებული ტექსტი რომ ითარგმნოს, შეიძლება ეს ნათქვამი გაზვიადებული არც აღმოჩნდეს. ქართული მხატვრული დისკურსი ქართული ლინგვისტური სივრცის დიდსა და გამორჩეულ უბანს კი ნამდვილად ქმნის. სიდიდეს მხატვრულ ტექსტთა სიმრავლე განსაზღვრავს, ამ სიმრავლეს – ქართული ლიტერატურის სიძველე და არანაკლებ მნიშვნელოვანი – ქართველი კაცის პოეტური ბუნება, რის ერთ-ერთ გამოვლინებად უთუოდ უნდა დავასახელოთ ჟანრობრივად მდიდარი და მრავალფეროვანი ქართული ზეპირსიტყვიერება.

მიუხედავად იმისა, რომ პოეზიის ენაში ენობრივი ნიშნის ასიმეტრიული დუალიზმი უფრო გაღრმავებულია, ზოგადად მხატვრული დისკურსია აქტიური ენობრივი შემოქმედების სფერო. „ყველაფერი მოცემული თითქოს ხელახლა იქმნება და გარდაისახება შექმნილში“ (Бахтин 1979: 299), გრამატიკული ფორმები თუ საშუალებები ისევე, როგორც ლექსიკა, ერთდროულად რამდენიმე მნიშვნელობის აქტუალიზაციის უნარს ავლენენ.

მხატვრული დისკურსი იმ ენობრივი მასალით იქმნება, რომლითაც ამ ენის ნებისმიერი მატარებელი სარგებლობს, ენობრივი მასალა განსაკუთრებული არ არის, განსაკუთრებული მწერლის მიმართება, მისი მიდგომა ენისადმი, მისი მგრძნობელობა. განა გურამ დოჩანაშვილმა პოეზიას არ წააჭარბა, როცა თქვა: „ღვთისმშობელი ლამაზი იყო, როგორც თვითონ“?! ქართულ და არამართო ქართულ პროზაულ ტექსტებში გვხვდება მაგალითები, რომელთა მსგავსი ზემოქმედების სტრიქონები შეიძლება პოეზიაში ვერც მოიძებნოს, მაგრამ განზოგადდება ყოველთვის სტატისტიკას ეყრდნობა და არა ერთეულ შემთხვევათა სიდიადეს. ამიტომაც პოეზიასა და პროზას შორის პირველობა კვლავ პოეზიას ეკუთვნის, რისი გამოძახილიცაა ამ სიტყვებისა და მათი დერივატების კონოტაციები ზოგად დისკურსში: „პოეზიაც“ და „პოეტურიც“ მკვეთრად დადებითის აღმნიშვნელია, არაჩვეულებრივის, ამაღლებულის გაგებას შეიცავს, რის საპირისპიროდაც, სიტყვები „პროზა“ და „პროზაული“ გამომხატველია ჩვეულებრივისა და მოსაწყენისა. აი, რას წერს გ. დოჩანაშვილი ახალი პერსონაჟის გამოჩენისას: „სასწრაფოდ მოგახსენებთ, რომ მე ავთო იმისთვის მინდა, რომ სულაც არ მინდა და მაგრამ მაინც, რაღაც ცხოვრებაა ეს, და თეატრი და პოეზია კი არ მაქ აქანა მე, არამედ პროზაა ეს მოსაწყენი პროზაული და რა ვუყოთ მერე, ვინმე მუდოც და არაფრისმთქმელი და უშინაარსო თუ გამომერევა, რადგან ასეა ცხოვრებაშიც“ (დოჩანაშვილი 2016: 108).

„პოეტურის“ დენოტაციური და კონოტაციური მნიშვნელობები საერთო ენაში უფრო ნათელი და სტაბილურია, ვიდრე მისი და მისი ჩამნაცვლებელი „მხატვრული-

სა“ და „ხატოვანის“ ტერმინოლოგიური მნიშვნელობები ლიტერატურული ტექსტის ანალიზისას. სწორედ მხატვრულობის, პოეტურობის არსის ძიება, მისი მოუხელთებლობა აჩენდა ცდუნებას განსხვავებული გზებით ეკვლიათ ეს ფენომენი, რაკი ყველა წინა მიდგომითა და ტრადიციული მეთოდებით ვერ ხერხდებოდა უფრო ღრმა წვდომა და უფრო შორს წასვლა, ვიდრე ეს არისტოტელემ შეძლო.

ხატოვანების არსის კვლევისათვის უმნიშვნელო არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ ხატოვანთან სემანტიკურად ახლომდგომი ლექსემა „სიტყვაკაზმული“ დღეს თითქმის აღარ იხმარება. აღნიშნული სიტყვის მოტივირებულობა თვალსაჩინოდ არის გაგარეგნებული მის კომპოზიტურ სტრუქტურაში, თვით მოტივირებულობის საფუძვლის, სიტყვის შიდა ფორმის ანუ მისი აზრობრივი სტრუქტურის შესახებ ყველაფერია ნათქვამი ეფრემ მცირის კომენტარში, რომელიც იოანე დამასკელის „დიალექტიკის“ ქართულ თარგმანს ერთვის: „კუალად ესეცა საცნაურ იყავნ, ვითარმედ არა ჯერ-არს, რადთა სხვსა ვისგანმე ვჰგონებდეთ წიგნსა ამას, ვითარ-იგი გუასმიეს სვმეონ ლოლოთეცისა და სხუათა მეცნიერთა ბერძენთაგან კაზმვად, წიგნებისად, გარნა უწყითმცა, თუ რომელთა წიგნთად ეგების კაზმვად, ანუ რომელთად უღონოდ არს, რამეთუ იპოოს ცხორებად, ანუ წამებად, ანუ რადცა რად ჰამბავი, გინა მოთხრობად სოფლურითა და უშუერითა სიტყვთა აღწერილი, მას სიტყვთ განამუენებენ, გარდაჰკაზმვენ და „მეტაფრას“ უწოდენ, რომელ არს „გარდაკაზმული“ (რაფავა 1976: 68).

ვნახოთ, რას წერს ივანე ჯავახიშვილი „სიტყვთ განშუენებასა“ და „გარდაკაზმვაზე“: „როდესაც ძველ საეკლესიო-საისტორიო თხზულებას „სიტყვთ განაშუენებენ, გარდაჰკაზმენ“, ასეთს გადაკეთებულს ნაწარმოებს ქართულად „გარდაკაზმული“, ხოლო ბერძნულად „მეტაფრასი“ ეწოდება. ეს ბერძნული სიტყვა ქართულმა ძველმა საისტორიო მწერლობამაც შეითვისა. გარდაკაზმული თხზულებების შემდგენელთა უმთავრესი მიზანი ერთის მხრით ის უნდა ყოფილიყო, რომ ძველი საისტორიო-საეკლესიო თხრობის ლიტონობა და სიმარტივე მოესპოთ და „მხატვრულ-რიტორული ენაწყლიანობით შეემკოთ“ (ჯავახიშვილი 1977: 170).

ეფრემ მცირის კომენტარი თუ სიტყვის წარმომშობ ნიადაგს გვიჩვენებს, ივანე ჯავახიშვილის განმარტებაზე დაყრდნობით, ნათელი ხდება, რატომ გაიშვიათდა თანამედროვე ქართულში და რატომ გაქრა ლიტერატურათმცოდნეობითი ტექსტებიდან „სიტყვაკაზმული“. სიტყვის სიცოცხლეს მისი კომუნიკაციური რელევანტურობა განსაზღვრავს. სიტყვა აღარ იხმარება მაშინ, თუ იგი სხვა სიტყვითაა ჩანაცვლებული ან მისი აღსანიშნი აღარ არსებობს. „სიტყვაკაზმულის“ არსითი მიმართების პოტენციალი მწირია, იგი მხოლოდ „მწერლობის“ ან „ლიტერატურის“ შემფასებლური მსაზღვრელია. რადგან მწერლობა (ლიტერატურა) აღარ არის „მხატვრულ-რიტორული ენაწყლიანობით შემკული“, მისმა ხატოვანმა მსაზღვრელმაც დაკარგა ღირებულება.

იგივე დაემართა ბელეტრისტიკასაც (ფრ. Belles lettres – ლამაზი / მოხდენილი წერილები / ნაწერები; ‘ხატოვანი სიტყვიერება’) – მსაზღვრელ-საზღვრულის გა-

არსებითების გზით მიღებულ მწერლობის სახელმძღვანელო ლექსემას. ბელეტრისტიკა, ფართო გაგებით, მხატვრულ ლიტერატურას აღნიშნავდა, ვიწრო მნიშვნელობით, მხოლოდ პროზას გულისხმობდა, შემდეგ, სერიოზული ლიტერატურის საპირისპიროდ, ირონიული კონოტაცია შეიძინა და მსუბუქი, ზედაპირული ტექსტების აღმნიშვნელად იქცა. ტექსტის შემსწავლელ თანამედროვე ფრანგულ სამეცნიერო ლიტერატურაში კი «Belles-lettres» კონკრეტული პერიოდის ნაწარმოებთა აღმნიშვნელ ტერმინად გამოიყენება (Badiou-Monferran 2013: 7-17).

„ესე ამბავი შესაძლოა ზოგან გამოგონილი მოეჩვენოს ვისმე, მაგრამ არა, არაა მთლიანად გამონაგონი“ (დოჩანაშვილი 2003: 143); „პატარავ... ხდება ხანდახან ისეთი ნამდვილი ამბებიც, რომლებიც ტყუილია ... და, შენ წარმოიდგინე, ისიც შეიძლება, ტყუილი რომ მართალი იყოს“ (დოჩანაშვილი 2002: 113); „მე კი წინდანინ გეუბნებით, მოწყალეო მკითხველო, რომ ეს ამბავიც ნამდვილი იქნება, ოღონდ თანდათან მოგონილი“ (დოჩანაშვილი 2016: 3). დამონმებული ამონარიდები გურამ დოჩანაშვილის სხვადასხვა ნაწარმოებიდანაა: პირველი ეპიგრაფია მოთხრობისა „ორნი, აქა, იქა“; მეორე „სამოსელი პირველიდანა“, მესამე კი ავტორის ტექსტია მოთხრობიდან „მერომელიდაცე მიხეილ, და სხვანიც კიდევ ორორნი“. მკითხველისათვის, რომელიც ცდილობს რაც შეიძლება ღრმად ჩასწვდეს ნაწარმოებს, ცხადია, ამბავი მნიშვნელოვანია: „მე, თვით გადმომწერმა, სულ ვერ გავუგე ამ მოთხრობას სუვერაფერი, მოთხრობას რომ გამოკვეთილი ამბავი ვერ აღმოაჩნდება, სასწაულებს და დღესასწაულებს რაღას დავუძებ, რაღა მოთხრობაა ის...“

(დოჩანაშვილი 2016: 136). აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხოლოდ ამბავი აინტერესებთ ბავშვებს – ნაკლებგავითაცნობიერებულ მკითხველებს, პერსონაჟებით დაინტერესება შემდეგი საფეხურია, ავტორის ინდივიდუალობისა და მისი ესთეტიკის შეცნობა კი მაღალი დონის მკითხველს ხელენიფება, რომელსაც მდიდარი „კომუნიკაციამდელი ცოდნა“ აქვს. არიან მკითხველები, რომლებსაც ნამდვილი ამბები უფრო იზიდავთ, რასაც მსოფლიოში „ნონფიქშენისადმი“ გაზრდილი ინტერესი მოწმობს. მხატვრულ ლიტერატურაში ამბის ნამდვილობა განსახილველი არც არის (ტერმინ „ფიქშენის“ გაჩენამდე სულხან-საბამ შეთხზულის, გამონაგონის აღსანიშნავად არ აირჩია „სიცრუე“?!). ლიტერატურულ ტექსტში მთავარი თხრობის ნამდვილობაა. ავტორი რეალურ სამყაროში აცხოვრებს მკითხველს თუ თავის გამონაგონში, ტექსტში დადასტურებული ენობრივი ნიშნები რეალურ აღსანიშნებს მიემართებიან თუ წარმოსახვით რეფერენტებს, მნიშვნელობა არა აქვს. მთავარი ის არის, რომ ავტორმა მკითხველი აცხოვროს, მომხდარის თანაზიარი გახადოს.

თანაზიარობა რომ შედგეს, კოდირება-დეკოდირება უნდა იყოს იდეალურთან მიახლოებული. ლინგვისტიკაში, სტილისტიკასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან გამოიყენება ტერმინები – „ინფორმაცია“, „კოდი“, „კოდირება“, „დეკოდირება“. თუ რამ განაპირობა ამ ცნებების შემოღება ინფორმაციის თეორიიდან, თვით „ინფორმაციის“ განმარტებიდანაც ნათელია. ამ სიტყვის ტერმინოლოგიური მნიშვნელობა განსხვავდება მისი ჩვეულებრივი მნიშვნელობისაგან, რომელიც გადასაცემ ცნობათა ერთობლიობას გულისხმობს. მეცნიერული გაგებით, ინფორმაცია განიხი-

ლება როგორც რეალური სინამდვილის ერთი რიგის ობიექტთა თავისებურებების ასახვის შინაარსი სხვა ობიექტთა თვისებების შეცვლით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ინფორმაცია კვალია, რომელსაც ერთი მოვლენა მეორეზე ტოვებს. ინფორმაციის გადაცემა და მიღება ემყარება მატერიის უმნიშვნელოვანეს თვისებას – ასახვას. ასახვა შეიძლება იყოს მოწესრიგებული და ქაოსური. იმ ინფორმაციულ პროცესებში, რომელთა მიმდინარეობაში ადამიანი მონაწილეობს, მაგალითად, კიბერნეტიკულ სისტემებში, აგრეთვე, მხატვრულ შემოქმედებასა და აღქმის პროცესებში, ინფორმაცია ასახვის მოწესრიგებულობით ხასიათდება. ამ თვალსაზრისით, ესთეტიკურ ღირებულებებს, რომელთაც სახეობრივ-შემეცნებითი ფუნქცია აქვთ, რომელნიც მართავენ აღქმას, ამდიდრებენ რა მკითხველის ცნობიერებას, გარდაქმნიან მას როგორც პიროვნებას, ამსგავსებენ კიბერნეტიკულ პროცესებს და განიხილავენ როგორც მმართველ სისტემებს.

მწერალი რეალური თუ საკუთარი წარმოსახვითი სამყაროდან მრავალფეროვან ინფორმაციას იღებს, გადაამუშავებს მას და აღადგენს მხატვრული სახეებით, რომელთა სტრუქტურას იმგვარად აგებს, რომ ზემოქმედება იქონიოს მკითხველზე. ამდენად, ეს სახეები ცვლიან სხვა ობიექტის თვისებას, რაც არსებითად კოდირებას წარმოადგენს, რომლის დროსაც ერთი ფიზიკური სისტემის მდგომარეობა მეორე სისტემის მდგომარეობის მეშვეობით აისახება. თვით კოდი კი ნიშნადი ერთეულებისა და მათი დაკავშირების წესების ერთობლიობაა, რომელიც შეტყობინების გადაცემის საშუალებას წარმოადგენს. სტილისტიკისათვის შეტყობინება ტექსტია, ხოლო დროითი პროცესი, რომელიც შეტყობინებას ასახავს

– სიგნალი. ლიტერატურაში სიგნალი რეალიზდება ენის ფონეტიკურ, ლექსიკურ, მორფოლოგიურ და სინტაქსურ საშუალებათა რთულ ხლართში. სიგნალი მოქმედებს არა ფიზიკური თვისებით ან ენერგიით, არამედ ინფორმაციული მნიშვნელობით – მოკლე სონეტი შეიძლება უფრო მდიდარი იყოს ინფორმაციითა და უფრო ძლიერი – ზემოქმედების თვალსაზრისით, ვიდრე სქელტანიანი რომანი.

მწერლის ცნობიერებაში სინამდვილის ასახვის კოდირება მხატვრულ ნაწარმოებში და მკითხველის მიერ იმ შეტყობინების დეკოდირება, რომელიც ტექსტშია და ზემოქმედებს მის ცნობიერებაზე, „ავტორი – მკითხველი“ – სისტემის არსს გამოხატავს. ამ სისტემას განიხილავენ როგორც ინფორმაციის გადაცემის სისტემას. ნაწარმოების წაკითხვა ავტორის აზრებისა და გრძნობების გადაცემაა მკითხველისათვის სივრცულ და დროით დისტანციაზე.

კავშირის მთელი სისტემა, კლოდ შენონის მიხედვით, ხუთი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება; ესენია: 1. ინფორმაციის წყარო, რომელიც ქმნის შეტყობინებას ან შეტყობინებათა მიმდევრობას, რომელიც მიმღებს უნდა გადაეცეს; 2. გადამცემი, რომელიც შეტყობინებას გარკვეული სახით გარდაქმნის ისეთ სიგნალებად, რომლებიც მოცემული არხის ხასიათს შეესაბამება; 3. არხი – საშუალება, გამოყენებული სიგნალის გადასაცემად გადამცემიდან მიმღებამდე; 4. მიმღები – გადამცემის ოპერაციების შებრუნებული ოპერაციების შემსრულებელი, მიღებული სიგნალების მიხედვით შეტყობინების აღმდგენელი; 5. ადრესატი (პირი ან მოწყობილობა), რომ-

ლისთვისაც განკუთვნილია შეტყობინება (Shannon 1964: 33-35).

გადამცემი, არხი და მიმღები ხასიათდებიან იმისდა მიხედვით, თუ როგორ გარდაქმნიან ისინი გადასაცემ შეტყობინებას სიგნალად და როგორ აღადგენენ ამ შეტყობინებას მიღებული სიგნალების საფუძველზე. ინფორმაციის გადაცემის არხი შეიძლება იყოს ლექსი, მოთხრობა, რომანი და ა. შ. ინფორმაციის პირველწყარო კი ის სინამდვილეა, რომელიც მწერალს გარს აკრავს ან შეიძლება მისივე შექმნილი სამყარო იყოს. ფილოსოფიური, ზნეობრივი, პოლიტიკური და ა. შ. პრობლემებიდან და ცხოვრებისეული ფაქტებიდან მწერალი არჩევს ისეთებს, რომელთა გადაცემა სურს მკითხველისათვის, შემდეგ ახდენს მათ კოდირებას. კოდების ფლობის უნარი, ოსტატობა უზრუნველყოფს გადაცემის შეუფერხებლობას. მარტო შერჩევაც კი უკვე შემოქმედებითი აქტია, თუ სისტემა იმის შესაძლებლობას იძლევა, რომ გადაიცეს ნებისმიერი შეტყობინება. ინფორმაცია გარდაისახება ნაწარმოების კომპოზიციად, სახეთა სისტემად, ხასიათებად და მისთ., ხოლო მისი კოდირება ენობრივი სამუალებებით ისე წარმოებს, რომ შეტყობინება თავის ლექსიკურსა და გრამატიკულ გამოხატულებას იღებს.

მხატვრულ ნაწარმოებში სხვადასხვა დონის არსებობა მნიშვნელოვან თავისებურებას ქმნის. ნაწარმოების შექმნის პროცესი ისევე, როგორც აღქმისა, მრავალგზისი კოდირებისგან შედგება – შეკუმშვა, კვანტირება და კოდირება შეიძლება ერთდროულადაც ხორციელდებოდეს და ერთმანეთის მიყოლებითაც.

როგორც ცნობილია, ინფორმაციის თეორიაში განასხვავებენ იდეალურ, უხარვეზო არხებსა და ხმაურიან

არსებს. პირველნი დეკოდირებისას დაუმახინჯებელ ინფორმაციას იძლევიან და აქ დეკოდირება ცალსახაა, მაგრამ ისეთ არხში, როგორიც ლიტერატურაა, ხმაურისაგან სრული იზოლაცია თითქმის შეუძლებელია. საქმე ისაა, რომ სოციალურ-ისტორიული და კულტურული ცვლილებები, რომელთა გავლით მიდის ტექსტი მკითხველთან და რომლებიც დროსა და სივრცეს გადალახავენ, ტექსტის ხელახალ გააზრებას იწვევენ. უფრო მეტიც, მხატვრული ნაწარმოების სპეციფიკას ისიც ქმნის, რომ იგი სხვადასხვა წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა. არსებითი აქ მარტო ის როდია, რომ მკითხველის კოდები შეიძლება განსხვავდებოდნენ ავტორის კოდებისაგან, არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის ვითარებაც, რომ მწერალი, როცა რაიმეს აღწერს, ბევრ რამეს ტოვებს ბოლომდე უთქმელს, რათა მკითხველმა გაიაზროს და დაასრულოს სათქმელი. სხვადასხვა მხატვრული მეთოდი მკითხველის აქტიურობის სხვადასხვა ხარისხს მოითხოვს.

როგორც ვხედავთ, კოდი ნიშნად ერთეულებსა და მათი დაკავშირების წესების ერთობლიობას გულისხმობს, დეკოდირების ალგორითმი კი შეტყობინების აღდგენის წესებია, რომლებიც ყალიბდება კოდების კომბინაციათა ცოდნის საფუძველზე. მართალია, მხატვრული ნაწარმოები კოდების რთულ სისტემებს წარმოქმნის, მაგრამ ამ სისტემათა შორის უმნიშვნელოვანესი ბუნებრივი ენაა, რომელზედაც იქმნება ნაწარმოები.

ყოველივე ზემოთქმულს უკავშირდება ლიტერატურული ტექსტის მხატვრულ კომუნიკაციად წარმოდგენა, რომლის ფარგლებშიც პრობლემურად სახელდება მთელი ინფორმაციის აღქმა. აღნიშნულ სირთულეს ქმნის სისტემაში „ავტორი – მკითხველი“ ისეთი შუალედური

რგოლების არსებობა, რომელთაც ინფორმაციის თეორიაში „ხმაურს“ უწოდებენ. ხმაური ხელს უშლის ადეკვატურ აღქმას. მას ინვეეს სხვადასხვა გარემოება: სიტყვათა უნარი, შეიძინონ მხატვრულ ტექსტში დამატებითი მნიშვნელობები (კონოტაციები); ის, რომ ნაწარმოების იდეური შინაარსი არ დაიყვანება ტექსტში დადასტურებულ მსჯელობათა ჯამზე; მხატვრული ნაწარმოები კონკრეტულ-ხატოვანი და ემოციური არსის შემცველია, იგი ზემოქმედებს მკითხველზე, ინვეეს და ავითარებს ერთი რიგის ემოციებსა და მისწრაფებებს, გამოდევნისა და სძლევს სხვა რიგისას. მხატვრული აღქმისათვის უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენს მკითხველის პიროვნება, მისი ინტელექტი, ცოდნა, თეზაურუსი, უნარი აღიქვას არა მარტო ის ინფორმაცია, რომელიც ზედაპირზე ძევს, არამედ სიღრმისეულიც.

ძველთაგანვე ცნობილი იყო, რომ ტექსტს განმარტება სჭირდება, დაწერილსა და გაგონილს – გაგება. ამ პრინციპის გამოხატულებაა რუსთაველის სიტყვები: „კვლა აქაცა ეამების, ვინცა ისმენს კაცი ვარგი“. უკვე ჰომეროსის ყველაზე მარტივი განმარტებაც კი უკავშირდებოდა პოემების არა მხოლოდ ფორმალურ-გრამატიკულ ანალიზს, არამედ გარკვეული სახის მორალისტურ კომენტარსაც (Шпет 1989: 232). ანტიკური ხანის ფილოსოფოსი და ქრისტიანი ღვთისმეტყველი ორიგენე ფიქრობდა, რომ შინაგანი აზრი, როგორც ღვთაებრივი, მხოლოდ მაღლის წყალობით ხდება მისაწვდომი. „თუ დაწერა ღვთიურ შთაგონებას მოითხოვს, უცნაური იქნებოდა, ასეთივე შთაგონება არ იყოს საჭირო დაწერილის ნაკითხვისა და ინტერპრეტაციისთვის“ (Шпет 1989: 236). მართალია, ჰერმენევტიკა, როგორც დამოუკიდებელი

მოდღვრება, ღვთისმეტყველების დამხმარე დისციპლინად ჩამოყალიბდა, მაგრამ იგი ტექსტებზე მუშაობის იმგვარ ცოდნას შეიცავს, რომლის მოპოვებასაც უნდა ესწრაფოდეს მხატვრული ტექსტის სტილისტიკაც, რომელიც, ფაქტობრივად, მხატვრული კომუნიკაციის სისტემას შეისწავლის.

მხატვრული მეტყველების არსის წვდომის კონკრეტული ცდები ყოველთვის ან შორდებოდა ენათმეცნიერებას და იჭრებოდა ისტორიულ-ლიტერატურულ სფეროში, ან ხშირად ამოდიოდა განსაზღვრული მეტაფიზიკურ-ფილოსოფიური სისტემის წანამდღვრებიდან, რის გამოც თვით ენის ფორმების შესწავლის ამოცანა გადაუჭრელი რჩებოდა. გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან განვითარდა ტექსტის ნაკითხვის ორი მიმართულება – სემიოტიკურ-სტრუქტურული და ჰერმენევტიკული. თითოეული ამ მიმართულების ფარგლებშიც გამოიკვეთა განსხვავებული ტენდენციები, ორიენტირებული ლინგვისტიკაზე, ლიტერატურათმცოდნეობაზე, არავერბალურ სემიოტიკაზე თუ სხვ.

ახალ მიდგომებში ხშირად ტრადიციული უფრო მეტია, ვიდრე სიახლე. ზოგჯერ ისინი უპრობლემოდ თანა-არსებობენ, ზოგჯერ ერთმანეთს უპირისპირდებიან. საინტერესოა აღნიშნულთან დაკავშირებით უმბერტო ეკოს მსჯელობა, რომელიც პასუხია იმ ბრალდებისა, რომლის მიხედვითაც სემიოტიკური კვლევები ისევე, როგორც ფორმალისტებისა თუ სტრუქტურალისტების ნაშრომები, ლიტერატურათმცოდნეობას აკნინებენ, ფსევდომათემატიკური, გაუშიფრავ-ამოუცნობი სქემებით ლიტერატურის სულს კლავენ და მკითხველს ტექსტით ტყბობის საშუალებას უსპობენ. „გვიმტკიცებენ, რომ ვისაც

ქლოროფილის ფოტოსინთეზის შესახებ რაიმე სმენია, ის ფოთლის სილამაზისადმი მუდამ გულგრილი იქნება, ვინც სისხლის მიმოქცევის სისტემაზე რაიმე იცის, მას სიყვარულით გული არასოდეს აუჩქარდება. მაგრამ ეს ყველაფერი სიცრუეა, რაც ხმამაღლა უნდა ითქვას“ (ՉԿՕ 2016: 219).

შემდეგ უ. ეკოს მოჰყავს ფსევდო ლონგინოსის ტრაქტატი ამაღლებულის შესახებ, რომელსაც სემიოტიკური კვლევის ნიმუშად აფასებს და აღნიშნავს, რომ ლონგინოსი სწორედაც „ფოტოსინთეზის შეისწავლის“, როდესაც ტექსტების კვლევის საფუძველზე გამოავლენს იმ ხერხებს, რომელთა საშუალებითაც ავტორი მკითხველსა თუ მსმენელს ამაღლებულის განცდას უჩენს. ეკო გატაცებით გვიამბობს, როგორ ადარებს ლონგინოსი ჰომეროსისა და არატოსის ტექსტებში მოახლოებული სიკვდილის შეგრძნებათა განსხვავებულ გადმოცემას, როგორ იკვლევს ენობრივ მექანიზმებს – ჰიპოთიპოზისს, რიტორიკულ ხერხებს – უკავშირო შეერთებებს, ინვერსიებს, რთულ სილოგიზმებს, რომელთა საშუალებითაც ავტორები აღწევენ შეგრძნებათა გამძაფრებას; როგორ ადგენს, რომ კავშირების გამოყენება არბილებს, მრავალგზისი გამეორება ამყარებს, ხოლო დროთა ცვლილება დრამატიზმს მატებს მეტყველებას. ლონგინოსი მხოლოდ სტილის ანალიზით არ შემოიფარგლება. მას აინტერესებს პერსონაჟთა სისტემა, მკითხველისადმი მიმართვის ავტორისეული ხერხები, ავტორის პერსონაჟთან გაიგივების საშუალებები, ნარატიულ ხერხთა გრამატიკა. იგი განიხილავს პერიფრაზებს, ქარაგმებს, იდიომებს, მეტაფორებს, შედარებებსა და ჰიპერბოლებს,

სტილისტიკისა და რიტორიკის მთელ რთულ მექანიზმებს, რათა სრულად გამოავლინოს ამაღლებულობის შემქმნელი ხერხები და წარმოაჩინოს მათი მშვენიერება. ეკოს ეს ვრცელი მსჯელობა შემდეგნაირად სრულდება: „ამრიგად, უძველესი დროიდან (საკმარისია არისტოტელეს „პოეტიკას“ მივმართოთ) ცნობილი იყო, როგორ უნდა წაიკითხო ტექსტი, როგორ არ უნდა შეუშინდე დაძაბულ კითხვასა და საშინელ მეტაენას (თუმცა ლონგინოსის დროს ის ნაკლებად აშინებდათ, ვიდრე დღეს)“ (ЖКО 2016: 223). სწორედ ასეთი კვლევის საფუძველზე ამბობს უმბერტო ეკო, რომ სემიოტიკა სტილისტიკის უმაღლესი ფორმა და ნებისმიერი ხელოვნების კრიტიკისათვის სახელმძღვანელო ნიმუშია.

სემიოტიკური მოძღვრებანი იმთავითვე ითვალისწინებდნენ პრაგმატიკულ მომენტს. ინტერპრეტაციას მიმართავდნენ ბერძენი და რომაელი თეორეტიკოსები, პრაგმატიკოსი სოფისტები, არისტოტელეს მიმდევარი რიტორები. მაგალითად, ავგუსტინეს სემიოტიკაში ცნების აღნიშვნის (სიგნიფიკაციის) პროცესი გაგებულია, როგორც ნიშნის წარმოქმნა ინტერპრეტატორის ცნობიერებაში. თანამედროვე თეორიებში ინტერპრეტატორის (მკითხველის, მიმღების, აღმქმელის...) ცნება სხვადასხვა დამოუკიდებელი წყაროებიდან შევიდა.

უ. ეკოს კონცეფციასაც ხშირად „ინტერპრეტაციულ სემიოტიკას“ უწოდებენ. მისი ერთ-ერთი ადრინდელი ცნობილი ნაშრომია „ღია ნაწარმოები («Opera aperta»)“, რომელშიც იგი ტექსტისა და მისი მომხმარებლის ურთიერთობას განიხილავს ისე, როგორც თანამშრომლობას.

ტექსტის ღიაობა ავტორის კონცეფციას, ჩააბას მკითხველი მის სრულყოფაში. ეკო ნებისმიერ ტექსტს დაუსრულებელ ქმნილებად მიიჩნევს, რომელსაც აუცილებლად ესაჭიროება მკითხველი იმისათვის, რომ იგი ბოლომდე რეალიზდეს. ეკოს მიხედვით, ავტორი იდეალური, ე. წ. სანიმუშო მკითხველისათვის (არა კონკრეტული, არამედ აბსტრაქტული სუბიექტისათვის) ირჩევს ენას, ლექსიკურსა და სტილისტიკურ საშუალებებს, მკითხველმა კი კითხვის პროცესში, ასევე სანიმუშო მწერლის გათვალისწინებით, რაღაცები თვითონ უნდა დაასრულოს. აღნიშნული კოოპერაციის მონაწილეებად უ. ეკოს წარმოუდგენია არა კონკრეტული ავტორი და მკითხველი, არამედ მათ მიერ გამოყენებული დისკურსული სტრატეგიები. ეს ერთგვარი თანაავტორობის იდეა ხელოვნების ყველა დარგის ნაწარმოების შემქმნელსა და მის ადრესატს გულისხმობს და არა მხოლოდ მწერალსა და მკითხველს.

უ. ეკო „ღია ნაწარმოებს“, რომელიც მან 1962 წელს გამოსცა, მოგვიანებით „პრესემიოტიკურ შრომად“ მოიხსენიებს. ეკოს ზოგადთეორიულმა და მეთოდოლოგიურმა შეხედულებებმა გარკვეული ევოლუცია განიცადა სტრუქტურალიზმიდან პოსტმოდერნიზმამდე, რაც ასახულია მის ნაშრომებში, რომელთაგან ბევრი ფუძემდებლურადაა აღიარებული მსოფლიო სემიოტიკაში. „ინტერპრეტაციის საზღვრებში“, რომელიც დაწერილია დიდი ერუდიციითა და გონებამახვილობით, ვრცელ თეორიულსა და ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით, გაცემულია პასუხი ტექსტის თანამედროვე შესწავლის ბევრ

რთულსა და აქტუალურ საკითხზე – რით განსხვავდება ტექსტის მოხმარება ტექსტის განმარტებისაგან, რა კრიტერიუმებით შეიძლება ტექსტის ზუსტი ან მცდარი ინტერპრეტაციის დადგენა, არის თუ არა სემიოზისი უსასრულო, ხოლო ინტერპრეტაცია – შეუზღუდავი (დერეიდას დეკონსტრუქციის მიმდევართა კრიტიკის საპასუხოდ დაზუსტებულია თავისუფალი ინტერპრეტაციისადმი მიდგომა) და სხვა მრავალი.

უ. ეკომ თავის სემიოტიკურსა და კულტუროლოგიურ იდეებს ხორცი შეასხა განთქმულ რომანში „ვარდის სახელი“, რომელიც ლექსიკური და სიმბოლური პოლისემიის ნიმუშია, სადაც მეტაფორებს, ალეგორიებსა და ანაგოგიებს, მხატვრულთან ერთად, დიდი ფილოსოფიური დატვირთვა აქვთ. მომდევნო რომანში „ფუკოს ქანქარა“ ასევე რეალიზებულია მწერლისა და სემიოლოგის კონცეფციები ორმაგი კოდირებისა და ინტერპრეტაციის საზღვრების შესახებ.

ფ. დე სოსიურის ლინგვისტიკურ კონცეფციაში „სემიოლოგია“ მოიაზრებოდა როგორც ზოგადი მეცნიერება, რომელიც საზოგადოებაში ნიშანთა „ცხოვრებას“ შეისწავლიდა მიუხედავად იმისა, იქნებოდა ეს ნიშნები ენობრივი თუ არაენობრივი. ლინგვისტიკა ამ ზოგადი მეცნიერების კერძო შემთხვევად ივარაუდებოდა. შემდგომში, როცა ფართოდ გაიშალა სემიოტიკური კვლევები, აღიარეს, რომ „საზრისი მხოლოდ იქაა, სადაც სახელდებულია საგნები ან მოქმედებები... აღსანიშნა სამყარო ენის სამყარო“ (Barthes 1964: 91). ამიტომ ენათმეცნიერება კანონზომიერად ინარჩუნებს შეუცვლელი

მოდელის როლს ყოველი სემიოლოგიური გამოკვლევისათვის. სემიოლოგია განიხილება არა როგორც გაფართოებული ლინგვისტიკა, არამედ პირიქით, როგორც მისი სპეციფიკაცია.

რაც შეეხება სალიტერატურო ენისა და ლიტერატურის ენის მიმართებას, ამ შემთხვევაში მთავარ დებულებად რჩება შემდეგი: ლიტერატურის ენა საზრდოობს საერთო-სახალხო ენით (ძირითადად კოდიფიცირებული სალიტერატურო ენითა და, აგრეთვე, მისი ქვესისტემებით), რომელიც სამყაროს პირველადი სახელდების შედეგია, სადაც დენოტაციური მნიშვნელობებია გაბატონებული, ლიტერატურის ენაში კი მეორეული რეფერენციის გზები და შედეგებია ფასეული, ამდენად, ნაწარმოების ნამდვილი არსის წვდომა დიდად არის დამოკიდებული კონოტაციურ მნიშვნელობათა ამოცნობაზე. სალიტერატურო ენა ყოველთვის განონასწორებულია, როგორც თვითკმარი, ლიტერატურის ენა კი ყოველთვის ახლის ძიებაშია, სიახლეზე ორიენტირებულია ორგვარად: ან გამოუთქმელი უნდა გამოთქვას, ენის დაფარული შესაძლებლობები უნდა გააგარეგნოს, ან სრულიად ახალი უნდა შექმნას. ლიტერატურის ენაც ამდიდრებს სალიტერატურო ენას, როცა აღმოაჩენს და აღბეჭდავს ახალს.

სწორედ ამგვარმა ურთიერთმიმართებამ განსაზღვრა ნორმალიზაციის პროცესებში ლიტერატურის ენის წამყვანი მნიშვნელობა, რამაც, თავის მხრივ, განაპირობა ის, რომ კოდიფიცირებულობის (როგორც გაცნობიერებული და მიზანმიმართული ნორმალიზაციის შედეგის) აღმნიშვნელ ტერმინადაც „სალიტერატურო ენა“ დამ-

კვიდრდა. ასე წარმოიშვა ახლომდგომი, მაგრამ არა იგი-
ური ტერმინოლოგიური შესიტყვებები – „სალიტერა-
ტურო ენა“ და „ლიტერატურული ენა“¹.

¹ „სალიტერატურო ენის“ გაგება ვიწრო შინაარსით, როგორც მხატ-
ვრული ლიტერატურის, მწერლობის ენისა, არ არის გამართლებუ-
ლი. ამ უკანასკნელს ტერმინი **ლიტერატურული ენა** შეესაბამება“
(არაბული 2004: 25). შენიშვნა მართებულია. ამ შემთხვევაში ჩვენ
„ლიტერატურის ენას“ მივანიჭეთ უპირატესობა, როგორც მხოლოდ
კუთვნილებითისა და არა შემფასებლური მსაზღვრელის შემცველ
შესიტყვებას. შენიშვნის გათვალისწინებით, დასაზუსტებელია ქეგ-
ლის ძველ რედაქციაში დადასტურებული თითოეული მსაზღვრელის
განმარტება, რადგან: ა. მსაზღვრელების „სალიტერატუროსა“ და
„ლიტერატურულის“ დეფინიციურ ველებში, პირველი ნომრით აღ-
ნიშნულ ძირითად მნიშვნელობათა გადმოცემისას, მეორდება მახა-
სიათებლები „ლიტერატურასთან დაკავშირებული“ და „ლიტერატუ-
რის დამახასიათებელი“; ბ. „სალიტერატუროს“ განმარტებაში მონა-
წილეობს და, ამდენად, სინონიმური მიმართების აღმნიშვნელად
გვევლინება „ლიტერატურული“; გ. ასევე, „სალიტერატურო“ ჩარ-
თულია „ლიტერატურულის“ მეორე მნიშვნელობის განმარტებაში: „2
გარკვეული ნორმებით განსაზღვრული, საერთო-სახალხო (ენა);
სწორი გამართული (მეტყველება), – სალიტერატურო“. ქეგლის ერ-
თტომეულში კი პირდაპირ წერია: „ღ **ლიტერატურული ენა** – იგივეა,
რაც სალიტერატურო ენა“ (ქეგლი 1986: 227). გასული საუკუნის 50-
60-იანი წლების სამეცნიერო დისკურსში, ანუ იმდროინდელში, რო-
დესაც ლექსიკონის ძველი რედაქცია იქმნებოდა, ლიტერატურის
ენის აღსანიშნავად უპირატესად „მწერლობის ენა“ გამოიყენებოდა,
ხოლო „სალიტერატურო“ და „ლიტერატურული“ თავისუფლად მო-
ნაცვლეობდა ნორმირებული საერთო-სახალხო (ანუ სალიტერატუ-
რო) ენის აღსანიშნავად.

მხატვრული ენის შესწავლის საკითხები „ოპოიაზის“ და პრალის სკოლაში*

XX საუკუნის 20-30-იანი წლების ლინგვისტური მიმართულებისათვის დამახასიათებელია იმ სხვადასხვა თეორიათა თითქმის სინქრონული გამოჩენა, რომლებიც დაუპირისპირდნენ ე. წ. ტრადიციულ ენათმეცნიერებას და რომლებიც ახალ გზებს ეძებდნენ ძირითადი ლინგვისტური პრობლემების გადასაჭრელად. ანალიზის მეთოდების საკითხები, ენისა და მეტყველების დაპირისპირებისა და არსის პრობლემა, ენის სტრუქტურის ცნება ჩნდება არა მარტო იმ შრომებში, რომლებმაც განაპირობა მომდევნო ათწლეულებში ლინგვისტური აზრის მიმართულება, არამედ იმ შრომებშიც (ა. გარდინერის, კ. ბიულერისა და სხვათა მონოგრაფიებში), რომლებიც, ფაქტობრივად, გაბატონებული მიმართულების გარეთ იდგა. ამით აიხსნება ის ფართო რეზონანსი, რომელიც ნ. ტრუბეცკოის, რ. იაკობსონისა და ს. კარცევსკის გამოსვლას ჰქონდა ენათმეცნიერთა პირველ საერთაშორისო კონგრესზე (Гухман 1964: 23). თუ თვალს გავადევნებთ იმ გზას, რომელიც ენათმეცნიერებამ მომდევნო ათწლეულებში განვლო, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ უკვე ამ მოხსენებაში და შემდეგ პრალის ლინგვისტური წრის „თეზისებში“ ჩამოყალიბებული იყო

* წინამდებარე ნაშრომი ერთ-ერთი პირველია, რომელშიც დადგენილ იქნა პრალის სკოლის ლინგვისტური კონცეფციის გენეზისური კავშირი „ოპოიაზის“ თეორიულ დებულებებთან. იგი 1972 წელს გამოქვეყნდა კრებულში „თანამედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების საკითხები“ (კვარაცხელია 1972: 72-96), – ს. ო.

ენათმეცნიერების ამოცანები და მათი რეალიზაციის გზები. სწორედ ნ. ტრუბეცკოის, რ. იაკობსონისა და ს. კარცევსკის 20-30-იანი წლების შრომებში შეიქმნა ახალი თეორიის პოსტულატთა ცნობილი სისტემა და აგრეთვე მოცემულ იქნა ლინგვისტური ანალიზის მეთოდთა გამოყენების პირველი ნიმუში ფონოლოგიურ მასალაზე (იქვე: 24). ე. ბენვენისტი პირდაპირ მიუთითებს, რომ სტრუქტურულმა თეორიამ თავისი პირველი გამოხატულება პოვა სამი რუსი ენათმეცნიერის ზემოდასახელებულ მოხსენებაში და შემდგომ პრალის წრის „თეზისებში“. სწორედ ამ შრომებში გაჩნდა პირველად ტერმინი „სტრუქტურა“, როგორც აგება, სისტემის ორგანიზაცია გარკვეული ტერმინოლოგიური მნიშვნელობით (Benveniste 1962: 34).

პრალის საენათმეცნიერო წრე, რომელიც 1926 წელს შეიქმნა პროფ. ვ. მათეზიუსის ხელმძღვანელობით, ყოველთვის გამოირჩეოდა თავისი ცოცხალი და ნაყოფიერი კავშირით დასავლეთევროპულ საენათმეცნიერო ცენტრებთან და რუს მეცნიერებთან. სხვა ქვეყნების მეცნიერებთან ერთად პრალის წრის სხდომებზე გამოდიოდნენ და მის გამოცემებში მონაწილეობდნენ რუსებიც – გ. ვინოკური, ე. პოლივანოვი, ი. ტინიანოვი, ბ. ტომაშევსკი, ნ. დურნოვო, პ. ბოგატირევი და სხვები (Кондрашов 1967: 6). ი. ვახეკი ნაშრომში „პრალის ლინგვისტური სკოლა“ სათანადოდ აღნიშნავს რუსი ენათმეცნიერების ღვაწლს ჩეხური ლინგვისტური კონცეფციის განვითარებაში. იგი ნ. ტრუბეცკოის, რ. იაკობსონისა და ს. კარცევსკის გარდა ასახელებს პ. ბოგატირევს, ნ. დურნოვოს, ლ. კოპეცკის, ა. ისაჩენკოს, ა. არტიმოვიჩსა და სხვ., რომლებმაც, ჩეხ, სლოვაკ და გერმანელ (ჰ. ბეკერი, ფ. სლოტი) მეცნიერებთან ერთად, ღირსეული წვლილი შეიტანეს პრალის ლინგვისტური თეორიის ჩამოყალიბებაში (Vachek 1966: 10).

როგორც ცნობილია სპეციალური ლიტერატურიდან, რუსმა ენათმეცნიერებმა (ტრუბეცკოი, იაკობსონი, კარცევსკი) „ევროპაში გაიტანეს და განავითარეს რუსული საენათმეცნიერო ტრადიციები და რუს ენათმეცნიერთა (ბოდუენ დე კურტენეს, შჩერბას, შახმატოვის, ფორტუნატოვისა და სხვათა) იდეები“ (შარაძენიძე 1966: 79).

ამავე დროს, სამეცნიერო ლიტერატურაში სათანადოდ არ ყოფილა აღნიშნული¹ და, როგორც ჩანს, არც შესწავლილი იმ რუსი ფილოლოგების შეხედულებათა და თეორიათა გავლენა პრალის სკოლაზე, რომელთა პრაქტიკულმა და თეორიულმა შრომებმა უსათუოდ შეუწყვეს ხელი და, შეიძლება ითქვას, ზოგჯერ განაპირობეს კიდევ პრალის კონცეფციის არსებით დებულებათა ჩამოყალიბება. ვგულისხმობთ ვ. შკლოვსკის, ლ. იაკუბინსკის, ბ. ეიხენბაუმს, ო. ბრიკს, აგრეთვე რ. იაკობსონს, ი. ტინიანოვს, ბ. ტომაშევსკის, გ. ვინოკურს, რომელთა ადრეულ შრომებს ხშირად განიხილავდნენ, როგორც მხოლოდ ფორმალისმის პოზიციიდან დაწერილთ და როგორც არა იმდენად მეცნიერულ გამოკვლევებს, რამდენადაც ფუტურიზმისა და მაშინდელ ლიტერატურაში ფუტურიზმის მონათესავე მიმდინარეობათა მანიფესტებს (მაგალითისათვის იხ. Кожин 1967: 433). რუსული ფილოლოგიის მეტად საინტერესო და ნაყოფიერ წარმომადგენელთა ასეთი შეფასება

¹ თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ერთი-ორგან დადასტურებულ ისეთ ზოგად ფრაზებს, როგორიცაა მაგ., ტ. ბულიგინას მეტად საინტერესო გამოკვლევებში შემდეგი: „პოეტური ენის პრალულ კონცეფციაზე ძლიერი გავლენა მოახდინეს რუსმა ფორმალისტებმა, რომლებიც ისევე, როგორც პრალელები, აღიარებდნენ განსაკუთრებული „პოეტური მეტყველების“ ანუ „პოეტური ენის“ არსებობას, პრაქტიკულ ენასთან დაპირისპირებით“ (Булыгина 1964: 119); შდრ. ვ. ერლიხის „Russian Formalism“ (Erlich 1955), ვ. სტრადას „Formalismo e neoformalismo“ (Strada 1964: 51-56).

უსამართლოა, ვინაიდან 20-30-იან წლებში დაწერილ მათ შრომებში დაძლეულია ფორმალისტური კონცეფციები და არავითარი კავშირი არ ჩანს ფუტურზმის ესთეტიკასთან. ზოგიერთი მათგანის (ტინიანოვი, ვინოკური, იაკუბინსკი...) გამოკვლევებისათვის თავიდანვე ნიშანდობლივი იყო ორიენტაცია აზრზე, მნიშვნელობაზე; ყურადღების გამახვილება ენობრივ და ლიტერატურულ მოვლენათა ცვლილებებზე და მათი აღრიცხვა. ე. ნ. „ფორმალისტა“ შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც გამოდიოდნენ როგორც ლიტერატურის ისტორიით დაინტერესებული პოეტური ენის შესწავლის თეორეტიკოსები და, ამავე დროს, არ სწყდებოდნენ კონკრეტულ მხატვრულ პრაქტიკას. მათთვის დამახასიათებელი იყო ტრადიციულ, ძველ მეცნიერებასთან დაპირისპირება, კვლევის ახალი გზების ძიება¹, უმთავრესად სტრუქტურალისტური მიდგომა, კერძოდ, საკვლევი ობიექტის სტრუქტურებისა და მათი ტიპოლოგიის შესწავ-

¹ შეგვიძლია დავასახელოთ ბევრი ისეთი ნაშრომი, რომლებშიც მოცემულია კვლევა-ძიების ახალი გზები და რომლებიც შორსაა ფუტურზმის მანიფესტებისაგან, მაგ., ვ. შკლოვსკის «Развертывание сюжета» (Шкловский 1921a), «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа» (Шкловский 1921b), «О теории прозы» (Шкловский 1925), «Андрей Белый» (Шкловский 1924: 231-245), «Пять человек знакомых» (Шкловский 1927), «Сюжет у Достоевского» (Шкловский 1921b: 4-5) და სხვ.; რ. იაკობსონის «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским» (Якобсон 1923), «Брюсовская стихология и наука о стихе» (Якобсон 1922: 222-240); ი. ტინიანოვის «О литературном факте» (Тынянов 1924a: 101-116), «Вопрос о литературной эволюции» (Тынянов 1927: 42-48), «Проблема стихотворного языка» (Тынянов 1924b), «Стиховые формы Некрасова» (Тынянов 1921: 3-4); ბ. ეიხენბაუმის «Мелодика русского лирического стиха» (Эйхенбаум 1922), «Литература: Теория. Критика. Полемика» (Эйхенбаум 1927) და მრავალი სხვ., შდრ. „Dvacátá Léta Sovětské literární kritiky“ (Droзда, Hrala 1968).

ლა. ერთიანი ფორმალური სკოლა არ არსებულა. ამავე დროს, თავიანთ საქმიანობას განაგრძობდნენ „ფსიქოლოგიური“ (ა. ბელეცკი, ი. გლივენკო, ა. გორნფელდი, ტ. რაინოვი), „მორფოლოგიური“ (ვ. ვოლკენშტეინი, ი. ზუნდელოვიჩი, კ. ლოსკი, ს. ბობროვი, ვ. პროპი, გ. შენგელი, ბ. იარხო...), „სოციოლოგიური“ (ვ. ფრიჩე, ვ. პერევერზევი, ი. ბესპალოვი...) პოეტიკის წარმომადგენლები.

ე. წ. „ფორმალისტებიდან“ ჩვენ გვანტერესებს ისინი, ვინც შედიოდნენ „პოეტური ენის თეორიის შემსწავლელ საზოგადოებაში“ (Общество изучения теории поэтического языка – ОПОЯЗ). ეს საზოგადოება აერთიანებდა პეტროგრადის ფილოლოგ-თეორეტიკოსებსა და, ნაწილობრივ, მოსკოვის ლინგვისტური წრის წევრებს. მის შემადგენლობაში შედიოდნენ: ვ. შკლოვსკი (საზოგადოების მთავარი თეორეტიკოსი და „ფორმალისტების“ ლიდერი), რ. იაკობსონი, ი. ტინიანოვი, ბ. ეიხენბაუმი, ო. ბრიკი, ბ. ტომაშევესკი, ლ. იაკუბინსკი, ა. რეფორმატსკი და სხვ. ნომინალურად გაფორმდა რა 1919 წლის 2 ოქტომბერს (ЛЭ 1934ნ: 307), ოპოიაზმა მაშინვე მიზნად დაისახა ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემათა კვლევა ენათმეცნიერული თვალსაზრისით.

ცხადია, ოპოიაზელები სწავლობდნენ არა საერთოდ ენას, არამედ მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების ენას, ანუ ენას განსაკუთრებულ როლში. ისინი პოეტურ ფორმას განიხილავდნენ, როგორც ენის სპეციფიკურ მოვლენას, როგორც ენას „თავისი ესთეტიკური ფუნქციით“ და, ამგვარად, პოეტიკის საგნად ენობრივი მოქმედების განსაკუთრებული სახე მიაჩნდათ (Якобсон 1921: 11).

აქ აშკარად ჩანს იტალიელი ფილოსოფოსის ბენედე-

ტო კროჩეს¹ შეხედულებათა გავლენა². მეცნიერება ხელოვნების შესახებ და მეცნიერება ენის შესახებ, ესთეტიკა და ლინგვისტიკა – ამტკიცებს ბენედეტო კროჩე – წარმოქმნიან არა ორ განსხვავებულ მეცნიერებას (დაქვემდებარებულს ან თანადაქვემდებარებულს, ან სულაც დაუკავშირებელს ერთმანეთთან), არამედ ერთ მეცნიერებას. ზოგადი ლინგვისტიკა სხვა არაფერია თუ არა ესთეტიკა. ენის ფილოსოფია და ხელოვნების ფილოსოფია ერთი და იგივეა (Кроче 1920: 160).

ერთი მხრივ, ამ შეხედულებათა მიღებამ და, მეორე მხრივ, იმის აღიარებამ, რომ „პოეზიის მასალას წარმოადგენს არა სახეები, არა ემოციები, არამედ სიტყვა“, ლოგიკურად განაპირობა პოეტიკის ორიენტაცია ლინგვისტიკაზე.

ბ. ტომაშევსკი თავის „ლიტერატურის თეორიაში“ წერდა: „ლიტერატურა ანუ სიტყვიერება, როგორც ეს უკანასკნელი სიტყვა გვიჩვენებს, შედის ადამიანის სამეტყველო ანუ ენობრივ მოქმედებათა შემადგენლობაში. აქედან გამომდინარეობს, რომ მეცნიერულ დისციპლინათა რიგში ლიტერატურის თეორია მჭიდროდ უკავშირდება ენის შემსწავლელ მეცნიერებას, ე. ი. ლინგვისტიკას“ (Томашевский 1928: 3).

პოეტური ენის შესწავლის ერთგვარი ლინგვისტური მეთოდოლოგია, „ენობრივი პათოსი“, ანათესავებდა

¹ იხ. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e Storia* (Croce 1908), პირველი, თეორიული ნაწილი რუსულად ითარგმნა სათაურით – «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» და გამოიცა 1920 წელს (იხ. Кроче 1920).

² ბ. კროჩეს შესახებ იხ. ჩიქობავა 1945: 115; ფოჩხუა 1967: 62-102.

ფორმალისტებთან ლ. შჩერბას, ა. პეშკოვსკის, ვ. ვინოგრადოვის, ვ. ჟირმუნსკისა და სხვებს. ვ. შკლოვსკი ამ პერიოდის შესახებ თავის მემუარებში იმონებს გ. ვინოკურის მიერ «Лето»-ში (იხ. ქვემოთ) გამოქვეყნებულ პოეტიკასთან დაკავშირებული ახალი ლიტერატურის მიმოხილვას. ამ მიმოხილვაში გარჩეულია ვ. ვინოგრადოვის, ბ. ეიხენბაუმის, ვ. შკლოვსკის, რ. იაკობსონის, ბ. არვატოვისა და ვ. ჟირმუნსკის წიგნაკები, გაანალიზებულია ლინგვისტიკისა და პოეტიკის მიმართების საკითხი. „ვ. ვინოგრადოვი უბრალოდ კმაყოფილდება ქვესათაურით „ლინგვისტური ანალიზის ცდა“, ანდა შენიშვნაში წერს, რომ „პოეტური სტილისტიკის სფეროს თამამად აცხადებს ლინგვისტიკის ნაწილად“. ეიხენბაუმი და ჟირმუნსკი ცდილობენ გამოავლინონ „პრინციპული განსხვავება ორივე დისციპლინის მეთოდებს შორის“... ახლა მგონია, რომ მაშინდელ «Лето»-ში გამოქვეყნებული ბევრი სტატიის და, კერძოდ, გ. ვინოკურის სტატიების ხელახალი გამოცემა საინტერესო იქნება, რადგანაც მათ დიდი კვალი დატოვებს მსოფლიო ლინგვისტიკაში. გზა ყამირზე იყო გაჭრილი ... აზრმა (თუმცა არცთუ ისე ზუსტად ჩამოყალიბებულმა) იმის შესახებ, რომ პოეტიკა ლინგვისტიკის სფეროს წარმოადგენს, კარგა ხანს გაძლო“ (Шкловский 1966: 444-445).

როგორც იყო აღნიშნული, პოეტიკაში ლინგვისტურ მეთოდოლოგიას უჭერდა მხარს ვ. ჟირმუნსკიც. სტატიაში „პოეტიკის ამოცანები“ იგი აცხადებს, რომ პოეტიკის სისტემურ აგებას საფუძვლად უნდა დაედოს ენობრივი ფაქტების ლინგვისტური კლასიფიკაცია. ვ. ჟირმუნსკი წერს: „ენის შესახებ მეცნიერების ყოველ თავს უნდა შე-

ესაბამებოდეს თეორიული პოეტიკის საგანგებო თავი“ (Жирмунский 1921: 62). „პოეზიის მასალას წარმოადგენს არა სახეები, არა ემოციები, არამედ სიტყვა“ (იქვე: 56). დამონშებული თვალსაზრისის თანახმად, პოეტიკა მთლიანად ემყარება ლინგვისტიკას და მისი კვლევა მხოლოდ ლინგვისტური ფაქტების ანალიზითაა შესაძლებელი. ილუსტრაციისათვის ჟირმუნსკი მკითხველს პუშკინის ლექსებისა და ტურგენევის პროზის ნაწყვეტის სანიმუშო გარჩევას სთავაზობს.

იმ წლებში პოეტიკაში არსებობდა ისეთი მიმართულებებიც, რომლებიც სრულიად არ იზიარებდნენ ლინგვისტურ ორიენტაციას. მაგალითისათვის მოვიყვანოთ პ. საკულინის ნაშრომს, რომელშიც თავიდან ბოლომდე დაცულია მტკიცება, რომ პოეტიკა უნდა აიგოს არა ლინგვისტიკაზე დაყრდნობით, არამედ მხატვრული შემოქმედების პროცესის შესახებ მოძღვრებაზე დამყარებით. „პოეტიკას აქვს და უნდა ჰქონდეს საკუთარი ბაზა – პოეტიკას არ სჭირდება ლინგვისტიკის კაბალაში მოხვედრა... ლინგვისტური პოეტიკა გვპირდება ე. წ. პოეტური ენის თეორიას, ხოლო პოეტიკამ მთლიანად უნდა მოგვცეს პოეტური შემოქმედების თეორია. მათ შორის დიდი განსხვავებაა. როგორი ფართო მნიშვნელობაც არ უნდა მივანიჭოთ ჩვენ „ენის“ ცნებას, მაინც დარჩება ძალიან დიდი პრობლემები შემოქმედებისა, რომლებსაც ვერ მოიცავს ცნება „ენა“. პოეტიკას ლინგვისტიკა დასჭირდება, დასჭირდება – ბგერის, სიტყვის პრობლემის ანალიზისას, მაგრამ დასჭირდება აგრეთვე ესთეტიკა, ფსიქოლოგია და სოციოლოგია. ძირითადი ბაზა პოეტიკისათვის უნდა იყოს მოძღვრება ლიტერატურულ-მხატ-

ტვრული შემოქმედებითი პროცესის შესახებ“ (Сакулин 1923: 79-93).

საკულინი წერდა, რომ ის, რასაც ჟირმუნსკი გვთავაზობს, „დააკმაყოფილებს იმათ, ვინც ფიქრობს, რომ „პოეზია არის ენა თავისი ესთეტიკური ფუნქციით“, მაგრამ არა ჩვენ, რომლებიც ვფიქრობთ, რომ პოეზია ემოციურ-ხატოვანი შემოქმედების სიტყვიერი გამოხატულებაა. ასეთი მეთოდით (იგულისხმება ჟირმუნსკის მეთოდი, – გ. კ.) შეიძლება აიხსნას თემატიკისა და კომპოზიციის ელემენტარული მოვლენები, მაგრამ ამ ლინგვისტური ბადით ვერ მოვიცავთ შემოქმედებითი ჩანაფიქრის მთელ სიღრმეს, მთელ თემატურ განშტოებებსა და კომპოზიციური აგების სირთულეს“ (Сакулин 1923: 88).

მართალია, ლიტერატურათმცოდნეობის პრობლემებს ოპოიაზელები ენათმეცნიერული თვალსაზრისით სწავლობდნენ, მაგრამ პრაქტიკულ საქმიანობაში ისინი ემიჯნებოდნენ ჟირმუნსკის „აკადემიურ ეკლექტიზმს“ (მაგ., იხ. Брик 1927: 15-20; 23-29; Якубинский 1919: 37-49 და სხვ.), მათი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივია ბ. ეიხენბაუმის შემდეგი სიტყვები: „...უკავშირდება რა ლინგვისტიკას, პოეტიკამ უნდა დაიცვას თავისი დამოუკიდებლობა. ლინგვისტიკისათვის პოეტური ნაწარმოები არის „ენობრივი მოვლენა“, რომელიც საინტერესო მასალას იძლევა ფონეტიკის, სინტაქსის, სემანტიკის... საკითხების შესწავლისათვის... პოეტური ენა განიხილება არა თავის სპეციფიკურ მოქმედებაში და არა პრაქტიკული ენის ფონზე, არამედ ენობრივ მოვლენათა რიგში საერთოდ. როგორი ნაყოფიერიც არ უნდა იყოს ენათმეცნიერული მეთოდები, პოეზიის თეორეტიკოსისათვის საკი-

თხის დასმა სხვაგვარად უნდა წარიმართოს. აქ აშკარად ჩანს განსხვავება ენისა და სტილის, ენობრივი მოვლენისა და სტილისტური ხერხის ცნებებს შორის“ (Эйхенбаум 1922: 13-14; შდრ. Шкловский 1919: 101-114).

პოეტიკისა და ენათმეცნიერების ურთიერთობის საკითხს პოეტიკის განვითარებისათვის უმნიშვნელოვანესი უწოდა გ. ვინოკური, რომელმაც თავისი მოღვაწეობა ფორმალურ სკოლაში დაიწყო. მან ზემოდასახელებული საკითხი ზედმიწევნით გააშუქა ნაშრომში «Культура языка» (Винокур 1929). მკვლევარი წერდა, რომ სტრუქტურის ყველა მომენტს სრულიად სხვაგვარი თვისება, ფუნქცია და აზრი აქვს „პოეტურ სიტყვაში“, ვიდრე სიტყვაში საერთოდ. ეს სხვაგვარი თვისებები სიტყვას სძენს იმ თავისებურებებს, რომელთა ძალით ჩვენ მას მხატვრულს ვუწოდებთ, ვლავარაკობთ მასზე როგორც ხელოვნებაზე. ფორმალური სკოლის კონცეფციაში, ამტკიცებდა ვინოკური, „პოეზია წარმოადგენს მასალის „დამუშავებას“ სტილისტური „ხერხების“ საშუალებით, რომლებიც უფორმო მასალას ფორმად აქცევენ... როცა ვლავარაკობთ მხოლოდ „მასალასა“ და მის „დამუშავებაზე“, ჩვენ არ გავდივართ პოეტური ტექნიკის, პოეტური წერის ტექნოლოგიის საკითხების გარეთ და პოეტურ სიტყვას ჯერ კიდევ ვერ ვუახლოვდებით. ფორმალური სკოლის კონცეფციაში სწორედ გარეგანია მიღებული შინაგანად, რაც პოეტიკის, როგორც მეცნიერების, კრიტიკოსებსა და მოწინააღმდეგეებს საშუალებას აძლევს დაცლილი შინაგანის ნაცვლად ჩასვან გულუბრყვილო „ნატურალიზმისა და ფსიქოლოგიზმის“ ჩვეულებრივი პროდუქტები“ (Винокур 1929: 276).

30-იანი წლებისათვის დაიწყო პოეტიკის განვითარების ახალი ეტაპი, რომლის ამოსავალი პუნქტი შეიქნა ფორმალური სკოლის მეთოდოლოგიური კრიტიკა. ფორმალურ სკოლას მისი მოღვაწეობის დაწყებისთანავე აკრიტიკებდნენ, მაგრამ ამ კრიტიკას აღნიშნულ სკოლაზე მაშინ რაიმე გავლენა არ მოუხდენია. აღსანიშნავია, რომ შემდეგ თვითონ ფორმალური სკოლის მკვლევრებმა დათმეს ბევრი რამ მეთოდოლოგიაში. 1927 წელს გამართულ დისპუტზე ფორმალური მეთოდის შესახებ პირველად ითქვა, თუ რამდენად შეიცვალა „ოპოიაზმა“ თავისი პოზიცია. დისპუტზე მოხსენებით გამოსულმა ბ. ტომაშეფსკიმ აღნიშნა, რომ ფორმალისტების გზა არ ყოფილა მცდარი, იგი აუცილებელი იყო, როგორც „გარკვეული ჭეშმარიტების დაგროვების მეთოდი“. ფორმალური სკოლის მამამთავარი ვ. შკლოვსკი ამავე დისპუტზე აცხადებდა, რომ ფორმალისტების პოზიციის შეცვლა უნდა ახსნილიყო ისტორიულად, რომ საგნის გენეზისი – მისი წარმოშობის გამორკვევა – არ ხსნიდა საგნის დიალექტიკასა და მისი გამოყენების მექანიზმებს. ი. ტინიანოვს უპირველეს ამოცანად მიაჩნდა ლიტერატურისა და მხატვრული ხერხების ფუნქციათა გაგების შეცვლა. აღნიშნულ დისპუტზე აშკარად გამოჩნდა, რომ ფორმალისტებმა ახალი გზების ძიება დაიწყეს, რის შესახებაც ვ. შკლოვსკიმ თქვა: „უნდა გადავტეხოთ მეთოდი, როცა ფაქტები ამსხვრევენ თეორიას“ (Диспут 1927: 45-46).

პოეტური ენის თეორიის შემსწავლელთა მეთოდოლოგიას აქ არ შეეხებოდა. აღნიშნავთ მხოლოდ, რომ მათ შრომებში თანდათან იკლო საპროგრამო, ინსტრუქციულმა დებულებებმა და თვითონ „ოპოიაზი“ მალე და-

იშალა. მაგრამ ყოფილი ოპოიაზელები აგრძელებდნენ კვლევას და მათ საინტერესო ნაშრომებს დღესაც არ დაუკარგავთ მნიშვნელობა.

როგორც ცნობილია, ფორმალისტი ფილოლოგების ერთი ნაწილი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ე. წ. ხელოვნების მემარცხენე ფრონტთან, კერძოდ, „მემარცხენე“ ლიტერატორებთან, რომლებიც თავს იყრიდნენ ჯერ ჟურნალ «Лед»-თან, ხოლო შემდეგ – «Новый Лед»-თან. ყველაზე ახლოს მემარცხენეებთან ოპოიაზელთაგან ვიქტორ შკლოვსკი იდგა. მისმა თეორიულმა ნააზრევმა დიდი გავლენა მოახდინა «Лед»-ის პოეტთა ესთეტიკურ ძიებებზე. ჟურნალის რედაქცია დაინტერესებული იყო ენის პრობლემებით, რასაც მოწმობს ოპოიაზელ ლინგვისტ გ. ვინოკურის სტატიები „პურიზმის შესახებ“ (Винокур 1924: 156-171), „რევოლუციური ფრაზეოლოგიის შესახებ“ (Винокур 1923б: 104-118), სადაც ლაპარაკია გაზეთის, ლოზუნგისა და სხვ. ენის შტამპებისა და განსაკუთრებული ენობრივი პოლიტიკის გატარების შესახებ. მისივე მეტად საინტერესო – „პოეტიკა. ლინგვისტიკა. სოციოლოგია“ (Винокур 1923в: 104-113), რომელიც წარმოადგენდა სტრუქტურული მიდგომის ნოვატორულ ცდას. ამ წერილში ვინოკური აღნიშნავდა: „თუ ექსპრესიული ელემენტების მთელ რიგს ვიპოვით პოეტურ მეტყველებაში, სწორი ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ექსპრესია კომპოზიციური სქემის გართულებას წარმოადგენს. ამ სქემის საფარქვეშ უნდა ვიპოვოთ სპეციფიკური პოეტური ტენდენცია, რომელსაც საბოლოოდ ენის სტრუქტურის დაშლამდე მივყავართ. ენის სტრუქტურა მის ელემენტებად იშლება. ელემენტები კი ხელახლა კონსტრუ-

ირდებიან საკუთრივ ენობრივი სქემებისაგან განსხვავებით, სადაც ნაწილთა შესაბამისობა გადანეულია, გადანაცვლებულია და ამგვარად ზუსტად არის გამოთვლილი შემადგენელ ნაწილთა ნიშნადობა, ვალენტობა, ლინგვისტური ღირებულება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეტური შემოქმედება არის მუშაობა სიტყვაზე, უკვე არა როგორც მხოლოდ ნიშანზე, არამედ როგორც საგანზე, რომელსაც აქვს საკუთარი კონსტრუქცია, რომლის ელემენტებიც ხელახლა აღირიცხებიან და დაჯგუფდებიან ყოველი ახალი პოეტური გამოხატულებისას“ (Винокур 1923b: 110).

გ. ვინოკურის ზემოაღნიშნული წერილი ერთადერთი არ ყოფილა სტრუქტურული მეთოდების დანერგვის საქმეში. ვგულისხმობთ ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის ერთობლივი შრომის შედეგს – „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებს“, რომელიც 1928 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში «Новый Лек» (№ 12). დასახელებული პუბლიკაცია საგანგებო ყურადღებას ითხოვს. იგი მოიცავდა 9 თეზისს, რომლებსაც წინ უძღოდა რედაქციის მიერ ხელმოწერილი შემდეგი სტრიქონები:

„«Лек»-ი აქვეყნებს რომან იაკობსონისა და იური ტინიანოვის თეზისებს ენისა და ლიტერატურის თანამედროვე შესწავლის შესახებ.

ძველ მეცნიერებაში თეორიულ და ისტორიულ დისციპლინათა პრინციპული განსხვავება არსებობდა. ლიტერატურათმცოდნეობა იყოფოდა პოეტიკად და ლიტერატურის ისტორიად. პოეტიკა აღწერდა ლიტერატურული ნაწარმოების კონსტრუქციულ ელემენტებს, რომლებიც საერთო კონსტრუქციისა და ლიტერატურის ევო-

ლუციური პროცესისაგან მოწყვეტილი იყო. ლიტერატურის ისტორია შემთხვევით შერჩეულ ქრონოლოგიურად განლაგებულ ბიოგრაფიულ, ისტორიულ-კულტურულ და ლიტერატურულ ფაქტებს აღწერდა.

კვლევის სფეროები ანალოგიურად იყო გამოყოფილი ძველ ლინგვისტიკაშიც. ფონეტიკა, მაგალითად, წარმოადგენდა წმინდა აღწერით დისციპლინას, რომელიც ბგერითი ელემენტების კლასიფიკაციას საერთო ენობრივ სისტემაში მათი ფუნქციური ღირებულების გათვალისწინების გარეშე ახდენდა.

თანამედროვე მეცნიერება ენისა და ლიტერატურის შესახებ კი სპობს თეორიისა და ისტორიის ასეთ დაპირისპირებას, რადგან თეორიული ანალიზი შეუძლებელია ისტორიული დიალექტიკის (ლიტერატურულ-ენობრივი სიდიდეების ცვლილების) გათვალისწინების გარეშე და პირუკუ, არ შეიძლება ნაყოფიერი იყოს ისტორიული კვლევა, თუ არ ჩავწვდებით მასალის სპეციფიკურობას თეორიაში.

ნაცვლად ძველი მეცნიერების კითხვისა „რატომ“, აქტიურდება კითხვა „რისთვის“ (ფუნქციურობის პრობლემა). შეისწავლება არა მარტო კონსტრუქციული ფუნქციები (ელემენტთა ფუნქციები, რომლებიც ქმნიან ლიტერატურულ ფაქტს) და არა მარტო შიდალიტერატურული ფუნქციები სხვადასხვა ჟანრებისა, არამედ ლიტერატურული რიგის სოციალური ფუნქცია დროის სხვადასხვა პერიოდში.

ამგვარად, მეცნიერება ენისა და ლიტერატურის შესახებ საბუნებისმეტყველო-ისტორიული დისციპლინების რიგიდან გადადის სოციალური, უფრო სწორად, სოციო-

ლოგიური დისციპლინების რიგში“ (Тынянов, Якобсон 1928: 35-36).

სანამ თეზისების განხილვას შევუდგებოდეთ, შევჩერდებით ჟურნალის რედაქციის წინასიტყვაობაზე, რომელიც ზემოთ მთლიანად დავიმონმეთ. აღნიშნულ წინასიტყვაობაში, რომელიც ენისა და ლიტერატურის შესახებ ტრადიციული მეცნიერების კრიტიკით იწყება, ნათლად ჩანს: 1. ძველ ატომისტურ მეთოდებთან ახალი სტრუქტურული მეთოდების დაპირისპირება, 2. ისტორიზმის მნიშვნელობის აღიარება კვლევისას, 3. ტელეოლოგიური თვალსაზრისისა და ფუნქციონალიზმის პრინციპების წამოყენება და 4. ენისა და ლიტერატურის შესახებ მეცნიერების გამოცხადება სოციოლოგიურ დისციპლინათა რიგში. ამდენად, მასში მოხაზულია მეოცე საუკუნის მეცნიერების საერთო ტენდენციები.

ქვემოთ წარმოვადგენთ ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის სტატიაში მოცემული ყველა თეზისის თარგმანს:

„1. ენისა და ლიტერატურის შესახებ რუსული მეცნიერების მორიგი პრობლემები მოითხოვს თეორიული პლატფორმის სიცხადესა და გადამწყვეტ გამიჯვნას: ახალი მეთოდოლოგიისა და ძველი დრომოჭმული მეთოდების მექანიკური შენებებისა, გულუბრყვილო ფსიქოლოგიზმის კონტრაბანდირებისა და სხვა მეთოდოლოგიური ძველმანისაგან, რომლებიც ახალ ტერმინოლოგიურ საბურველშია გამოხვეული.

აუცილებელია გამიჯვნა: აკადემიური ეკლექტიზმისა (ჟირმუნსკი და სხვ.) და სქოლასტიკური „ფორმალიზმისაგან“, რომლებიც ანალიზს ანაცვლებენ ტერმინოლოგიითა და მოვლენათა კატალოგიზაციით. საჭიროა თავი

დავადნოთ იმას, რომ მეცნიერება ენისა და ლიტერატურის შესახებ სისტემური მეცნიერებიდან კვლავ ეპიზოდურ და ანეკდოტურ ჟანრებად არ გადაიქცეს.

2. ლიტერატურის (resp. ხელოვნების) ისტორია, არის რა შერწყმული სხვა ისტორიულ რიგებთან, მათ მსგავსად, სპეციფიკურ-სტრუქტურულ კანონთა რთული კომპლექსით ხასიათდება. აღნიშნულ კანონთა გამოვლენის გარეშე შეუძლებელია ლიტერატურული რიგის სხვა ისტორიულ რიგებთან მიმართების მეცნიერული დადგენა.

3. ლიტერატურის ევოლუციას ვერ გავიგებთ, რადგანაც ევოლუციური პრობლემა დაჩრდილულია როგორც ლიტერატურული (ე. წ. ლიტერატურული გავლენები), ასევე არალიტერატურული არასისტემური გენეზისის ეპიზოდური საკითხებით. ლიტერატურაში გამოყენებული როგორც ლიტერატურული, ისე არალიტერატურული მასალა მხოლოდ მაშინ შეიძლება შევიტანოთ მეცნიერული კვლევის ორბიტაში, როცა იგი განხილული იქნება ფუნქციური თვალსაზრისით.

4. მკვეთრი დაპირისპირება სინქრონიულსა (სტატიკურსა) და დიაქრონიულ ჭრილს შორის ცოტა ხნის წინათ ნაყოფიერ სამუშაო ჰიპოთეზას წარმოადგენდა როგორც ენათმეცნიერებისათვის, ასევე ლიტერატურის ისტორიისათვის, რადგანაც მან აჩვენა ენის (resp. ლიტერატურის) სისტემური ხასიათი ცხოვრების ყოველ ცალკეულ მომენტში. სინქრონიული კონცეფციის მიღწევები დღეს გვაიძულებენ ხელახლა გადავხედოთ დიაქრონიის პრინციპებსაც. მოვლენათა მექანიკური აგლომერატის ცნებამ, რომელიც სინქრონიული მეცნიერების სფეროში სისტემის, სტრუქტურის ცნებით შეიცვალა, შესაბამისი

ცვლილება განიცადა დიაქრონიული მეცნიერების სფეროშიც. სისტემის ისტორია თავის მხრივ არის სისტემა, წმინდა სინქრონიზმი ახლა ილუზიაა. ყოველ სინქრონიულ სისტემას აქვს თავისი წარსული და მომავალი, როგორც სისტემის განუცალკევებელი ელემენტები (ა. არქაიზმი, როგორც სტილისტური ფაქტი; ენობრივი და ლიტერატურული ფონი, რომელიც გაიგება როგორც დრომოჭმული, ძველმოდური სტილი; ბ. ნოვატორული ტენდენციები ენასა და ლიტერატურაში, მიჩნეული სისტემის ინოვაციად).

სინქრონიისა და დიაქრონიის დაპირისპირება იყო სისტემისა და ევოლუციის ცნების დაპირისპირება და კარგავს პრინციპულ არსს, რამდენადაც ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ყოველი სისტემა აუცილებლად მოცემულია როგორც ევოლუცია, მეორე მხრივ კი, ევოლუცია უსათუოდ ატარებს სისტემურ ხასიათს.

5. სინქრონიული ლიტერატურული სისტემის ცნება არ ემთხვევა ქრონოლოგიური ეპოქის გულუბრყვილოდ გააზრებულ ცნებას, რადგანაც მის შემადგენლობაში შედის ხელოვნების არა მარტო ის ნაწარმოებები, რომლებიც ახლთა ერთმანეთთან ქრონოლოგიურად, არამედ ისინიც, რომლებიც უცხოური და ძველი ეპოქების ლიტერატურიდან არის ჩართული სისტემის ორბიტაში. საკმარისი არ არის თანაარსებულ მოვლენათა განურჩეველი კატალოგიზაცია, მნიშვნელოვანია მათი იერარქიული ღირებულება მოცემული ეპოქისათვის.

6. ორი სხვადასხვა ცნების – parole და langue – არსებობის მტკიცება და მათ შორის მიმართების ანალიზი (ჟენევის სკოლა) ძალიან ნაყოფიერი იყო ენის შესახებ

მეცნიერებისათვის. ამ ორ კატეგორიას (არსებულ ნორმასა და ინდივიდუალურ გამონათქვამებს) შორის მიმართების პრობლემა პრინციპულად უნდა იქნეს დამუშავებული ლიტერატურის მიმართ. აქაც ინდივიდუალური გამონათქვამი არ შეიძლება განვიხილოთ ნორმათა არსებულ კომპლექსთან მიმართების გარეშე. მკვლევარი, რომელიც ახდენს პირველის აბსტრაჰირებას მეორისაგან, ამავე დროს, აწარმოებს მხატვრულ ღირებულებათა განხილული სისტემის რეფორმაციასა და კარგავს იმანენტური კანონების დადგენის შესაძლებლობას.

7. ენისა და ლიტერატურის სტრუქტურულ კანონთა და მათი ევოლუციის ანალიზს რეალურად მოცემული სტრუქტურული ტიპების (resp. სტრუქტურული ევოლუციის ტიპები) განსაზღვრული რიგის დადგენამდე მიეყვართ.

8. ლიტერატურის (resp. ენის) ისტორიის იმანენტური კანონების აღმოჩენა საშუალებას გვაძლევს წარმოვადგინოთ ლიტერატურულ (resp. ენობრივ) სისტემათა ყოველი კონკრეტული ცვლის დახასიათება, მაგრამ არ გვაძლევს ევოლუციის ტემპის ახსნისა და ევოლუციის გზის არჩევის შესაძლებლობას რამდენიმე თეორიულად შესაძლო გზიდან, ვინაიდან ლიტერატურული (resp. ენობრივი) ევოლუციის იმანენტური კანონები არის განუსაზღვრელი განტოლება, რომელიც თუმცა ამოხსნათა განსაზღვრულ რაოდენობას გვაძლევს, მაგრამ არა აუცილებლად ერთადერთს. გზის კონკრეტული არჩევის საკითხი, ან უკიდურეს შემთხვევაში, დომინანტისა, შეიძლება გადაწყდეს მხოლოდ სხვა ისტორიულ რიგებთან ლიტერატურული რიგის მიმართების ანალიზის გზით. ამ თანაფარდობას (სისტემათა სისტემა) თავისი სტრუქტუ-

რული კანონები აქვს, რომლებიც უნდა იქნეს შესწავლილი. სისტემათა თანაფარდობის განხილვა ყოველი სისტემის იმანენტური კანონების გათვალისწინების გარეშე – მეთოდოლოგიურად დამლუპველია.

9. ზემოაღნიშნული თეორიული პრობლემებისა და ამ პრინციპთა კონკრეტული ამოცანების (რუსული ლიტერატურის ისტორია, რუსული ენის ისტორია, ენობრივ და ლიტერატურულ სტრუქტურათა ტიპოლოგია და ა. შ.) შემდგომი კოლექტიური დამუშავების მნიშვნელობიდან გამომდინარეობს, რომ აუცილებელია „ოპოიაზის“ განახლება ვიქტორ შკლოვსკის ხელმძღვანელობით“ (Тынянов, Якобсон 1928: 36-37).

სანამ გადავიდოდეთ თეზისების გარჩევასა და პრალის ლინგვისტური სკოლის ცნობილ „თეზისებთან“ მათი მიმართების დადგენაზე, ყურადღებას მივაქცევთ შემდეგ გარემოებას: ტინიანოვისა და იაკობსონის თეზისების ჩამოყალიბება უსათუოდ მოამზადა „ოპოიაზის“ ფორმალისტთა შრომებმა. აქვე შევნიშნავთ, რომ „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებში“ ხშირად გატოლებულია ენა და ლიტერატურა: ენა (resp. ლიტერატურა), ლიტერატურა (resp. ენა), ლიტერატურული (resp. ენობრივი) და სხვ. ხშირად გვხვდება აგრეთვე – ლიტერატურა (resp. ხელოვნება), აქედან ტრანზიტულობით მივიღებთ: ენა (resp. ხელოვნება), რაც არსებითი დებულება იყო უკიდურესი მემარცხენე ოპოიაზელთათვის. მაგრამ ამ თეზისებში ეს არ არის მთავარი. მთავარი და მნიშვნელოვანია კვლევის პრობლემების დასმა და გადაჭრა. პირველი აზრი, რაც თეზისების გაცნობის შემდეგ ჩნდება, ასეთია: ა) წერილის ავტორები კარგად იც-

ნობენ დე სოსიურის მოძღვრებას და მათ მიერ ზოგიერთი პრობლემის გადაჭრა სოსიურის კონცეფციიდან წინ გადადგმული ნაბიჯია, ბ) „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებისა“ და პრალის სკოლის „თეზისების“ ძირითადი დებულებები ემთხვევა ერთმანეთს და მეორე (პრალის თეზისები) არსებითად პირველის გავრცობას წარმოადგენს, რის დამტკიცებასაც შევეცდებით ქვემოთ.

პრალის ლინგვისტური სკოლის ზოგადენათმეცნიერული თეორია შესწავლილია თ. შარაძენიძის შრომაში (შარაძენიძე 1966: 79-102), სადაც ნათლად და მწყობრად არის დალაგებული პრალელთა ის შეხედულებები, რომლებიც მათი სკოლის ზოგადლინგვისტურ თვალსაზრისს წარმოადგენს. ჩვენ ვისარგებლებთ ამ დალაგებით და თ. შარაძენიძის მიერ გამოყოფილი საკითხების მიხედვით განვიხილავთ „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებს“, რათა ადვილი გახდეს მათი შედარება პრალის სკოლის ლინგვისტურ კონცეფციასთან.

სოსიურის მოძღვრების შეფასებისას მიუღებლად მიაჩნიათ: 1. ენისა და მეტყველების დაპირისპირება, 2. ენის მიჩნევა წმინდა ღირებულებათა სისტემად, 3. სინქრონიული (resp. სტატიკური) და დიაქრონიული (ისტორიული) ენათმეცნიერების დაპირისპირება და სინქრონიული ენათმეცნიერებისათვის უპირატესობის მინიჭება იმ მოტივით, რომ თითქოს მხოლოდ მას აქვს საქმე ენის სისტემასთან, ისტორიაში კი სისტემა არა გვაქვს, ცვლილება სისტემის გარეშე დგას (შარაძენიძე 1964: 52). სოსიურის ზემოჩამოთვლილი დებულებები უარყოფილია ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის წერილში ისევე, როგორც პრა-

ლის სკოლის თეზისებში. ასე რომ, სოსიურის შეფასებაში სრული დამთხვევაა. ახლა განვიხილოთ კონკრეტული დებულებანი ორივეგან.

1. პრადელი სტრუქტურალისტები თავიანთ შეხედულებებს უპირისპირებენ XIX საუკუნის ენათმეცნიერების თვალსაზრისს. კერძოდ, ისინი ილაშქრებენ ენობრივი ფაქტების ატომისტური განხილვის წინააღმდეგ, ამავე დროს, ისევე როგორც ყველა სტრუქტურალისტური სკოლა, ილაშქრებენ ფსიქოლოგიზმის წინააღმდეგ. ყველაფერი ეს მოცემულია ტინიანოვისა და იაკობსონის პირველ თეზისში.

ამავე თეზისში ჩვენს ყურადღებას იპყრობს გამიჯვნა აკადემიური ეკლექტიზმისა და სქოლასტიკური „ფორმალიზმისაგან“, რომლებიც „ანალიზს ანაცვლებენ ტერმინოლოგიითა და მოვლენათა კატალოგიზაციით“. თუ, ერთი მხრივ, მეცნიერების სისტემურობის შენარჩუნება და, მეორე მხრივ, ფსიქოლოგიზმის წინააღმდეგ ბრძოლა სტრუქტურალიზმის საერთო ტენდენციაა, გამიჯვნა ეკლექტიზმისა და სქოლასტიკური ფორმალიზმისაგან ყოფილი ოპოიაზელი ავტორების წინააღმდეგმული ნაბიჯია მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით.

2. „სტრუქტურული ენათმეცნიერების ქვაკუთხედს წარმოადგენს ენის მიჩნევა სისტემად და ენათმეცნიერების მთავარ ამოცანად სისტემის შესწავლის გამოცხადება. უსაყვედურებენ რა ნეოგრამატიკოსებს ენობრივ ფაქტთა ერთმანეთისაგან იზოლირებულად კვლევას, პრადის სკოლის წარმომადგენლები, სოსიურის მოძღვრებაზე დამყარებით, ყურადღების ცენტრში აყენებენ ენას, როგორც სისტემის მთლიანობას, ენობრივ მოვლენებს შორის ურ-

თიერთმიმართებათა გარკვევას, „ვერც ერთი მოვლენა ენაში ვერ იქნება გაგებული იმ სისტემის გათვალისწინების გარეშე, რომელსაც ეს ენა ეკუთვნის“, ვკითხულობთ პრალის წრის თეზისებში“ (შარაძენიძე 1966: 82).

„ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებში“ ყველგან ლაპარაკია ენის (resp. ლიტერატურის) სისტემურობის შესახებ. მოვლენათა „მექანიკური აგლომერატის“ ცნება იცვლება სისტემის, სტრუქტურის ცნებით. ფაქტების „განურჩეველი კატალოგიზაცია“ არ არის საკმარისად მიჩნეული, „მნიშვნელოვანია მათი იერარქიული ღირებულება“. თეზისებში წინა პლანზეა წამოწეული სპეციფიკურ-სტრუქტურულ კანონთა მნიშვნელობა.

ოპოიაზელთა შრომებში სისტემის, სტრუქტურის, კონსტრუქციის ცნებები ყოველ ნაბიჯზე გვხვდება. გ. ვინოკური აღნიშნავს: „რ. იაკობსონი ამტკიცებდა, რომ „ჩვენმა ახალგაზრდა ლიტერატურის ისტორიამ საბოლოოდ იპოვა თავისი „გმირი“. ეს „გმირი“ არის ლიტერატურული ნაწარმოების, როგორც ასეთის, სტრუქტურა“ (Винокур 1923a: 240). „სტრუქტურის ცნება, რომელიც ძირითადია ენისა და პოეტიკის გაგებაში, მე მგონია, პირველად აქ იყო შემოტანილი“ (Шкловский 1966: 444).

3. როგორც ცნობილია, პრალის ლინგვისტური წრის თეზისების ძირითადი იდეა იყო ენის წარმოდგენა, როგორც ფუნქციური სისტემისა, რომელიც განსაზღვრულ მიზანს ემსახურება. აქედან აუცილებლობით გამომდინარეობს, რომ ენობრივ ანალიზს ფუნქციური და ტელეოლოგიური თვალსაზრისით უნდა მივუდგეთ, ე. ი. ყოველი ენობრივი მოვლენა უნდა შევაფასოთ იმ ფუნქციის თვალსაზრისით, რომელსაც იგი ასრულებს და იმ მიზ-

ნის თვალსაზრისით, რომლისკენაც იგი ისწრაფვის (Булыгина 1964: 56).

ტელეოლოგიური პრინციპი პრალის სკოლის თეორიის ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანია, „რაც ამ სკოლას განასხვავებს ენათმეცნიერების ბევრი თანამედროვე მიმდინარეობისაგან“ (შარაძენიძე 1966: 92).

ტელეოლოგიური პრინციპის აღიარება პრალის ლინგვისტურ კონცეფციაში უსათუოდ რუსი ენათმეცნიერების დამსახურებაცაა (იხ. მაგ., Jakobson 1962:1-2; Trubetzkoy 1933: 227-246).

უნდა აღინიშნოს, რომ ოციანი წლების რუსი ფილოლოგებისათვის ტელეოლოგიზმი უცხო არ ყოფილა. ანტონ მარტის შრომაში (Marty 1908), რომელიც, ბენედეტო კროჩეს წიგნებთან ერთად, პოეტური ენის კვლევით დაინტერესებულთა შორის ერთობ პოპულარული გახდა, მოცემულია ენის შესახებ ახალი ფილოსოფიური მეცნიერების აგების ცდა, ახალი მეცნიერებისა ენობრივი ფაქტების ფუნქციური მნიშვნელობების შესახებ. ენის ტელეოლოგიას განსაზღვრავს მისი ფუნქციები.

მეცნიერული აზრის ამ ახალმა მოძრაობამ ცოცხალი გამოძახილი პოვა ახალგაზრდა რუს ენათმეცნიერთა შორის, რომლებმაც თავიანთი შრომები პოეტიკის პრობლემებს დაუკავშირეს (Сакулин 1923: 84). უკვე ვ. ჟირმუნსკის „პოეტიკის ამოცანებშია“ მოცემული მხატვრული ტელეოლოგიის იდეა, კერძოდ, სტილი განსაზღვრულია როგორც მხატვრულ ხერხთა ერთიანობის ტელეოლოგიური ცნება. ბ. ეიხენბაუმი წერდა: „პოეტიკა აიგება ტელეოლოგიური პრინციპის საფუძველზე და ამიტომ ამოდის ხერხის ცნებიდანო“ (Эйхенбаум 1922: 13-14),

ასევე ა. სმირნოვი ლიტერატურულ მოვლენათა ღირებულების ცნებას ხსნიდა ტელეოლოგიური პრინციპებიდან ამოსვლით და ამავე პრინციპებზე დაყრდნობით იძლეოდა პოეზიის ცნებათა ანალიზს (Смирнов 1923: 91-109).

„ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებში“ თავიდან ბოლომდე გატარებულია ფუნქციური და ტელეოლოგიური პრინციპი. წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ნაცვლად ძველი მეცნიერების კითხვისა „რა-ტომ“, პირველ რიგში დგება კითხვა „რისთვის“ (ფუნქციურობის პრობლემები)“.

როგორც ვხედავთ, კაუზალობის პრინციპს უპირისპირდება ტელეოლოგიური პრინციპი, ხოლო ფუნქციური თვალსაზრისი აუცილებელ პირობად ითვლება მეცნიერული კვლევისათვის. „(საკვლევი მასალა) მხოლოდ მაშინ შეიძლება შევიტანოთ კვლევის ორბიტაში, როცა იგი ფუნქციური თვალსაზრისით იქნება განხილული“ (მესამე თეზისი).

ფუნქციური მიდგომა პოეტური ენის შემსწავლელ ე. წ. „მორფოლოგისტებსაც“ ახასიათებდათ. ვ. პროპი წერდა: „ფუნქცია, როგორც ასეთი, ზღაპრებში მუდმივი სიდიდეა. სხვადასხვა ზღაპარში ეს ფუნქციები მეორდება. ზღაპრის შესწავლისათვის მნიშვნელოვანია საკითხი, თუ რას აკეთებენ ზღაპრის პერსონაჟები, ხოლო საკითხი, ვინ და როგორ აკეთებს – მეორეხარისხოვანია... ფუნქციაში იგულისხმება მოქმედი პირის საქციელი, რომელიც მისი ღირებულების თვალსაზრისით განისაზღვრება მოქმედების მსვლელობისათვის“ (Пропп 1928: 29-31). აღნიშნული მიმართულებით საინტერესოა გ. შენგელის ნაშრომი ლირიკული კომპოზიციის შესახებ, რომელშიც

მხატვრული ნაწარმოები განიხილება როგორც ტელეოლოგიური ერთიანობა. ლექსის დაწერის შემდეგ ხდება მისი მიზანდასახულობის პრინციპის მიხედვით „დამუშავება“ და მხოლოდ იმას აქვს ლექსში დარჩენის უფლება, რაც ლექსის გამომსახველობას ემსახურება. გ. შენგელი იომნებს ა. ჩეხოვის სიტყვებს: «Если на первой странице рассказа упоминается о ружье, то на пятой оно должно выстрелить, иначе незачем ему и висеть» (Шенгели 1925: 99).

ცხადია, ტელეოლოგიური თვალსაზრისი ენობრივი ანალიზისათვის მიუღებელია, რადგან თვით ენობრივ სისტემას არავითარი მიზნები არა აქვს, რაც არაერთხელ ყოფილა აღნიშნული, მაგრამ მხატვრული შემოქმედების შესწავლისას ეს თვალსაზრისი მნიშვნელოვანია. როგორც ა. ჩეხოვის სიტყვებიდანაც ჩანს, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ყოველ სიტყვას, მხატვრულ ხერხსა თუ სხვას, გარკვეული ფუნქცია აკისრია, გარკვეულ მიზანს ემსახურება. ტელეოლოგიზმის, როგორც იდეალისტური მოძღვრების, კრიტიკისას დიალექტიკური მატერიალიზმი აპელირებს იმაზე, რომ მხოლოდ ადამიანის მოქმედება ხასიათდება მიზანდასახულობით. ადამიანური მოქმედების ერთ-ერთი ასეთი სახეა მხატვრული შემოქმედება.

ჯერ ოპოიაზელებთან და შემდეგ პრალელებთან ტელეოლოგიზმი მხატვრული შემოქმედების კვლევიდან გადმოტანილ იქნა ენის კვლევაში, რისთვისაც, ცხადია, ხელი უნდა შეეწყო ენისა და ლიტერატურის (resp. ხელოვნების) გაიგივებასა და პოეტიკის ორიენტაციას ლინგვისტიკაზე.

4. „ენისა და მეტყველების გათიშვა, რაც სოსიურის კონცეფციიდან მომდინარეობს, პრალის საენათმეცნიერო წრეში დაცულია.

ენისა და მეტყველების დაპირისპირება პრალის სკოლაში გაიგება, როგორც ზოგადისა და კონკრეტულის დაპირისპირება“ (შარაძენიძე 1966: 84-85).

„პრობლემების“ მეექვსე თეზისში ნათქვამია, რომ ორ სხვადასხვა ცნებას – parole და langue (არსებულ ნორმასა და ინდივიდუალურ გამონათქვამებს) – შორის მიმართების პრობლემა პრინციპულად უნდა იქნეს დამუშავებული. ინდივიდუალური გამონათქვამი არ შეიძლება განხილულ იქნეს ნორმათა არსებულ კომპლექსთან მიმართების გარეშე. როგორც ვხედავთ, აქაც, ისევე როგორც პრალის სკოლის კვლევა-ძიების პრაქტიკაში, ენა და მეტყველება უკიდურესობამდე არ არის დაპირისპირებული, ისინი მჭიდროდ უკავშირდებიან ერთმანეთს, რადგანაც „მხატვრულ ღირებულებათა განხილული სისტემის იმანენტური კანონების დადგენა“ შეიძლება მხოლოდ ინდივიდუალური გამონათქვამების შესწავლით – ნორმასთან მიმართებით.

რამდენადაც „პრობლემების“ წინასიტყვაობაში დასმულია ლიტერატურის სოციალური ფუნქციის შესწავლის საკითხი და, ამავე დროს, ენისა და ლიტერატურის შესახებ მეცნიერება შეტანილია სოციალური, „უფრო სწორად, სოციოლოგიური დისციპლინების რიგში“, ამდენად, ისევე როგორც პრალის სკოლაში, აქაც ხაზგასმულია ენის (resp. ლიტერატურის) საზოგადოებრივი ხასიათი.

5. „სინქრონიული და დიაქრონიული ენათმეცნიერების ურთიერთობის საკითხი თანამედროვე ენათმეცნიერების ერთ-ერთი აქტუალური საკითხია. ფ. დე სოსიურმა, ტრადიციული ენათმეცნიერებისაგან განსხვავებით, სინქრონიულ ენათმეცნიერებას მიანიჭა უპირატესობა დიაქრონიულთან შედარებით. ძირითადი არგუმენტი, რომელსაც იგი ემყარებოდა, ისაა, რომ ენობრივი სისტემა მხოლოდ სინქრონიულ ჭრილში წარმოგვიდგება. ცვალებადობას განიცდის არა სისტემა მთლიანად, არამედ მისი მხოლოდ ცალკეული ელემენტები, ამასთან, ცვლილებები სისტემის გარეთ დგას, შემთხვევითია სისტემის მიმართ. პრალის სკოლას გაუმართლებლად მიაჩნია სინქრონიულ და დიაქრონიულ ენათმეცნიერებებს შორის უფსკრულის შექმნა“ (შარაძენიძე 1966: 91).

პრალის სკოლის თეზისებში ნათქვამია: „არ შეიძლება აღვმართოთ გარდაუვალი ზღუდეები სინქრონიულ და დიაქრონიულ მეთოდებს შორის, როგორც ამას ჟენევის სკოლა აკეთებდა. თუ სინქრონიულ ენათმეცნიერებაში ენის სისტემის ელემენტები განიხილება მათი ფუნქციების თვალსაზრისით, ენის მიერ განცდილ ცვლილებებზედაც არ შეიძლება ვიმსჯელოთ იმ სისტემის გაუთვალისწინებლად, რომელსაც ეს ცვლილებები შეეხო. არალოგიკური იქნებოდა გვევარაუდებინა, რომ ლინგვისტური ცვლილებები სხვა არაფერია, თუ არა დამანგრეველი დარტყმები, შემთხვევითი და სხვადასხვაგვარი სისტემის თვალსაზრისით. ლინგვისტურ ცვლილებებს ხშირად აქვთ თავიანთი ობიექტად სისტემა, მისი განმტკიცება, გარდაქმნა და ა. შ. ამგვარად, დიაქრონიული შესწავლა არა მხოლოდ არ გამორიცხავს სისტემისა და ფუნქციების

ცნებებს, არამედ პირუკუ, ამ ცნებათა გათვალისწინების გარეშე იგი არასრულია“ (Тезисы 1967: 17).

დიაქრონიულ მეცნიერებაში სისტემის ცნების შემოტანა პრალის სკოლის დამსახურებაა. ცოტა უფრო ადრე ასევე გადაიჭრა აღნიშნული საკითხი ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის წერილში, რომელშიც ნათქვამია: „მკვეთრი დაპირისპირება სინქრონიულსა (სტატიკურსა) და დიაქრონიულ ჭრილს შორის ცოტა ხნის წინათ ნაყოფიერ სამუშაო ჰიპოთეზას წარმოადგენდა როგორც ენათმეცნიერებისათვის, ასევე ლიტერატურის ისტორიისათვის, რამდენადაც მან აჩვენა ენის (resp. ლიტერატურის) სისტემური ხასიათი. სინქრონიული კონცეფციის მიღწევები გვაძულებენ გადავხედოთ დიაქრონიის პრინციპებსაც. მოვლენათა მექანიკური აგლომერატის ცნებამ, რომელიც სინქრონიული მეცნიერების სფეროში სისტემის, სტრუქტურის ცნებით შეიცვალა, შესაბამისი ცვლილება განიცადა დიაქრონიული მეცნიერების სფეროშიც. სისტემის ისტორია თავის მხრივ არის სისტემა („ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემები“, თეზისი 3-4).

„მეორე მხრივ, ვერც სინქრონიული აღწერა გამო-რიცხავს მთლიანად ევოლუციის ცნებას“, – ვკითხულობთ შემდეგ პრალის თეზისებში, – „რადგან ენის სინქრონიულად განხილულ სექტორშიც კი ყოველთვის არის იმის შეგნება, რომ არსებული სტადია იცვლება ფორმირების პროცესში მყოფი სტადიით. ჯერ ერთი, სტილისტური ელემენტები არქაიზმებად აღიქმებიან და, მეორე, განსხვავება პროდუქტიულ და არაპროდუქტიულ ფორმათა შორის წარმოადგენს დიაქრონიულ მოვლენებს,

რომლებიც არ შეიძლება გამოვრიცხოთ სინქრონიული ენათმეცნიერებიდან“ (Тезисы 1967: 18).

ახლა ვნახოთ შესაბამისი ადგილი „პრობლემების“ თეზისებიდან: „წმინდა სინქრონიზმი ახლა ილუზიაა. ყოველ სინქრონიულ სისტემას აქვს თავისი წარსული და მომავალი, როგორც სისტემის განუცალკევებელი სტრუქტურული ელემენტები (ა. არქაიზმი, როგორც სტილისტური ფაქტი; ენობრივი და ლიტერატურული ფონი, რომელიც შეიცნობა როგორც დრომოჭმული, ძველმოდური სტილი; ბ. ნოვატორული ტენდენციები ენასა და ლიტერატურაში, რომლებიც მიჩნეულია სისტემის ინოვაციად)“ (Тынянов, Якобсон 1928: 36). აქვე დგება სინქრონიზმი ევოლუციის არსებობის საკითხი – „სინქრონიზისა და დიაქრონიის დაპირისპირება იყო სისტემისა და ევოლუციის ცნებათა დაპირისპირება და კარგავს პრინციპულ არსს, რამდენადაც ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ყოველი სისტემა აუცილებლად მოცემულია როგორც ევოლუცია, მეორე მხრივ კი, ევოლუცია უსათუოდ ატარებს სისტემურ ხასიათს“ (იქვე)¹. ამ აზრის პირდაპირ განვითარებას წარმოადგენს პრაღელების ზემომოყვანილი მსჯელობა ენობრივი ცვლილებებისა და ენობრივ სისტემასთან მათი მიმართების შესახებ.

¹ შდრ. ი. ტინიანოვის სტატია «О литературном факте» (Тынянов 1924a: 101-116), რომელშიც გარჩეულია ლიტერატურული გენეზისისა და ევოლუციის ცნებები; ლიტერატურა განხილულია, როგორც დინამიკური სამეტყველო კონსტრუქცია; მისივე «Вопрос о литературной эволюции» (Тынянов 1927: 42-48); მისივე «Проблема стихотворного языка» (Тынянов 1924b), რომელშიც ავტორი ფორმას აფასებს არა როგორც გაყინულ სიტყვიერ საბურველს, არამედ იგი მას ლიტერატურის განვითარების პროცესთან რთულ მიმართებაში განიხილავს.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ერთი საკითხი, რომელიც „პრობლემების“ მეშვიდე თეზისშია დასმული – „ენისა და ლიტერატურის კანონებისა და მათი ევოლუციის ანალიზს აუცილებლად მივყავართ რეალურად მოცემული სტრუქტურული ტიპების (resp. სტრუქტურათა ევოლუციის ტიპების) განსაზღვრული რიგის დადგენამდე“. როგორც ვხედავთ, აქ წარმოდგენილია ლინგვისტური ტიპოლოგიის იდეა. რ. იაკობსონი მოგვიანებით თავად აღნიშნავს, რომ ჯერ კიდევ ამ თეზისში ჩაისახა „ლინგვისტურ სტრუქტურათა ტიპოლოგიაო“ (Jakobson 1962: 654). აქვე უნდა ითქვას, რომ იმ დროისათვის, როცა „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემები“ ინერებოდა, არაერთი მკვლევარი უკვე მსჯელობდა სტრუქტურათა შედარება-შეპირისპირებასა და მათ შორის მსგავსების არსებობაზე (იხ. Малишевский 1925: 141-157). მ. მალიშევსკი წერდა: „ზოგიერთი პოეტური კანონი ყველა ადამიანური ენისათვის საერთოა, რადგან ენათა მასალას ყველგან ქმნიან ბგერები ოთხი განუყრელი მახასიათებლით: გრძლიობით, სიძლიერით, სიმაღლითა და ტემბრით“ (Малишевский 1925: 148). თვალსაჩინოა, რომ ლიტერატურული ენის კვლევისას უკვე ჩნდებოდა ტიპოლოგიისა და უნივერსალიების პრობლემები.

ამგვარად, „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემებში“ დასმული და გადაჭრილი საკითხები სტრუქტურალიზმის ერთ-ერთი ძირითადი სკოლის – პრალის ფუნქციური ლინგვისტიკის კონცეფციის წამყვანი დებულებებია. განხილულ წერილს თავის დროზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ენისა და ლიტერატურის შესწავლის საქმეში, ვინაიდან იგი წარმოადგენდა ახალი

ენათმეცნიერებისა და ლიტერატურათმცოდნეობის მთელ პროგრამას, რომელმაც ბევრი საკითხის (სინქრონიისა და დიაქრონიის ურთიერთმიმართების, დიაქრონიაში სისტემის აღმოჩენის, სინქრონიისა და ევოლუციის) ორიგინალური გადაწყვეტა მოგვცა. მიუხედავად ამისა, XX საუკუნის 70-იან წლებში აღნიშნული საპროგრამო ნაშრომი თითქმის არ იხსენიება სპეციალურ ლიტერატურაში¹ და მისი ერთ-ერთი ავტორის – იური ტინიანოვის – სახელი არ ჩანს იმ რუსი მეცნიერების გვერდით, რომელთა წვლილი პრალის ლინგვისტური სკოლის ზოგადენათმეცნიერული თეორიის ჩამოყალიბებაში სათანადოდ არის აღნიშნული და შეფასებული.

როგორც ცნობილია, პრალის სკოლის ლინგვისტთა მუშაობაში დიდი ადგილი ეთმობოდა მხატვრული (პოეტური) ენისა და სტილის შესწავლის საკითხებს. პრალის სკოლის „თეზისებში“ ვრცლად არის მოცემული პოეტური ენის კვლევის პრობლემები. არაერთგზის იქნა აღნიშნული, რომ პრალელების თეორიული პოზიცია ამ საკითხებთან მიმართებით ენათესავება რუსი ფორმალისტების ნააზრევს. მათი სიახლოვე ზოგჯერ რუს ფორმალისტთა უშუალო გავლენით შეიძლება აიხსნას.

მხატვრული ენის შესწავლის საკითხებში საერთო რუს ფორმალისტთა და პრალელთა შეხედულებებს შორის შემდეგია: 1. ფუნქციური მიდგომა პოეტური ენის

¹ მცირეა იმ ავტორთა რიცხვი, რომელთა ნაშრომებში გვხვდება ცნობა „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემების“ შესახებ, მათ შორის არიან, მაგ., ვიქტორ ერლიხი (Erlich 1955: 111), ვიტორიო სტრადა (Strada 1964: 56).

კვლევისას, 2. პოეტიკის ორიენტაცია ლინგვისტიკაზე¹, 3. ნიშნის დომინანტობა მხატვრულ სისტემაში და 4. ენობრივი ნორმისა და ნორმიდან გადახრის საკითხი პოეტურ ენაში.

პირველ ორ საკითხს აღარ შეეხებით, რადგან მათზე ზემოთ ვრცლად ვისაუბრეთ.

პრალის ლინგვისტური წრის თეზისებში აღნიშნულია შემდეგი: „ხელოვნების მაორგანიზებელი ნიშანი, რომლითაც ეს უკანასკნელი სხვა სემიოლოგიური სტრუქტურებისაგან განსხვავდება, არის მიმართულობა არა აღსანიშნულ, არამედ თვით ნიშანზე... ნიშანი არის დომინანტი მხატვრულ სისტემაში². თუ ლიტერატურის ისტორიკოსს თავისი კვლევის ობიექტად აქვს არა ნიშანი, არამედ ის, რაც ნიშნით არის აღნიშნული, თუ იგი შეისწავლის ლიტერატურული ნაწარმოების იდეურ მხარეს, როგორც დამოუკიდებელსა და ავტონომიურ არსს, ამით იგი არღვევს მის მიერ შესწავლილი სტრუქტურის ღირებულებათა იერარქიას“ (Тезисы 1967: 31-32).

პრალის „თეზისებში“ ვკითხულობთ: „დებულებიდან – პოეტური შემოქმედება ისწრაფვის დაეყრდნოს ენობრივი

¹ ვ. მათეზიუსი ბ. ტომაშევსკისაც ახსენებს, ჩეხ ესთეტიკოს იან მუკარჟოვსკისთან ერთად, როგორც ლინგვისტიკაზე პოეტიკის ორიენტაციის ინიციატორს (Mathesius 1966: 141).

² ანალოგიური მოსაზრება აქვს გამოთქმული ვ. შკლოვსკის ნაშრომში «Искусство как прием» (Шкловский 1919: 101-114). იხ. მისივე «О поэзии и заумном языке» » (Шкловский 1919: 13-26). ცნობილია შკლოვსკის ანალოგია ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და ჭადრაკის თამაშს შორის (შდრ. ფ. დე სოსიური) და, აგრეთვე, მისივე ჰედონიური განსაზღვრება ხელოვნებისა ვ. ხლენიკოვის მიერ შემოტანილი შესიტყვებით – «самовитое слово» (ЛЭ 1934a: 273-278).

ნიშნის ავტონომიურ ღირებულებას, გამომდინარეობს, რომ ლინგვისტური სისტემის ყველა მხარე, რომელიც მხოლოდ დაქვემდებარებულ როლს ასრულებს საურთიერთო ენაში, დამოუკიდებელ ღირებულებას იძენს პოეტურ მეტყველებაში. გამოხატვის საშუალებანი, რომლებიც ავტომატიზაციას¹ განიცდიან საერთო ენაში, პოეტურში პირუკუ, მიმართული არიან აქტუალიზაციაზე“ (Тезисы 1967: 29). ისევე როგორც რუსი ფორმალისტები, პრალელებიც თვლიდნენ, რომ პოეტურ ენას აქვს საკუთარი და, მასთან, ცვალებადი ნორმები, რომლებიც არ შეიძლება კრიტიკის ობიექტად იქცეს, როგორც გადახრა ენობრივი სტანდარტიდან, პირუკუ, პოეტური ენა უნდა განვიხილოთ როგორც ენობრივ ნორმათა სავსებით კანონზომიერი ორგანიზებული სისტემატური დარღვევა, რადგანაც პოეტურ ენას თავისი სპეციალური მიზნების მისაღწევად სპეციალური საშუალებანი ესაჭიროება (Булыгина 1964: 118).

პრალელები თვლიან, რომ „პოეზიის ლექსიკა აქტუალიზაციას განიცდის ისევე, როგორც პოეტური მეტყველების სხვა მხარეები², ის ან არსებული პოეტური ტრადიციიდან გადაიხრება, ან საურთიერთო ენიდან. უჩვეულო სიტყვებს (ნეოლოგიზმებს, ბარბარიზმებს, არქაიზმებს)

¹ ავტომატიზაციისა და აქტუალიზაციის შესახებ იხ. ვ. შკლოვსკის «Искусство как прием» (Шкловский 1919: 101-114).

² იხ. ბ. არვატოვის «Язык поэтический и язык практический» (Арватов 1923: 58-67); იხ. აგრეთვე ლ. იაკუბინსკის «Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках» (Якубинский 1919: 50-57).

პოეტური ღირებულება აქვთ, რადგან ისინი ჩვეულებრივი სიტყვებისაგან განსხვავდებიან“ (Тезисы 1967: 30)¹.

იქ, სადაც პრალის „თეზისებში“ ლაპარაკია სინტაქსური და რიტმული სტრუქტურების მჭიდრო კავშირის შესახებ, მათი დამოკიდებულებათა ღირებულების შესახებ, გვაგონდება ო. ბრიკის მეტად საინტერესო და ორიგინალური შრომები², რომელთა შესახებ ვ. შკლოვსკი ამბობს: „ის, რაც გააკეთა ოსიპ ბრიკმა³, პირობით დავინყებულება. მიუხედავად ამისა, მისი აზრი რიტმისა და სინტაქსის კავშირის შესახებ არა მარტო მნიშვნელოვანია, არამედ მის გარეშე შეუძლებელია ლიტერატურათმცოდნეობის წინ წანევა. უკვე ყველასთვის ნათელია, რომ ლექსი შედგება არა მარტო მახვილიანი და უმახვილო მარცვლებისაგან და არც მხოლოდ სიტყვებისაგან – იგი ორგანიზებულია ფრაზებისაგან, რომელთაც აზრობრივი დაძაბვის საკუთარი ცენტრები აქვთ“ (Шкловский 1966: 445).

დასასრულ, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ი. ტინიანოვისა და რ. იაკობსონის „ენისა და ლიტერატურის შესწავლის პრობლემები“, რომლის თეორიულ ბაზას ნაწილობრივ მაინც შეადგენდა რუს ფორმალისტთა კონცეფცია, წარმოადგენს პრალის ლინგვისტური წრის ცნობილი „თეზი-

¹ შდრ. ი. ტინიანოვის სიტყვები: „სიტყვას ლექსში ათასი მოულოდნელი ელფერი აქვს, ლექსი სიტყვას ახალ განზომილებას სძენს“ (Тынянов 1929: 543).

² შდრ. ი. ტინიანოვის «Смысл стихового слова» (Тынянов 1924б: 48-120).

³ იხ. ბრიკის «Звуковые повторы» (Брик 1919: 58-98), მისივე «Ритм и синтаксис» (Брик 1927).

სეზის“ წინაპარს და რომ 20-იანი წლების ფორმალისტთა „ლინგვისტურ“ მეთოდოლოგიას დღეს უბრუნდებიან პოეტიკის ის მიმართულებანი, სადაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მხატვრული ფორმის ანალიზს ზუსტი მეთოდებით. „სტრუქტურული პოეტიკის“ მომხრენი, რომლებიც ეყრდნობიან ლინგვისტიკაში დამუშავებული სტრუქტურული ანალიზის მეთოდებს, სემიოტიკისა და ინფორმაციის თეორიის და სხვ. ცნებებს, ხშირად თავიანთ ძიებებს წარმართავენ ისევე, როგორც 50 წლის წინათ. მაგრამ იმის თქმა, თუ რა წარმოადგენს მათ კვლევებში ფორმალისტთა მემკვიდრეობის გამოძახილს და რა არის საკუთრივ ახალი, წინასწარ არ შეიძლება, ვინაიდან ეს საკითხები სპეციალურ კვლევას მოითხოვს, რაც ჯერჯერობით არ ჩატარებულა.

მხატვრული ტექსტის თვისებრიობის ზოგიერთი მახასიათებელი

სტილისტიკის მრავალი ცნება და ტერმინი ძველი რიტორიკიდანაა ნასესხები და დღემდე ნაკლებადაა შეცვლილი. მხატვრული ენის ანალიზისას მათ ფართოდ იყენებენ. ტრადიციის თანახმად, თანამედროვე გამოკვლევებშიც სტილისტიკურ საშუალებებს ხატოვან და გამომსახველობით საშუალებებად ყოფენ. სიტყვის, სიტყვათშეხამებისა და ბგერათა ხატოვანი გამოყენების ყველა შემთხვევა ენის ხატოვან საშუალებად ითვლება, ხოლო ენობრივი ერთეულის ნებისმიერი გადატანითი მნიშვნელობით ხმარება ტროპია. ხატოვანი საშუალებანი უმეტესად ლექსიკურია (შედარება, მეტაფორა, გაპიროვნება, მეტონიმია, სინეკდოქე, ეპითეტი, ჰიპერბოლა, ლიტოტესი, სიმბოლო, ირონია, ალეგორია, პერიფრაზი). გამომსახველობითი საშუალებანი, ანუ ფიგურები, სახეებს არ ქმნიან, ისინი აძლიერებენ მეტყველების ექსპრესიულობასა და ემოციურობას (მაგალითად, ინვერსია, რიტორიკული შეკითხვა, სინტაქსური კონსტრუქციები და ა. შ.).

ლინგვისტიკის თანამედროვე დონე საშუალებას იძლევა, ახლებურად იქნეს გააზრებული რიტორიკიდან შემორჩენილი ეს ტერმინები. მკვლევართა აზრით, ხატოვანი საშუალებანი შეიძლება დახასიათდეს როგორც პარადიგმატული, რამდენადაც ისინი ავტორის მიერ შერჩე-

ულ სიტყვათა და გამოთქმათა ასოციაციებს ემყარება სხვა, მნიშვნელობით მათთან ახლომდგომ, პოტენციურად შესაძლებელ ვარიანტებთან, რომლებიც ტექსტში წარმოდგენილი არ არის.

ექსპრესიული საშუალება, განსხვავებით ხატოვანი-საგან, სინტაგმატურია, რადგან ელემენტების ხაზოვან განლაგებას ეფუძნება – სწორედ ამ განლაგებაზეა დამოკიდებული სტილისტიკური ეფექტი.

დეკოდირების სტილისტიკა ენის ორივე რიგის საშუალებებს განიხილავს მხატვრულ მთლიანობაში და არა იზოლირებულად, რადგან მათი ზემოქმედება მკითხველზე ერთობლივია და განისაზღვრება კონკრეტული ფუნქციით, ყველა მიკრო- და მაკროკონტექსტის მონაწილეობით.

სტილისტიკურ საშუალებათა დაყოფა ხატოვან და გამომსახველობით ერთეულებად, ცხადია, პირობითია, ვინაიდან ტროპები ასევე ასრულებენ ექსპრესიულ ფუნქციას, ექსპრესიული საშუალებანი კი ხშირად მონაწილეობენ მხატვრული სახის შექმნაში. ტროპის ნიმუშია „კაცი კაცსა შემოვსტყორცი, ცხენ-კაცისა დავდგი გორი“, მაგრამ ექსპრესიულ ფუნქციას ასრულებს; ჰიპერბოლის გამომხატველია რიტორიკული შეკითხვა: „ვინ დასთვალოს ზღვაში ქვიშა და ან ცაზე ვარსკვლავები?“ – მაგრამ მას დიდი ექსპრესიული ძალა აქვს.

როგორც ვხედავთ, ხატოვანი და ექსპრესიული საშუალებების კლასიფიკაცია არ არის სრულყოფილი და ახლებურ ინტერპრეტაციას მოითხოვს.

დავიწყოთ იმით, რომ ტრადიციული სტილისტიკა, რომელიც მეტყველების გამომსახველ საშუალებათა შესახებ მოძღვრებას წარმოადგენდა (მას ენის რესურსების

სტილისტიკასაც უწოდებენ), აღწერითი ხასიათისა იყო და ენაში სინონიმის არსებობას ემყარებოდა. დიდხანს ითვლებოდა, რომ სტილისტიკური შერჩევა პროცესია, რომელიც ეფუძნება ერთი და იმავე შინაარსის სხვადასხვა ენობრივი საშუალებებით გადმოცემას. მაგალითად, ჩ. ჰოკეტი წერს: „უხეშად რომ ვთქვათ, ერთი და იმავე ენის ორი შეტყობინება, რომელიც შეიცავს დაახლოებით ერთნაირ ინფორმაციას, მაგრამ რომლებსაც განსხვავებული ენობრივი სტრუქტურები აქვთ, შეიძლება განისაზღვროს როგორც სტილისტიკურად განსხვავებული“ (Hockett 1958: 556). უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი გამონათქვამები თეორიულ დონეს ვერ სცილდება, ვინაიდან ინფორმაციათა მსგავსებისა და იგივეობის გააზრება და დასაბუთება საკმაოდ ძნელი საქმე ჩანს. გარდა ამისა, კონოტაციური მნიშვნელობები აფართოებს ყოველი შეტყობინების ინფორმაციულ ჩარჩოებს, თუ ვგულისხმობთ სტილისტიკური საშუალების, როგორც ენობრივი ერთეულის, სემანტიკურ სტრუქტურას. ნ. ენკვისტი ჩ. ჰოკეტთან კამათისას აცალიბებს შემდეგ დებულებას: თუ ორი გამონათქვამი სტილისტიკურად ერთმანეთს უპირისპირდება, მათი ინფორმაციების იდენტურობაზე ლაპარაკი საეჭვოა (Enkvist 1964: 16).

მართალია, აზრთა სხვადასხვაობა თვალსაჩინოა, მაგრამ მაინც არის შესაძლებელი, რომ „რესურსების სტილისტიკა“ სტილისტიკის, როგორც მეცნიერების, თავისებურ ბაზად მივიჩნიოთ, ოღონდ კრიტიკულად უნდა მივუდგეთ ტრადიციული სტილისტიკის იმ მხარეებს, რომლებსაც დღეს უკვე აღარ ძალუძთ დააკმაყოფილონ მხატვრული ენის შესწავლის მოთხოვნები.

რესურსების სტილისტიკის მსგავსად, ენობრივ საშუალებათა მიზანდასახული შერჩევის პრინციპი თანამედროვე სტილისტიკისათვისაც ბუნებრივია, სხვა საქმეა, რამდენად საკმარისია მხოლოდ ამ მიმართულებით კვლევის წარმართვა. აქვე უნდა ვახსენოთ ამორჩევის საპირისპირო ტერმინი ნონსელექცია, რომელიც პოსტმოდერნისტული ტექსტის აგების ძირითადი ხერხის აღმნიშვნელია. იგი ენობრივ-გამომსახველობითი საშუალებებისა და სხვა შემადგენლების წინასწარ შერჩევაზე უარის თქმას გულისხმობს, რის შედეგადაც წარმოიქმნება ტექსტის კოლაჟურ-ეკლექტიკური სტრუქტურა. სელექციის ტერმინოლოგიური ოპოზიტი ნონსელექცია, რომლის ცნებითი პოლარულობა უარყოფითი თავსართით არის გამოხატული, რეალურ ვითარებას არ ასახავს იმდენად, რამდენადაც თუნდაც ტექსტურ ფრაგმენტთა კოლაჟისა და ციტატების მოზაიკის შექმნა თავისთავად უკვე ერთგვარი ამორჩევის აქტს ვარაუდობს.

მხატვრული ნაწარმოების თემა, ჟანრი, ავტორის ინდივიდუალობა, მსოფლხედვა, მისი ნიჭიერება, ნაწარმოების შექმნის დრო და სხვ. და სხვ. მრავალი გარეენობრივი ფაქტორი მხატვრულ მეტყველებაში განსაზღვრავს იმის გამოვლენას, რაც პოტენციურად (ვირტუალურად) არსებობს ენაში. მწერალი საამისოდ საგანგებოდ ირჯება, მაშინაც კი, როდესაც იგი ყველაფრისადმი განუზრუნველი დამოკიდებულების დემონსტრირებას ახდენს, რადგან „დამწერიცა“ და „გადამწერიც“ მთხზველი ავტორია, ყველას სურს ისე გამოხატოს სათქმელი, ჯერ რომ არ თქმულა, თუნდაც ისე „გადანეროს“, სხვას რომ არ „გადაუნერია“.

საშუალებათა შერჩევის შესაძლებლობა დამოკიდებულია ენის ერთეულთა ვარიანტულობასა, სიხშირესა და ტრადიციულობაზე. ყოველივე ეს კი უკავშირდება ლინგვისტურ რეალობას, რაც გარკვეული კანონზომიერების საფუძველზე წარმოქმნილი ფაქტია. ენობრივი პოტენციის არსებობა თავისთავად ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ ყველა შესაძლებლობა უსათუოდ რეალობად იქცევა. პოტენციურად შეიძლება არა ერთი, არამედ მრავალი შესაძლებლობა არსებობდეს, რომელთაგან სწორედ შემოქმედის ალლოს წყალობით ზოგიერთი ინყებს ექსტერიორიზებას.

ვარიანტებისა და ამორჩევის ყველაზე დიდი შესაძლებლობები ლექსიკაშია. აქ ტრადიციულ აღმნიშვნელად შეიძლება მივიღოთ შესაბამისი სინონიმური რიგის დომინანტი ან მოცემულ კონტექსტში ყველაზე ხშირად ხმარებული სიტყვა. სტილებრივად ნეიტრალური დომინანტის ჩანაცვლება მისი სინონიმით სტილის ფაქტორია. ტრადიციულობა შეიძლება განვიხილოთ როგორც სიტყვათხმარების მაღალი ალბათობა. ამორჩევის მრავალფეროვანი შესაძლებლობები აქვს მწერალს ტექსტის ორგანიზაციის თვალსაზრისითაც. ესენია: წინადადების ტიპთა თანამიმდევრობა, პარალელური კონსტრუქციები, კონტრასტი, პარაცელაცია და სხვ. მაგალითად, შემასმენლის არსებობა წინადადებაში ნორმად ითვლება, მაგრამ ამ ნორმიდან გადახვევით, ექსპრესიის გაძლიერების მიზნით, პოეტი სტილისტიკურ ხერხს – ზევგმას – მიმართავს, რომელსაც აძლიერებს ელიფსით:

სიკვდილსა გლოვა უხდება,
მკვდარ ძმას – ტირილი დისაო,

ტყესა – ხარირმის ნაფრენი,
 ზოგ დროს – ყმუილი მგლისაო,
 ვაჟკაცსა – ომში სიკვდილი,
 ხელში – ნატეხი ხმლისაო,
 ომს – ლხინი გამარჯვებულთა
 და დამარცხება მტრისაო.

(ვაჟა-ფშაველა)

მაშასადამე, ტრადიციულ აღმნიშვნელსა (ნორმასა) და სიტუაციურ აღმნიშვნელს შორის დაპირისპირება მოიაზრება როგორც კონტრასტი ყველაზე ალბათურ (უხშირეს) ენობრივ ელემენტსა და იმ ელემენტს შორის, რომელიც შემოქმედმა მოცემულ შეტყობინებაში გამოიყენა. ეს განაპირობებს მხატვრულ ეფექტს, რაც სტილისტიკის კომპეტენციაა.

სტილისტიკური საშუალებანი მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანია, მაგრამ მათ იგივე პრინციპი უდევთ საფუძვლად, რაზეც ენის მთელი მექანიზმია აგებული – მოვლენათა დაპირისპირება და მათ შორის მსგავსებისა და განსხვავების დადგენა. ენის ერთეულები, რომლებიც ავტომატიზაციას განიცდიან საურთიერთო კომუნიკაციისას, პოეტურ ენაში, პირუკუ, მიმართული არიან აქტუალიზაციაზე. ამ უკანასკნელს ვ. შკლოვსკიმ „გაუცნაურება“ უწოდა: „ხელოვნების ხერხს წარმოადგენს საგანთა გაუცნაურებისა და გაძნელებული ფორმის ხერხი, რომელიც ზრდის ალქმის სიძნელესა და ხანგრძლივობას, რადგან ალქმის პროცესი ხელოვნებაში თვითმიზნურია და უნდა გახანგრძლივდეს“ (Шкловский 1919: 105). უფრო მოგვიანებით შკლოვსკი ამბობდა, რომ მხატვრული ეფექტი მიიღწევა სასიგნალო სისტემის შეცვლით, უფრო

სწორად, სიგნალის განახლებით, რაც არღვევს სტერეო-ტიპსა და გვაიძულებს დავიძაბოთ, რათა ჩავწვდეთ სა-განს (Шкловский 1961: 19).

„გაუცნაურების“ ადეკვატურია „გაუცხოების“ მეთო-დი თეატრსა და კინოხელოვნებაში. ცნობილი იტალიელი რეჟისორი ჯორჯო სტრელერი წერს: „სხვას რას წარმო-ადგენს არსებითად გაუცხოება, თუ არა პოეტურ ოპერა-ციას? ამასთანავე, ყველაზე მთავარ პოეტურ ოპერაციას. მსახიობი გარკვეული ტონის, გარკვეული ჟესტის ან ორივესი ერთად გამოყენებით გამოყოფს თავის თავს, მოსწყდება რა იმას, რასაც იგი მოცემულ მომენტში წარ-მოადგენს. ამ დროს იგი ააჩქარებს ან შეანელებს დროის დინებას, რაც მას სხვად აქცევს, მაშინ რაღაც იდუმალი, ჩვენთვის აქამდე უცნობი შუქით ნათდება საგანი და წარმოგვიდგება როგორც ახალი, როგორც ხელუხლებე-ლი, არასოდეს არავის მიერ დანახული, გამზადებული შე-მეცნებისათვის. ანდა, პირიქით, ყველასათვის ნაცნობ სა-განზე ქრება სინათლე, ძირავს მას სიბნელეში და ისევ იქცევა იგი ახლად, ჯერ ამოუხსნელ, ჯერ შეუცნობელ საგნად“. ეს ეფექტი სტრელერს აგონებს პოეზიის გან-მარტებას, რომელიც პოეტმა ჯ. უნგარეტიმ წარმოთქვა: „პოეზიაა, როცა ბუნდოვანდება ის, რაც ნათელი იყო და ნათდება ის, რაც იყო ბნელი“ (Strehler 1974: 113)¹.

ეს მოვლენა, როგორც უკვე აღინიშნა, შესწავლილია პრაღის სკოლაში, სადაც მას აქტუალიზაცია და „წინწა-

¹ შდრ. ბ. ბრეხტის გაუცხოებას, რომლის მეშვეობით რეჟონანსი ეძლევა კონცეფციას, იდეას, სახეს; ყოვნდება, ხანგრძლივდება რა-ღაც და ჩნდება სიახლე ჩვეულებრივისა.

მონევა“ უწოდეს. ლ. დოღეშელი, რომელმაც კარგად ახსნა ამ მოვლენის არსი, იმას ემყარება, რომ პოეტურ ენაში ყურადღება თვით ენობრივ ფაქტზე უნდა იყოს გამახვილებული, რითაც მოხდება მისი აქტუალიზაცია, განსხვავებით არამხატვრული ენისაგან, სადაც ფორმა ავტომატიზებულია, ხოლო ყურადღების ცენტრში შინა-არსი დგას. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ მხატვრულ ენაში ორივე ტენდენციაა და ეს, ერთმანეთის საპირისპირო ძალები, დინამიკურ სტრუქტურას, დაძაბულ წონასწორობას ქმნიან, ისინი უერთმანეთოდ წარმოუდგენელია, რადგან ავტომატიზებული (ტრადიციული) ელემენტები ფონს ქმნიან მხატვრული ერთეულის წინწამონევისა და გამოყოფისათვის. სხვადასხვაა მათი ხვედრითი წონა სხვადასხვა ლიტერატურულ სკოლებსა და სტილებში, მაგალითად, კლასიციზმში ავტომატიზებული ელემენტების რიცხვი ბევრად მეტია, ვიდრე სიმბოლიზმსა და რომანტიზმში (Doležel 1967: 41). წინწამონევა ენის სისტემის წესების დარღვევას არ გულისხმობს, მაგრამ, ჩვეულებრივ, ენობრივ ნორმას კი არღვევს. ამიტომ მისი გამოხატვა მოსახერხებელია სიხშირის სტატისტიკური ტერმინებით. ასე მაგალითად, ავტორისეული ნეოლოგიზმები მორფემათა იშვიათ შერწყმას იძლევა, ინვერსია სიტყვათა უჩვეულო რიგს ქმნის, მეტაფორები უჩვეულოდ იშვიათ სიტყვათშეხამებებს წარმოადგენს და სხვ. ამ მოვლენის საკვებით იდენტური არ არის, მაგრამ მას ძალიან უახლოვდება მექანიზმით „გამტყუნებული მოლოდინის ეფექტი“ (Milic 1967: 9), რასაც წინწამონევის ერთ-ერთ პრინციპად მიიჩნევენ ისეთი ხერხების გვერდით, როგორიცაა კონვერგენცია, გაბმა და ნაკლებად

შესწავლილი „გამართლებული მოლოდინი“ (Гальперина 1985: 13-22).

ი. ლოტმანი წინნამოწვევის ეფექტს ამგვარად განმარტავს: სიტყვიერი შემოქმედება ხელოვნებად რომ იქნეს აღქმული, იგი უნდა გამოიჩინოს პრაქტიკული მეტყველებისგან. მხატვრული ნაწარმოების ყველა ელემენტი აზრობრივი ელემენტია. მთლიანი სტრუქტურის შემადგენლობაში ეს ელემენტები ერთმანეთთან დაკავშირებული არიან რთული სისტემით იმ ურთიერთმიმართებისა და შეპირისპირება-დაპირისპირებისა, რომლებიც ჩვეულებრივ ენობრივ კონსტრუქციაში შეუძლებელია. სწორედ ეს ანიჭებს მათ ახალ მნიშვნელობას (Лотман 1964). ი. არნოლდს გაუმართლებლად მიაჩნია ენობრივი ფორმებისა და არა შეტყობინების წინნამოწვევა ნაწარმოებში, რადგან ყოველი ფორმალური საშუალება არა მარტო საგნობრივ-ლოგიკური, არამედ ემოციურ-შემფასებლური და ექსპრესიული აზრის გადმოცემის ძირითად მიზანს ემსახურება (Арнольд 2016: 98-112).

ტრადიციული ნორმიდან გადახრის ფიქსირებამ და მხატვრული ენის მხოლოდ ამ ნიშნით შეფასებამ შეიძლება მცდარი დებულება წარმოშვას, რომ პოეზიის ენა დამახინჯებული ენაა, მაშინ როდესაც, ის საერთო-სახალხო ენის ნაწილია და მის საფუძველზე ვითარდება. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ სტილებრივი ეფექტი ზოგჯერ იმიტაა განპირობებული, რომ არავითარ ნორმიდან გადახრასთან არა გვაქვს საქმე, მაგალითად, ისეთ ლექსებში, სადაც ემოციურ, და, ხშირად, ესთეტიკურ ზემოქმედებასაც კი ახდენს ლექსის რიტმის დამთხვევა სასაუბრო, ცოცხალი მეტყველების რიტმთან. ლირიკული

პოეზიის მიმართ ეს ფაქტი შენიშნა ო. ოვსიანიკო-კული-კოვსკიმ, როდესაც ა. პუშკინის ლექსის „მე თქვენ მიყვარდით“ განხილვის შემდეგ დაასკვნა, რომ „წმინდა ლირიკა თავისი არსით არახატოვანია“. იგი წერდა: „ამ შესანიშნავ ტაეპებში დასრულებული ლირიზმის განწყობილება და გამოხატულება ეჭვს არ იწვევს, იგი ერთბაშად აღიქმება, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე... მაგრამ სადღა არის აქ სახეები? ისინი სრულებით არ მონაწილეობენ – არა თუ შემეცნებითი სახეები, საერთოდ, ცალკეული, კონკრეტული წარმოდგენებიც კი არსადაა“ (Овсяннико-Куликовский 1917: 49). მკვლევარი არ ცდილა, ჩასწვდომოდა, თუ სახელდობრ რა „აღიქმება ერთბაშად“. რ. იაკობსონმა იგივე ლექსი გააანალიზა ორმოცდაათი წლის შემდეგ და წარმოადგინა მისი ენობრივი წყობის კონკრეტული სურათი (Jakobson 1987: 121-144). მაგრამ, როგორც შემდგომ შკლოვსკიმ აღნიშნა, ამ ანალიზმა უფრო მეტად ვერ დაუახლოვა ლექსი მკითხველს, ე. ი. რ. იაკობსონმა მხოლოდ ფორმალურ-ლოგიკურ ანალიზზე დაყრდნობით ვერაფერი თქვა არსებითი საკვლევი ლექსის შესახებ, უფრო მეტიც, მან „ლინგვისტური ბადით“ ვერ დაიჭირა შემოქმედებითი ჩანაფიქრის მთელი სიღრმე, მთელი განშტოებანი, კომპოზიციური აგების სირთულე და კომპოზიციის ელემენტარული მოვლენების ახსნაც სტრუქტურულ-ფორმალისტური გამოვიდა, რის გამოც შკლოვსკი წერდა: „წარმოდგენა პოეზიაზე როგორც გრამატიკის ასახვაზე, ვერ აქცევს პოეზიას მათემატიკურად... პოეზიას ბევრი რამის თქმა შეუძლია, მას იმის გადმოცემაც კი ძალუძს, თუ როგორ ეხუთება სული ადამიანს. სიტყვები სიგნალებია, მაგრამ ნიშანს სემაფორებივით კი არ იძლევიან, ისინი განცდა-

თა გზას წარმოადგენენ და არა მხოლოდ ამ განცდათა აღნიშვნას¹. საინტერესოა, რომ სხვადასხვა მეთოდოლოგიური მიდგომის მექონე მკვლევრებმა – იაკობსონმა და შკლოვსკიმ – ერთნაირად აღიარეს, რომ პუშკინის ზემოდასახელებულ ლექსში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ლირიკის შედევრად ითვლება, გამომსახველობითი საშუალებანი არ არის მხატვრული. ის მოსაზრება, რომ ლირიკა არასახეობრივია, გამოთქმული და დასაბუთებული აქვს ა. ლოსევსაც ახლა უკვე მ. ლერმონტოვის ცნობილი და ასევე ლირიკის შედევრად აღიარებული ლექსის «И скучно и грустно...» ანალიზის მიხედვით. ა. ლოსევი არახატოვანი პოეზიის აღსანიშნავად ხმარობს შესიტყვებას „ანიკონური პოეზია“ (Лосев 1982: 417). ასეთად მიაჩნია მას ლერმონტოვის დასახელებული ლექსი, რომლის ყოველ სიტყვასა თუ შესიტყვებას ხატოვანების თვალსაზრისით განიხილავს და ადგენს, რომ აქ იგი ნულოვანია. „ეს აშკარად ანიკონური ლექსი ყოველთვის ახდენს ჩვენზე შთაბეჭდილებას. იგი – თავისი ღირსებით მაღალი პოეზია და ღრმა შთაბეჭდილების მომხდენი ლირიკაა, – წერს მკვლევარი, ჩვენ თვალწინ ხდება რაღაც რთული და მოულოდნელი: ლირიკული ლექსი ან არ შეიცავს რაიმე სახეებს, ან ამ სახეებს სრულიად არამხატვრული დანიშნულება აქვთ. მიუხედავად ამისა, ეს არა მარტო შესანიშნავი ლექსია, არამედ ლირიკული შემოქმედების მსოფლიო შედევრიც“ (იქვე: 420). როგორ მოხ-

¹ რ. იაკობსონის ნაშრომი “Poetry of Grammar and Grammar of Poetry” ვ. შკლოვსკიმ კრიტიკულად განიხილა ჟურნალში «Иностранная литература» (1969, № 2) და ამით გაიხსენა ოპოიაზში დაწყებული კამათი იაკობსონთან იმის თაობაზე, არის თუ არა პოეტიკა ლინგვისტიკის დარგი.

და, რომ ანიკონურ საფუძველზე წარმოიქმნა მხატვრული ლირიკის შედეგები? ლოსევი ამ კითხვაზე პასუხს შეგნებულად არიდებს თავს. იგი მხოლოდ ფაქტს ადგენს, რომ წმინდა ლირიზმი ანიკონურია.

საინტერესოა, რომ შკლოვსკიმ რ. იაკობსონის ზემოთ აღნიშნული სტატიის კრიტიკა შემდეგ თავის წიგნში (Шкловский 1983) განავრცო. მან დრამატული ფორმების მიღმა დრამატული კოლიზიები დაინახა¹, უფრო მეტიც, სიუჟეტური ლიტოტესი უწოდა იმ სიუჟეტურ სტრუქტურას თავისი პერიპეტეიებითა და მიმართების თვისებრიობით, რომლის საშუალებითაც ლირიკული გმირი „გვარწმუნებს, რომ სიყვარულმა გაიარა. მას კი სინამდვილეში არ გაუვლია, ადამიანი თვითონ ლაპარაკობს ამ სიყვარულის სტადიებზე, ლაპარაკობს მის ცვლილებებზე და ამით იძლევა გრძნობის ანალიზის სიუჟეტს...“. მკვლევარი ასკვნის, რომ, „რაც უფრო ვითარდება ლიტერატურული ფორმა და რთულდება ასოციაციური კავშირები, მით უფრო ნაკლებამომწურავად გახსნის ფორმას (წანარმოების შინაარსს) ცალმხრივი, თუნდაც ბრწყინვალე, ანალიზი“ (Шкловский 1983: 196).

როგორც ვხედავთ, სიტყვა, გამოთქმა შეიძლება სახეს არ წარმოადგენდეს, მაგრამ მონაწილეობდეს მხატვრული სახის შექმნაში, თანაც ისეთი სახისა, რომლის

¹ მაგალითად, რ. იაკობსონი წერდა: „პუშკინი, დრამატული კოლიზიების სწორუპოვარი ოსტატი, გაურბის თხრობითი კილოს სრული ასპექტის ფორმებს, ერთადერთი გამონაკლისია *любовь ещё, быть может, в душе моей угасла не совсем* და ისიც წესს ადასტურებს, რადგან (სრული ასპექტის მქონე ფორმის – გ. კ.) გარემომცველი დამხმარე სიტყვები *ещё, быть может ... не совсем* დასრულების ფიქციურ თემას მთლიანად აუქმებენ“ (Шкловский 1983: 196).

გამოვლენა მხოლოდ ფორმალურ ანალიზს არ ძალუძს. მხატვრულობა შეიძლება იქმნებოდეს ზოგადი მხატვრულობის ხარჯზეც:

მთვარე შრიალებს ფიჭვივით
დაუსრულებელ ოხვრაში
ამოდის კობტა ბიჭივით
ცისკარი ახალ ჩოხაში.

(გ. ლეონიძე)

აქ საქმე გვაქვს ისეთ მხატვრულ სახესთან, რომელიც მეტაფორიზაციას ემყარება, მაგრამ სახეობრიობა მეტაფორის გარეშეც ჩნდება –

მივდივარ, მკიდია მე ბარგი,
ბარგი მიმძიმებს გამხდარ მხარს.
არავინ, არავინ არის შენზე კარგი
და ყველაზე ცუდიც შენა ხარ.

(ს. ჩიქოვანი)

მეტაფორებით ქმნის შემოქმედი სახეს თუ უმეტაფოროდ, ეს დამოკიდებულია როგორც ნაწარმოების ჟანრზე, ისე მწერლის იდეურ ჩანაფიქრსა და შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე. ლექსი შეიძლება სტილისტიკურად არადაპირისპირებული საშუალებებით აიგოს. ამავე დროს, შესაძლოა პოეტურ ტექსტში უპირატესად სასაუბრო, წიგნურ-სალიტერატურო თუ ნეიტრალური სიტყვები გამოიყენებოდეს, ისიც შეიძლება, რომ სტილისტიკურად დაწეული ენობრივი ერთეულები ქარბობდეს.

სინდისს ვფიცავარ,
კურნავდი იარებს.

მიყვარდი, როგორც ზღვა ალბატროსს.
მე შენთან შორიშორს ვიარე
და ახლოს არ მოველ არასდროს.
შენს ტრფობას მერჩია მარილი მეჭამა,
ან მძევლად ვყოლოდი ტაიგებს.
იცოდეს ზეცამაც,
მე ცუდი არა ვარ,
თუმც კაცი ზეცისგან ვერაფერს გაიგებს.
(ს. ჩიქოვანი)

სადაგი მეტყველებიდან, ნორმიდან გადახრის ხარისხის ობიექტური შეფასებისათვის ყოველი მკითხველი სარგებლობს მეხსიერებაში არსებული წარმოდგენებით იმ სიხშირეზე, რომლითაც ესა თუ ის ელემენტი ხვდება მას. მკვლევრის ამოცანაა კი ისაა, რომ მხატვრული საგანი ერთიან სტრუქტურად განიხილოს და ინტუიციისა და ობიექტურობის შერწყმით შეისწავლოს იგი.

ტრადიციულ და სიტუაციურ აღმნიშვნელთა დაპირისპირებასთანაა დაკავშირებული სტილურ საშუალებათა მოქმედების მეორე ძირითადი პრინციპი, რომელსაც გამტყუნებული მოლოდინის ეფექტი ეწოდება. მისი არსი შემდეგში მდგომარეობს: მეტყველების უწყვეტობისა და ხაზოვანების გამო ყოველი ენობრივი ელემენტის გამოჩენა მომზადებულია წინამავალი ელემენტით, თვითონ კი მომდევნო ელემენტის გამოჩენას ამზადებს. მკითხველი მას ელოდება, თავად ის კი მომდევნო ელემენტის მოლოდინს იწვევს. ასეთი მიმართებისას ერთი ელემენტიდან მეორეზე გადასვლა ნაკლებშესამჩნევია, მაგრამ თუ ამ ფონზე დაბალი ალბათობის ელემენტი ჩნდება, მაშინ ირ-

ღვევა უწყვეტობა, რაც ბიძგივით მოქმედებს. მოუზადებული და მოულოდნელი ელემენტი აღქმას ეწინააღმდეგება და ამ წინააღმდეგობის გადალახვა მკითხველის დაძაბვას მოითხოვს, რის გამოც ძლიერად ზემოქმედებს მასზე.

მ. რიფატერი გამტყუნებული მოლოდინის პრინციპის მოდელს ასე განმარტავს: „სამეტყველო ჯაჭვში სტილისტიკური ეფექტის – კონტრასტის – სტიმული იმ ნაკლებმოსალოდნელ ელემენტებშია, რომლებიც კოდირებულია ერთ ან მეტ შემადგენლობაში სხვა შემადგენელთა მიერ შექმნილი კონტექსტისა და კონტრასტის ფონზე. მხოლოდ ამ ცვალებადობას შეუძლია იმის ახსნა, თუ რატომ იძენს ან კარგავს ერთი და იგივე ლინგვისტური ერთეული სტილებრივ ეფექტს თავისი მდგომარეობის მიხედვით, აგრეთვე, იმის ახსნაც, თუ რატომ ხდება, რომ ნორმიდან ყველა გადახრა არ იძლევა სტილურ ეფექტს. ნაკლებალბათური ელემენტების დეკოდირება შენელებულია, რაც ფორმაზე, ყურადღების ფიქსირებას იწვევს“ (Riffaterre 1959 : 157).

გამტყუნებული მოლოდინი ამა თუ იმ ფორმით ხელოვნების ყველა სფეროში გვხვდება, ენაში კი – ყოველდონეზე. იშვიათი სიტყვები, არქაიზმები, ავტორისეული ნეოლოგიზმები, სპეციფიკური შეფერილობის ლექსემები, სხვა ფუნქციური სტილის სადაგი სიტყვები, ოკაზიონალიზმები და სხვ. ერთგვაროვან სტილურ ფონზე მკვეთრად გამოირჩევა. მნიშვნელოვანი ფაქტორია მოლოდინის გაძლიერება უშუალოდ ნაკლებმოსალოდნელი ელემენტის გამოჩენის წინ, ე. ი. კონტექსტის ელემენტთა მაქსიმალური მონესრიგება. ამ მოვლენის სწორად შეფასებისათვის მიმართავენ ინფორმაციის თეორიას, სადაც გათვალისწინებულია კავშირის არხის ხარვეზები,

რომელთაც სიგნალის არა მარტო დამახინჯების გამოწვევა შეუძლიათ, არამედ, საერთოდ, დაკარგვაც. ხარვეზთა (ხმაურის) ფონზე სიგნალის გამოსაყოფად შეჰყავთ დამატებითი კოდები – ნაკლებმოსალოდნელი სიგნალები, რომლებიც არხის სისუფთავეს უზრუნველყოფენ და იცავენ შეტყობინებას დამახინჯებისაგან. გამტყუნებული მოლოდინის პრინციპი ნაკლებალბათური და მეტადალბათური ელემენტების კონტრასტს ემყარება.

პ. იაშვილის ლექსში „გიორგი ლეონიძე“ ნათქვამია:

შენი ლექსი წითელ ძროხის ჯოგია,
შენი გული ყვითელ ოქროს მორგვია,
შენი სული – აღდგომის ელოგია.
არ ამცილდეს შენთან ძმური ერთობა.

გამტყუნებული მოლოდინის ეფექტს აქ რამდენიმე მოვლენა იწვევს ერთდროულად. ლექსის ანაფორული დასაწყისი მკითხველს ისეთ მოლოდინს უჩენს, რომ მეოთხე ტაეპიც უნდა დაიწყოს სიტყვით „შენი“, რითმაც პირველი სამი სტრიქონის მიხედვით მოსაზღვრე, პარალელური ჩანს და განგვანყობს, რომ მეოთხე ტაეპიც ანალოგიური იქნება, მაგრამ მას უეცრად დისონანსი შეაქვს რიტმულ სტრუქტურაში, რაც მოლოდინის გამტყუნებას იწვევს. სემანტიკური თვალსაზრისით უჩვეულო, ალბათობით ნულოვანია ლექსის შედარება „წითელი ძროხის ჯოგთან“, მას ტრადიცია არა აქვს და ამიტომ მკითხველი ვერაფრით ვერ იწინასწარმეტყველებს მის გამოჩენას, რაც ამძაფრებს აღნიშნულ ეფექტს.

გამტყუნებული მოლოდინის შებრუნებული მოვლენაა გამართლებული მოლოდინი. აღნიშნულ ეფექტს

ქმნის ენობრივი ფორმებისა და სახეების წინასწარ განჭვრეტა, რაც, აგრეთვე, მათი ხმარების მაღალ სიხშირეზეა დამოკიდებული. ორივე ეფექტის შესწავლა ნაყოფიერია დეკოდირების სტილისტიკაში, რადგან მათი საშუალებით შეიძლება აიხსნას ამა თუ იმ ლინგვისტური ერთეულის სტილისტიკური ზემოქმედების განსხვავებული ხარისხი და, ამავე დროს, მათი გამოყენების სიხშირე ავტორის ინდიოსტილის მახასიათებლადაც გამოდგება.

წინამონევის ერთ-ერთ პრინციპს, როგორც აღვნიშნეთ, მსგავს ელემენტთა შეჯგუფება წარმოადგენს. პოეზიისათვის ეს ცნება სამუელ ლევინმა შემოიტანა (Levin 1964: 308-315). შეჯგუფება გულისხმობს იმ ელემენტთა მსგავსებას, რომლებიც იკავებენ მსგავს პოზიციას, ტექსტის მთლიანობას გვატყობინებენ და ვლინდებიან ენის ყველა დონეზე. ამდენად, მსგავსება შეიძლება იყოს ფონეტიკური, სტრუქტურული ან სემანტიკური. პოზიციათა მსგავსება სინტაქსური ბუნებისაც შეიძლება იყოს და ლექსის სტრუქტურით განპირობებულიც.

ბგერითი ელემენტების კანონზომიერ გამეორებას, რომელიც, მაგალითად, ლექსს უდევს საფუძვლად, ენის სხვა დონეზე შეესაბამება, ლექსიკურ, სემანტიკურ და სხვ. ელემენტთა სიმეტრიულობა. ფონეტიკური მსგავსება გამოიხატება რითმებში, მეტრში, ალიტერაციაში, ასონანსებში, სტრუქტურულ-მორფოლოგიურ ან სინტაქსურ წყობათა მსგავსებაში, ხოლო სემანტიკური – უზუსტური ან სიტუაციური სინონიმების, ერთი ძირის მექონე ან ერთი სემანტიკური ველის სიტყვების გამოყენებაში.

განვიხილოთ პ. იაშვილის ალიტერაციებით მდიდარი სტრიქონები:

ლეილას თვალები ელავენ ბნელიდან,
დედოფალს ახლავან მხევალნი მცველებად.
ყვავილიც მწველია ლეილას ხელიდან,
დაღალნი დაშლილან ელვარე გველებად.
ასული მწველია ძველი სურნელებით,
დედოფლის ალერსი გრძელია, ძნელია,
ლეილა ღოცულობს დაღალულ ხელებით,
ქალები გალობით ალიონს ელიან.

ლექსი ბგერათა სხვადასხვა შეჯგუფებას მოიცავს. გარდა ლ ბგერისა (ლექსს „ასო ლასი“ ეწოდება), ვ ბგერაც მეორდება სიტყვებში: თვალე**ბ**ი, ელავ**ე**ნ, ახლავ**ან**, მხევ**ალ**ნი, მც**ვე**ლებად, ყვ**ავ**ილი, მწ**ვე**ლია, ელ**ვ**არე, გ**ვე**ლებად, ძ**ვე**ლი.

ვოკალური ინტონაცია, გამოხატული მახვილიანი ხმოვნების ურთიერთმიმართებით სამეტყველო ჯაჭვში, ასეთ ჟღერადობას იძენს:

ეია აეი ეაე ეია
ეოა ააა ეაი ეეა
აიი ეია ეია ეია
ააი აია ეაე ეეა
აუი ეია ეიუ ეეი
ეოი აეი ეია ეია
ეია ოუო ააუ ეეი
აეი აოი აიო ეია

გარდა რიტმული სეგმენტების გამოვლენისა, აქ შეიმჩნევა თვით სეგმენტებში ხმოვანთა რიგის ვარიაციები: ეია, აეი, ეაი; ეაე, ეეა; ააი, აია; აოი, აიო.

რიტმულ ჰარმონიას აძლიერებს ლ ბგერის განაწილება სამმარცვლოვან მახვილიან სეგმენტებში:

ლქილა ალეი ქლაე ქლია
ქოალ ალაა ქალი ქლეა
აილი ქლია ლქილა ქლია
ალალი ალილა ქლაე ქლეა
 აული ქლია ქლი უქლეი
 ქოლი ალეი ქლია ქლია
 ლქილა ლრულო სალულ ქლეი
 ალეი ალოი ალიო ქლია

მხოლოდ ესთეტიკურად განპირობებულ სამეტყველო სტრუქტურაშია შესაძლებელი ბგერათა ასეთი ორგანიზაცია.

შეჯგუფების ხერხის განხორციელების სხვადასხვა საშუალება სხვადასხვა ეკვივალენტთა უწყვეტ განლაგებას ქმნის, რაც აძლიერებს ტექსტის დინამიზმს. ლიტერატურა, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი სახე, ექვემდებარება ჰარმონიის, ემოციური ზემოქმედებისა და ა. შ. ზოგადესთეტიკურ კანონებს, მათ შორის რიტმის შექმნის კანონებსაც, რომლებიც საერთოა მუსიკის, მხატვრობის, არქიტექტურისა და პლასტიკისათვის.

შეჯგუფების ხერხი ფართოდაა გავრცელებული პროზაულ მეტყველებაშიც, რომელიც რიტმული თვალსაზრისით თითქოს ნაკლებორგანიზებული უნდა იყოს:

„მელი შავად შეღებილი შეიქმნა“ (სულხან-საბა ორბელიანი).

„ბედნიერი ბაყაყივით გაბლენძილი ზაალი არსენას აღარც კი ამჩნევდა, ბებერი ვაცივით დააბოტებდა“ (მიხეილ ჯავახიშვილი).

„ბნელში დაბუდებული ბუს მართვე ბნელს უჩიოდა ხილნარში“ (კონსტანტინე გამსახურდია).

ბგერათა თავმოყრა სუფიქსებითაც იქმნება:

„ყეენს გვერდით ნაზირ-ვეზირები მისდევდნენ და ისინიც მასხრულად იყვნენ ჩაცმულნი და ინით, კირით, და ნახშირით იყვნენ მოთხუპნული“ (მიხეილ ჯავახიშვილი).

სინტაქსური წყობის მხრივ ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ქართული ზღაპარი „რწყილი და ჭიანჭველა“ და კლასიკური ხალხური ლექსი „რამ შეჭამა ვენახი“ (კიკნაძე 1957: 68-69).

სემანტიკურად მსგავსი მონაკვეთების განლაგება ტექსტში სინონიმთა გამოყენებით შეიძლება:

„თითქო არც ოდესღაც ვყოფილვართ, არც დღესა ვართ სულით დაბალნი, ჭკუა-გონებით ჩლუნგნი, ზნეობა დაცემულნი, სულელნი, გაუნათლებელნი, გაღატაკებულნი, პირის გამტეხნი, მხდალნი, ლაჩარნი – აი ჩვენის სულიერ და ხორციელ ავლადიდების სურათი“ (ილია ჭავჭავაძე).

შეჯგუფების ილუსტრაციაა ერთი თემატური ველის სიტყვების ხმარება ერთ კონტექსტში:

„ყოჩაღად და მხნედ იყავით, შვილებო!“ (მიხეილ ჯავახიშვილი).

„უყურე უნამუსოთა,
ჩემს ოჯახს როგორ **ჰქელავენ!**
ჩაიგდეს ჩემი კაცობა,
ფეხს ქვეშ ტყლაპივით **სთელავენ!**“
(ვაჟა-ფშაველა).

გამტყუნებული მოლოდინისა და შეჯგუფების მოვლენათა შესაბამისია გრიგოლ კიკნაძის მიერ გამოყოფილი მეტყველების სტილის ორი ისეთი ტენდენცია, როგორიცაა ფიქსირებული ფორმის დარღვევა და ფიქსირებული ფორმის გამეორება. „ფიქსირებული ფორმის გამეორების ანუ მსგავსების ტენდენცია ფართო გამოხატულებას პოულობს ადამიანის მეტყველებაში (ავტორს იგი მეტყველების ბუნებრივ ტენდენციად მიაჩნია, – გ. კ.), მაგრამ მის გვერდით არსებობს მეორე, სულ საპირისპირო, ტენდენცია, რომლის მიზანია შეაფერხოს მიმსგავსების მოქმედება, დაარღვიოს ფიქსირებული ფორმის გამეორების ტენდენცია. ეს ტენდენცია, ნამდვილად რომ ითქვას, მიმსგავსების ტენდენციის პარალელურად კი არ არსებობს, არამედ თვით მიმსგავსების ტენდენციაშივე მარხია, მისგანაა ამოზრდილი და, შეიძლება ითქვას, შინაგან დამარღვეველ ძალას წარმოადგენს ფიქსირებული ფორმის გამეორებისათვის... იმისათვის, რომ განმსგავსების ტენდენციამ იჩინოს თავი, რასაკვირველია, ადგილი უნდა ჰქონდეს მიმსგავსების ფაქტს, ჯერ უნდა არსებობდეს გარკვეული ენობრივი მოვლენა, შემდეგ მოსალოდნელი უნდა იყოს ამ მოვლენის გამეორება და მხოლოდ ამ ნიადაგზე შეიძლება წარმოიშვას ამ გამეორების წინააღმდეგ მიმართული ტენდენცია, ე. ი. ფიქსირებული ფორმის დარღვევის ანუ განმსგავსების ტენდენცია მეო-

რეულია, ხოლო მიმსგავსების ტენდენცია მასთან შედარებით პირველადია“ (კიკნაძე 1957: 103-104). ორივე ტენდენცია, შეტყობინების მიზანდასახულების შესაბამისად, შეიძლება აღიჭურვოს სტილისტიკური ფუნქციით.

როგორც ვხედავთ, ელემენტთა დაპირისპირებანი ისეთი მახასიათებლების მიხედვით, როგორიცაა ავტომატიზაცია – აქტუალიზაცია, ტრადიციული – სიტუაციური, მოსალოდნელი – მოულოდნელი, მიმსგავსებული – განმსგავსებული სტილის ნიშანს ანუ მეტყველების თვისებრიობას ქმნის.

ნაწილი მეორე

მხატვრული დისკურსი

ვაჟა-ფშაველა ახალი პოეზიის სათავეებთან

ვაჟა-ფშაველას თვალსაჩინო მკვლევარი გრ. კიკ-ნაძე აღნიშნავს: „ვაჟა-ფშაველას მოთხრობათა ერთ წყებას თხრობის სტილი იმდენად ამსგავსებს და აახლოებს, რომ ეს მათი პირველი გადაკითხვიდანვე ჩანს. ასეთებია, მაგალითად: „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, „ხმელი ნიფელი“, „მთის წყარო“, „მთანი მაღალნი“, „ფესვები“ და სხვა მრავალი მოთხრობა. მკითხველის ცნობიერებაში ვაჟას პროზის მთელი ორიგინალურობა სწორედ ამ რიგის მოთხრობებით განისაზღვრა და დამკვიდრდა და არა ისეთებით, როგორიცაა, ვთქვათ, „ბაგრატ ზახარაიჩის სიკვდილი“ ანდა „დარეჯანიც“ კი“ (კიკნაძე 1978: 67).

ვაჟა-ფშაველას პროზის თავისებურებათა დადგენას მეცნიერი „შვლის ნუკრის ნაამბობის“ ანალიზის საფუძველზე გვთავაზობს. იგი თანამიმდევრულად გამოყოფს საკვლევი ტექსტის მახასიათებლებს, რომლებიც ამ ნაწარმოების ღრმა ლირიკულობის დამადასტურებელია. ესენია: **თხრობის ინტიმიზაცია**, რაც მიღწეულია სხვადასხვა ხერხით, როცა წარსულსა და აწმყოს, აწმყოსა და წარსულს მწერალი ერთმანეთში აქსოვს ან აწმყოს თვალთ აფასებს წარსულს და ამით წარსულის ისეთსავე აქტუალურ განცდას იძლევა, როგორადაც აწმყო ვითარება განიცდება; **ლექსიკური შედგენილობა**: ნაწარმოები „პირდაპირ ავსებულია მკაფიო ემოციური ტონის შემ-

ცველი სიტყვებითა და გამოთქმებით“, „ლირიკული ლექსიკით“ – საგანგებოდ შერჩეული სიტყვებითა და გამოთქმებით გახაზულია ნაამბობის **ემოციური შინაარსი; მხედველობითი ხატების სიუხვე**, ამ ხატების დინამიკური ხასიათი. „როგორც წესი, ვაჟა-ფშაველას პროზაში არ არის აღწერილი მდგარი ვითარება... როდესაც ვაჟა გარინდების სურათს ხატავს, ეს საგანთა მხოლოდ გარეგანი სახეა: სინამდვილეში ვაჟასთვის გარინდებაც მითითებაა დიდ შინაგან მღელვარებაზე. გარინდებაც მოქმედებისთვის დაძაბული მზადების მაუწყებელია“ (კიკნაძე 1978: 81). მკვლევარი აღნიშნავს სხვა თავისებურებებსაც: კონტრასტებით თხრობას, ხშირად და სხვადასხვა სახით ნახმარ გამეორებას, საერთოდ, გამეორების მკაფიო ტენდენციას, რაც სტილური ერთიანობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

მახასიათებლები, რომლებიც გრ. კიკნაძემ გამოყო, ასევე განსაზღვრავს მთელი რიგი ნაწარმოების პოეტიკას. ისინი სამ ათეულს აღწევს: „ია“, „გოჩი“, „მთის წყარო“, „პატარა მწყემსის ფიქრები“, „ხმელი ნიფელი“, „კლდე მტირალი“, „ნიფლისჩიტა“, „ქუჩი“, „საახალწლო სიზმარი“, „ფესვები“, „მოჩვენება“, „გველი“, „ზაფხულის სიზმრები“, „მთანი მაღალნი“, „ამოდის, ნათდება“, „კლდემ მხოლოდ ერთხელ სთქვა“, „ვერხვი“, „ჟოლი“, „ნაპრალნი“, „ირემი“, „ერთი უყურეთ ტყესა-და“, „კლდე სალი“, „ტყე ტიროდა“, „დღეს ვიციანი“ და სხვ.

ზემოაღნიშნულ მახასიათებელთა ერთიანობა აშკარად მიგვითითებს იმაზე, რომ ჩამოთვლილი ნაწარმოებები პროზას არ წარმოადგენს არც ტრადიციული და არც თანამედროვე გაგებით. ისინი არც ლირიკული გადახვევებია, ვინაიდან თითოეული მათგანი თავიდან ბო-

ლომდე ლირიზმით განმსჭვალული დამოუკიდებელი თხზულებაა. ეს არც ლამარტინის, მიუსეს, ვინის, ჰიუგოს რომანების ან ნერვალის მოთხრობების მსგავსი პროზაა, თუნდაც მცირე ფორმატის გამო, რაც თავისთავად ბევრ სტრუქტურულსა და შინაარსობრივ განსხვავებას აჩენს. შედარება მაინც შეიძლება გავამართლოთ იმით, რომ ყველა დასახელებული ავტორი, ისევე როგორც ვაჟა, პოეტი იყო და მათ პროზაში ექსპრესიული სიმბოლოების შემოქმედებითი წარმოსახვა ისევე დომინირებდა, როგორც მათ რომანტიკულ პოეზიაში.

კიდევ რა ნიშნები შეიძლება გამოვყოთ, რითაც შევეცდებით ჩვენი დებულება დავასაბუთოთ? პროზისგან განსხვავებით, სადაც, ჩვეულებრივ, პერსონაჟის მრავალმხრივი გამოხატვა მოქმედებაში და სხვა პერსონაჟებთან რთული მიმართების საშუალებით ხდება, ვაჟა მხატვრული სახის თავისებურ ტიპს აგებს, იმგვარ ლირიკულ სახეს ქმნის, რომელიც **აღსარებითი და თვითგამოხატვითი**. ამგვარი სახის ძერწვა ხშირად ნაწარმოების პირველი სიტყვებიდანვე იწყება. გავიხსენოთ რამდენიმე დასაწყისი:

„შვლის ნუკრის ნაამბობი“: „პანანა ვარ, ობოლი. ბედმა დამიბრიყვა“;

„პატარა მწყემსის ფიქრები“: „ბეჩაობით გაზრდილი ვარ, ძმისავ“;

„ია“: „ულრან ტყეში მოსული ვარ“;

„მთის წყარო“: „არაფერი ცოდვა არ მიქნია ჩემს სიცოცხლეში“;

„ხმელი წიფელი“: „ყველას და, მათ შორის, მეც მიყვარს მაღალი, მწვანით, ყვავილებით მორთული მთა“;

„ქუჩი“: „ბალახი ვარ მთისა, ერთის დიდის სალის კლდის შუა გვერდზედ მოსული“;

„ფესვები“: „ნუ გეშინია, არა ვართ გველები. ამ მაღალს მთაზე გველს რა უნდა?“;

„მოჩვენება“: „რამდენი ხანია აღარ მინახავს. საწყალი, რას დამსგავსებია, თქვენი ჭირიმეთ!“;

„კლდე მხოლოდ ერთხელ სთქვა“: „გამარჯვებაო“, რამდენჯერმე ვუთხარ დიდს, საზარელს კლდეს, მაგრამ ყური არ მიგდო“;

„ჟოლი“: „ვითომ მე ბედნიერი ვარ?“;

„კლდე სალი“: „ხანდახან რომ ჯანლი დამეხურება, თვალთ დამიბნელდება, ველარაფერსა ვხედავ“;

„დღეს ვიცინი“: „დღეს სულ ვიცინი; რაც უნდა შემემთხვეს, გინდ ავი, გინდ კარგი, მაინც ვიცინი“...

ამგვარი დასაწყისები მკითხველს თავიდანვე განცდათა ეპიცენტრში ახვედრებს. როგორც არაერთხელ ყოფილა აღნიშნული, ანმყო დროში თხრობა ძირითადად ლირიკული ნაწარმოებებისთვის არის დამახასიათებელი, წარსული უმეტესად ეპოსში დომინირებს. სიტბო, სიხარულის განცდის სურვილი, თანაგრძნობა, უბედურების წინათგრძნობა თუ წუხილი, წუთისოფლის უსამართლობა, აღტაცება ბუნების მშვენიერებით, მისი სილამაზის აღქმის უნარი და სხვ. თითოეულ ნაწარმოებში იმგვარ მხატვრულ სახეს ქმნის, რომელსაც **სახე-განცდა** ეწოდება და რომელიც მხოლოდ პოეტური ნაწარმოებისთვისაა დამახასიათებელი. **განცდათა თვითღირებულებითი და თვითკმარი ხასიათი** აქ უშუალო შინაარსს შეადგენს მის უშუალო ფორმაში, სადაც მთხრობელი (პერსონაჟი) არა მარტო სუბიექტია, არამედ ობიექტიც არის თავისივე თხრობისა, ასევე ავტორიც, რომელიც საკუთარი შე-

მოქმედების საგნად იქცევა, რის შედეგადაც მკითხველს ერთდროულად, ერთბაშად ეძლევა პერსონაჟის განცდა-ცა და ამ განცდის გამო ავტორის განცდაც. ავტორისა და მისი გმირის ერთიანი, ერთტიპობრივი, უპირატესად მონოლოგური, სიტყვა, რომელიც პოეზიისთვისაა დამახასიათებელი, ვაჟას აღნიშნულ თხზულებებს მკვეთრად გამოარჩევს პროზისაგან.

როგორც ცნობილია, ეპოსისა და დრამისაგან განსხვავებით, ლირიკა სიუჟეტთან, როგორც კონსტრუქციულ ჟანრობრივ ნიშანთან, დაკავშირებული არ არის. ამ კრიტერიუმითაც ეჭვს ბადებს პროზისათვის მიკუთვნება იმ თხზულებებისა, რომელთა შესახებ „ვაჟას ფენომენში“ გრ. კიკნაძე წერს: „ვაჟას სახელგანთქმული მოთხრობები – „ხმელი ნიფელი“, „ქუჩი“, „ფესვები“, „კლდე სალი“, „ტყე ტიროდა“, „ბუნების წიაღზე“, „ამოდის ნათდება“ და სხვ. ესენია თითქმის **უსიუჟეტო** (ხაზგასმა ჩვენია, გ. კ.), საამბოვლად ძნელი, მაგრამ განცდებით ავსებული თხზულებები, რომელთა ყოველი მონაკვეთი ერთ მაღალ ესთეტურ დონემდე მიღწეულ მოთხრობად ღირს“ (კიკნაძე 1978: 19). მართლაც, ამ ნაწარმოებებში ვერ შეხვდებით სიუჟეტისათვის ტრადიციულად დამახასიათებელ კომპონენტებს, იქნება ეს კვანძი, ამბის განვითარება, კულმინაცია თუ კვანძის გახსნა. ყოველი მათგანის საზღვრები აქ გარკვეული განცდის სფეროთი იზღუდება. შეგრძნებათა, განცდათა, სულის მოძრაობათა გადმოცემით ვაჟა ცდილობს ერთიან ნაშში მეცსეულად მოაქციოს „სამყაროს ვითარება“, მაგრამ არა აბსტრაქტულად, არამედ გარკვეულ კონკრეტულობაში, სადაც მხატვრულ-სახოვანი ძალისხმევით იშლება იგი. **ლირიკულ ნაშში სამყაროს „მოკრება“** ლექსის, როგორც

შინაარსობრივი ფორმის, ჟანრის მანარმოებელი ყველაზე ზოგადი პრინციპია. სწორედ ამ ფუნქციით უპირისპირდება ლექსი, ერთი მხრივ, ლექსად დაწერილ მოთხრობასა თუ ნოველას და, მეორე მხრივ, დიდი ზომის ლირიკულ ფორმას – ლირიკულ პოემას, სადაც მოცემულია რამდენიმე ლირიკული მომენტის, ერთმანეთთან დაკავშირებული სხვადასხვა განცდების გავრცობა-გამლა.

ამგვარად, ვაჟას ეს ნაწარმოებები არც ლექსად დაწერილ მოთხრობებს წარმოადგენს. ის, რომ მათ ლირიკული ლექსისათვის დამახასიათებელი ყველა თვისება აქვთ, გარდა რითმისა, მეტრისა, რიტმისა, გვაფიქრებინებს, რომ საქმე გვაქვს პოეზიასა და პროზას შორის არსებულ შუალედურ ფორმასთან. მაგრამ ეს ფორმა არ უნდა ავრიოთ ასევე შუალედურ ფორმებში, რომლებიც სწორედ მეტრიკული ნიშნების გამო არიან შუალედური. ვგულისხმობთ რიტმულ პროზასა და თავისუფალ ლექსს.

რიტმული პროზის რიტმი, ცხადია, განსხვავებულია ჩვეულებრივი პროზის რიტმისაგან, რომლის საკითხი კარდინალურია პროზის თეორიაში, სადაც მისი სპეციფიკური, გამომსახველობითი ბუნება ხასიათდება ისეთი მაჩვენებლებით, როგორიცაა სხვადასხვა სამეტყველო პლანის შეხვედრა-შეჯახება და ამ შეჯახების შედეგი. რიტმულ პროზაში კი რიტმი საგანგებოდ არის ორგანიზებული და ამ მიზნით რიტმის შემქმნელი, მეტყველების სპეციფიკური საშუალებებია გამოყენებული. საკითხი საგანგებო კვლევას მოითხოვს, მაგრამ ახლავე შეიძლება ითქვას, რომ ვაჟას აღნიშნულ თხზულებებში ჩვეულებრივი მხატვრული პროზის რიტმისაგან განსხვავებული

რიტმიზება თვალში საცემია. ამ შთაბეჭდილებას ქმნის ტექსტის აბზაცებად დაყოფა, ვერსეტული ფრაგმენტები, გრძელი და მოკლე წინადადებების მონაცვლეობა, ფრაზის რეფრენული გამეორება. მოვიყვანთ ამ უკანასკნელის რამდენიმე ნიმუშს.

„გველში“ ვკითხულობთ ფრაზას: „გველი ამ დროს შორიახლოდან უთვალთვალეზდა ამ სეირს და სიცილითა კვებოდა“. ლაპარაკია იმაზე, თუ როგორ დაგესლა გველმა მტრედის ხუნდები, რომლებიც პირს ველარ აღებენ, რათა მოფრენილ დედას საჭმელი გამოართვან. სწორედ ეს აცინებს გველს. ტექსტი ასე გრძელდება:

„დედა ატრიალებს, აბრუნებს გვერდზე ხუნდებს, შეწუხებულია...

გველი იცინის...

დედა თავზე ევლება ხუნდებს, მაღლა მოუსვენრად ტოტით-ტოტზე ფრინავს და აცქერდება კვლავ ისევ შვილებს თვალეზში, რაღაცას მოსთქვამს, რაღაცას ჟღურტულებს...

გველი იცინის...

დედა წყალზე დაეშვა, ნისკარტით ფშიდან წყალი აკრიფა და ხუნდებს ასხამს თავზე...

გველი კი იცინის...

ხანი გავიდა... პაპანაქება დღე იყო. ბუდეში გუნდი და გუნდი ბუზებისა ირეოდა. დედატრედი აღარსად ჩანდა ბუდის ახლომახლოს...

გველი კი ისევ იცინოდა“.

„ზაფხულის სიზმრები“ ასე იწყება: „ზაფხულს ეძინა“. შემდეგ რამდენჯერმე მეორდება: „ზაფხულს კი ეძინა მშვიდი, ტკბილი ძილით“; „ზაფხულს კი ეძინა“; „ეძინა ზაფხულს და საშინელს სიზმრებს ხედავდა“; „მშვიდად,

ტკბილად ეძინა“; „ზაფხულს კი მშვიდად, ტკბილად ეძინა“.

აბზაცებად არის რეფრენი გამოყოფილი თხზულებაში „ტყე ტიროდა“ და სხვ. ამგვარი ხერხით სიტყვები უფრო მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს, უფრო ივრცობა სემანტიკურ მიმართებათა ბადე. გავრცობა ხდება არა მარტო ჰორიზონტალური მიმართულებით, რაც პროზისთვისაა ნიშანდობლივი, არამედ განშტოებულადაც – ვერტიკალურად და პარალელურად. წინა მონაკვეთის დასაწყისი დასაწყისია ახალი მონაკვეთისა. ყოველი ასეთი კავშირი, როგორც ვნახეთ, იძლევა სემანტიკური მსგავსების ან კონტრასტის ეფექტს. ამგვარი რიტმიზების სემანტიკური დატვირთვა ისაა, რომ იგი წარმოშობს სემანტიკურ პერსპექტივას, ისეთ აზრობრივ სიღრმეს, რაც ჩვეულებრივი პროზისათვის მიუღწეველია.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, განხილული პროზა „რიტმული პროზა“ მაინც არ არის, კლასიკური გაგებით, რადგან იგი არ არის მეტრიზებული, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, მას პოეზიის ზემოჩამოთვლილი ნიშნები ახასიათებს, რაც რიტმული პროზისათვის არარელევანტურია. რაც შეეხება თავისუფალ ლექსს, აღნიშნული პროზა არც ამ მარგინალურ ჟანრს განეკუთვნება, სადაც, მართალია, თავისუფალია ტაქტების შეწყობა და სტროფული კომპოზიცია, ტაქტებისა და მუხლების განლაგება, მახვილიან და უმახვილო მარცვალთა რაოდენობა და მონაცვლეობა, მაგრამ სპეციფიკურია სინტაქსურ-ინტონაციური წყობა, რასაც ხაზს უსვამს ტექსტის დანაწევრება სალექსო მონაკვეთებად, სტრიქონთა გრა-

ფიქული განლაგება. ყოველივე ეს თავისუფალი ლექსის თავისებურ ხატს ქმნის.

როგორც ვხედავთ, გამორიცხვის მეთოდით მივედით დასკვნამდე, რომ ვაჟას აღნიშნული ნაწარმოებები განეკუთვნება ჟანრს, რომელსაც ფრანგები “Poème en prose”-ს უწოდებენ და განმარტავენ ასე: “Texte dont le style, et l'inspiration relèvent de la poésie, mais qui n'est pas versifié” (Dictionnaire 1993: 1209) – ტექსტი, რომლის სტილი და შთაგონება პოეზიის დონეს აღწევს, მაგრამ რომელიც ვერსიფიცირებული არ არის.

ლექსი პროზად, როგორც ჟანრი, ჩამოყალიბდა საფრანგეთში XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, რომანტიზმის ეპოქაში, რომელსაც, ერთი მხრივ, ლირიზმის კულტი ახასიათებდა, ხოლო მეორე მხრივ, ჟანრებს შორის მიჯნათა ნაშლა. ამ დროისათვის ჟანრობრივი იერარქია და კლასიფიკაცია კარგავს ადრინდელ აქტუალურობას, ამასთანავე, რომანტიკოსები აღარ განიხილავენ პოეზიას როგორც დამოუკიდებელ ჟანრს, რომელიც მხოლოდ ერთ ფორმასთან – ლექსთანაა დაკავშირებული. ისინი მას პროზაშიც წერდნენ (ლამარტინი, მიუსე, ვინი, ჰიუგო, ნერვალი...), მაგრამ, როგორც ფრანგი მკვლევრები აღნიშნავენ, ამან რომანტიკოსებთან წერის ახალი მანერა ვერ წარმოშვა და ლამარტინი თავის გრძნობებს კვლავ XVIII საუკუნის ენით გამოხატავდაო (Deshusses et al. 1984: 16). საკუთრივ ჟანრის ერთ-ერთ წყაროდ მიიჩნევენ რელიგიური ლირიკის პროზად წარმოდგენის ადრინდელ ევროპულ ტრადიციას, რომელიც ბიბლიიდან (ფსალმუნიდან) მომდინარეობდა. მეორე წყარო ასევე ტრადიცია უნდა იყოს, მაგრამ ამჯერად ფრანგული,

რომლის მიხედვითაც უცხოენოვანი ლექსები ითარგმნება პროზად. ახალი ჟანრის პირველ დასრულებულ ნიმუშად მიაჩნიათ ა. ბერტრანის (1807-1841) წიგნი „ღამეული გასპარი“ (*“Gaspard de la nuit”* დაიწერა 1827-33 წლებში, დაიბეჭდა 1842 წ.). მასვე უკავშირებენ აღნიშნული ფორმის მიგნებას. შემდგომში შ. ბოდლერი „ხელახლა აღკაზმავს ამ ბედნიერ მიგნებას“, როცა შექმნის შესანიშნავ კრებულს სახელწოდებით – „პარიზის სპლინი“ (*“Le Spleen de Paris”* // *“Petits Poèmes en prose”* – 50 ლექსი პროზად – დაიწერა 1857-1864 წლებში, გამოიცა 1869 წელს, პოეტის გარდაცვალებიდან ორი წლის შემდეგ), რომელიც საეტაპო ხდება არამარტო ფრანგული პოეზიის ისტორიაში, იგი საბოლოოდ ამკვიდრებს ბოდლერისთვის ძვირფას ჭეშმარიტებას, რომ პოეზია მაინცდამაინც ლექსი არ არის, მაგრამ, სამაგიეროდ, ყოველთვის პატარ-პატარა „ზეიმებია გონებისა“, რომლებსაც აჩენენ სხვა, არანაკლებ დახვეწილი და ნატიფად აგებული, მაგრამ უფრო თავისუფალი და მოქნილი სიტყვიერი „შელოცვები“. წერის მაგია, მინიშნებათა გრძნეულება ბოდლერს ჭეშმარიტი ოსტატობის ძირითად პირობად მიაჩნდა. მან, გადაიტანა რა სიმძიმის ცენტრი დისკურსული პოეტიკიდან სუგესტიურზე, ფაქტობრივად დასაბამი მისცა ლირიკის რევოლუციას თავისივე დევიზით: *“modernité”* (Anthologie 1982: 183). ტერმინი „ლექსი პროზად“ ბოდლერისვე შემოღებულია. ამ ჟანრს შემდგომში ამუშავებდნენ მალარმე, შარლ კრო, ლოტრეამონი, რემბო, ბრეტონი, პერსი. ტერმინი ფრანგულიდან სხვა ევროპულ ლიტერატურაშიც გადავიდა. მაგალითად, ტურგენევის ციკლს *“Senilia”* (გამოქვეყნდა 1882 წ. ჟურნალ-

ში «Вестник Европы»), ავტორმა, რედაქტორის რჩევით, «стихотворения в прозе» დაარქვა (Тургенев 1962: 310).

როგორც ცნობილია, ახალი პოეზიის ფუძემდებლებად ევროპაში ითვლებიან სწორედ ბოდლერი, მალარმე, რომელსაც სიმბოლისტები თავიანთ მეტრად მიიჩნევდნენ, ლოტრეამონი, ვინც ბოდლერის „უარის პოეზია“ (*la poésie du refus*) ამბოხამდე მიიყვანა და პირველი ამბოხებული პოეტის (*le poète révolté*) სახელი დაიმკვიდრა იმით, რომ თავისი ერთადერთი ნაწარმოების, პროზად დაწერილი „მალდორორის სიმღერების“ მეშვეობით განახორციელა „აბსოლუტური უარის“ პოეტური პროექტი; რემბო, რომელმაც ერთი ხელის მოსმით „ცხოვრების შეცვლა“, მისი ძირფესვიანად გადაკეთება განიზრახა სულ სხვა ყოფიერებაში მაგიური გაჭრით („მე ვცდილობდი შემეთხზა ახალი ყვავილები, ახალი ვარსკვლავები“).

ახლის ძიება, ძველის ნგრევა, სულიერი და ესთეტიკური ავანტიურა, მსჯელობა და განცხადებები ამის შესახებ, განზრახვები, პროექტები და მანიფესტები, ყოველივე ეს, რაც მაშინ დაიწყო და შემდგომშიც, XX საუკუნეშიც, გაგრძელდა, საბოლოო ჯამში, როგორც ვიცით, მოდერნიზმად მოინათლა. დღემდე თეორეტიკოსებისათვის პრიორიტეტულ თემად ითვლება ავანგარდის ექსპერიმენტები, რომელთა ეპისტემოლოგიური სტრატეგია ეფუძნება რწმენას, რომ თავისთავად სამყარო ქაოსურია, თუკი მასში მაინც შეიმჩნევა რაღაც წესრიგი, ეს მხოლოდ ხელოვნების წყალობითაა, რომელიც კონცეპტური მოდელების მეშვეობით აწესრიგებს სამყაროს. ხოლო ქაოსისა და კრიზისის შეგრძნება ნაწარმოების

უფრო მოქნილ სტრუქტურასა და სიტყვის ნებაზე მიშვებას, ენის ნორმატიული დანაშრევებისაგან განთავისუფლებას მოითხოვს.

ვაჟა-ფშაველა მხატვრული ექსპერიმენტით არ ყოფილა გატაცებული. მას არ უფიქრია გამოეყენებინა თუ არა მეტაფორები, რითმები, ალიტერაციები, ასონანსები, ეწერა თუ არა თავისუფალი ლექსით, დაჰყრდნობოდა ლოგიკას თუ მხოლოდ ასოციაციით ეაზროვნა, ჩვეული და მოსალოდნელი წარმოდგინა თუ უჩვეულო და მოულოდნელი და ა. შ. და ა. შ. ამის შესახებ იგი არც თავის წერილებში მიგვანიშნებს. ერთი კია, რომ სამყარო, რომელსაც იგი პროზით დაწერილი ამ ლექსებით ქმნის, **ბევრად მეტია, ვიდრე ყოფითი სინამდვილე** – ის მოიცავს ჩვეულებრივსაც და უჩვეულოსაც, არსებულსაც და წარმოსახვითსაც, ზღაპრულსაც და მითოსურსაც, ცხადსაც და სიზმარსაც, ცნობიერსაც და არაცნობიერსაც – ყოველივე იმას, რის მოხელთებასაც ახალი პოეზია და შემდგომ მოდერნისტული პროზაც ცდილობდა და ცდილობს. სინამდვილის არამიმეტური ასახვა, რაც მხატვრული ნაწარმოების მაღალი შეფასების ერთ-ერთი კრიტერიუმია და რასაც დღეს რეალიზმსა და კრიტიკულ რეალიზმს უპირისპირებენ, ვაჟას ნაწერებში, მისი უკიდევანო ფანტაზიის წყალობით, სრულიად დაუძაბავად და ბუნებრივად განხორციელებული.

ვაჟა-ფშაველა დეკლარაციულად არ დაპირისპირებია არც წარსულ და არც მისთვის თანამედროვე ლიტერატურულ გარემოს, მაგრამ არც თავი გაუიგივებია მასთან. იგი არასდროს ცნობდა თვითმიზნურ ნოვატორობას, არაფერს სჩადიოდა ამისათვის, მაგრამ მაინც ყოველთვის ახალი იყო, ყველასგან გამორჩეული. რამ შთა-

აგონა ვაჟას ნოვატორული ფორმა (ლექსი პროზად), რა გახდა იმპულსი ამისათვის, რა შეიძლება სცოდნოდა მას იმ უცხო პოეტების შესახებ, რომელთაგან უმრავლესობა თითქმის მისი თანამედროვე იყო? შეიძლება შემთხვევით არ უთარგმნია მას ედგარ პო, რომელიც ევროპულ ლიტერატურაში სწორედ ბოდლერმა შემოიყვანა? ეს საკითხები კვლევას მოითხოვს ისევე, როგორც ახლებურ გააზრებას – ვაჟას შემოქმედების ზოგიერთი ასპექტი, რაც უსათუოდ მისი ესთეტიკის, მისი ფილოსოფიურ-ეთიკური ხედვის ახალ ტენდენციებსა და ინტერპრეტაციებს გამოავლენს. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება გაკვირვით შევხვთ ვაჟას აღნიშნულ ნაწარმოებთან საერთო ტონალობას, რომელსაც ცდილობ მისდით, რომელიც მთლიანად გამსჭვალავს და თავისი დრამატიზმით განაღვლიანებს, რადგან იმთავითვე გამცნობს, რომ სამყარო უსასრულო კატასტროფების მდგომარეობაშია, ყოველ სულიერს სიკვდილი უდარაჯებს. ეს ხმა, რომელიც ამავე დროს ღრმა სულიერების ხმაცაა (სულიერება ხომ ყოველთვის პოეტურია!), დინჯად და მკვიდრად ქმნის სამყაროს სურათს, სადაც განუყოფლადაა შერწყმული ბუნება – პიროვნება – კაცობრიობა, სადაც ყველა თანასწორია („მოვლენათა ისეთი ხილვა, რომელიც მათი თავისუფალი ღირებულების აღიარებაზე მიუთითებს“, – გრ. კიენაძე), სადაც ყველას სურს იყოს თავისუფალი, თავისუფალი თავისი და არა სხვისი გაგებით. ამ ქვეყნადაც იმიტომ კი არ მოდიან, რომ რაღაც როლი და ფუნქცია შეასრულონ, არამედ მოდიან იმისათვის, რომ იცხოვრონ თავიანთი ნებისა და სურვილის მიხედვით, იცხოვრონ და დატკბნენ ცხოვრებით. გარესამყაროს ობიექტური ქეშმარიტება, რომელიც ამის საშუალებას არ

იძლევა, ეთიკურ საყრდენს ვერ აცლის და სულიერ ჩიხში ვერ ამწყვდევეს ვაჟას არსებებს, რომელთაც საკუთარი ჭეშმარიტება აქვთ და სხვა ყველაფერი მათთვის პერიფერიაზე რჩება. არამართო ლოგიკურ ცოდნას მოაქვს ჭეშმარიტება.

მოვლენებისა და არსებებისადმი ვაჟასეული მიდგომა გამორჩეულია არა იმის გამო, რომ მან ბევრ სხვას დაასწრო, არამედ არსებითად განსხვავებული ეთიკური შინაარსის გამო. ამ მიდგომაში თუ ნაღველი ისმის, ეს ნაღველი პირადული არ არის, მცდარია სოციალურ გარემოსთან მისი დაკავშირებაც. ვაჟას ტონალობაში პირადული დრამა კი არაა, არამედ ეგზისტენციური, რომელსაც მრავალი მედიტაციური ელფერი აქვს, რაც კიდევ ერთი მხრით წარმოაჩენს იმ ჟანრის შესაძლებლობებს, რომლის ფარგლებშიც მოვიაზრებთ ჩვენ ვაჟას აღნიშნულ ნაწარმოებებს და რომელთაც ტიციან ტაბიძემ, მგონი, პირველმა, უწოდა „ციკლი ლექსებისა პროზად“ (ტაბიძე 1985: 517).

ვაჟას „ხმაურიანი სამყარო“

ვაჟა-ფშაველა „მთათა ერთობაში“ იალბუზს ათქმევინებს: „მთათა ბუნება არ სწყრება / სხვადახვა ენათ სმენითა, / ისევე ვსტკბებით ღმუილით, / როგორც შურთხების სტვენითა. / ჩვენ როდი უშლით დათვ-მგლებსა, / თავი გაირთონ ლხენითა! / კაკაბი, როჭო, არწივი / სხედან თუ ვლენან ფრენითა, / ამბობენ, რაცა სწადიანთ, / თავის მშობელის ენითა. / ვით დაუნუნოთ სვავებსა / გრძნობის გამოთქმა ქშენითა? / ყორნები დაყრანტალევენ, / ყვავნი ჩხავიან კრებითა. / როცა არწივი თამაშობს, / გულს ინავარდებს ყეფითა; / წყალნიც მიდიან, მოსთქვამენ / ათასნაირის ხმებითა. / ნუთუ ეს სხვადასხვაობა / არ მოვიხსენოთ ქებითა?“. ამ სტრიქონებში კარგად ჩანს დიდი პოეტისა და მოაზროვნის კრედი: ერთი ცის ქვეშ, ერთი ბუნების მკერდზე ნაირგვარობის შენარჩუნება – რაც იქვე საბუთდება კულტურული მსოფლიოსათვის დღეს ყველაზე აქტუალური აზრით: „ყველა ერთს ხმაზე ვამღეროთ, დავკარგოთ დიდი ლაზათი?!“. პრობლემის ჰუმანისტურ-ფილოსოფიურ ასპექტს აქ არ შევხებით, ჩვენი მიზანია შემდეგი მოსაზრების ილუსტრირება: ძნელია ქართულ მწერლობაში მოიძებნოს უფრო მახვილი სმენის შემოქმედი, ვიდრე ვაჟაა.

როგორც ცნობილია, ობიექტური სამყაროს შემეცნების პროცესში ორი, უწყვეტად ურთიერთდაკავშირებული, მაგრამ თვისებრივად განსხვავებული, საფეხური

გამოიყოფა – (1) გრძნობადი შემეცნებისა და (2) აბსტრაქტული აზროვნების საფეხურები. შეგრძნებიდან აზროვნებაზე გადასვლა აუცილებლად სიტყვის მონაწილეობით ხორციელდება. თუ კვლევის საგანი სმენითი შეგრძნებებია, მაშინ ცხადია, განხილული იქნება სიტყვები, რომლებიც ბგერას, ხმას, ხმაურს აღნიშნავენ. ამგვარ სიტყვათა სემანტიკური ველი ძალიან ფართოდ და მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი როგორც ვაჟას პოეზიაში, ისე მის პროზაში. ვაჟა არაჩვეულებრივად გრძნობს ბუნების რიტმს, მოძრაობას. მისი დინამიზმი ჩვენთვისაც საცნაური რომ გახადოს, იგი მიმართავს ბგერის, ხმის, ხმაურის აღმნიშვნელ სიტყვებს, რადგან მათი აღსანიშნი ფიზიკური მოვლენები სწორედ მოძრაობის, მოქმედების შედეგი და თანმხლებია. ვაჟასთან ყველაფერი ცოცხალია, არაჩვეულებრივად „ხმაურიანია“ მისი ბუნებისა და ყოფის სურათები, თითქოს სიცოცხლის ენერგია გამოსავალს ამ ხმიანობაში პოვებს, თითქოს ეს ხმიანობა ბუნების მოვლენათა, არსთა შინაგანი ძალების გამომზეურება და დადასტურებაა.

ყოველი შემოქმედი მუდამ არჩევანის წინაშე დგას. ზოგჯერ არჩევანი გაცნობიერებულია, ზოგჯერ – გაუცნობიერებელი, მაგრამ იგი მხატვრული პროცესის თანამდევია ყოველთვის. რას ირჩევს მწერალი – ცნებებს? სიტყვებს? თემებს? იდეებს? ყოველი კონკრეტული შემთხვევისათვის ამ კითხვებზე შეიძლება მოიძებნოს მხოლოდ კონკრეტული პასუხი. ის უნივერსალური ვერ იქნება. გავრცელებული აზრის თანახმად, ლექსიკას თემატიკა განსაზღვრავს. ეს აზრი სავსებით მართებული იქნებოდა, თუ საკითხი შეეხებოდა, მაგალითად, მეცნიერულ მეტყველებას. მაგრამ მწერლობაში, სადაც საქმე

გვაქვს ფაქტების არა ობიექტურ, ლოგიკურ აღწერა-აღნუსხვასთან, არამედ მათ მხატვრულ-სუბიექტურ გააზრებასთან, აღნიშნულ მოსაზრებას სრულად და უყოყმანოდ ვერ დავეთანხმებით. ისევე, როგორც იდეის ამორჩევის შემდეგ თემის შერჩევის საკითხი დგება, თემა ცნებათა და, აქედან გამომდინარე, სიტყვათა არჩევის შესაძლებლობებს ქმნის¹. ცხადია, მწერლის ცნობიერებასა და ენობრივ ცოდნაზეა დამოკიდებული, თუ რამდენად ფართო იქნება ეს შესაძლებლობანი, ხოლო ამორჩევას განსაზღვრავს შემოქმედის ნიჭიერება და ინდივიდუალობა, რომლის შემადგენელ კომპონენტთა შორის გემოვნებასაც მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

ვაჟა-ფშაველამ, სხვა არჩევანთა გვერდით, ერთი მთავარი არჩევანი გააკეთა – იგი „ჭეშმარიტად ბუნების მხატვარი და მომღერალი“. მხატვარს „თვალი“ სჭირდება, „ყური“ – მომღერალს, თუ უკანასკნელი მხოლოდ ხოტბის შემსხმელსა და მაქებარს არ გულისხმობს, არამედ ბუნების ხმათა მცოდნესა და გამომთქმელსაც. ერთიცა და მეორეც მახვილი აქვს დიდ პოეტს².

ვაჟას კალმით ახმიანებული ბუნება ერთი დიდი ორკესტრია, რომლისთვისაც პარტიტურას პოეტი სიტყვებით ქმნის. სხვადასხვა ხმათა შეერთება ზოგჯერ არე-

¹ იდეა, თემა, ლექსიკა – თანამიმდევრობა პირობითია. მხოლოდ მწერალმა შეიძლება იცოდეს (და ისიც არა ყოველთვის), კონკრეტულ თხზულებაში რა როდის გაჩნდა. ცნობილია ფაქტები, როცა ნაწარმოების შექმნისათვის იმპულსის მიმცემი ერთი რომელიმე სიტყვა ყოფილა. ვფიქრობთ, სათქმელიც არსებითად წერის პროცესში ყალიბდება და არა მანამდე.

² ვაჟას „მხედველობის“ ერთი ასპექტის შესახებ იხ. გ. კვარაცხელია, ფერისა და სინათლის აღმნიშვნელი სიტყვები ვაჟა-ფშაველას ლექსიკაში (კვარაცხელია 1974: 33-49).

ულ-დარეული, ქაოსურია, ზოგჯერ კი მწყობრი, შეთანხმებული. კაკოფონია და ჰარმონია აქ ისევე მონაცვლეობენ, როგორც ბუნებაში.

„მოისმა რაღაც **ხმა საზარელი** / ცხენის ფეხისა, ერთი **დგრიალი**, / ცა იქცევაო, გეგონებოდათ, / მიწას გაჰქონდა დაბლა **ზრიალი**. / ქარი უბერავს **ჭექისა მსგავსად**, / საშინელია მისი **ხმა ბოხი...**“ („თეთრო გიორგი, შვილი რა მიყავ?“);

„[არწივს] გულის საკლავად ენვეთებოდა კაკების **კაკანი**, როჭოების **ყაყანი**, შურთხების ლამაზი **სტვენა** და მძიმე **ოხვრა** ამოჰხდებოდა გულიდან“ („არწივი“);

„ისმის ნიავის **ფეხის ხმა**, / როგორაც ქედნის **ლულუნი**, / იმასთან შენაწონები / ყვავილ-ბალახთა **დუდუნი**. / გაცოცხლდა მთელი ბუნება, – / მკვდარმა დაიწყო **ჩუჩუნი**“ („მთათა ერთობა“).

ბუნების ხმათა კალეიდოსკოპურ მრავალფეროვნებას ვაჟა სხვადასხვა ფუნქციას აკისრებს. კერძოდ, აღწერით, აზრობრივსა და ემოციურს.

იმისათვის, რომ სურათი თვალსაჩინო იყოს, შეეძლოს მას გამოიწვიოს მკითხველის გონებაში დასახელებული საგნების, არსებისა თუ მოვლენების შესაბამისი წარმოდგენები, ავტორი მიმართავს „ხმიანობის“ აღწერას: „კაცის **ხმით** არა **ხმიანობს**: / ჭალა, ველები, მთანია. / მთათა და ნადირთ **ჟრიაშულს** / ეს მხარე შაუჭამია. / სთვლობით გულ-გაცოფებულმა / ირემმა **დაიღრილის**; / ან მოსქდის ზოვი მთიდან, / დაიძრის, **დაიხრიალის**; / **ახავლდის** შველი დამთხვარი, / კოდალამ **დაიკრიალის**; / ჭალას **აძრახდის** ხოხობი, / ზარივით **დაიზრიალის**; / ზღაპარს **უამბობს** ნიავი, / ფოთლებმა **დაიშრიალის**“ („ეთერი“).

აზრობრივი დატვირთვა აქვს, მაგალითად, ერთი მხრივ, **ღრიალს, ქუხილს, გრგვინვას**, რომლებიც ძლიერებას გამოხატავენ და, მეორე მხრივ, **წრუნუნს, წრიპინს, კნავილს, კუტკუტს**, რაც მცირე ძალის მანიშნებელია. მაგალითად, კატის ხმიანობა სხვადასხვაგვარადაა გამოხატული იმისდა მიხედვით, თუ რას გადმოსცემს იგი – ნებიერ, სუსტ თუ უსიამოვნო, ყურისნამღებ ბგერებს, კატა **კნავის, ღნავის, კრუტუნებს, ხრუტუნებს, ჩხავის...**

ნაღვლიანი ემოციის შემცველია „ხმის“ აღმნიშვნელი სიტყვების თავმოყრა შემდეგ სტრიქონებში: „თავს დაჰბრუნავდნენ ყორნები, – / **ჩხაოდენ**, ედგათ **გრიალი**. / **ვტიროდი, ვაჰმეს ვიძახდი**, / თმანიც სუ ჩამომდიოდა; / ჩვენის გიგლიას ლურჯაი / ჭალაზე **შამოჰხვიოდა**“ („გიგლია“).

დადებითი, სასიხარულო განცდაა გადმოცემული ტაეპებში: „– საით მოსდიხართ, ფშავლებო, / ცხენ-ხეთქით, **რიალითაო?** / **ღრეობით**, მხიარულადა, / ჩაჩქნების **კრიალითაო?** / ლაშარის ჯვარის დროშისა / საამო **წკრიალითაო?!**“ („ბახტრიონი“).

ხმიანობის აღმნიშვნელ ლექსიკას ვაჟა კონტრასტის შესაქმნელადაც იყენებს. პოემაში „ხის ბეჭი“ ხევებში ღვარები **ხვივიან**, ისმის **დგანდგარი, ჩხერანი**, ბობოქრობს **მყვირალი** მდინარე, მაშინ როდესაც გაღმა ფერდობზე სულ სხვა ცხოვრებაა: წყარონი მოკამკამებენ, ხმაურობს ფოთლებზე წვიმის ნამი, „სხვა ხმა არსიდამ არ ისმის: / არც მგელი **ღმუის** არსადა, / მელის **ხავილსა**, ბუს **კივილს** / ვერსად იშოვით ფასადა“ ანდა „...მთას აქათ ისმის ცელქობა, / **ტაშის ხმა, როკვა, ბიბინი,** /

მთას იქით შავ-ბნელობაა, / უმასპინძლდება ქვითინი“ („მამიდის დანაბარები“).

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საკვლევი ლექსიკა მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანია. მრავალფეროვანია აზრის – მნიშვნელობის, ბგერათგამოხატვისა და სტილისტიკის თვალსაზრისით. ხმის აღმნიშვნელ სიტყვათა სიხშირე და, ამავე დროს, ნაირგვარობა, ერთი მხრივ, შეპირობებულია ხმის, ხმაურის ენობრივი გადმოცემის თავისებური ბუნებით – ხმაბაძვითი ლექსემებით, ემოციური და სტილური ელფერის აღმნიშვნელ ელემენტთა მთელი რიგით, მეორე მხრივ, ვაჟა-ფშაველას უნართა და მიდრეკილებით – შეუმჩნეველი არ დარჩეს არათუ რომელიმე ხმა თავისი თითოეული მიმოხრით, არამედ ცალკეული ბგერაც კი, რომელიც ბუნებაში გაისმის.

იმისდა მიხედვით, ვინ ან რა გამოსცემს ხმებს, რომელთა გამოხატვა სიტყვებით, სამეტყველო ბგერებით შეიძლება, ჩამოყალიბდა რამდენიმე ზოგადი ჯგუფი: ხმა (ბგერა, ხმაური), რომელსაც გამოსცემს 1. ადამიანი, 2. ცხოველი და ფრინველი, 3. არაცოცხალი ბუნება.

თითოეული ჯგუფი, თავის მხრივ, ქვეჯგუფებს მოიცავს. მაგალითად, პირველ ჯგუფში გამოიყო:

1.1. მეტყველება (ამბობს, ბჭობს, თქვა, ლაპარაკობს, საუბრობს, ყვება, ეტყვის, ეუბნება, უთხრა, უამბობს, აუწყებს, ამცნეს, შეატყობინეს, მოახსენეს, მოიხსენიეს, ახსენეს, აცხადებს, აღიარებს, ჰკითხავს, ჰკითხულობს, მიმართავს, მიუგებს, უპასუხებს, ესალმება, ემშვიდობება, აბარებს, შეუთვალეს, თათბირობს, შენიშნავს, აღუთქვა, ბრძანებს, ევედრება, სთხოვს, ლანძღავს, ლოცავს, ულოცავს, ემუდარება, ურჩევს, შარობს, ჩივის,

წყევლის, ანუგეშებს, იწუნებს, ტუქსავს, იკვების, ტრახახობს, ტყუის, ცრუობს, პატიჟებს, ყბად იღებს, „კარგა გალანძლა, მიჯორა“, უწყრება, აგინებს, აქებს, შეაჩვენებს, ემუქრება, ედავება, ძრახავს, ადიდებს, ადღეგრძელებს, ბოდის იხდის, ბუზღუნებს, ბურტყუნებს, წუნუნებს, უტატანებს, ქაქანებს, ლალადებს, ღრიალებს, შამაუჭყივლებს, დაინიკვინა, ყვირის, იძახის, ჯიყჯიყებს, ყაყანებს, „მწირველ-მლოცველთა გუგუნი“, „[დედაკაცებს] განგათი ედგათ“... ბუტბუტებს, დუდუნებს, ლოცვების ტურტური, ჩურჩულ-კურკური, ლულლულებს, ჩურჩულებს, ენას ალაკლაკებს, ლაზლაობს, ლაზლანდარობს, ლაყბობს, ბოდავს, ყბედობს, წაარახუნა, ჩმახავს, სიზმრის ბიზღება / ბეზღება, გამხელა¹...).

1.2. სულიერი მდგომარეობის, ემოციების გამომხატველი სიტყვები (გლოვობს, გმინავს, გოდებს, ვიმ-ვიშებს, მოსთქვამს, ზარს ამბობს, კვნესის, ხვნეშის, ქვითინებს, ოხრავს, ტირის, შფოთვა-გმინვას ასტეხს, „ვაის“, „ვაჰ-მეს“ იძახის, ვაი-ვაგლახი... კასკასებს, კისკისებს, იცი-ნის, ხარხარებს, სიცილ-ხარხარი, ხითხითი...).

1.3. მუსიკალურ ხმათა აღმნიშვნელი ლექსიკა (ბანს აძლევს, გალობს, გვრინავს, ნანას ეუბნება, მღერის, ღიღინებს; ჟღერს: ფანდური, სიმი, სტვირი; ზურნა ჭუჭყუნებს, ზუზუნებს; უკრავენ: ფანდურს, სალამურს, ნალარას, სტვირს, ჩონგურს, ფლეიტას, „ბუკს დაკრეს, დაფი აძრახეს“, „ჩანგისა და წინწილის ხმა

¹ სიტყვები აქაც და ქვემოთაც მოყვანილია იმ ფორმითა და ისეთი ორთოგრაფიით, როგორიც ტექსტებშია – ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, თბილისი: „საბჭოთა საქართველო“, 1961.

ბუნებას ათრობდა“... „ჰარი-ჰარალო“, „ჰარუნანო-თარუნანო“, „დელი-დელა“...).

1.4. ადამიანის სხეულის ნაწილთა ურთიერთქმედებით ან სხვა სხეულთან ურთიერთქმედებით გამოწვეული ხმაური (ბაგა-ბუგი, ბაგბაგი, მიაბაკუნებს, მობარტყუნებს, ბეგვავს, ბერტყება, ბრაგი-ბრუგი, ბრახუნი, ბლარტუნებს, ბლერტავს, დგრიალი, დრიგინ-დრიგინი, თხლაშანი, კაპუნი, კანა-კუნი, კანკანი, კნანა-კნუნი, კნანუნებს, გააკრაჭუნა, პროშტი, პრამტი-პრუშტი, ანჩქლევს, რახუნი, სვლეპს, სტვენს, სუნთქვა, სუტავს, ტაშის ცემა, იტკიცეს, ტლაშა-ტლუში, ტლოშნის, ტუში, ტყეპა, უტყაპუნებს, გაუტყლაშუნებს, ფშვენა, ფშნატა-ფშნუტი, ფხაკა-ფხუკი, ქშიტინი, ღრჭენა, ყიჭყიჭებს, ყლურჭავს, გადაუშხივლებს, აჩხლაკუნებს, ფეხის ცემა, წრუტავს, ფშვენა, ქშენა, ქშიტინი...).

თუ რამდენად მრავალფეროვანია ხმიანობისა და ხმის აღმნიშვნელი სიტყვები, რომლებიც ფრინველებსა და ცხოველებს უკავშირდება, ნათლად ჩანს ქვემოთ მოყვანილ ჩამონათვალში:

არჩვი სტვენს, **არწივი**¹ ყეფს, ყივის, კივის, ყარყარებს, ყაშყაშებს; მხრებს აფრაშუნებს, „შააფრაშფრაშება და მხოლოდ მხრებს“ („პატარა მწყემსის ფიქრები“), „როგორ არ მოგნყინდება ქვა-ლოდებზე ნისკარტის ცემა და კლანჭებით ფხაკუნი“ („შეყვარებული“); **აქლემი** მოროყინებს; **ბატი** სისინებს; **ბაყაყი** ყიყინებს, კუტკუტებს, „ბაყაყებმა... წყალში ჩქლაფა-ჩქლუფი გაიღეს“ („ტრედები“), **ბუ** კივის, იძახის; **ბულბული** გალობს, მღერის,

¹ არწივის ხმიანობისა და მისი ფრენისას გამოცემული ხმის შესახებ იხ. ალ. ჭინჭარაული, ვაჟას არწივი (ჭინჭარაული 1980: 64-82).

სტვენს, ყეფს, ტირის, „რომ მოვრწყო გული ქვეყნისა... ავაჭიკჭიკო ბულბული“ („მოლოდინი“); **გველი** წივის, გველებს „ჟინი აშლიათ ხველების“, „პირებს აღებენ, მოქშენენ“ („სიზმარი სასონარკვეთილისა“); **გვრიტი** – „ვენახში დვრინვენ გვრიტები“ („პირველი გაზაფხულის სურათები ბარად“); **გუგული** „გუგუს“ იძახის; **დათვი** ბლავის, ბუზღუნებს, ბურტყუნებს, ღმუის, ღრიალებს, საჭმელს სვლეს, სდღვლეფს, „დათვი ამ დროს აღარა ღრიალებდა, არამედ ყელში ხრიალებდა“ („დათვი“), „ლანა-ლუნი, ფშნატა-ფშნუტი მომესმა, შევხედე... დათვი შემდგარა ჩემს კვალზე და... მომდევდა“ („მოგონება“), „დათვმა მოიღო ზღაპა და თავზარდაცემულმა წაიღო ლანა-ლუნი“ („ნადირთა პატრონი“); **ვეფხვი** – „ერთი კი დაიღაღღუვა“ („დაჭრილი ვეფხვი“), „ვეფხვიცა ხვრეპდა გუბესა“ („კოპალა“); **ვირი** ყროყინებს, ღრიალებს, ფრუტუნებს; **თაგვი** წრუნუნებს, წრიპინებს, აკნანუნებს, „დათამაშობენ თაგვები, ფხანიფხუნი დგა ხოკრისა“ („ფშაველი და მისი წუთისოფელი“); „თაგვებმა არაჩვეულებრივი ფეხების ფხაკური აუტეხეს“ („სათაგური“); **თხა** კიკინებს, ბლავის, „[ციკანი] ბაკაბუკით დაბრძანდებოდა“ („ძაღლმა ციკანი მოიგო“); **იადონი** გალობს; **ინდაური** კივკივებს, „დაჰკიჟინეს ინდაურებმა“ („ჩვენი მამალი“); **ირემი** ყვირის, უხმობს, ღრიალებს, „ირმის ფშვინვაზე გველმა თვალები გაახილა“ („გველი“); **იხვი** ყიყინებს, ყვირის; **კაკაბი** კაკანებს, წივის, „კაკაბმა ჩემს ძახილზე ბალღივით დაცივნის კილოთი გაიკასკასა“ („ცრუპენტილა აღმზრდელი“); **კატა** კნავის, კრუტუნებს, ხრუტუნებს, ღნავის, ჩხავის; **კაჭკაჭი** ჭრიალებს, ჩხავის; **კოდალა** კივის, წივის, წკრიალებს, „შავი კოდალა მოფრინდა ჭყრიალით“ („დიდი წიფელი“); „კოდალამ დაიკრიალოს“ („ეთე-

რი“), „კოდალა ხეზე შემჯდარა, / ნისკარტს გაუდის კაკუნი“ („საახალწლოები“), „კოდალა ვარჯიშობდა, ყელში ყიჭყიჭობდა, უნდა დაეყივლა“ („დიდებული საჩუქარი“), „კაკალზე კოდალა დაფხაკურობდა“ („ოჰ, რა კარგი ხარ, ოცნებავ ტკბილო!“), „კოდალა ფეხების ფხაკუნით უვლიდა გარშემო“ („შელის ნუკრის ნაამბობი“); ნისკარტს ურაკუნებს, ურახუნებს; **კურდღელი** კნუსკნუსებს, ჩხავის, ყურებს გაანკაპუნებს; **ლომი** – „ლომის წესია ალერსი, / თან დატანება რიხისა“ („მეჯლისი ლომისა“), „თან კბილი გაჰკრის ირმის ხორცს, / ანლაკუნებდა თან პირსა“ („მეჯლისი ლომისა“); **მატლი, მლივი, ჭია** ჟღურტულებს, წივის, „ფერფლიდან გაჩნდნენ უმსგავსნი, / შავნი ბუჭყანი-დ' ჭიანი; / წკრტიალით ტყესა მიჰმართეს“ („კოპალა“); **მგელი** ბუხბუხებს, ღმუის, ღმუთუნებს, ღრენს, რუხრუხებს, ყეფს, ყმუის, მგლის ღავ-ღავი, კუდს ატყაპუნებს, კბილს აკრაჭუნებს, აღრჭენს; **მელია** ხავის, ჭყავის, ჩხავის; **მერცხალი** ჭიკჭიკებს, ჟღურტულებს; **(მ)ტრედი** ღულუნებს, დვრინავს, სისინებს, კასკასებს; **მწყერი** ჭიკჭიკებს, ჭუკჭუკებს, ჟღურტულებს, „მწყერი ათასში ერთხელ ამოჭუკჭუკდებოდა ტირილის ხმაზე“ („ტრედები“); „მწყერი აფრთხილდება“ („დარეჯანი“); **ორბი** სივსივებს, სისინებს, ყაშყაშებს, მხარმოფარფაშეა; **ოფოფი** გაიძახის; **როჭო** ჭრიალებს, კაკანებს, ყაყანებს, კვნესის; **სვავი** – მხარ-მოფაშფაშეა („დათვი“), „სვავების გუნდი მოფრაშფრაშდა“ („მუცელა“), „სვავები დაჰვანფალებდენ და დაჰყაშყაშებდენ“ („ნაპრალნი“); **ტოროლა** რაკრაკებს, ჭიკჭიკებს, დაჰკასკასებს; **ტურა** ჩხავის, „შასტამს მთელს სოფელს, რომ მოინდომოს, / მჩხავანა ტურა ან წუნკი მელა“ („ქართული ქორნილი“), „ტურებო, ჩხავანებო“ („საახალწლოდ“); **ქათამი** კაკა-

ნებს, კრინავს, კუტკუტებს, კრიახი, წიოკი, კურკური, ვიშვიში, „მამალი ჰქექავდა ფეხებით ნაგავს და თან ქოჩორას ურუკრუკებდა“ („ლექსოს სამწყემსო“); **ქედანი** დვრინავს, ლულუნებს, დვრინვა-ლულუნი; **ქორი** – „შეშინებული მიათახთახებდა ქორი თავის ლეგა ფრთებს“ („ჩვენი მამალი“); **ღალღა** კუტკუტებს, ტიკტიკებს, ლიკ-ლიკებს, „ამოფრინდება მიმინოსაგან დამფრთხალი ღალღა ჭყივილით“ („სოფლის სურათები“); **ღორი** ღრუტუნებს, ჭყივის, „ღორების ეშვების კანაკუნი ისმოდა“ („დათვი“); **ყვავი** ჩხავის, „ყვას“ იძახის, „ამ დროს ხანხალით, ფრატუნით ყვავი მოფრინდა“ („ყორანი“); **ყორანი** დაყრანტალებს, ჩხავის, ყეფს, დაჰკიჟინებს, „ყორნისაც მესმის ხმა ისევ მქისი“ („ამგლიჯა გული შავმა ყორანმა“), „ხევი-ხევ შამოყრანტალებს / ყორანი ავის ხმისაო“ („ალუდა ქეთელაური“); „ყორანი ამაზრზენის ხმით თავზე დაჰყრანტალებდა“ („ყორანი“); „შემოაფლაშუნა მხრები“ („ამირანის ხმალი“); „შავი ყორანი ჯერ გაეთამაშ-გამოეთამაშა გულზვიადად მჯდომარე სვავს, ფრთაც გაუტყლაშუნა ფრთაზე“ („სვავი“); „შავი ყორანი მხრების ტყლაშუნით, / ამაყი სახით ზედ გადაგივლის“ („დაჩაგრული მესტვირე“), **შაშვი** გალობს, სტვენს, „ტყეში შაშვმაც რომ გააფაჩუნოს, იმათ სიკვდილად ერვენებათ“ („ტყე ტიროდა“); **შევარდენი** კივის, ჭახჭახებს, წივის; **შველი** – „მოჰყვება შველი ხავილ-ჩხავილს“ („გაველდა ცხვარი!“); **შროშანი** გალობს; **შურთხი** სტვენს, „შურთხმა დარეკა ზარიო“ („ალუდა ქეთელაური“), „თუ შურთხი არი ლამაზი, / მსტვინავი მაღალ მთაზედა?“ („სისხლის ძიება“); **ჩხიკვი** ჩხიკვინებს, ჩხავის, კრუსუნებს, კნავის; **ცხენი** (ლურჯა, მერანი...) ჭიხვინებს, ხვიხვინებს, დახვივის, „ცხენი კი ჰხრავდეს ლაგამსა, / ჭყიოდეს, ტოტზედ

დგებოდეს“ („რამე-რუმე მთისა“); „ეს ვისი ცხენი მოვარ-
და ქშენით“ („ქაჯი“), „მონადირის ცხენებმა რომ ნახეს
მკვდარი ირემი, ფრუტუნ-ხრუტუნით გაშორდენ“ („ტყე
ტიროდა“), „ცხენიც სამყურა ბალახს ახრამუნებს“ („ოჰ,
რა კარგი ხარ, ოცნებავ ტკბილო!“), „[ცხენმა] რაც იყო,
მოხობნა“ („მუცელა“); ცხენის ფეხის ჩქამი, ტყრიალი,
თქაფა-თქუფი, დგრიალი, „ხახმატელთ ცხენთა ფეხის
ხმამ / შააზირზოლა მთანია“ („ბახტრიონი“), „სადც გაის-
მოდა მათ ცხენთ ბიბინი“ („სულა და კურდღელა“), „[მე-
რანი] ყურებს, თითქოს დაჰმტვრევიაო, უხეიროდ ატლა-
კუნებდა“ („სათაგური“); **ცხვარი** ბლავის, **ძალლი** ყეფს,
ყმუის, ღრინავს, წკავენკავენს, წკმუტუნებს, ღავღავი,
ღაფღაფი, „[ძალლი] ღმუოდა, გაჰყუოდა შორს, ხმას აგ-
რძელებდა“ („ნანყვეტები“), „ძლივს ჰყეფს ხრინწიანს ხმა-
ზედა“ („ძალლი“), „ძაღლებს დასცხომიათ, ქასქასებენ“
 („ძაღლმა ციკანი მოიგო“), „ისმის ძაღლების ღრენა, თან
საჭმლის დღვლეფა და პირთ ჭყლაპა-ჭყლუპი“ („სცენე-
ბი“); **ძერა** გასწივის, მოაფრატუნებს მხრებს, ფრენს
ფლაშუნით; **ძროხა** ბლავის, ზმუის, წმუის, ხოხნის ბა-
ლახს; **წავი** წივის; **წერო** ყივის, სისინებს, ჭყივის, ხივილი,
ნიოკი, ჟღავა-ჟღუფი, ძახილ-ძუხილი; **წიპრია** სტვენს;
ჭივჭავი ჟღურტულებს, „მიმინომ ჩიტი შეიპყრო, / ერთი
პატარა ჭივჭავი; / მიაქვს და მიაწინინებს“ („მიმინო და
მერცხალი“); **ჭილყვავი** – „ჭილყვავებმა ჩხავილით ყურე-
ბი ამიწენეს“ („კლდე სალი“); **ჭოტი** კივის, იძახის; **ხარი**
ბუბუნებს, ზმუის, კივის, ყვირის, ხმუის, ღრიალებს,
ფშვინავს, „ღილა რომ ნახა, ასტება / ბრდღვინვა-კივილი
გაბმითა“ („ღილა და კვირისა“); **ხოხოპი** დაიზრიალებს;
ჯორი ფრუტუნებს, ხრუტუნებს...

ფრინველთა გუნდის ერთდროული ხმიანობა გადმოცემულია სიტყვებით: ჟივილ-ხივილი, ყიჟინა, გრიალი, გუგუნი, გნასი, ჟრიაშული, ყატყატი და სხვ.

განსაკუთრებით საინტერესოა ხმისა და ხმიანობის იმიტაციური ბგერწერის მაგალითები ვაჟას შემოქმედებაში. აქ არის როგორც ტრადიციული, უკვე სალექსიკონო ერთეულებად ქცეული სიტყვები, ისე ბგერათა ჯგუფები, მიმდევრობები, რომლებიც აშკარად ინდივიდუალურ-მწერლურია. მაგალითად, მტრედების ფრთათა მოძრაობის ხმა ტოტზე დაჯდომისას ვაჟას ასე აქვს გადმოცემული: „– **სსასაა, ტაბ-ტაბ!** – გაისმა ხმა. კაკლის კენწეროზე მტრედები დასხდენ“ („ოჰ, რა კარგი ხარ, ოცნებავ ტკბილო!“). ამგვარ რამეს სხვაგან ვერსად შეხვდებით!

ქვემოთ მოგვყავს ნიმუშები შერჩევით:

„დედა-ცხვარი დარბოდა ტყეში და ბლაოდა: **ბაააა, ბეეე! ... ბლააა, ბეეე! ... „ხაუ, ხაუ“!** მოჰყვებოდა შველი ხა-ვილ-ჩხავილს“ („გაველდა ცხვარი!“)¹; „გვესმის **გუ-გუუ, გუგუუუ**“ („გუგული“); „კაკბების გაისმოდა გუგუნი: **კაჰ-კა-კა-კა-ჰაჰ!**“ („დიდებული საჩუქარი“); „**კრრრ... კრრრრ. კრა-ჰააჰა, ხა-ხა-ხააა!** – გაიძახოდა კოდალა“ („ოჰ, რა კარგი ხარ, ოცნებავ ტკბილო!“); „**კრრრიია!** – გაისმა კოდალას კაკუნი“ („მგელი“); „პასუხად ქათმების მიერ ლექსოს მოესმა: „**კრრრი**“, „**კრაა**“ და „**კრუშ**“ („ლექსოს სამწყემსო“); „ხბომ „**მუუუ!**“ დაიყვირა“ („ახალი წელი ფშავში“); „არწივი ხამუშ-ხამუშ ჰყეფდა **ლალაა!**“ („ჩემი

¹ 1910 წელს საყმაწვილო ჟურნალ „ნაკადულში“ გამოქვეყნებულ იმავე მოთხრობის ტექსტში „ხაუ, ხაუს“ ნაცვლად „კაუ, კაუ“ დასტურდება (ვაჟა-ფშაველა 1910: 8).

შევარდენი“); „ბუ ... **„ღრუ, ღრუო“**, ხმადაბლა გულს ჩას-
 ძახებს“ („ხმელი წიფელი“); **„ლუჰ-ლუჰ... ლუტ!..** – დააგ-
 ვირგვინა დვრინვით მტრედმა თავისი პასუხი“ („ოჰ, რა
 კარგი ხარ, ოცნებავ ტკბილო!“); **„ყვაო-ყვას** ძახილით
 ყვავი მოფრინდა“ („ყორანი“); „გაისმა მალლა ჰაერში
ყვიტ, ყვიტ, ყვიტ!“ [იხვის ხმიანობა] („მელია-სერეფენია“);
 „ხოხობი მხოლოდ ცბიერად გადმოჰხედავდა და წაიდუ-
 ღუნებდა: **„ყლოო, ოჰო, ჰმ!**“ („მელია-სერეფენია“); „– **ყი-
 ყი-იიი... ყვიტ!**“ [ბაყაყის ხმიანობა] („ოჰ, რა კარგი ხარ,
 ოცნებავ ტკბილო!“); „[ყორანი] **„ყრანტ“, „ყრანტს“** შეს-
 ძახებდა“ („პატარა მწყემსის ფიქრები“); „– **„ყრანტ!
 ყრა...ა...ანტ!“** – მოისმა“ [ყორნის ხმიანობა] („ამირანის
 ხმალი“); „– **ჩხი-ჩხი-ჩხიი!** – დასძახოდა კაკლის მეორე
 ტოტიდან ეშმაკი ჩხიკვი... – **ჩხიიი-ჩხააა, ჩხოოო!**“ („ოჰ,
 რა კარგი ხარ, ოცნებავ ტკბილო!“); „[მელს] **„წიი, წიი“**-ო,
 შეესმა: მოიხედა და ჰნახა, რომ წიფლის ტოტზე ძერა
 იჯდა და გასწიოდა“ („ტრედები“); **„წი-ი-ი-ი, წე-ე-ე-ჰაჰა-
 აა!** – გაისმა ხმა კოდალასი“ („დიდებული საჩუქარი“);
„წი-ი-ი, კრი-იი – ვისა სცემთ, ვისა?! – ყვიროდა გაბრა-
 ზებული კოდალა“ („დიდებული საჩუქარი“); „პატარა წი-
 ნილები... იძახიან: **„წიაჰ-წიაჰო!**“ („ჩვენი მამალი“); „მოფ-
 რინდა „წიპრანა“ და **„წრიჰ, წრიჰ!“** შესძახა“ („შვლის
 ნუკრის ნაამბობი“); „ნაცარამ მხოლოდ ერთი **„ჰჰჰჰჰ“**
 წარმოსთქვა“ („ლექსოს სამწყემსო“)...

ცალკე უნდა აღინიშნოს შეძახილები, რომლებიც
 ფრინველ-ცხოველთა დასაფრთხოებად თუ წასაქეზებლად
 გამოიყენება:

„მსუნაგი კატები რაც იყვნენ, ისინი თაროებს აქო-
 თებდენ. ამის გამო თუ გაისმოდა ხმა ქოხიდამ: **„აცხა“,**
„აცხაო!“ („დათვი“); „ღვთისოც მოვიდა სტვენითა და კი-

ვილით: **სვიტ! სვიტ!** ბროლია, ბროლია!.. – მისძახოდა თავის ბროლიას“ („საშობაო მოთხრობა“); **„ოტპუ,** კამეჩო ნიშაო“ („დიდებული საჩუქარი“); **„ურემი** დაიძრა. **ტპიეო!** გაისმა სესელას ხმა და ზედაც დაერთო შოლტის ტყლა-შუნი“ („ლექსოს სამწყემსო“).

რამდენადმე სრული წარმოდგენა რომ შეგვექმნას სმენით შეგრძნებათა ამსახველ ლექსიკაზე ვაჟას შემოქმედებაში, აუცილებლად უნდა შევჩერდეთ არაუცხადი ბუნების (წყალი, ქარი, მინა, ცა, მთა...) ხმიანობასა და ხმაურზე. აქაც დიდი მრავალფეროვნება და ლექსიკური სიმდიდრეა. განსაკუთრებით გამოირჩევა წყლის ხმაურთან დაკავშირებული ლექსიკა:

წვიმა წკრიალებს, წკაპწკაპებს, შრიალებს, შხეპს, ისმის წვიმის ტყლაშუნი, ტლაშატლუმი, შხაპუნი, შხუილი, შრიალი, „ისმის ფოთლებზე წვიმისა / ტყლაშუნი, **წკაპწკაპ-წკრიალი**“ („ტყის სურათი“); **წყარო, ნაკადული, რუ** მონანწკარებს, ჩხრიალებს, ჩუხჩუხებს, ლიკლიკებს; **მდინარე** დუდუნებს, მოჩქეფს, მოჰქუხს, ღრიალებს, ჩხრიალებს, ყეფს, ხვივის, გააქვს ჩქაფაჩქეფი, ჩხრიალი, შხუილი, ჩქაფანი, ჩქაფუნი, ჩქეფა, ჩქრიალი, ხვივილ-გრიალი, ჰგოდებს, მოგრგვინავს, „მხოლოდ მდინარის ხმა ისმის, / დაბლა მიქანავს ხველითა“ („სტუმარ-მასპინძელი“), „რითია საყვარელი ან ეგ საყელე წამოყრილი მობუბუნე თერგი? რა ყრია ... მაგის დაუცხრომელ, განუწყვეტელ ღრიალსა და ალიაქოთში?“ („რამე-რუმე მთისა“), „რას შემომღმუი, მდინარევ?“, „მობუბუნე თერგი“, „მტკვარი ზანზარა ხმიანი“ („ქართლი“), **ღვარები** ხვივიან, შხივიან, ისმის მათი ჩხერანი, „თან მაარღვევდენ მთა-ბარსა, / იდგა დგანდგარი, ღრიალი“ („გველის მჭამელი“), „ხევებზე მოჰყეფს ღვარია“ („გაზაფხული“);

ზღვა – „ზღვა ქშენით გამოგვისტუმრებს“ („ნეტავი, შენა, შავ-ნისლო“), „ან თუ ზღვა არი მშფოთარე, / აყვირებული ზღვაზედა“ („სისხლის ძიება“); **ტბა** – „ტბის ტალღის შემონჩქლევა ნაპირზე“ („ტრედები“); **თოვლი, ზვავი**: „ვირს რალაც ხმაურობა შემოესმა – თოვლის ხრიალკრიალი“ („უძლური ვირი“), „ან მოსქდის ზოვი მთიდანა, / დაიძრის, დაიხრიალის“ („ეთერი“), „იმას როდი აშინებს ზვავი, რომელიც ზამთრობით ჭექა-ქუხილით თავზე დაგვანება ხოლმე“ („ქუჩი“), „[ზვავი] მოვა და გრიალით ჩავარდება უფსკრულში“ („ქუჩი“)...

ქარი ბუბუნებს, ბობოქრობს, გრიალებს, გუგუნებს, ზუზუნებს, ზუის, კრუსუნებს, სტვენს, ქვითინებს, ღვითინებს, ღმუის, ღულუნებს, ჩამოჰკიჟინებს, წუნუნებს, ხვივის, „არ ისვენებდა ქარიცა, / ავს ძალღივითა ღრინავდა“ („ახალი წელი ფშავში“), „ისმოდა ქარის სისინი, ნივილ-ზუილი და ხანდახან ბუბუნი“ („ბერიძე გაუტეხელი“)... **ნიავი** სტვენს, კვნესის, ღულუნებს, „შემოგვლულუნებს ნიავი“ („მთაში“), „ნიავი გაივლიდა სისინით, შრიალით“ („ვერხვი“), „ნიავიც მიდ-მოდოდა / უდარდოდ, ნელის მღერითა“ („გველის მჭამელი“), „ნიავიც მოსცა ძლიერი, / ხევებით შემომღმუოდა“ („სტუმარმასპინძელი“)...

ვფიქრობთ, წარმოდგენილი ენობრივი მასალა საკმარისია ჩვენი თეზისის დასასაბუთებლად: მართლაც, ძნელია სხვა მეორე მწერლის დასახელება, ვისაც ასე ესმის ბუნების ხმები და, ამასთანავე, მათ გადმოსაცემად ასე არ ელევა სიტყვა!

ვაჟას უყვარს ეს ხმები, როგორც ყველაფერი ბუნებაში შობილი. იგი ეძებს და გამოავლენს მათ, ზოგჯერ გამორიცხვის წესითაც: „სამჯერ უჩვეულებრიო ხმაურო-

ბა შემოგვესმა: ის არა ჰგვანდა არც **წყლის ჩხრიალს**, რომელიც მუდამ მესმის, არც **შაშვის ფაჩუნს**, არც **კოდალას რაკუნს**, არც კიდეც ხმელის ხის წვეროდამ ჩამოვარდნილ ტოტის **რახუნს** და არც ნიავისაგან **გაშრიალუბულ ფოთლების ხმას** („შვლის ნუკრის ნაამბობი“), ზოგჯერ საოცარი, თითქმის გრძნეული ყოვლისმცოდნეობით: „ქარი **სტვენდა, გაზრიალებული** ერთი ტყის ბოლოდამ მეორეში გავარდებოდა, წამოეწეოდა კიდეზედ გადმომდინარს ანკარა ხევას, იჭერდა იმის **წკანწკარის ხმას**, იტაცებდა იმ ხმას თან და მიაწყვეტდა ხოლმე სადღაც კლდეს სიშორეში, იქიდან გამოსხლეტილს ახვედრებდა კაცს ყურებში“ („სურათი ფშავლის ცხოვრებიდამ“), მაგრამ ყოველთვის „დაგემოვნებით“, ყურის დატკობით აღბეჭდავს იგი ამ ხმებს: „მესმოდეს დაულეველი / ზვირთების **ჩქეფა, ზრიალი**, / გასწვრივ-გასწვრივი **შხაპუნი**, / პირ-ქაფიანი ტრიალი; ძმის საფლავზედა დებური / გულს **მუშტის ცემა, ღრიალი**, / წყლის მხევის ორაგულისა / ორკაპის ბოლოს **შრიალი**, / ფშათი, იმ წმინდა წყლიანთი, / წვეთთა **წკაპ-წკაპი, წკრიალი** („უფროც დაბნელდი, ღამეო“).

ამიტომაც არის ვაჟა ბუნების დიდი მესაიდუმლე და დიდი მხატვარი. ყოველივე სხვასთან ერთად, მან **ბუნების მრავალხმიანი სურათების შექმნილად** გამოთქვა თავისი მსოფლმხედველობრივი მრწამსი – სამყაროს არა ერთფეროვნება და მონოტონური ერთგვარობა, არამედ მრავალფეროვნება და მრავალგვაროვნება ერთიანობის სიმდიდრე.

იდუმალეზა, სიცრუე-თამაში თუ უფრო
ღრმა ჭეშმარიტება

Words alone are certain good

*W. B. Yeats**

როგორ მადელვებს მე ყოველთვის იგი სიჩუმე...
მასში იდუმალ ძალით სძინავს ახალ ქაოსებს.
იგი ღელვას დაფარული უჩინარ ცეცხლის.
(„თითქო არა აქ“)

გალაკტიონის ამ სტრიქონებში გასაოცარი სიცხადითა და ლაკონიზმით არის წარმოდგენილი იდუმალეზის ონტოლოგია, ფსიქოლოგია და ესთეტიკა. თითქოს პოეტი ლექსიკოგრაფის მონდომებით ცდილა ცნებაც განემარტა, ილუსტრაციაც მოეცა ისე, რომ სიტყვის მნიშვნელობის ყველა ელფერი ეჩვენებინა („იდუმალი – ფარული; უჩინარი; ჩუმი“ – ქეგლი), ამასთანავე, აღსანიშნის გენეზისი აეხსნა და ის ემოციაც გამოეხატა, რასაც ეს აღსანიშნი იწვევს, ეთქვა – რატომაც იწვევს. ამგვარ ინფორმაციებს არც ერთი ლექსიკონი არ შეიცავს.

ყველაფერი დაფარული, დამალული, უხილავი, უჩინარი, ჩუმი – იდუმალია. იდუმალია სიბნელე, ჩრდილი, ბინდი, ბურუსი, სიშორე, სიღრმე... იდუმალ დენოტაციებს აღნიშნავენ სიტყვები: „სადღაც“, „ოდესღაც“, „ვიღაც“, „სხვა“, „უცხო“.

* „მხოლოდ სიტყვებია ნამდვილად საიმედო“, – უ. ბ. იეიტსი.

**და დედამინა ბნელდებოდა, იძირებოდა
თითქო არა აქ, არამედ შორს, სხვა ქაოსებში.**
(„თითქო არა აქ“)

იდუმალი, შორეული სატრფო ჩემი აღარ მოვა.
(„სასიკვდილო მწუხარება“)

**და დათრობაში ამ ღამის ღამით
უხილავ გზებით შთავა ყოველი.**
(„გობელენი“)

და ხმა ესმით უხილავის სურნელოვან ალენდრებს.
(„უხილავი“)

იდუმალია სიზმარი, უაზრო, აბდაუბდა, მოულოდ-
ნელი, რომელსაც შარლ ბოდლერი „იეროგლიფურს“
უწოდებს. იგი სიცოცხლის ზებუნებრივ მხარეზე მიგ-
ვანიშნებს, როგორც იდუმალი ენაო, – ვკითხულობთ
„ხელოვნურ სამოთხეში“ (Baudelaire 1869: 172). იდუმა-
ლების კონტექსტებს ქმნიან გალაკტიონთან „სიზმარი“,
„სიზმარეული“, „ზმანება“, „სიზმარეთი“ (აკაკისთანაც
გვხვდება):

**მე ვდგევარ როგორც ტყვე უცხოეთში,
როგორც სიზმარში უცხო სიზმარი.**
(„მთვარე მთას ამოეფარა“)

**შელამდა. მე წავალ იქ, სადაც სიზმრები
წიგნებში დარდობენ დახუჭულ თვალებით.**
(„სიზმრები“)

უჩვეულო იდუმალების განცდას იწვევს შეშლილო-
ბის აბსურდულობაც, სადაც ერთმანეთშია არეული ბნე-

ლი, ქვეცნობიერი, ალოგიკური და საბოლოო ჯამში – ყველაფერი ირაციონალური და გონებისთვის მიუწვდომელი. ვინაიდან შეშლილობა სულის ისეთ მდგომარეობას მიუთითებს, რომელიც ზეშთაგონებითა და შემოქმედებით აგზნებას შეიძლება ჰგავდეს, გამორიცხული არ არის შეშლილობის შეგნებული სიმულაცია:

**მე შეიძლება შეშლილი ვარ
და ავადმყოფი!**
(„ფარდების შრიალი“)

„მოგონების შეშლილი ბოდვა“, „შეშლილი სახეების ჩონჩხიანი ტყეები“ – ამ და სხვა მრავალ მხატვრულ სახეში შეშლილობის კონცეპტი შეიძლება მეტაფორიზაციის კომპონენტი იყოს, მაგრამ, ამავე დროს, აღიქმებოდე როგორც შემოქმედის პოეზიასთან ზიარების ექსტაზური, კონტემპლაციური გზა.

იდუმალია „უცნაური“ და „უსახელო“:

**ვილაც სიკვდილის დამმართველი
დგას უცნაური და უსახელო.**
(„ყვავილებს თეთრებს“)

ეს „ვილაც“ მით უფრო იდუმალი ხდება, თუ იგი „სიკვდილის დამმართველიცაა“, რომელიც უხილავად გვახლავს ყველგან. განგების ეს მისტიკური თანხლება მუდმივად იგრძნობა რუსთაველთან, თუმცა, უნდა ითქვას, უფრო ლექსიკურ დონეზე და აღქმულიც ის უფრო ზოგად-ირაციონალურადაა, ვიდრე, მაგალითად, შექსპირთან, სადაც ბედისწერის ტრაგედიის ანტიკური ტრადიციისდაგვარად ადამიანები უძლური არიან განგების იდუმალი ძალების წინაშე.

ყოველივე იდუმალი მისტიკური მოლოდინის თრთოლას აღძრავს. თვალი ვერ ისვენებს, სანამ დაფარულს არ დაინახავს, შორეულს არ მისწვდება, გონება ვერ წყნარდება, ვიდრე გაურკვეველს არ გაარკვევს, არ დაარქმევს სახელს, შეუცნობელს არ შეიცნობს. ამაშია იდუმალის მიმზიდველობა, რასაც ამძაფრებს ის ვითარება, რომ „იქ“, დამალულსა და გაურკვეველში, რაღაც გეცნობა, მაგრამ მხოლოდ გეცნობა, შეცნობილი კი ჯერ არა გაქვს. იმ რაღაცას უნდა ჩაეჭიდო და გამოიცნო დანარჩენიც. ინფორმაციის თეორიის მიხედვით, სავსებით ახალი ინფორმაცია, რომელიც არაფერს არ შეიცავს ნაცნობს, აღუქმელი რჩება. ცნობისნადილს აღძრავს „უცხო მოყმე ვინმე“, რომლის ნახვით მოსვენებადაკარგული როსტევეან მეფე თინათინს ეუბნება:

უცხოთა და საკვირველთა ყმასა რასმე გარდვეკიდე...

**ან ესე მიკვირს, რა იყო, ანუ რა ვნახე და რული!..
კაცად ხორცისად ვით ითქმის ისრე თვალთაგან ფარული?!..**

გაგზავნე კაცი ყოველგან მისთა ამბავთა მცნობელი...

ფაქტობრივად როსტევეანის „გაკვირვებიდან“ იწყება ძებნა-პოვნაზე აგებული თხრობა პოემაში, სადაც ფაბულურ ინტრიგას ეხლართება იდეურ-შინაარსობრივიც და ამ ორი, გარეგანი და შინაგანი, ინტრიგის მონაწილეობით იქმნება გასაოცარი ინტელიგიბელური ერთიანობა.

გამოცნობა-შეცნობა და მისი ონტოლოგია, რასაც უ. ეკო „დეტექტივის მეტაფიზიკას“ უწოდებს (Eco 1984: 35), არის, ერთი მხრივ, ინტერესის აღმძვრელი, ხოლო, მეორე მხრივ, მიმზიდველობის ზედაპირული და სიღრმი-

სეული არსის წვდომის გზა. ამგვარად, ის, რაც მისტიკურია, მიმზიდველია (მაგრამ არა ყოველთვის მშვენიერი, საშინელიც იზიდავს), ხოლო რაც მიმზიდველია, ამავე დროს, მისტიკურიც არის. ეს გამოცდილება, რაც შეძენილია სულისა და ბუნების სამყაროს გარეგანი და, უფრო მეტად, შინაგანი წვდომით, ობიექტური ხასიათისაა, რადგან საკუთარი თავიდან გამოსვლას, სულიერ შეხებას ან შეხვედრას გულისხმობს (Булгаков 1989: 308), სწორედ ეს სემანტიკური სპეციფიკა განსაზღვრავს მისტიკის გარდატეხას ლიტერატურაში.

თუ იდუმალების განცდის რეალობა ეჭვს არ იწვევს (რეალურია ჩვენი მიმართებები, იმისდა მიუხედავად, თუ რას მიემართებიან ისინი), სუბიექტის მიერ განცდილი იდუმალების წყარო შეიძლება იყოს რეალურიცა და ირეალურიც. იმგვარი ირეალური, რომელიც მხოლოდ ფორმის მიხედვითაა მისტიკური, ვერ ქმნის იმ განსაკუთრებულ ფსიქოფიზიკურ მდგომარეობას, ვერ იწვევს იმ განსაკუთრებულ გრძნობებს, რომლებიც ყოფიერების ზეგრძნობითი შემეცნების შედეგია, ანუ ვერ ქმნის იდუმალებას. იგი, ჩვეულებრივ, საფუძვლად უდევს ფანტასტიკურ ლიტერატურას, რომელიც მიზანმიმართული და აშკარა გამონაგონია. ვერც გალაკტიონთან ქმნის იდუმალებას, მაგალითად, „ფანტასტიკური ზოოლოგიის ქმნილებები“¹.

¹ შდრ. „ფანტასტიკური ზოოლოგიის სახელმძღვანელო“ (ესპ. *Manual de zoología fantástica*) ერქვა ხორხე ლუის ბორხესის (თანაავტ. მ. გუერერო) წიგნს (Borges, Guerrero 1957), რომელსაც მოგვიანებით, მასალის დამატების შემდეგ, ეწოდა „ნარმოსახვით არსებათა წიგნი“.

**ცაცხვები დგანან შენს საფლავთან, ვით ცენტავრები,
მათ სიბნელეში, ნისლიანი და უეცარი,
გამოჩნდებიან პოეზიის თანამგზავრები...**
(„მგლოვიარე სერაფიმები“)

**და მიგვაფრენდა, ლოცვით მაგიერ,
ფრთიან ქიმერათ გვიანი ჯარი.**
(„ცხრაას თვრამეტი“)

ქიმერების, კენტავრების, სფინქსების, სირინოზების
ორ- თუ სამფორმიანი ჰეტეროგენურობა იდუმალებისა-
გან დაცლილია არა მარტო მათი მითოსური გენეზისისა
და გენეალოგიის გამო, არამედ იმიტომაც, რომ ტექ-
სტებში მათ გამოყენებას ხანგრძლივი ლიტერატურული
ტრადიცია აქვს. ცხადია, რომ არა ცენტავრის მისტიკუ-
რობა, არამედ სრულიად სხვა რამ არის ზემომოყვანილ
კონტექსტში იდუმალებაზე მიმანიშნებელი. იგივე ხდება
ქვემოთ ციტირებულ სტრიქონებშიც – ქიმერა და მასზე
ჩვენი წარმოდგენა როგორც ლომისთავიან, თხისტანიან
და გველისკუდიან ურჩხულზე, ტექსტის აღქმისას არ
მონაწილეობს:

**ვერავინ განუგეშებს საოცრების უბეში,
სძინავთ ბნელ ხვეულებში გამოუცნობ ქიმერებს.**
(„ლურჯა ცხენები“)

საგანთა მიღებული წესრიგის დარღვევა, სიტყვათა
შორის უჩვეულო სემანტიკური მიმართებებით რომ
ვლინდება, სხვა, არაემპირიულ სინამდვილესთან შე-
ხვედრის მოლოდინს აჩენს. იდუმალებაც აქედან მოდის.

მისტიკურისა და ფანტასტიკურის ურთიერთშერევა
და ხშირად აღრევაც იმით არის გამოწვეული, რომ მათ

მოტივირებათა თავ-თავიანთ საცავებში ზოგი საერთო ხერხი მოეპოვებათ (იღუმალი ხმები, მოჩვენებები, სიზმარი, ჰალუცინაციები, შეშლილობა...) და თითოეული ცალ-ცალკე ოპოზიციებს ქმნის რეალობასთან დაპირისპირებით. ამასთანავე, იღუმალეზაცა და ფანტასტიკაც, რადგან ორივე ირეალურთან არის დაკავშირებული, ავტორისა და მკითხველის (ისინი მხოლოდ ფუნქციურად განსხვავდებიან) წარმოსახვის უნარს მოითხოვს. ეს წარმოსახვა, შესაძლოა, სამყაროს გაორების უნივერსალური ინტუიციის გამო, რეალობად აღიქმება, როგორი უცნაურიც უნდა იყოს ამ რეალობის ფორმები. მისტიკური განცდა არ ახლავს იმ უჩვეულო-უცნაურ ამბებს, როდესაც ადამიანის სხეულს სცილდება ნაწილი და მთელისაგან დამოუკიდებელ ცხოვრებასა თუ აზროვნებას იწყებს, იქნება ეს პეტერბურგში (ნ. გოგოლის ცხვირი – მოთხ. «Нос») თუ, ვთქვათ, ბუენოს-აირესში (ხ. კორტასარის ხელი – მოთხ. “Las manos que crecen”). საქართველოშიც მომხდარა „ისტორიაში ჩანერის ღირსი ამბავი“, როგორც ვაჟა გვაუწყებს: „მუცელა ოთხ ნაწილად გაიყო: ერთი – თვით მუცელა, მეორე – მუცელი, მესამე – ჭკუა და მეოთხე – სული. ეს ოთხი ნაწილი დაეტაკნენ ერთმანეთს და შეექნათ საშინელი ბრძოლა“. ეს სიურრეალისტური პასაჟი ზღაპრიდანაა, რასაც ავტორიც სათაურთან მიუთითებს. სხვაგვარადაა საქმე გოგოლთან, რომელიც მოთხრობას ასე ამთავრებს: «Но что страннее, что непонятнее всего, – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уже совсем непостижимо... Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы... Кто

что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете: редко, но бывают». კორტასარისათვის კი ამგვარი ამბები თურმე ჩვეულებრივი ყოფილა: „ჩემთვის ფანტასტიკური მხოლოდ იმაზე მითითებაა, რომ სადღაც... ჩვენი რაციონალური აზროვნების სიფხიზლის მიღმა, არსებობს გამართულად მოქმედი მექანიზმი, რომელიც ლოგიკურ გააზრებას არ ემორჩილება, მაგრამ ზოგჯერ, როცა ჩვენს ცხოვრებაში შემოიჭრება, თავს შეგვაგრძნობინებს“. საყურადღებოა შემდეგი განცხადებაც: „ლიტერატურა ჩემთვის ყოველთვის იყო თამაშის სფერო. მე ის ყველაზე სერიოზულ თამაშად მიმაჩნია“ (Кортасар 1982: 292-309). ეს სიტყვები გამოდგებოდა გოგოლის ბურლესკურ-რიტორიკული კითხვის პასუხად – უცნაურია, როგორ შეუძლია ავტორს მსგავსი სიუჟეტები გამოიყენოსო. როგორც ჩანს, შეუძლია, თუ ის თამაშობს და ამ თამაშით ეთიშება ერთგვაროვან, გამოზომილსა და მოსაწყენ ყოველდღიურობას.

**დე, თამაშის თუ ბრძოლის ვიყო ცქერით გართული,
იყოს მზეთა ორგია და მაგია მთვარისა,
ვიყო ამ ღრიანცელში მარად ხელაღმართული,
ლანდი – არაქვეყნიურ დარდით გადამწვარისა.**
(„ეფემერა“)

ეს ძველი თამაშია. შესაძლოა ლიტერატურაზე უფრო ხანდაზმულიც. არაქვეყნიური, მიღმური, იდუმალი სამყარო საიმედო თავშესაფარია. ამ სამყაროში ქმნის პოეტი საკუთარ, უკვე მესამე, სამყაროს, სადაც პირველი ორიც (რეალურიცა და ირეალურიც) ახსოვს. მაგრამ ახსოვს, როგორც მეტოქენი, რომელთა ურთიერთბრძო-

ლის პოლიგონად თვითონ ქცეულა. მან იცის, რომ მხოლოდ სიზმარშია უბედურება მირაჟი, ხოლო ბედნიერება – სინამდვილე, თორემ ცხადში – „ბედნიერება არის მირაჟი, უბედურება კი რეალობა“ („ჰეინეს სტრიქონის გამო“). რეალურისა და ირეალურის ამ ოპოზიციაში სული თავს ბედნიერად ირეალურში გრძნობს:

**წიგნის გვერდები ჩამოშლილი და არეული
ინახავს ამ დღეს ჩუმი, ცბიერი,
მასში მარხია მოჩვენება სიზმარეული,
სული შეშლილი და ბედნიერი.**
(„მეტეხი იდგა რუხი, პიტალო“)

მაგრამ ირეალური სამყაროს იდუმალება ადვილად განქარდება, თუ მას მიუახლოვდი, ფხიზელი თვალით შეხედე:

**სანამ შორს იყავ... და როდესაც ახლო შეგხედე,
სულ არ აღმოჩნდა შენში იგი მიმზიდველობა,
აღარ არსებობს ეს ოცნება უკანასკნელი,
არსებობს მხოლოდ სინამდვილით მოკლული გრძნობა.**
(„სანამ შორს იყავ“)

თურმე სიშორე ქმნიდა „იდუმალ სახეს“, რომელიც „ხელუხლებელი“ იყო როგორც „მზის სხივი“ და „მიუწვდომელი – როგორც ედემი“ („რაც უფრო შორს ხარ“). მიმზიდველობა, რასაც სიახლოვემ ფარდა ახადა, „მწარე შეცდომა“ გამოდგა.

ფერნანდო პესოა „დემოგორგონში“ ამბობს:

**Tudo menos saber o que é o Misterio!
Superfície do Universo, ó Pálpebras Descidas*,
Não vos ergais nunca!
O olhar da Verdade Final não deve poder suportar-se!**

(რაც შეიძლება ნაკლებ ვიცოდეს, რა არის იდუმალება!
სოფლის ზედაპირი – ო, დაშვებულ ქუთუთოებო,
ნურასოდეს ნუ აიხდებით!
საბოლოო სიმართლის მზერა აუტანელია!).

ამიტომ: ო, სიმართლევ, დამივიწყე! (Ó Verdade, esquece-te de mim!), ამ სიტყვებით მთავრდება ლექსი.

პესოსას ეს სტრიქონები აშკარა ალუზიაა ედგარ პოს ლექსისა “Dream-Land” („სიზმარეთი“), სადაც სწორედ „ქუთუთოების აწევაზე“ ლაპარაკი:

**It is – oh, it is an Eldorado!
But the traveller, travelling through it,
May not – dare not openly view it;
Never its mysteries are exposed;
To the weak human eye unclosed;
So wills its King, who hath forbid
The uplifting of the fringed lid**.**

* პორტ. Pálpebras Descidas, სიტყვასიტყვით: ქუთუთოები დაშვებული (დახრილი).

** ინგლ. the fringed lid სიტყვასიტყვით: მოარშეიებული ქუთუთო. როგორც ჩანს, ამიტომ „წამწამებად“ უთარგმნიათ (მაგ., კ. ბალმონტს); გამოთქმას – „ნახევრად დახრილი წამწამის ქვეშიდან ყურება ან ჭვრეტა“ – ხმარობს უ. ეკო. ყველა შემთხვევაში მნიშვნელობა ერთია: რაიმეს დანახვა ბინდში, ბურუსში, რაც მკაფიო და ფხიზელ ხედვას უპირისპირდება.

**And thus the sad Soul that here passes
Beholds it but through darkened glasses.**

მრავალტანჯული სულისათვის არსებობს ჯადოსნური მხარე, სადაც იგი შვებას გრძნობს, მაგრამ ამ მხარეში (ასეთია მისი მეუფის ნება) არ შეიძლება ახელილი თვალთ სიარული. მის იდუმალებას ჯერ ვერავინ ჩასწვდომია, აკრძალულია ქუთუთოს აწევა. მწუხარე სულმა, რომელიც აქ დაეხეტება, დაბურული მინით (სათვალთ) უნდა ჭვრიტოს იგი. ამ აზრმა, ბოდლერზე „გავლით“, პარაფრაზირება განიცადა ვერლენთან, როცა მან პოეზიის არსის განსაზღვრისას პირბადით დაბურული თვალები ახსენა: *“C'est des beaux yeux derrière des voiles”* და ყველაზე ღირებულად გამოაცხადა *“La chanson grise où l'Indécis au Précise se joint”* ანუ „ბურუსიანი სიმღერა, სადაც გაურკვეველი ცხადს ერევა“. თვითონ ფრანგ. grise, რომელიც ამავე დროს რუხსაც ნიშნავს, რაც არც თეთრია და არც შავი, ანუ სინათლისა და სიბნელის შერევითაა მიღებული (აქრომატულ „უფერო ფერებს“ არა სხივის დაშლა, არამედ სინათლის ინტენსივობა განსაზღვრავს), ასევე არაფხიზელს, მთვრალსაც აღნიშნავს. სიტყვის სამივე მნიშვნელობა (ბურუსიანი, რუხი, მთვრალი) გამჭვირვალობას მოკლებულ, შემღვრეულ აღქმას გულისხმობს, მაგრამ თითოეული ცალ-ცალკე იდუმალების სამ ასპექტზეც მიუთითებს, ამასთანავე. ესენია: გაურკვეველობა, ნათლისა და ბნელის შერევა (იდუმალებაში არის ორივე – ღმერთიცა და დემონიც) და არაცნობიერება. ფაქტობრივად ეს არის იმ მეტაფიზიკის არამატერიალური სამი საყრდენი წერტილი, რომლებიც თავისთვის შეიქმნა ედგარ პოე. ამ მეტაფიზიკის ნაწილია სიზ-

მარეთი (“Dream-Land”), სიზმარი სიზმარში (“A Dream within a Dream”), ოცნების მსგავსი სიზმარი, რომელიც უღიმღამო რეალობას სჯობია: “Twere better than the dull reality”; ცხოვრება – სიზმარი: “my young life were a lasting dream!” (“Dreams”), აჩრდილისებრი ბურუსი მთაზე, ბინდი-აჩრდილი – “the mist... shadowy” (“Spirits of the Dead”. შდრ. „აჩრდილი ბინდის“ – „მშვიდობის წიგნი“); გაურღვეველი ბურუსი – “the mist... yet unbroken” (შდრ. „იყო ბურუსი გაურღვეველი“ – „იყო“), რომელიც იდუმალებათა იდუმალების სიმბოლო და ნიშანია:

Is a symbol and a token –

.....

A mystery of mysteries.

(“Spirits of the Dead” – „მკვდართა სულები“)

ამ მეტაფიზიკის ნაწილია მწუხარე სული – “The sad Soul”, დემონები, სერაფიმები (“And seraphs sob” – „და ტირიან სერაფიმები“; შდრ. „და სტიროდნენ სერაფიმები“ – „მგლოვიარე სერაფიმები“); აჩრდილები, ლანდები, მოჩვენებები, ჯადოსნური კოშკები, ღამე, რომელიც იდუმალ ქვეყანას სამართლით მართავს:

Where an Eidolon, named NIGHT,

On a black throne reigns upright.

(“Dream-Land”)

ედგარ პოს მეტაფიზიკა, მისტიკურ ღირებულებათა სისტემითურთ, მეტ-ნაკლებად გაიზიარა მრავალმა ევროპელმა პოეტმა, ნაწილობრივ გაიზიარა გალაკტიონ-

მაც. საყურადღებო ისაა, რომ აქ მისტიკისა და ფანტასტიკის შერწყმა მოგვაგონებს პირველყოფილ სინკრეტულ მსოფლგაგებას, როცა იდუმალება სამყაროს აღქმისა და ესთეტიკის ერთადერთ საფუძველს წარმოადგენდა, ოღონდ პოს შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა სინკრეტიზმთან, არამედ რთულ სინთეზთან, ახალ ინტელექტუალურ სამყაროსთან, რომლის შექმნაშიც მონაწილეობს „გამჭრიახოების დემონი, ანალიზის გენია, ლოგიკისა და წარმოსახვის, მისტიკურისა და ზუსტი გამოთვლის უმაცდურეს შერწყმათა გამომგონებელი, გამონაკლისობათა ფსიქოლოგი, ლიტერატურის ინჟინერი, ხელოვნების ყველა შესაძლებლობის გამაღრმავებელი და გამომყენებელი“ (Валери 1993: 339). შემთხვევითი არ არის, რომ ედგარ პოს, პოეზიის სხვადასხვა მიმდინარეობების გარდა, თანამედროვე სამეცნიერო ფანტასტიკისა და დეტექტიური პროზის მამამთავრადაც მიიჩნევენ. აღსანიშნავია, რომ პოს მეტაფიზიკა აზრებსა და იდეებს აჩენს ისე, რომ ამ აზრებისა და იდეების შემადგენლობაში თვითონ არ შედის. ამ მხრივ ედგარ პო უნდა ჩაითვალოს ფრანც კაფკას, როგორც „სულთა თავგადასავლებისა“ და უცნაურობათა „დიდი ექსპერტის“, წინამორბედად, რომელიც მისტიკის ურთულეს ტექნოლოგიებს ფლობდა. ყველაზე იდუმალად ის ადამიანს მიიჩნევდა, მის ღრმად დამალულ ქვეცნობიერს, რის ამოცნობასა და მანიფესტაციას მხატვრული, ე. ი. რთული, სახეებით ეწეოდა. სამწერლო შემოქმედების უწინარეს პირობად კაფკას მიაჩნდა არა სიფხიზლე, არამედ „ბნელ ძალებთან ძირს ჩასვლა, სულების განთავისუფლება... და სხვა ამგვარი, რაც ფსკერშია დალექილი და რაც ზემოთ, მზის შუქზე შენი ამბების წერისას უკვე აღარ იცი. შეიძ-

ლება არსებობს სხვაგვარი შემოქმედება... მე მხოლოდ ასეთი ვიცი და მასში დემონურს ძალიან ცხადად ვხედავ“, – სწერდა იგი მაქს ბროდს (Кафка 1999: 419).

**ზღვას, უდაბნოს და დემონებს ჩემი ბედისწერა
შეჩვევია და სიმღერა მხოლოდ მათთან მჯერა.**
(„ბედისწერა“)

რა თქმა უნდა, არც კაფკასთან და არც გალაკტიონთან დემონი და დემონური მაინცდამაინც თეოლოგიური აზრით არ უნდა გავიგოთ. ეს რაღაც თვითნებური, გონების კანონებს დაუმორჩილებელი რამაა:

**მე სული ვარ, შემოქმედი შეუზღუდველ სულთა თანა,
სამუდამო, – როგორც ღმერთი, დაუძლევი, ვით სატანა.**
(„უხილავი“)

ამგვარი შეუზღუდველობა, „მეს“ უკიდვანო თავისუფლება მხოლოდ ირეალურში – სიზმარშია შესაძლებელი:

**განვახლდებოდი იდუმალ და ნაზ სიზმრების მხარეში,
მათთან, რომელთაც კვლავ უყვართ ლალ არწივივით თარეში.**
(„ფანტაზია“)

მხოლოდ სიზმრისა და ოცნების სტიქიაში იმსხვრევა ბორკილები, რითაც ყოფიერება გვბოჭავს, ვთავისუფლდებით „რაციონალობის ხუნდებისაგან“ (Breton 1966: 21):

**Когда на бессонное ложе
Рассыплется бреда цветы,
Какая отвага, о боже,
Какие победы мечты!**

**Откинув докучную маску,
Не чувствуя уз бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное я!**

(И. Анненский, «Который?»)

„წინ! იმ უსაზღვრობაში მნუხარებას აიტან“, – ამბობს გალაკტიონი, ვისთვისაც ქრება „უკანასკნელ ძებნათა სევდიანი საზღვარი“ და ვის სულსაც ეფემერული საზღვარი სწყურია, როგორც უსაზღვროებას. თავისუფალი შემოქმედების დაუსაზღვრავსა და იდუმალ სივრცეში გადანაცვლება მარტო ემპირიული ყოფიდან გაქცევა და სოფლის ამაოებისაგან თავის დაღწევა როდია, როგორც ამას ერთგან გალაკტიონი ამბობს:

**ქვეყნიურ ამაოებისგან დამიფარავდა ცის კალთა,
ალერსი ანგელოსების და მღუმარება მწვერვალთა.**

(„ფანტაზია“)

ის არსებულის ალტერნატიულსა და არსებულზე უკეთეს ქვეყანაში დამკვიდრებაცაა. ამგვარი ქვეყანა ედგარ პოსათვის ელდორადოა, რომელსაც იგი ადამიანის მაღალ ძიებათა და მისწრაფებათა სიმბოლოდ აქცევს. ლექსში „ელდორადო“ მოთხრობილია, თუ როგორ დადის და ყველგან ეძებს ელდორადოს მხიარული მხედარი, დრო გადის, მას ასაკი ემატება, თანდათან ნაღვლიანდება მისი სიმღერაც, მაინც ეძებს, მაგრამ ვერსად პოულობს საოცნებო ქვეყანას. როგორც ჩანს, გალაკტიონი ედგარ პოს მხედარზე მიგვანიშნებს, როცა წერს:

**ამ დროს მომესმა სევდიანი სიმღერა გზაზე,
გზაზე მხედარი ოცნებობდა სხვა ქვეყანაზე,**

გადაიარა ჩემთა თვალწინ და მიიმალა,
სამარადისოდ გაურღვევი აღმიძრა ძალა.
მე მივდიოდი მარტოდმარტო სევდიან გზაზე,
მე ისევ ისე ვოცნებობდი იმ ქვეყანაზე.
(„თვალუნვდენელი, დაუსაბამო“)

იგივე ალუზიაა სხვა ლექსშიც:

და მუდამ გულში გავზრდი იმ იმედს,
რომ სადღაც არის ისეთი მხარე,
სადაც ედემი ჰყვავის მზიანი,
სადაც არ არის სული მწუხარე.
(„მე ამ ყვავილებს“)

ელდორადო რომ იდუმალებათა ქვეყანაა, „სიზ-
მარეთში“ გარკვევით ჩანს, ხოლო ლექსში „ელდო-
რადო“ ამაზე აჩრდილის სიტყვები მიუთითებს, რი-
თაც იგი მხედრის შეკითხვას, თუ სად არის ელდო-
რადო, უპასუხებს:

**“Over the Mountains
of the Moon,**

Down the Valley of the Shadow”, – მთვარის მთებს ზე-
მოთ, აჩრდილთა ველს ქვემოთ.

განცალკევებულად და სადმე სხვაგან არ ეგულება
იდუმალება ოსკარ უაილდს, რომელიც თავის აღსარება-
ში “De Profundis” წერს: „გოტიეს მსგავსად, მეც ერთი
იმათგანი ვიყავი, “pour qui le monde visible existe” (‘ვის-
თვისაც არსებობს ხილული სამყარო’), მაგრამ ახლა ვი-
ცი, რომ მთელი ამ სილამაზის მიღმა, როგორ სიხარულ-
საც უნდა გვანიჭებდეს იგი, იმალება რაღაცა სული,
რომელიც ვლინდება ფერებსა და სხვადასხვა ფორმაში.

დავიღალე ჩემი გარემოცვის კონკრეტულობით. მისტიკური ხელოვნებაში, მისტიკური ცხოვრებაში, მისტიკური ბუნებაში – აი ის, რასაც მე ვეძებ და მგონია, რომ ვიპოვი იმას, რასაც ვეძებ დიდ სიმფონიათა თანახმიანობაში, მარადიული სევდის იდუმალებაში, ზღვის ბნელ სიღრმეთა ფსკერზე, სულერთია, სად იქნება, აუცილებლად უნდა მივაგნო“ (Wilde 2005: 373). მისტიკა, როგორც თხრობის თავისებური კონტექსტი, უფრო ადრე უაილდმა „დორიან გრეის პორტრეტში“ გამოიყენა, რითაც რეალურ სახეებს სიმბოლური ხასიათი მიანიჭა.

ამგვარად, არის იდუმალება, რომელიც რეალური საგნების უკან დგას, ანუ ამ საგნების იდუმალი სახე (გაორება) და გამოგონილ-ირეალურის იდუმალება. არსებობს აგრეთვე იდუმალების ხელოვნურად შექმნის ტექნოლოგიები. ერთ-ერთ მათგანს აღწერს ძიუნიტირო ტანიძაკი შესანიშნავ ესეიში ჩრდილის შესახებ, სადაც იგი ცდილობს მკითხველი აზიაროს იმ მომხიბლავ იდუმალებას, რომელსაც იაპონელები შუქ-ჩრდილთა განაწილების მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ოსტატობით აღწევენ. იგი წერს: „ვფიქრობ, „აღმოსავლეთის იდუმალება“, რაზეც ევროპელებს ასე უყვართ ლაპარაკი, მათ წარმოდგენაში წყვიადისათვის ნიშანდობლივ შემადრწუნებელ სიჩუმეს ემყარება. აუხსნელი შიში განგვიცდია ბავშვობაში, როცა ნიშის სიღრმეში შეგვიხედავს. ამ იდუმალების გასაღები ჩრდილის მაგიურ ძალაშია. იგი რომ ნიშის ყველა კუნჭულიდან გამოგვედევნა, ნიშა ცარიელ ადგილად იქცეოდა. გენიამ შთააგონა ჩვენს წინაპრებს, ცარიელი სივრცე ისე შემოესაზღვრათ, რომ იქ ჩრდილის საუფლო დამკვიდრებულყო. ჩრდილმა შექმნა იდუმალება. თითქოს უბრალო ფოკუსია, მაგრამ სინამ-

დვილემი ყველას არ ძალუძს მისი გაკეთება“ (Танидзаки 2001: 166). იაპონური „ნოს“ თეატრის ძირითადი ელემენტიც სიბნელეა, რომელიც თავისებურ სილამაზესა და რაღაც განსაკუთრებულ, იდუმალეობით მოსილ ჩრდილის სამყაროს ქმნის.

ტექსტში, სადაც ხილული მხოლოდ ასოებია, სხვა არც რაიმე ჩანს და არც რაიმე ისმის, ოპტიკურ-აკუსტიკური ილუზიები, ფსიქოლოგიაში ცნობილი შარპანტიეს ეფექტი და სხვა ამგვარი ფოკუსები გამორიცხულია. მაგრამ არსებობს სიტყვათა მიმართებებით შექმნილი იდუმალეობა და ეს იდუმალეობა შეიძლება ნამდვილი იდუმალეობაც იყოს და ცრუც, ჩვენ კი ყოველთვის ვერ განვსაზღვროთ, როდის უნდა ვთქვათ ნეტარი ავგუსტინესავით: *“non est mendacium, sed mysterium”* – „არა არს სიცრუე, არამედ იდუმალეობა“.

მუსიკაში, კინემატოგრაფიაში, თეატრსა და ხელოვნების ისეთ სივრცით სახეობებში, როგორიცაა მხატვრობა და ხუროთმოძღვრება, იდუმალეობის შექმნის სხვა ხერხები არსებობს. იდუმალეობის განცდასაც აქ თვისებრივად სხვა ხასიათი აქვს. აღმქმელი ამ შემთხვევაში უშუალოდ, საკუთარი გრძნობათა ორგანოებით მონაწილეობს, ცხადია, არ ვგულისხმობთ მხოლოდ ჩვენს მემკვიდრეობით ანატომიას, იგულისხმება შეგრძნებებსა და სახეებს შორის, ანუ, დ. იუმის მიხედვით, შთაბეჭდილებებსა და იდეებს შორის მიმართებებიც (ИЮМ 1996: 96). სიტყვათა საშუალებით კი შეიძლება გავიგოთ ისიც, რაც აღარ აღიქმება, რისიც მხოლოდ გახსენება ხდება, გახსენება ენობრივ ცოდნაზე დაყრდნობით. ამ ცოდნის სფერო სულ უფრო და უფრო ფართოვდება და, როგორც ბ. რასელი ამბობდა, ბოლოს შესაძლებელია ადვი-

ლად იქნეს დავიწყებული ის, რომ სიტყვიერ ცოდნას რა-
ღაც მიმართება აქვს გრძნობით გამოცდილებასთან
(Pacella 1997: 113). ეს რომ არ იქნეს დავიწყებული, შეიძ-
ლება ამიტომაც არსებობს პოეზია.

თ. ელიოტი ესეიში – “Hamlet and His Problems” –
წერდა: „მხატვრული ფორმით ემოციის გამოხატვის ერ-
თადერთი საშუალება „ობიექტური კორელატის“ არსე-
ბობაა, ანუ – არსებობა მთელი რიგი საგნებისა, სიტუა-
ციებისა, მოვლენათა ჯაჭვებისა, რომლებიც ამ ემოციის
ფორმულა შეიძლება გახდეს“ (Eliot 1997: 58). საყურად-
ღებოა ის, რომ აქ ემოციის გამოხატვაზეა ლაპარაკი და
არა მკითხველში ამ ემოციის იდენტური ემოციის აღ-
ძერაზე. ხშირად ეს ერთი და იგივე ჰგონიათ. ჩვენ შეიძ-
ლება ვუწოდოთ „იდუმალების ფორმულები“, „იდუმალე-
ბის სიგნალები“ ყოველივე იმას (ბურუსს, ბინდს, სიზ-
მარს, შორეულს, უსაზღვროს და ა. შ.), რაზეც ზემოთ
გვქონდა საუბარი. ფორმულაცა და სიგნალიც გამოცნო-
ბას მოითხოვს, მაგრამ გამოცნობა მხოლოდ მსგავსებას
მოიცავს და არა იგივეობას. გამოცნობის საფუძველი
მეხსიერებაშია, სადაც ჩვენი გამოცდილება ილექება. თუ
გამოცდილება არ გვქონია, დანაღეჟიც არ გვექნება.
იდუმალების შესახებ ცოდნა ჩვენთვის წმინდა ვერბალუ-
რი იქნება მანამდე, ვიდრე არ „ვიხილავთ“, არ ვიგ-
რძნობთ მას. იდუმალების შეგრძნება (შთაბეჭდილება)
იდუმალების სახის (იდეის) პროტოტიპია, მათ მსგავსე-
ბას კი ის ფაქტი ამაგრებს, რომ ორივე ერთი და იმავე
სიტყვებით გამოიხატება. იდეის გამეორება ქმნის ჩვე-
ვას, მიუხედავად იმისა, რომ შთაბეჭდილება მერე არა-
სოდეს მეორდება. არსებითი მაინც ის არის, რომ ენის
საშუალებით ერთი ადამიანის გამოცდილება სხვა ადამი-

ანთა გამოცდილებად იქცევა. სხვათა დამოწმებით გვიხდება ვირწმუნოთ ის, რისი მაგალითიც ჩვენს გამოცდილებაში არ მოიძიება. ენა იმთავითვე ემსახურება მეტნაკლებად მუდმივი ობიექტების რწმენის გარეგან გამოხატვას, ანუ მის გამოტანას გამოხატულების პლანზე.

გაურკვევლობა და ბუნდოვანება იდუმალებას თავისი ბუნებიდან გამომდინარე ახასიათებს, რაც განსაზღვრავს მისი ვერბალური ფორმულების იმისდა მიხედვით შერჩევას, თუ რას გამოხატავენ და არა აღნიშნავენ სიტყვები.

**მე ლაჟვარდიდან ვპოვე ზეცები,
მაგია ბინდის, მაგია მთვარის.
(ვარიანტი)**

რა მაგია შეიძლება ჰქონდეს ბინდს, რისი მოპოვებაც, დაუფლებაც პოეტს შეეძლო? ან რისთვის სჭირდებოდა ეს ჯადოქრობა? ნებისთ თუ უნებლიეთ შემოქმედმა გაათქვა იდუმალების ფორმულის საიდუმლო.

**ო, რა თქმა უნდა, ბრძოლა
დაუნდობელი მოდის,
მოაქვს ახალი ქროლა
სამოქალაქო მოტივს,
გამოურკვევლად მიდის
მოსაგონებლად მწარე
გამოურკვეველ ბინდის
და მისტიციზმის მხარე.
(„ნარწერა ნიგნზე“)**

ბოლო სტროფში პოეტი იმ წუთამდე შექმნილ თავის პოეზიას ახასიათებს, რომელსაც გაურკვეველი ბინდისა

და მისტიციზმის მხარესთან აიგივებს. „ახალი ქროლა“ გაფანტავს ბინდს, რადგან ის მოდის, ხოლო მისი მოსვლის გამო მიდის იდუმალება. „სამოქალაქო მოტივი“ არ შეიძლება იყოს ბუნდოვანი, იქ ყველაფერი გარკვეულია, გამოთქმული და გამოაშკარავებული. მოვიშველიებთ ზ. კიკნაძის სიტყვებს წერილიდან „გალაკტიონის ცეცხლი და ბურუსი“: „გამოთქმის პლანში პოეტურად ღირებული მხოლოდ ის არის, რაც არსებითად გამოუთქმელ-გამოუაშკარავებელი რჩება“ (კიკნაძე 2002: 81). სწორედ ეს იგრძნობა იმპლიციტურად პოეტის ტექსტში, დისკურსის დონეზე კი – სინანულიც. მკვლევრის მიერ ერთი უსათაურო ლექსის („სანამ წვიმა გადივლიდეს“) ინტერპრეტაციის შედეგად მიღებული დასკვნა გალაკტიონის პოეტიკის შესახებ უტყუარი აღმოჩნდება მთელი შემოქმედებით მისი ვერიფიკაციისას. ოღონდ გვინდა მოკრძალებით შევნიშნოთ ავტორს, რომ დაზუსტებას მოითხოვს ჩვენ მიერ მოყვანილი ციტატის მომდევნოდ გამოთქმული აზრი: „ფრანგული ლექსის (იგულისხმება ვერლენის „Art poétique“ – გ. კ.) vague და soluble სწორედ ამაზე მიუთითებს: ყოველი თვალისმომჭრელი არა-პოეტურია“. უფრო ზემოთ ავტორი წერს: „ფრანგულ ლექსში შეგვიძლია ამოვიკითხოთ რამდენიმე ფრაზა და სიტყვა, რომლებიც თავის შესატყვისს პოულობენ ქართველი პოეტის ლექსში. ეს არის vague, soluble...“ (კიკნაძე 2002: 81). ვერლენის ლექსში სიტყვები vague (ბუნდოვანი, გაურკვეველი, განუსაზღვრელი) და soluble (ხსნადი, განზავებადი), როგორც ზედსართავი სახელები, მიემართება სიტყვა „l'Impair“-ს („კენტი“), რომელიც გასუბსტანტივებულია, თანაც დაწერილია დიდი ლიტერით.

საქმე ისაა, რომ ვერლენი აქ ფრანგული ლექსისათვის არატრადიციულ კენტმარცვლიან საზომს გულისხმობს, რომელსაც თავად ხშირად იყენებდა თორმეტმარცვლიანი (წყვილმარცვლიანი – *paire*) კლასიკური ალექსანდრიული ლექსის ჰარმონიის საპირისპიროდ („პოეტური ხელოვნება“ (“*Art poétique*”) 9-მარცვლიანი, 4 + 5, საზომითაა დაწერილი). ამდენად, ლექსის პირველ სტროფში, რომელიც იწყება სიტყვებით: “*De la musique avant toute chose*” (ფრანგ. „მუსიკა უწინარეს ყოვლისა“) და რომელშიც აღნიშნული ზედსართავები გვხვდება, ლაპარაკია მხოლოდ მეტრიკაზე, კერძოდ, კენტმარცვლიანი ლექსის, როგორც უფრო განუსაზღვრელისა და ჰაერში უფრო განზავებადის, ანუ ჰაერივით მსუბუქის, უპირატესობაზე:

**Et pour cela préfère l’Impair
Plus vague et plus soluble dans l’air.**

თუ გავიხსენებთ ვერლენის ფორმულასაც – “*Une poésie soluble dans l’air*”, ცხადი გახდება, რომ ლექსის აღნიშნულ მონაკვეთში გამოთქმულია პოეზიისადმი მისი ერთ-ერთი მოთხოვნა: ჰაეროვნება (“*aérien*”) და მუსიკა-ლურობა, რასაც, ცხადია, ასევე ესწრაფოდა გალაკტიონიც, მაგრამ ეს სხვა საუბრის თემაა.

„გამოუთქმელ-გამოუაშკარავებელია“ სევდაც. სწორედ სევდა და არა წუხილი, რომელიც მოუსვენრობასაც გულისხმობს. სევდა სიმძიმეა. თუ ედგარ პოს დავუჯერებთ, იგი „პოეტურ განწყობათაგან ყველაზე კანონიერია“. „მარადიული სევდის იდუმალებაში“ ეძებდა ოსკარ უაილდი მისტიციზმს. იდუმალია სევდა და სევდია-ნია იდუმალება გალაკტიონთან:

ვითარცა სევდა

რამ იღუმალი...

(„მშვიდობის წიგნი“)

იგი ვერ სწდება იღუმალის

სევდიან სახეს, ბინდში დაკარგულს.

(„მწყემსი“)

ამასთან, ისევ როგორც იღუმალეობა, სევდაც უკავ-
შირდება ბინდს, ნისლს, ბურუსს, აჩრდილს, ღამეს, სიზ-
მარს, ზღაპარს და ა. შ.

**ტკბილი ოცნება გამიტაცებს ვით სიზმარ-ცხადი,
მკრთალი სინათლით სევდის ნისლი მიდის და ჰქრება...
და რაღაც წმინდა, შორეული, უცხო ქვეყანა –
მე მესიზმრება.**

(„მე მესიზმრება“)

სხვა მრავალი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, მათ
შორის იღუმალეობის ისეთი ფორმულებისაც, რომლებიც
კოსმოგონიურ მისტიკურობას გამოხატავენ: უსაზღვრო-
ება, უნაპირობა, დაუსაბამობა, ქაოსი იღუმალეობის შემ-
ცველია თავისთავად. შევეხებით ქაოსის თემას და მხო-
ლოდ ერთი ასპექტით. კერძოდ, რა თვლემს მთვლემარე
ქაოსში, რომელიც სიჩუმეში ჩაძირულა. პასუხი მოცემუ-
ლია იმ სამი სტრიქონით („თითქო არა აქ“), რომელთა
დამოწმებითაც დავინყეთ გალაკტიონის იღუმალეობაზე
წერა:

როგორ მალეღვებს მე ყოველთვის იგი სიჩუმე...

მასში იღუმალ ძალით სძინავს ახალ ქაოსებს.

იგი ღელავა დაფარული უჩინარ ცეცხლის.

ქაოსი იფარავს ახლის გაჩენის შესაძლებლობას, ის ისეთი კრეაციული ველია, სადაც ინოვაციის ნაპერწკლები წარმოიშობა. ამიტომ მშვენიერია ქაოსი, როგორც პოტენციათა ერთიანობა, როგორც რაღაც სივრცე, რომელშიც ფარულად, ლატენტურად უკვე არსებობს ყოველგვარი აზრის, მათ შორის, პოეტური აზრის მოძრაობის ყველა შესაძლო ფორმა. სინერგეტიკული თვალსაზრისით, მიმზიდველობა, მომხიბლაობა განიხილება, როგორც ერთგვარი შუალედური მოვლენა ქაოსსა და წესრიგს შორის, ხოლო სილამაზე არის არა სრული სიმეტრია, არამედ სიმეტრიის ერთგვარი დარღვევა (წყვილმარცვლიანი ლექსის კენტმარცვლიანით შეცვლის ფარული მოტივი ვერლენისთვისაც ეს იქნებოდა). ქაოსი რომ გალაკტიონისთვის სწორედ ის შემოქმედებითი სივრცეა, სადაც იგი სწორხაზოვნად და მკაცრად კი არ მიჰყვება მისთვის განსაზღვრულ გზებს, არამედ „ხეტილობს“ შესაძლებლის ველზე, ასევე მოგვაგონებს „განვითარების გზათა ველზე ხეტიალის“ სინერგეტიკულ მოდელს.

**სული გაქანდა ზღვაში მოტივად,
თითქო ქაოსის ნისლში შეველი.**
(„საახალწლო ეფემერა“)

„სული ძალზე ჰაეროვანი სტიქიაა, რომელიც თავის-სავე ლაბირინთში იკარგება, თავისსავე უსასრულო შესაძლებლობებში“ (Ортега-и-Гассет 1997: 229), – ორტეგა ი გასეტის ეს გამონათქვამი ყველაზე ზუსტად შემოქმედებით სულს ესადაგება.

**უთხარ თავის თავს ყოველ წამში
ათჯერ, ათასჯერ,**

**რომ გზა გაეხსნას
ქაოსს ნაგუბარს.
შენ თვით შენში ხარ სამუდამოდ
დატყვევებული...**

(„იყავ გულწრფელი,
გაიგონე ხმა ანთებული“)

**სულში ნისლის ტბებია
და ქაოსის მხატვარი.**

(„დგება თეთრი დღეები“)

მხატვრის სული არა მარტო ხეტილობს ქაოსურ სივრცეში, არა მარტო ჩათრეულია გაუთავებელ თამაშში, სადაც არაფერია განსაზღვრული, გარდა თამაშის უზოგადესი წესებისა, ის იკარგება კიდეც ამ იდუმალსა და მოულოდნელობებით აღსავსე ქაოსში:

**ჩემთვის ყველაფერია ისევ ლურჯა ცხენები.
ჰე, ქაოსში დაკარგულს ქარი დამედევნება.
(„ეფემერა“)**

მაგრამ ამ ქაოსს აქვს სასაზღვრო ზონები, სწორედ აქ, ქაოსის ნაპირზე (“At the Edge of Chaos”) არსებობს რაღაც, რაც ჯერ გაუსიტყვებელია.

**ის ოცნებაც ქაოსის
ნაპირამდე მივიდა.**

(„ლამევ, რა მოგივიდა?“)

და თუ – „ჩემში აღმოჩნდა ბედის მკვეთელი / ჩემში აღმოჩნდა ამფეთქებელი“ (ვარიანტი: „თვალი ქაოსის ამფეთქებელი“),

**საკმარისია ქაოსის შერხევა –
იფეთქებს ერთხელვე.**

და პოეზია იქცა ერთ ელვად*.

(„პოემა ვეფხვისა“)

ესე იგი „გზათა ველზე მოხეტიალე“ სულმა, რომელსაც ბედმაც გაუღიმა, იპოვა გასასვლელი ქაოსიდან (ლაბირინთიდან) რალაც უფრო გარკვეულისა და ახლისაკენ:

ვინ გააცოფა ლურჯა ცხენები,

ვინ ქაოსებზე გადააჭენა.

(„გეძებდი ყველგან“ – ვარიანტი)

ქაოსი დაიძლია, მაგრამ არ აილაგმა, ის შემოქმედებით ველად დარჩა პოეტისათვის.

გასაოცარია, რომ გალაკტიონის პოეზიაში შეგვხვდა ყველა იმ აქცენტის ილუსტრაცია, რომლითაც სინერგეტიკა შემოქმედებითი პროცესების კრეაციულ ლანდშაფტს იკვლევს. პოეტმა ნათელმხილველის ინტუიციით იგრძნო და მხატვრული ფორმებით ჩვენც გვაგრძნობინა, რომ სწორედ მთვლემარე და იდუმალი ქაოსი წარმოადგენს კონსტრუქციულ მექანიზმს ისეთი რთული სისტემის თვითორგანიზაციისათვის, როგორიცაა, ერთი მხრივ, პოეტი და, მეორე მხრივ, მისი პოეზია. ამასთანავე, პირველის თვითგანახლება (ავტოპოეზისი) მეორის თხზვისას ხდება.

ტექსტური იდუმალების შექმნის უფრო რთული ტექნიკა გრამატიკული ფორმების, სინტაქსური სტრუქტურებისა და სტილისტიკური ხერხების სათანადო შერ-

* ტაეპი გადასმულია ჩვენ მიერ.

ჩვენსა და გამოყენებას გულისხმობს. გალაკტიონის პოეზია უსათუოდ საჭიროებს ამ მიმართულებით სპეციალურ კვლევას, რასაც ჯერ პრეცედენტი არა აქვს ჩვენში. ცნობილია უ. ეკოს დახვეწილი ანალიზი ნერვალის „სილვიასი“, სადაც ავტორი უჩვეულო ნარატიული სტრატეგიითა და გრამატიკული ტაქტიკით, რეტროსპექტიულ და პერსპექტიულ პლანთა გადახლართვით მაგიურ ირეალობას ქმნის. ალბათ სწორედ ამის გამო უწოდა პრუსტმა ამ „სიზმრის კანონებით“ დაწერილ ნოველას „le rêve d'un rêve“ – „სიზმრის სიზმარი“ (Proust 1971: 237). აბსოლუტურად მიუწვდომლის ძიებისას ნერვალის ენობრივი ქსოვილის იმგვარ ბურუსიანსა და „უთარგმნელ“ იდუმალებას ქმნის სონეტებში („ქიმერები“), რომ მათ შესახებ ალექსანდრ დიუმას თვითონვე სწერდა: „ისინი სულაც არ არიან ჰეგელის მეტაფიზიკაზე ან სვედენბორგის „ღირსსახსოვარზე“ უფრო ბნელი და მათი ახსნა, თუკი ეს შესაძლებელია, დააკარგვინებდა მათ თავიანთ ხიბლს... უკანასკნელი სიგიჟე, რომელიც დამრჩა, როგორც ჩანს, იმის რწმენაა, რომ პოეტი ვარ – დე, კრიტიკამ განმკურნოს“, – ამ სიტყვებს იმონმებს გ. აპოლინერი თავისსავე შექმნილ ჟერარ დე ნერვალის ლიტერატურული პორტრეტის ტექსტში და იქვე დასძენს: „ზოგიერთ პოეტს აქვს უფლება აუხსნელი იყოს“ (Аполлинер 2011: 232). პოეზიის აუხსნელობის გამოც წამოვიდა ანტიკური ხანიდან აზრი, რომ პოეტები ბევრს ცრუობენ. სოკრატეც მართალი იყო, როცა ამბობდა, რომ პოეტები ჭეშმარიტებისათვის ცოდნას კი არ მიმართავენ, არამედ რაღაც სხვა წყაროსო. ჭეშმარიტების მასწავლებელს მხოლოდ ცხად ლოგიკაზე დამყარებული ცოდნა სწამდა. „სიცრუე“, რომლის ახსნაც ჭირს, არც

ბუნებრივ ენაშია ნაკლები, ვიდრე პოეზიაში, სწორედ იქიდან გადმოჰყვება მას ალოგიკურობა, ორაზროვნება, ირაციონალიზმი. ასეთია ბუნებრივი ენის ბუნება, „მაგრამ მას ამისა არ უნდა რცხვენოდეს, რადგან ბუნებრივ ენაში ჭეშმარიტებაც არ არის იმაზე ნაკლები, რამდენიც ლოგიკის ან მათემატიკის ენაშია. ამას მაშინვე შევამჩნევთ, თუ ენას მისი საკუთარი და არა სხვა მეცნიერებიდან ნასესხები სპეციალური ენის საზომით გავზომავთ“ (Вайнрих 1987: 58).

აზროვნებისთვის ყველაზე გაურკვეველიც კი აღიქმება როგორც აზრი, თუ ის გრძნობებითაა განმსჭვალული (ს. კირკეგორი, ფ. კაფკა, ლ. შესტოვი...). გრძნობებისა კი აუხსნელადაც სჯერათ. პოეზიით არ ტყუვდებიან. პოეზიით იხიბლებიან. ზოგჯერ კი უფრო ღრმა ჭეშმარიტებასაც სწვდებიან, მსგავსად გალაკტიონისა, რომელმაც მხატვრის ნათელმხილველობით მეცნიერებას გაუსწრო და სინერგეტიკის წარმოშობამდე გახსნა და გამოხატა შემოქმედი სულის საიდუმლო. თუმცა ამ საიდუმლოში, გალაკტიონსვე რომ დავესესხოთ,

**რალაც ამაზე ღრმა, უფრო მეტი
გაუშუქებლად დარჩება მარად.**

ბანახლდეს, პითარცა ორბისა, სიჭაბუკე უენი

ერთ ფოტოსურათზე გიორგი ლეონიძე აღბეჭდილია სულ ჩვილი – ნახევარი წლისა თუ იქნება. ახალგაზრდა ქალს მიუკრავს მკერდზე. პირდაპირ იცქირება. კისერი ყინჩად უჭირავს. თვალებისა და ცხვირის შესაყარში ორბის იერი ისახება. კი არ ისახება – გამონასკვულა. მართვე, ძუძუთა ყრმა, იმდენად ჰგავს გოგლას, გაზრდილსა და ტანსრულს, თუთის ხეს რომ მოხვევია (ბოლო წლების ფოტო), ჰგავსო, ვერც იტყვი – ისაა! მოთავებული გოგლა! დიდის გამოხედვა (და იქნებ ხედვაც!) პატარასა აქვს, პატარის სინედლე – დიდს. ორივე – ერთია. არა გაგრძელება ერთი მეორისა, არამედ თავიდანვე მოცემული მთლიანობა, არსი, რომელიც ხელუხლებელი დარჩა, რომელსაც ვერ განეთვისა და, მით უფრო, ვერასოდეს განუდგა პოეტი.

მარინა ცვეტაევა წერდა, ბორის პასტერნაკმა იმთავითვე თავისი თავით დაიწყო და შემდეგ მისთვის აღარ უღალატიაო (Цветаева 1984: 394). ერთბაშად დაიწყო გიორგი ლეონიძეც. დაიწყო და მაშინვე ის გოგლა იყო, მერე ხუთი ათეული წელი მწვერვალიდან რომ არ ჩამოსულა. ლექსიკაც კი უცვლელი დარჩა, რომ არაფერი ვთქვათ თვით ლირიკულ არსზე, თანდაყოლილი და არა შეძენილი რომ გამოდგა. მოვლინება აუცილებელი და საკმარისი იყო გამოვლინებისთვის.

**ჩაკეტილი ვარ ჩემს სიყვარულში
და ჩემს გულში ვარ გამაგრებული...
(„თუ შენ არ გიკვირს...“)**

რკალს, რომლითაც პოეტი შემოისალტა, გულის ფორმა აქვს. ამ ფორმას სამი გაზიდული ნერტილის შეერთება ქმნის. ვრცეული, მაგრამ დასაზღვრულია წრე. ტევადობის მესამე განზომილება კი გრძნობათა უთვალავ შრეებში გადის – დაუსაზღვრავია სიღრმე.

ის სამი ნერტილია: სიჭაბუკე, სიყვარული, ლექსი – სამი სვეტი, სიმაგრეს რომ აწონასწორებს. ნებისმიერი ერთის გამოცლა დამანგრეველია.

**ხვალ ტყე გახდება ქარვით ნაფერი,
ცას გადუცლება იაგუნდები:
აღარ დამრჩება აღარაფერი –
უძვირფასესო! არ დაბრუნდები!..
(„მკრთალი იაშმა“)**

– ამბობს ჭაბუკური მაქსიმალიზმით ჩვიდმეტი წლისა, ვისი ლოგიკაც ასეთია – სიყვარული ან – არაფერი!

**და როგორც
ციცნათელა
აბედს არ ეკიდება,
სიჭაბუკის გარეშე,
ლექსს ვინ მისცა დიდება?
(„სიმღერა პირველი თოვლისა“)**

– კითხულობს ოცდაექვსისა, სიჭაბუკესთან ერთად სიმღერის დაკარგვის შიშით თავზარდაცემული.

გაქრა, წარვიდა,
უცბად განივლტო,
ყრმობის დღეები
სამარგალიტო,
ყვავილიანი,
სიმღერისანი, –

სამაგალითო...
სამაგალითო.
ჰეი, ამინდო,
ეჰეი, ამინდო,
ნუთუ ჭაღარამ
მეც არ დამინდო?!

(„*** გაქრა, წარვიდა“)

– ყელში გორგალმობჯენილი იმეორებს ორმოცდათექვსმეტისა, პირველი ალექსებიდან მოსახდენის მომლოდინე და მაინც აღსრულებით შეცბუნებული.

არსებობს ჭაბუკური პოეზია და პოეზიის სიჭაბუკე, მათგან განსხვავებული, – სიჭაბუკის პოეზიაც. არის კიდეც სიჭაბუკის შესხმა, რომელსაც პირველი სამი აუცილებლობით არ გულისხმობს. გიორგი ლეონიძის შემოქმედება სიჭაბუკის პოეზია-აპოლოგიაა.

ძნელად თუ მოიძებნება მეორე პოეტი, რომლისთვისაც ასე „სულის ჩაჭრამდე“ და „სახსრების ყველა ტკივილით“ მტკივნეული იყოს იმპულსი – სიჭაბუკის წარმავლობა („სიჭაბუკე! ხელში გამიქანდები, / როგორც ზღვაში გაქროლილი ხომალდი“ – „წეროს თოვლი“). მტკივნეული იმპულსი მტკივნეულ რეაქციას იწვევს, მაგრამ, როცა გარეგანი და შინაგანი აღგზნების ტალღათა რხევები ერთმანეთს ემთხვევა, უსაშველოდ იზრდება ტკივილის ძალა და ხანგრძლივობა (როგორც რეზონატორში!), გამოძახილი არნახულ ინტენსივობას იძენს:

განა გასძლებს სიჭაბუკე,
ვაი, შენი ბრალი!

**ხელებ შუა გაქანდება,
ვით ნიაღვრის წყალი!**

ნახმევმა პირველად ბგერას გადაამეტა. მაგრამ ესეც ცოტაა პოეტისათვის. მას კიდევ უფრო დიდი ტკივილი სწადია, რათა ბოლომდე ჩაიჭრას სული, მკერდი ბოლომდე გაიპოს... ან იქნებ ტკივილით გადაიფაროს, ჩაიხშოს ტკივილი:

**ისევ ისე დამწიფდება
ვერის ბაღში ბალი,
აბანოდან ამიავლის
თვალციმციმა ქალი.**
(„მამ, რა ვუყოთ, პოეტებო“)

ისევ ისე ილაპარაკებენ მზის გულზე მტკვრის ლურჯი გავა და ქაშუეთის ფასკუნჯა ჩუქურთმები. ისევ ისე მომხიბვლელი იქნება სამყარო: ისევ დარეკენ მთებიდან მიმინოს ოქროს ზარები, ისევ დაენურება მწვერვალებს გაზაფხულის წვიმები. არაფერი შეიცვლება. ჩვენ შეგვცვლიან მხოლოდ:

**სხვა იჯირითებს, სხვა იმღერს
სხვა მზეში ნაზიარები.**
(„თუმის ქალს ალავერდობაში“)

ყოველივე ეს, თავისთავად ნაგულისხმევი ბუნებაში, იმდენად ბუნებრივად მოხდება, რომ არაფერს არ დასჭირდება დასაბუთება. ეს იცის პოეტმა. მაგრამ ასეთი ცოდნა სალბუნი არ არის. მას არ ძალუძს გაუტკივარება. უფრო მეტიც, იგი ტკივილს ამძაფრებს, რადგან: გა-

ივლის სიჭაბუკე, – გაქრება სიყვარული, – გათავდება
ლექსი!

„სიჭაბუკე და ლექსი ერთია, ერთ ჩუქურთმაში გა-
მოყვანილი“ – არაჩვეულებრივად სხარტი თეზისი-ფორ-
მულაა, რომლის მრავალგვარი ვარიაცია კი არ აფერ-
მკრთალებს, კი არ აქრობს თემას, არამედ, პირიქით, ავ-
სებს და აძლიერებს:

**გადაივლიან ღრუბლები,
დაჰყრიან ოქროს ქვიშასა,
წავა ლექსი და წაიღებს
ახალგაზრდობის ნიშანსა!**

გაუჩინარდება სიყვარულიც:

**წავა და არ დაბრუნდება
დაფეთებული ჯერანი,
იმ ღამის თრთოლვა თან წაჰყვა,
იმ დილის გულის ძგერანი!**

აზრს გვერდიგვერდ მისდევს ემოცია. მათი მოძრაო-
ბა ერთურთს ემთხვევა. და ისევ თვითგვემა, წინა ტკი-
ვილზე აღმატებულ ტკივილს რომ იწვევს:

**ან რისთვის უნდა დაბრუნდეს?
მე ველარ მნახავს მზიანსა;
ახალგაზრდობა თუ უნდა,
უჯობს გადაჰყვეს ნიავსა. –**

რასაც მოჰყვება დანასკვი, ლოგიკური და მარადიული,
ტრადიციით დამკვიდრებული ქართულ პოეზიაში და ყო-
ველივე ამის გამო სრულიად ბანალური, მაგრამ ნათქვა-

მი როგორ! რა სიმართლითა და გულწრფელობით, ტკივილის როგორი გამხელით! უჩვეულო ინტონაციურ-სემანტიკური ძარღვით შეკრული, რამოდენა ტრაგიზმის დამტევი:

**ვაი, რომ ერთხელ დაგრეკავს
და მერე შეგრთავს ქვიშასა!**

(„გადაივლიან ღრუბლები“)

ესეც ფორმულაა, ზუსტი და დიდებული, მთლიანად რომ მოიცავს და გამოხატავს სიცოცხლის არსს. არა მარტო არსს, ამ არსის ადამიანურ განცდა-შეფასებასაც: ტრაგიკული განცდა სწორედ კვდომას ახლავს, კვდომის პროცესის გაცნობიერებას და არა თვით სიკვდილს. ტრაგიზმის ახალ ტალღას წარმოშობს პიროვნული დისჰარმონია: გონებამ იცის, – გული არ ცნობს; გონება შეეგუა, – გული ეურჩება; გონებამ დათმო, – გული ვერ ელევა. ეს არშეღევა, სიჭაბუკის არდათმობა იმდენად ჭიმავს პოეტის მთელი შემოქმედების სიმს, რომ მართლაც – „მიზრაფს სცვივა ნაპერწკალი“ და „ტირის თარი“...

**თოვლს წაჰყვება ჩემი ახალგაზრდობა,
ის მეორედ აღარ გალამაზდება.**

(„წეროს თოვლი“)

პოეტის მთელი არსება შეუპყრია იმის შეგნებას, რომ „სიჭაბუკე მიდის ვერაგი“, მაგრამ ამის ცნობა-აღიარება რეტისდამსხმელი და დამთრგუნველი არ არის, პირიქით, იგი შინაგანი ძალების გააქტიურებას იწვევს, აძლიერებს ცხოვრების ფაფარში ჩაფრენის სურვილს, მოსასწრების მოსწრებას აჩქარებს:

ჩქარა, თორემ წასულა
ჩემი ახალგაზრდობა!
(„სიმღერა პირველი თოვლისა“)

ლექსიც **ჩქარა**, ქალის სიყვარულიცა,
წყეულებმა არ იციან დანდობა!
(„წეროს თოვლი“)

სიცოცხლე არის სიცეცხლე,
ჩქარა, წაგშლიან ცარცივით!
(„გაუფრენელი მერცხალი და
გაფრენილი სიცოცხლე“)

ნაშლა, განიავექარება, უკვალოდ ჩაკარგვა არყოფნის უსასრულობაში კიდევ უფრო მეტადაა თავზარდამცემი. ამას ვერასოდეს დაუზავდება გიორგი ლეონიძე, როგორც პიროვნება და როგორც პოეტი. ამიტომ ტანჯავს მას მაფორიაქებელი მუდამ – ეჭვი: „საკალმახე წყალივით ლექსი ვერ ვაწკრიალე“ („სიმღერა პირველი თოვლისა“). მუნათს სდებს საკუთარ თავს სახარებისეული ტოპოსის პარაფრაზირებით: „მხოლოდ შენ გეტყვის შენი ქვეყანა, / ბევრი იცხოვრე დღეის-ხვალობით: / – „სტვირს გიკრავდი და არა როკავდი, გიგალობდი და არა გალობდი!“ („სიჭაბუკე და ლექსი ერთია“)¹. დაუკმაყოფილებლობის გრძნობას აჩენს იმ გოლიათური პოეტური ენერგიის დაუხარჯაობის შიში, რომელიც მასშია, ჯებირებს ებულრავება და გამოსავალს ეძებს. დრო კი იწურება – სიყვარულისა და სიმღერის, ბარბაროსული აესებისა და

¹ შდრ. მათე 11, 17: „გისტწნევდით თქვენ, და არა ჰროკევდით; გიგოდებდით, და არა ეტყებდით“; ლუკა 7, 32: „გისტწნევდით თქვენ, და არა ჰროკევდით; გიგოდებდით თქვენ, და არა სტიროდეთ“.

ყივჩალური სისხლის შრიალის ჟამი ილევა. როგორც ბუნების ღვიძლი შვილი, ხორცი ხორცთაგანი და სისხლი სისხლთაგანი, პოეტი სხვაზე უკეთ გრძნობს, რომ

**ულამაზესი მხოლოდ ის არის,
ვინც ავსებულა თავის დროს ძალით –
ადიდებული, დამნიფებული,
ყანა, მდინარე, ვენახი, ქალი.**

(„სიჭაბუკე და ლექსი ერთია“)

და იბადება რულადები, იმ მამრი ბუღბულის ვირტუოზული პასაჟების დარი, ზაფხულის მოკლე ღამეებში ქვეყანას რომ ამცნობს თავის ავსებას. ველარავინ ეტყვის საყვედურს: „შენი დრო იყო სიჭაბუკისა, ვერ აიყარა შენი ყვავილიო“. ყვავილმა იხარა. ნაყოფი დაისხა, მაგრამ ... დარჩა „სევედის ნაზი ნაჩრდილი, დაუსაწყისი, დაუსაბამო...“. უხილავი ნალველის მკრთალი ხმიანობა ბალახით მოედო სიტყვას, რადგან: „ცისკარსა მსგავს არს სიყრმე და სამხარსა – სიჭაბუკე და მიმწუხრსა მსგავს არს სიბერე“.

**თავს რად დამყრია ეს თოვლის ხვაფი,
ამ ჭალარისა მე რა მემართა!**

(„ზამბახი“)

**რით ვერ გაიგე, რა ფეხაკრეფით
დაგეცა თავზე თოვლი – ჭალარა.**

(„მზე მარჯნისფერი ისევ ბრდღვიალებს“)

მიმწუხრის პერიპეტია თავს დატეხილი უბედურების ტოლადაა აღქმული. ნუთუ ასე მოულოდნელი და უეცარი უნდა ყოფილიყო ცვლილება? მოულოდნელი – არა,

მაგრამ უეცარი და მოუმზადებელი – კი. სიცოცხლის სიჭარბე, სავსეობა ვერ დაანაკლულა წლებმა, ახალგაზრდობის ყიჟინიან გაგრიალებას რომ მოუწდა. ბოლომდე არ დაინვა სიჭაბუკე – „გულმა მაისი განა დასტოვა?“. პოეტი მომხიბვლელი მიამიტობით აპროტესტებს ფერისცვალებას: „განა გულს ეყო, რაც რომ იხარა?“ და ბავშვურად ჯიუტობს: „არა, სიბერეს ვერ შევიფერებ...“. მაგრამ მოტივი უფრო საფუძვლიანია, უფრო არსებითი: არდადეგი გაგრძელდა, მზე დახანდა ლომის ზოდიაქოში და „მარჯნისფერი ისევ ბრდღვიალებს!“, ამიტომ არაბუნებრივი და შეუსაბამო სიჭაბუკის დაუსრულებლობა კი არ არის, არამედ – ჭაღარა, რომელიც მხოლოდ ბუტაფორიული ატრიბუტია.

**ჩემს ჭაღარას ნუ ენდობი,
ჭაღარაა მენისქვილის.
(„ჭაღარა“)**

ხოლო ის სევდა, რომელიც ჩუმი შრიალით დაირხა, ახალი არაა, ხანდაზმულია „ნაღვლიანი ძველი ქართლივით“ და არც კერძოა. კოსმოგონიურია ამ სევდით გამოწურული ცრემლი:

**რალაც ატირებს მდინარის ხმასაც
და ჩარიგებულ ცაში ვარსკვლავებს,
რალაც ატირებს თვით დედამიწას...
ამოითხრება ტირილში სული
და ფესვიანად გაიტყორცნება.
(„ზვავი“)**

ეს „რალაც“ იქნებ ნოსტალგიაა, უკან, დასაბამიერ სინკრეტიზმში დაუბრუნებლობის სევდა; გახსენებაა სიყრ-

მის ადგილების, ობლობის წუხილი, მონატრებაა მშობლის? ... და უბრუნდება პოეტი ვაზებში გამოხვეულ მხარეს, სადაც ლერწმის ნაცარივით ყრია ფერფლი მისი ყრმობისა, სადაც ოდესღაც იორის წყალმა დაარნია ბავშვი პატარა, ლექსის მირონი აჩქეფა თავზე; უბრუნდება სულის გაზაფხულს, სიმღერის სათავეს – პატარძელს. აქ დგანან ხეები, დარგული დედის, და მის მაგივრად უაღერსებენ; აქ შერჩენია მშობლის ნაკვალევი ვენახისა-კენ მიმავალ გზას, ვარდნუშიანი პერანგითა და „დედას“ ძახილით რომ აუყვებოდა დოღრილა... ყველაფერს, რაც აბალახებულ ყრმობის ბილიკებს უკავშირდება, ჯადოსნური ძალა აქვს, ცხოველმყოფელი და უხილავი, აქ შეიძლება განწმენდა ყოველგვარი უიღბლობისა და სიავისაგან, სიუხვის ზიარება. აქ – და არა ცხრა მთისა და ცხრა ზღვის იქით, მიუვალ ადგილზე – დგას სიცოცხლის მაგიური ხე. მისი სამყოფელი გამხელილია. ვერც ბოროტი ძალები დაახვედრებენ მოსულს ფათერაკს. ვერც ვერავინ დაჰპატრონებია ლოდინით მოღლილს, რადგან მხოლოდ ერთს ეკუთვნის, მხოლოდ ერთადერთის განჭაბუკება ძალუძს, ვისი სიყრმის დარაჯადაც ჩამდგარა ეზოს თავში. ჩამდგარა გატოტვილი, ლამაზი და ელოდება მართვედ აფრენილსა და ორბად მობრუნებულს, ელოდება, როდის შემოხვევს მკლავებს...

ვარხევ ფშატის ხეს,
 თოვლით დაზვინულს,
 ეგებ მეც ისე
 დამცვივდეს წლები.
 შევივერცხლები? თუ
 გავტეხ ყინულს?
 თუ ახალ ფოთლით

ავიფურცლები?

.....

**მაკურთხონ, ფშატო,
შენმა ფოთლებმა,
შენმა შრიალმა გზა
დამილოცოს!
(„ჩემი ბალი“)**

ადგილის დედის ლოცვა-კურთხევა და ყრმობის დაუმუნჯებელი ხმები მოაპოვებინებენ მარადიულ სიჭაბუკეს. მარადიული სიჭაბუკის მოპოვება კი უკვდავების მოპოვებაა.

„აჰა, ტაძარი... ცათუმალესი...“

ანა კალანდაძემ ფაშიზმზე გამარჯვებულ ათეისტურ საბჭოეთში ერთ, დავინწყებულსა და ბნელ ნიშაში წმინდა სანთელი დაანთო, რომლის ალმა ომგადახდილ, ზნეობრივად და ფიზიკურად დასახიჩრებულ ადამიანებს კათარზისისკენ მოუწოდა. ეს ნიშა საკუთრივ ანასი იყო – ვერც მაშინ და ვერც მერე მასში ვერავინ შეეცილა. იგი დღესაც ანასაგან არა მარტო ხელშეველებული და დამშვენებული, არამედ თაღანეულიცა და აზიდულიც, სასოებით გამოსცემს ნათელს, რომელიც სულიერებისკენ ზურგმექცეულ კაცობრიობას მობრუნებისაკენ ჯიუტად უხმობს.

**„სანთელი ჩემი მაინც წმინდად
და მშვიდად იწვის,
კანდელი ჩემი არც ზღვაურთა
მობერვით ქრება!“.**

(1994 წ.)

შეიძლება იმის გამო, რომ საერთოდ პოეზია, გამორჩეულად კი, ანასი, სულთა შეხების მყუდრო ადგილია, სადაც ერთმანეთს პირისპირ ხვდებიან მარტო ორნი და კავშირი, რომელიც ამ ორთა შორის იბმება, უალრესად პირადული, სხვათაგან დაფარული და მიუწვდომელია, ზოგიერთს (არა მაინცდამაინც არაკეთილმოსურნეს) საბაბს აძლევდა, აზრი გამოეთქვა ანა კალანდაძის

შემოქმედების კამერულობაზე. ამ შეხედულების გაბათილებას საგანგებო მცდელობა არ სჭირდება: პოეტი, რომლის ლექსები ხალხმა ზეპირად იცის, რომლის ლექსებს ხალხი მღერის, არ შეიძლება კამერული იყოს. იგი თვითონ ხალხისგან არის სახალხო პოეტად აღიარებული და რომელიმე სხვა ინსტანციიდან ამ წოდებას არ ელოდება. ვერც ცალკეული ლექსის კამერულობაზე ვილაპარაკებთ ანასთან. „კამერულს“ ლიტერატურათმცოდნეობაში „ვინროს“, „კარჩაკეტილის“ კონოტაციები აქვს, განსხვავებით მუსიკათმცოდნეობისაგან, სადაც იგი მხოლოდ პროფესიული ცნება-ტერმინია, ყოველგვარი უარყოფითშემფასებლური ელფერის გარეშე. აქ იგი არავისა და არაფრის „დამცრობას“ არ გულისხმობს, პოეზიაში კი... თუმცა ლექსშიც უფრო ღირებული, ალბათ, მაინც სიღრმე და სიმაღლეა, ვიდრე სიფართოვე და კარის მოლება.

ის ინტიმური პაემანი, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, მკითხველისათვის ორი სამყაროს შეცნობით მთავრდება: პოეტის სულის შეცნობით მკითხველი აღმოაჩენს და შეიცნობს საკუთარ სულსაც, რომელსაც თურმე ცათაფრენა, ღვთაებრივთან მიახლოება ნდომია და... არ სცოდნია, ან თუ სცოდნია, ვერ გამოუხატავს გულისთქმა, რომელიც პოეტის სულთან შეხებამ ცხადად აგრძნობინა:

„მე მივსდევ შენს ხმას,
ცათაფრენად რომელიც მიხმობს,
მე ვუსმენ შენს ხმას,
იდუმალსა, რომელიც მითხრობს,
მე ვიღებ იმ მსხვერპლს,
რას სამსხვერპლო შენივე ითხოვს,

შენივე მწუხრით ავივსები
ესოდენ წრფელი...
ო, შენ მარადის მომეახლე
სხივთა კანკალით,
თან დაგიმარხავს,
როგორც მარგალიტს,
ჩემი გულის
მდუმარე ფსკერი“.
(1957 წ.)

ამ, აბსოლუტურად მეტაფიზიკური, მაგრამ ცხადი, არაენიგმატური სტრიქონების ფსალმუნური ტონალობა, კადენციის ბიბლიისეული კილო ანას პოეზიაში უფრო ადრეც დაჩნდა („უცოდველს ცოდვა არრავი მაქვს...“ – 1945 წ.). საერთოდ ყველაფერი ანასთან ადრევე, თავიდანვე იყო. ამ ყველაფრით შემოაღო მან კარი ერთბაშად და მოულოდნელად. პირველი სიმართლე, რომელიც სრულიად ახალგაზრდა პოეტს მოჰქონდა და რომელიც უსწრებდა გამოცდილებას, შემდგომ ამ გამოცდილებამ დაადასტურა. ის მოწიფული ტონი, რომლითაც ანამ დაინყო და რომელსაც თვისებრივად ახალი შეგრძნებები შემოჰქონდა მეოცე საუკუნის ქართულ პოეზიაში, სულისმიერი იყო; იგი დროთა ვითარებაში არ მოთელილა, მხოლოდ გაღრმავდა. თვით იმპულსური ინტონაციებიც კი (მაგალითისთვის – „განა ერთგვარად შეგიცნო / ჩემმა გულმა და სხვისამა?“), რომლებიც თავიანთი წრფელი ლირიზმით პოეტური სიტყვისადმი ნდობას აღადგენდნენ ორმოც-ორმოცდაათიან წლებში, ოთხმოცდაათიანის მიწურულში დაწერილ ლექსებშიც, შეიძლება ნაკლებ მძაფრი ემოციური ტონუსითა და ნაკლები სიხშირით, მაგრამ მაინც გაისმის ხოლმე. აქვე უნდა შევნიშნოთ,

რომ ანა ყოველ დროს „აგზნებულობაზე“ მაღლა იდგა. ამ სიმაღლეში ზეინდივიდუალურის ანარეკლი გამოკრთოდა და გამოკრთის, რბილი იმპრესიონისტული მანერით მოწოდებული არათვალშისაცემი, ნაზი ლირიზმი ერთგვარად თითქოს ანეიტრალებს ინტიმურ შეგრძნებათა სუბიექტივიზმს, რითაც მიღწეულია განცდის ზოგადობა, დროსა და სივრცეში მისი საყოველთაობა:

„გავანანყენე ბუღბული და
ბალი დავკარგე
და ეტლი ჩემი უიმედო
ნისლში ეხვევა...
არც შენ ისურვე, მეუფეო,
არც შენ ისურვე...
გონდაკარგული ქარისაგან
საროს შერხვეა!“.

(1974 წ.)

სწორედ ამგვარი „ნეიტრალურობა“, რომელიც საერთოდ ძნელი მისაღწევია ლირიკაში, ვფიქრობთ, საყრდენია „ამაღლებულობისა“, როგორც ანა კალანდაძის პოეზიის ერთ-ერთი სტილური ნიშნისა. ეს არაქედმაღლური „სიმაღლე“ ხორცს ისხამს ისეთი აზროვნების სტილისა და იმგვარი ენობრივი ქცევის მეოხებით, როგორიც დაკავშირებულია ცხოვრების სხვა ფორმასთან, უფრო ზუსტად – მის ესთეტიზებულსა და ეთიკურ ნაწილთან, როგორც იმავე ცხოვრების გაგრძელებასთან. როდესაც ანა ამბობს:

„შუალამისას მოვიხილე
წმინდა სავანე,
შუალამისას მოვყევი მას

ისევ და ისევ
არ მინიური კავშირისთვის,
არ მინიურის,
არ მინიური გვირგვინისთვის,
არამედ...
ცისა!“.

(1971 წ.)

მკითხველს ეჩვი არ ეპარება მის გულწრფელობაში: ამ სტრიქონებში ყველაფერი გამჭვირვალე სინათლის შემცველია, თვით იდუმალიც კი, რომელიც, მისტიკურობას მოკლებული, იმდენად ბუნებრივია, იმდენად მართლზომიერი და ლოგიკური, რომ არ შეიძლება მისაღები არ იყოს. ამასთანავე, „ამაღლებულობის“ ბუნდოვანი და ძნელად განსასაზღვრი ცნება უკვე ტრანსცენდენტური აღარ არის და არც ნოუმენურ მიღმურობაში მყოფი „მიზანთა საუფლოს“ ფარგლებშია ჩამწყვედებული, იგი რეალიზებულია ბილწსა და წმინდას, ციურსა და მინიურს, მდაბალსა და მაღალს, ამაოებათა ამაოებასა და მარადიულს შორის არჩევანით. ოპოზიციათა ამ ჩამონათვალში საგანგებოდ არ შეგვაქვს „ხორციელისა“ და „სულიერის“ ანტინომიური წყვილი, რადგან ანა კალანდაძის პოეზიაში, რომელიც გენეტიკურად და ონტოლოგიურად მაინც წარმართულია, სული მხოლოდ სხეულთან ერთად არსებობს. პოეტის ამ მრწამსზე ვერ ზემოქმედებს ბიოგრაფიული ქრონოლოგია, რომელსაც გასდევს რიტორიკული შეკითხვა: „რაა ციური, თუ მინისაც არ ექნა ძალი?“, ხოლო 1990 წელს იწერება ულამაზესი სტრიქონები, რომელთა მშვენიერებას და სიმართლეს სულიერისა და გრძნობიერის შერწყმა ქმნის:

**„იმ ქვეყანაში წყალობა ღვთისა
გადაგვაფარებს კალთას ორივეს...
– ამ ქვეყნად მინდა მესროდე ისარს,
ფრთას მივითრევდე დაჭრილ გნოლივით“.**

„ამ ქვეყნად“, მაგრამ არა „ჭეშმარიტების ყალბად მქცეველთა“, „უძღებ ფიტულთა“ თუ „სინმინდეთა წამბილწველთა“ შორის, არა „სიცრუის დიდ ღრეობაში“, არამედ „ჭეშმარიტების წმინდა კუნძულზე!“ ანა შეურიგებელია ყოველგვარი უზნეობის მიმართ: „ლიქნას... არ იცნობს / ჩვენი კუნძული!“, „ცილისწამება კვლავ აღუდგა / ჭეშმარიტებას!“, „... ასევე ჟამი / აშიშვლებს / სულსა / ბილწს, / დაუნდობელს, / გათავხედებულს!“ – ამ პროტესტის გარეშე ვერც დამკვიდრდებოდა პოეტური სული, რომელიც პოეტურადვე და არა ლოგიკურად სძლევს ხოლმე ზოგჯერ კეთილისა და ბოროტის, ძლიერისა და სუსტის დაპირისპირებას: „გვჯერა, მოაშთო მგელი... / ირემმა! / დიდმა სამსჯავრომ / დაიგვიანა!“. ამ დიდი სამსჯავროს მიმართ მხურვალე ლოცვა – „ქმენ სამართალი, რომელსაც ხედავ, / ქვეყნად რომელსაც ხედავს ვერავინ!“ – მუდარად კი აღარ გაისმის, არამედ გარდაუვალ ზნეობრივ ბრძანებად, კატეგორიულ იმპერატივად. ანა პოეტური სიტყვით აყალიბებს უკანასკნელ ესქატოლოგიურ კითხვებს, დაძაბულად ეძებს პასუხებს სამყაროს უკეთურებაზე, მაგრამ იმავე პოეტური სიტყვით, წყვდიადისა და სასოწარკვეთის, დაუნდობლობისა და ტანჯვის გავლით, ნათელსაც პოულობს. მისი პოეზია, როგორც ყოველი ჭეშმარიტი პოეზია, რომელიც ნუგეშსა და იმედს იძლევა, გვეუბნება: „მაინც... ყოველი მშვენიერია“...

იყო თუ არა ახალი ანა კალანდაძის მიერ შექმნილი ესთეტიკური რეალობა, რომელიც მკითხველს ეთიკურ რეალობასაც უზუსტებდა, მის ზნეობრივ არჩევანს უფრო მკაფიოსა და მტკიცეს ხდიდა, ხოლო მხატვრულ გემოვნებას – უფრო დახვეწილსა და მყარს?

ანას მოსვლა ქართულ პოეზიაში გარკვეულ ესთეტიკურ ორიენტირთა შეკრული წრის გარღვევას მოასწავებდა. მისი პოეტური ტექნიკა ისეთ არაბანალურ, ახალ ფაქტურას წარმოადგენდა, რომელსაც „ძველიც“ კარგად ახსოვდა – საუკუნეებით დაგროვილი სიტყვის ოსტატობის კონცენტრირებული მარაგი და სპეციფიკური ეროვნული მსოფლშეგრძნება მდიდარი მემკვიდრეობაც იყო და, გარკვეული მნიშვნელობით, – ტვირთიც. პირველივე ლექსებიდან მკითხველმა იგრძნო, რომ მის წინაშეა თვითმყოფადი ინდივიდუალობა, შემოქმედი ადამიანი, რომელსაც თავის თანამედროვეებთან უშუალო და გულში ჩამწვდომი საუბარი სურს. მკითხველი, რომელსაც მოჰყირჭებოდა არაგულწრფელი პათოსი, ყალბი მგრძნობელობა, დაზინული პოეტიზმები, აზრსმოკლებული, გამაღიზიანებელი ამპლიფიკაციები, ერთბაშად დაატყვევა პოეტის ბუნებრივმა დიქციამ. ტკბილხმოვანებას, რომელსაც ინფლაცია განეცადა, ანამ თავისებური რიტმულ-მელოდიკური წყობა დაუპირისპირა, ზუსტსა და ტრაფარეტულ რითმას – არაზუსტი, ასონანსური, სპეციფიკურად ანასეული, რითაც კონვენციური პროსოდიის ფარგლებში ორიგინალური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ევფონია შექმნა.

ვრცელი საუბრის თემაა – როგორია ანა კალანდაძის პოეტური ფაქტურის დიალექტიკა, რასაც აქ არ შევხებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ შემოქმედების არც

ერთ ეტაპზე მას არ გამოუჩენია „გამოგნებელი“ სიტყვათშეხამებების, ეპითეტებისა და თუნდაც მეტაფორების შექმნის მიდრეკილება. სიცხადე, სისადავე, მხატვრულ ხერხთა უბრალოება, პასუხისმგებლობა შინაარსზე, ყოველგვარ ზედმეტობათა უარყოფა ძალდაუტანებლად ქმნის ანას ფრაზის კეთილშობილებას. კონდენსაციის პრინციპი, რომელსაც მთლიანად ეყრდნობა ანა კალანდაძის პოეტიკა, საბოლოოდ აყალიბებს ისეთ შეკუმშულსა და უჩვეულოდ ტევად სტილს, რომელიც თითოეულ სიტყვას „ითვლის“, ყოველ ლექსიკურ ერთეულს „აკონტროლებს“, როგორც აზრისა და გრძნობის ელფერთა გამოძახილს.

„დათვლილი“ და „გაკონტროლებული“, აგრეთვე, ანას ცნობილი მრავალწერტილები – ვერბალურად შეუვსებელი ადგილები, რომლებიც გაცემით, ელდით თუ სხვა მსგავსი ემოციით გამოწვეულ სემანტიკურ ლაკუნებს კი არ გამოხატავენ მხოლოდ, არამედ აღბეჭდავენ აზროვნების პროცესს, აზრს აყოვნებენ, აჩერებენ სიტყვაზე, რითაც მის მნიშვნელობას აღრმავებენ და აზრობრივად ტვირთავენ. კონდენსაციისა და ეკონომიის პრინციპი აქ ორმაგად ხორციელდება: ორ სიტყვას (შესიტყვებას, ფრაზას) შორის არსებული არავერბალური პაუზები ამ სიტყვებს (შესიტყვებებს, ფრაზებს) საშუალებას აძლევენ, ერთი მხრივ, როგორც დროითი, ისე სემანტიკური მანძილით განსაზღვრულად დაშორდნენ ერთმანეთს, ხოლო მეორე მხრივ, მომიჯნავე, სხვა სიტყვები ჩართონ თავიანთ სემანტიკურ ველში და ამით დაძლიონ აზრობრივი, ან უფრო ზუსტად, სიტუაციური შეუსაბამობის განცდა, თუ ის მოსალოდნელია: „მოელო ბოლო სულის ჩემის / მბრწყინავ ზეიმთა... / არ შევალ

ტაძრად, / უწმინდური სადაც შევიდა...“; „მიჯნურმა ჩემმა... / ჩემს მტერს ბალის კარი გაუღო...“.

კონდენსაციის თავისებურ მექანიზმს ქმნის ანას პოეზიაში ფართოდ გავრცელებული ორპრიანი სტრუქტურის მექონე მცირე ზომის ლექსი, რომლის პირველი ნაწილი გარკვეული სიტუაციის წარმოდგენაა: „ვიპოვე ჩემი / წმინდა სავსება / ამაოების წინაშე – / ფარად: / სენაკი ჩემი / მიტოვებული / გრძნეულ სხივთაგან / აივსო კვალად...“; მეორე ნაწილში კი გვევლინება წინასთან დაუკავშირებელი, უეცრად წარმოდგენილი მოკლე კომენტარი სურათის სახით: „დავდე შენს ფერხთით / იის ყვავილი“, სადაც მოცემულია სხვა, ახალი ველი, რომელიც არ ეწინააღმდეგება პირველი შრის სემანტიკურ ველს, მაგრამ მისგან განყენებულად (ზოგჯერ გრაფიკულადაც), მის პირისპირ დგას. ორი ნაწილის ამგვარი პირისპირ დგომა, მათი ურთიერთქმედება ლექსის თითქოსდა სტატიკურ ფორმაში, ახალი ფორმის წარმოშობას იწვევს, რაც ბადებს ე. წ. ვორტიქსულ ენერგიას და საცნაურს ხდის გარეგნულად განონასწორებული ფორმის როგორც დინამიკას, ისე ნაწილთა თანხმობასაც; ამგვარად არის მიღწეული ნაკლები ენობრივი საშუალებებით მეტი აზრობრივი და ესთეტიკური ინფორმაციის გადმოცემა და, ამასთანავე, სტრუქტურის გაქვავების თავიდან აცილება.

ანას მიერ აგებული ესთეტიკური სამყარო განონასწორებული, მშვიდი და ეთიკურია. მასში თვალსაა მოფარებული პოეტის შინაგანად მღელვარე ბუნება, მისი სულიერი თრთოლა თუ დაძაბულობა. ლექსებში ყველაფერი უკვე დაწმენდილი, დაწყნარებული და ზნეობრივად ამაღლებულია. ამაღლებულსა და დიდებულს კი ადამია-

ნებისათვის სასოება და სიმშვიდე მოაქვს ისევე, როგორც სულთა თანხმობის იმ ტაძარს, რომლისკენაც გვიხმობს ანა კალანდაძის პოეზია, ეს ტაძარი – „სულთა თანხმობის ცათუმალლესი ტაძარია“.

ღვთის სათნო ანა

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ხშირად აღნიშნავენ, რომ ჩვენ დიდი მიწისძვრების ეპოქაში ვცხოვრობთ, როცა ძველი იერარქიები ინგრევა, ირღვევა დადგენილი კლასიფიკაციები, სიდიდეები, ფასეულობები. ეს ერთნაირად ეხება საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მოვლენებსაც და ლიტერატურასაც, სადაც ფეხი მოიკიდა მოდად ქცეულმა ინტელექტუალურმა პესიმიზმმა ცხოვრებისა და მისი ღირებულების მიმართ. ოთხმოციან წლებში ბევრი მიიჩნევდა, რომ თანამედროვე ხელოვნება უკვე დამთავრდა და ახლა ვცხოვრობთ პოსტთანამედროვე ხელოვნების პერიოდში. არაფერი ძველდება ისე სწრაფად, როგორც სიახლე და პოსტმოდერნიზმიც მალე დამთავრდა. მაშინვე დაიწყო ლაპარაკი პოსტ-პოსტმოდერნიზმზე, თუმცა „ახალი სიახლის“ თვისებრივი განმარტება არ მოუციათ: ამის აუცილებლობა მოხსნა სიტყვის წინ დართულმა კიდევ ერთმა „პოსტ“-მა, რაც მხოლოდ იმის აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს, რომ პოსტ-პოსტმოდერნიზმი ისევე მკვიდრად არის მიბმული პოსტმოდერნიზმზე, როგორც ეს უკანასკნელი – მოდერნიზმზე, რომელიც, თავის მხრივ, ასევე იყო დაკავშირებული წინამორბედ „-იზმებთან“ (რომანტიზმთან, რეალიზმთან...), თუნდაც იმით, რომ საკუთარ ესთეტიკას მათთან საგულდაგულო დაპირისპირებით აგებდა.

... ახლა წერენ, რომ XX-XXI საუკუნის მიჯნაზე შეიმჩნევა რადიკალური ძვრა კულტურის თვითშემეცნებაში: ჩვენ ვცხოვრობთ არა მოდერნიზმის, სტრუქტურალიზმის, უტოპიზმის, კომუნიზმის... შემდეგ, არამედ უახლესი პერიოდის მთლად სათავეში, რომლის დახასიათება შეიძლება „პროტო-“ წინსართით; ჩვენს ცივილიზაციას შეიძლება ვუწოდოთ პროტოგლობალური. „დავამშვიდებთ“ მკითხველს: სპეციალისტთა შეფასებით, სამი-ოთხი საუკუნე მაინც ყოფილა თურმე საჭირო იმისათვის, რომ იგი ჭეშმარიტად გლობალური გახდეს.

ვიდრე ექსპერტები კაცობრიობის მომავალზე მსჯელობენ, პროგნოზებსა და შესაბამის ტერმინებს ქმნიან, ადამიანი აგრძელებს ცხოვრებას. ამისათვის კი მას საყრდენი სჭირდება, ცხადია, არა – ტერმინოლოგიური.

„გაუცხოების, უზნეობისა და ამორალურობის ქარიშხალში მოხვედრილი“ (ანა კალანდაძის სიტყვებია) ქართველი კაცისათვის, რომელიც დეჰუმანიზებული სამყაროს ძალადობრივი გავლენისა და ზეწოლის ქვეშ აღმოჩნდა, ადამიანური, ანუ ღირსეული, არსებობა წარმოუდგენელია, თუ მას არ ექნება ოპტიმისტური პასუხი ზემოხსენებულ ინტელექტუალურ პესიმიზმზე, ასევე – ბევრ სხვა რამეზეც, რაც მოულოდნელად დაატყდა თავს. „მაშინებს ჩვენი ჯანსაღი, სანიმუშო ეროვნული ტრადიციების დაკარგვა, მაშინებს და მაფიქრებს მშობლიური ენის სიჭრელე და აღრეულობა“ (ანა), ანუ აშინებს გამრუდება ეროვნული მენტალიტეტისა, რომელიც ტრადიციულად სულიერებაზე იყო ორიენტირებული. ამ საფრთხის პირისპირ პოეტი აღმართულია არა უნუგეშობით, არამედ სასოებით, არა გმობით – არამედ ღვთის დიდებით, არა სარკაზმით, არამედ – ფსალმუნით.

ანას ლექსები „რელიგიურ ჰიმნებს ჰგავს“ (გერონტი ქიქოძე), „ლოცვას ჰგავს“ (გრიგოლ აბაშიძე); ანა „ციურ ჰანგთა შემოქმედია“, მისი „ლირიკული სტრიქონები ადამიანის სულს ამშვიდებს, აწყნარებს, აკეთილშობილებს“ (ნოდარ წულეისკირი), „სულის ამალღებასა და გამდიდრებას“ იწვევს (ლევან ცუცქერიძე); „ანა კალანდაძე თავისი ლექსით განასახიერებს სულისმიერი სიმალლისა და უანგარობის იდეალს“, მან „ჩვენ, ამ უილუზიო საუკუნის ღვიძლ შვილებს“, რეალურ ყოფასა და მარადიულ იდეალებს შორის არსებული ზღვრის გადალახვის „განცდის უნარი შეგვინარჩუნა“ (გურამ ასათიანი). რა უნდა შეძლოს ამაზე მნიშვნელოვანი პოეტმა, თუკი კატასტროფული სინამდვილის ქაოსს მიღმა ყოფიერების მაღალ საზრისებს გვაზიარა!

ამბობენ, ადამიანის ჭეშმარიტ მეობას განსაზღვრავს არა ის გარემო, რომელიც მას აკრავს, არა ის დროება, რომელშიც იგი ცხოვრობს, არამედ ის, რაც მას უყვარს, რაც მან „თავის სულიერ მონაპოვრად აქცია“ (სერგეი ავერინცევი), რისკენაც მიილტვის მთელი ცხოვრება. ანას ერთ ლექსში, რომლის ქვესათაურია „მარადიული კითხვა-პასუხი“, ასეთი სტრიქონებია:

– სად?

ფიანდაზებს სადაც უფენენ,
თუ ბობოქარობს სადაც გენია?
ალბათ ... შვებანი სადაც სუფევენ,
რალა თქმა უნდა,
იქ გირჩევნია!

– სადაც იყოსო საუნჯე შენი,
გულიც მის ახლოს სხივთა მფენია.

ჭეშმარიტების წმინდა კუნძულზე – საუნჯე თვისი გულს იქ შთენია!

პოეტის პასუხი, ამავე დროს, მისი არჩევანიც არის, მისი მთლიანი ცნობიერების გამოკვეთილი პოზიცია, ყოველთვის უმთავრესი და ურყევი რაგინდარა სფეროში, იქნება ეს ზნეობრივი, რელიგიური, მორალური თუ ესთეტიკური. „ჭეშმარიტების წმინდა კუნძული“ უმაღლესი სულიერების მეტაფორული პერიფრაზირებაა, ანასეული კონცეპტური მეტაფორაა, რის ჩვენებასაც ქვემოთ შევცდებით.

„სადაცა არნ საუნჯე თქუენი, მუნცა იყოს გული თქუენი“ (ლუკა 12, 34; მათე 6, 21), – ეუბნება იესო მოწაფეებს მას შემდეგ, რაც მოუწოდა მათ, რომ ქონება აგროვონ არა ამ ქვეყნად, სადაც მღილი მოუსპობთ ან ქურდი მოჰპარავთ, არამედ „იუნჯებდით საუნჯეთა ცათა შინა“ (მათე 6, 20), სადაც იგი არც დაძველდება და არც მოიკლებსო. ცა ღვთის სასუფეველია, რომელიც სახარების იგავის თანახმად, ემსგავსება ვაჭარს, „რომელი ეძიებნ კეთილსა მარგალიტსა. და პოვის რად ერთი მარგალიტი მრავალ-სასყიდლისად, წარვიდა და განყიდა ყოველივე, რადცა ედვა, და მოიყიდა იგი“ (მათე 13, 45-46). ე. ი. არსებობს ერთად აღებულ ყველა ამქვეყნიურ საუნჯეზე უმჯობესი საუნჯე – მრავალი სასყიდლით (დათმობით, მსხვერპლით) შეძენილი, რომელიც, იგავის მიხედვით, მარგალიტია. იგი აბსოლუტური ღირებულების მქონეა და შესაბამის სიმბოლოდაც არის ქცეული. ამ მარგალიტის მოპოვების საკუთარ გამოცდილებას გაგვანდობს ანა:

მე მივსდევ შენს ხმას,
 ცათაფრენად რომელიც მიხმობს,
 მე ვუსმენ შენს ხმას,
 იდუმალსა, რომელიც მითხრობს,
 მე ვიღებ იმ მსხვერპლს,
 რას სამსხვერპლო შენივე ითხოვს,
 შენივე მწუხრით ავივსები
 ესოდენ წრფელი...
 ო, შენ მარადის მომეახლე
 სხივთა კანკალით,
 თან დაგიმარხავს,
 როგორც მარგალიტს,
 ჩემი გულის
 მდუმარე ფსკერი.

ეს გამოცდილება ადამიანის ღმერთთან ურთიერთობის კაცობრიული გამოცდილებაა. პოეტი მთელი არსებით მიჰყვება უფლის ხმას, ჩადის საკუთარი გულის მღვიმეში, რათა უკეთ უსმინოს მას, დუმილის სიღრმეში განახორციელოს მოზიარეობა და თვითგანზავება მადლითა და ჭეშმარიტებით აღსავსე უფალთან, რომელსაც გულში იმარხავს, როგორც მარგალიტს – „დაიუნჯოს მან სულსა შინა თვსსა უსასყიდლოდ იგი და ცხოველს-მყოფელი მარგალიტი, რომელ არს უფალი ჩუენი იესუ ქრისტე“ (ალავერდის ოთხთავის მომგებლის ანდერძი, A-484, გვ. 312). იესო ქრისტეში ვლინდება მთელი სისრულით ღვთაებრივი ჭეშმარიტება, რომელიც მარადიულია („ჭეშმარიტება უფლისაჲ ჰგიეს უკუნისამდე“ – ფს. 116, 2). მარადიულია ანასეული „ჭეშმარიტების წმინდა კუნძული“ – ღვთის სასუფეველი. როდესაც ფარისევლები ეკითხებიან იესოს: „ოდეს მოიწიოს სასუფეველი

ღმრთისად?“, უპასუხებს: „არა მოვიდეს სასუფეველი ღმრთისად ზმნით; არცა თქუან: აჰა აქა, ანუ იქი. და აჰა ეგერა სასუფეველი ღმრთისად შორის თქუენსა არს“ (ლუკა 17, 20-21), ანუ იგი ჩვენს გულებშია:

**თვალმარგალიტის ელვარე სხივთა
დაუნჯებულად გულში ანთებდი...
ბრწყინავდა ირგვლივ, ელავდა ირგვლივ
მარადიული შარავანდედი.**

იესო ქრისტე გვინერგავს იმედს, რომ, როცა ღმრთის სასუფეველი დამკვიდრდება ადამიანთა გულებში, იგი სრული ძალმოსილებით დამკვიდრდება დედამიწაზეც, ანუ – როცა უფალი დამკვიდრდება თითოეულ ჩვენგანში, საყოველთაო სიმართლე, მშვიდობა და სიხარულიც დაისადგურებს სამყაროში.

მაგრამ როგორ უნდა განხორციელდეს შემოქმედის ეს განზრახვა? რადგან სასუფეველის არსი არ არის განსაზღვრული რაიმე გარეგნული ფორმით და იგი უფლის ჩანაფიქრს ეთანხმება გულის შინაგანი განწყობილებითა და აღზრდით, შინაგანი გარდაქმნით გულსა და აზრებში (ლექსიკონი 2009: 82-83), ამიტომ უნდა მოხდეს ადამიანთა სრული შინაგანი განახლება-აღორძინება. თითქოს ამ პროცესის დასაწყისს აღწერს ანა:

**ბაჯალლოსავით
გაიწკრიპებს გული,
სული აიკრეფს
თვალ-მარგალიტის მძივებს,
თუ გაიხსნება
ცა – სასწაულით სავსე,**

ააელვარებს მისთვის დანთებულ იმედს.

„უკუეთუ ვინმე არა იშვეს მეორედ, ვერ ჯელ-ენიფე-ბის ხილვად სასუფეველი ღმრთისად“ (იოანე 3, 3). ანა-ლოგიურია თანამედროვე აზრი სულიერების არსის შესახებ: ცნობილი ფილოსოფოსისა და კულტუროლოგისათვის – მიშელ ფუკოსათვის – სულიერება არის „ის ძიება, ის პრაქტიკული მოღვაწეობა, რის მეშვეობითაც სუბიექტი ახორციელებს თავის თავში გარდაქმნებს, რომლებიც აუცილებელია ჭეშმარიტების მისაღწევად“.

ადამიანის სულისა და გულის გარდასახვის შინაგან პირობებსა და მოთხოვნებს გვაუწყებს ქრისტე მთაზე ქადაგებისას. იგი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას უანგარობაზე, ისეთ ცხოვრებაზე, რომელიც საკუთარ მოგებასა და უზრუნველყოფაზე უარის თქმაა, ურთიერთპატიებასა და შენდობაზე (შდრ. „კაცთა შენდობა და პატიება, – უუმაღლესი ქვეყნად სიკეთე“, – ანა); ქადაგების მნიშვნელოვანი მოტივია მტერთა და მადევართა სიყვარულის მოვალეობა: „გიყვარდედ მტერნი თქუენნი და აკურთხევდით მწყევართა თქუენთა და კეთილი უყავთ მოძულეთა თქუენთა“ (მათე 5, 44). ამ მცნების პოეტური ილუსტრაციისათვის ანა კვლავ ბიბლიურ ეპიზოდს მიმართავს. ლექსის სათაურია „რაისთვის მდევნი?“:

მტრობით გამსჭვალულს, მზაკვრობით სავსეს –
სავლეს, მიმავალს დამასკოს გზაზე,
უფლის ხმა ესმა:
– ძმაო ვარ შენი,
ჰე, საულ, საულ,

რაისთვის მდევნი?
საკმაო იყო ეს დაძახილი,
შორს მოისროლა კაცმა მახვილი
(არ გაუჭირდა მეუფის ცნობა!),
იგრძნო:
სიძულვილს
აჯობა
ძმობამ!

შერიგებისა და მიტევების თემა განსაკუთრებულ აქტუალურობას იძენს თანამედროვე ცხოვრების კოლიზებისა და პერიპეტიების პირობებში, ვითარებაში, როცა გუშინდელი ძმები დღეს ერთმანეთს მტრად მოჰყიდებიან, ვერ გამთელებულა ჩატეხილი ხიდი:

ო, მიტევებავ
(ჩაგვიტყდა ხიდი!),
იმ დიდ სიყვარულს
გაფიცებთ ღვთისას,
კვლავ შენებურად
დახარე მშვილდი,
ნაართვი ძალა
გაფრენილ ისარს.

პეტრეს შეკითხვაზე „უფალო, რავდენგზის შემცოდოს მე ძმამან ჩემმან და მიუტეო მას? ვიდრე შვდ-გზისამდეა?“, იესო უპასუხებს: „არა გეტყვ შენ ვიდრე შვდ-გზისამდე, არამედ სამეოც და ათჯერ შვდ-გზის“ (მათე 18, 21-22). ქრისტეს პასუხებში, ქადაგებასა და იგავებში მოცემულია, ფაქტობრივად, სულიერი ცხოვრების კრიტერიუმები.

როცა ანას ლექსების სულიერებაზე ლაპარაკობენ და აღნიშნავენ მათ მსგავსებას ფსალმუნთან თუ საგალობელთან, ეს სავსებით საფუძვლიანია, მაგრამ შეცდომა იქნებოდა მათი მიკუთვნება რელიგიური პოეზიის ამა თუ იმ ჟანრისათვის, კლასიკური გაგებით. მსგავსების შთაბეჭდილებას სულიერების ის შინაარსი ქმნის, რომელსაც ქრისტიანული ეთიკისათვის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა აქვს: შინაგანი სინძინდე, სიმშვიდე, სათნოება, ღვთის სიყვარული... რითაც მდიდარია ანას პოეზია. აქ სულიერება ყველგან მსუფევი და ყველგან შემღწევი მანათობელი სუბსტანციაა, ამასთანავე, – მანათობელი ზნეობრივი ვერტიკალიც.

ანას ის ლექსები, რომლებიც მხოლოდ ემოციურ მიმართებას აღბეჭდავენ ღვთისადმი, კი არ საუბრობენ სულიერებაზე, არამედ სულიერებიდან მომდინარეობენ, და ამით გვხიბლავენ. მათ გვერდით არსებობს არა ერთი და ორი ლექსი, რომლებიც სწორედ სულიერებაზე მოგვითხრობენ ან აშკარად, ან იმპლიციტურად, როცა თხრობის საგანია ორგულობა, გაუტანლობა, ვერაგობა, ფარისევლობა, სიცრუე, სიყალბე, გულგრილობა-განუჩევლობა, ურცხვობა, თავხედობა, სიბილწე, გესლი, შური, ცილისწამება, გაუმაძღრობა, სიხარბე, ბრბოს სიბრმავე, უსამართლობა, ძალადობა, ძმათა მკვლელობა... არის აქ საზოგადოებრივი (არაიშვიათად – პოლიტიკური) პრობლემების ახლო მანძილიდან დანახვა და კონკრეტული ზნეობრივი შეფასებები. თანამედროვე სიტუაციებს თავისუფლად შეესატყვისება ის ბიბლიური იგავები და ალუზიები, რომლებსაც პოეტი მოუხმობს, რათა გვაჩვენოს, რომ ბევრ უკეთურებას, რასაც კაცთა მოდგმა ოდითგან სჩადიოდა, დღესაც სჩადის:

უხსოვარ დროით
მისდევნ მინდვრებს,
დასაბამითა:
მშვიდნი ცხოვარნი
და... „მგელნი ქურქით
ცხოვართაითა“.

(იხ. აგრეთვე: „ჩვენო ბრწყინვალე წინაპრებო“, „*** ჰკა მაგასო, ჯვარზე აცვით“, „*** ჩანს იუდაც კი თანამგრძნობთა თავისთა პოვნებს“, „დღევანდელს ჰგოდებ, შენ, ესაია“ და სხვა მრავალი). პოეტი ამბობს: „დღესაც ისმის უახლესი ძველი ხმებიო“, იგი ზედაპირული მორალიზაციის გარეშე ინარჩუნებს ეთიკურ პერსპექტივას. აქ შეიძლება ლაპარაკი დიდაქტიკაზეც, ოღონდ იმის აღნიშვნით, რომ იგი ლექსის აგების მხატვრულ პრინციპს ექვემდებარება, მხატვრული შინაარსის თვისება და შინაგანი ელემენტი; ტონიც არ არის დამრიგებლური, ღიად დიდაქტიკური, მაშინაც კი, როცა დეკლარირებულია ზნეობრივი სრულყოფილების იდეალი, რომელიც პოეტის ცნობიერებაში ყოველთვის არსებობს:

განდიდებულა
მათით ქვეყანა,
ამაღლებულა
მირონით მათით...
ნათელთა კაცთა
გრძნეული ხომლი
მარადიულად ბრწყინდება ქართლზე.

ანდა:

ამაღლებოდნენ ძველი თალები,
ერის ტკივილებს ხელს რომ ახებდნენ

**წმინდა კაცები და შრიალეზდნენ
იმედიანი ბაირალები!**

ადამიანის „მეორედ შობას“, მის შინაგან აღორძინებას, ღვთის მაგალითის გვერდით, ნათელ კაცთა, წმინდა კაცთა მაგალითივც ესაჭიროება, მით უფრო – მაშინ, როცა ირევა ტყუილ-მართალი, ცოდვა-მადლი, ავი და კარგი... როცა ადამიანი კარგავს სიყვარულს... მოკვდავთ კი გვიჭირს ნაირგვარ მოვლენათა გაერთიანება მარადიული ღვთაებრივი წესრიგის საზღვრებში. ამ დროს ანას პოეზია ჩვენი სულიერი საყრდენია.

ანას პოეზია ღვთის სათნო არის.

„და ისევ მიწას ვინატრებ...“
(სიკვდილი ანას პოეზიაში)

სიკვდილისა ემინოდა ანას. ემინოდა მაშინაც კი, როცა შორს იყო მისგან. უთქვამს ხოლმე: სიკვდილი იმდენად არა, რამდენადაც გაურკვეველობა მაშინებსო.

სიკვდილს ადამიანი სხვადასხვა ასაკში სხვადასხვაგვარად აღიქვამს და განიცდის. ცხოვრების გზაზე „სიკვდილის გამოცდილებაც“ გროვდება, მაგრამ როგორი მტანჯველიც უნდა იყოს, როგორი ახლობელი და ძვირფასი ადამიანის დაკარგვას უნდა უკავშირდებოდეს ეს გამოცდილება, იგი მაინც „სხვისი“ სიკვდილის გამოცდილებაა, საკუთრისა ადამიანს აღარ ეძლევა: „სიკვდილგადატანილი“ ხომ ცოცხალი აღარ არის და, თუ რამე გამოცდილება შეიძინა უკანასკნელ წამს, ის გაუზიარებლადვე მიჰყვება საფლავში. ეს გამოცდილება არც მისთვის არსებობს და აღარც სხვისთვის. ამიტომ სიკვდილი ყოველთვის იდუმალია, გაურკვეველი და გაუცხოებული. სხვის სიკვდილს, ასე თუ ისე, მაინც ვეგუებით, საკუთარს – ვერასოდეს.

სიკვდილზე ფიქრი ანამ ადრე დაიწყო. მის პირველსავე ლექსებში ჩნდება სასაფლაო, როგორც სევდისა და ცრემლის ადგილი: „წამო, წავიდეთ სასაფლაოზე, / სად ნაღვლიანი ნაძვები დგანან, / ... ცას გადაუვლის მდუმარე ცრემლი, / მდუმარე ცრემლი და „სულთათანა“; „სასაფლაოზე ქარი დაძრწის სავსე კაემნით“; „და სასაფ-

ლაო, დუმილს რომ ერთვის, / მუხლებს მოიყრის ნაძვთა ფეხთითა“; „თქვენ, სასაფლაოს ნაძვებო, / ცა გხურავთ სამგლოვიარო“; „ჰა, სასაფლაო თავისი სვეთი / აღარ მოელის აღდგომას მკვდრეთით“; „აქ მესაფლავეს ქოხი უდგას, / სასაფლაოსთან... / მითხარ, ძმობილო, როგორა ძლებ / სასაფლაოზე?“. ამ და მსგავს ლექსებში არის ზოგადი განცდა იმისა, რომ სასაფლაო სევდის მომგვრელია. იგი ნაღვლიან ფიქრებს აღძრავს ჭკნობაზე, წარმავლობაზე, „ხელმეორედ აღარ მოსვლაზე“... კონკრეტული სიკვდილის აღქმა უფრო სხვა რიგის ლექსებშია, სადაც ბევრნაირი სიკვდილია პოეტურად განცდილი. მაგალითად: ქრისტეს ჯვარცმა კაცთა ცოდვების გამოსასყიდად („ქვის მაღალ ჯვარზე / გულსაკლავად / კენესის მესია“); ქეთევან დედოფლის წამებით მოკვდინება ქრისტეს რჯულის ერთგულებისთვის („თეთრი ხელი გულზე ედო დედოფალსა, / ტინად იდგა დედოფალი... / თმა დაშლოდა, თავი ნაზად დაეხარა, / სიკვდილის წინ ქართლის ვარდად გაეხარა... / ...ცეცხლით სწავადნენ ტანშეძარცულ დედოფალსა, / უდრეკ იყო დედოფალი“); ტანჯვით აღსრულება დედოფალ შუშანიკისა („მოჰყავთ შუშანიკი ტანჯული, გვემული... / ფოთოლნი ტირიან ოქროსფერისანი... / ... ხენი თავებს ხრიან ძაძით შენამკობნი... / მოკვდა შუშანიკი თუესა სთულისასა“); სამშობლოსათვის თავგანწირვა მეომრებისა („კვდება გმირი? სამშობლო ხომ გადაურჩა? / გავზარდეთ, იტყვის ქართველის დედა“). ყველა ამ შემთხვევას კონკრეტული ზნეობრივი მაგალითის ძალა აქვს და ანა ასეც აღიქვამს, განიცდის და ამ კუთხით ხატავს სიკვდილს, რომელიც აქ თავისი ნებით არ მოსულა, რათა გამანადგურებელი ძალა და უფლება ეჩვენებინა. იგი უკეთურებმა საკუთა-

რი მიზნებისთვის გამოიყენეს. ამიტომ ის არც არის ამ დრამების მთავარი მოქმედი პირი. ამ როლს იგი გმირებს უთმობს. სხვა ზნეობრივ-ესთეტიკური დატვირთვა აქვს სურათებს, რომლებშიც პოეტის სიკვდილია დახატული: „ჩაეძინა სიყვარულით ანაჩქროლებს, / სიკვდილი კი არ მოსულა მგოსნის კართან, / ასეთია ქარიშხლიან სულის ბოლო“, – ამბობს ანა ლადო ასათიანზე, ხოლო გალაკტიონის წასვლას ამ ქვეყნიდან მხატვრულად ასე წარმოგვისახავს:

**მას ბეთანიის ლურჯი იები
მარადისობის პერგამენტებით
მიაცილებენ... მიაცილებენ...
უკვდავი სული მშვენიერების
საუფლოშია ლურჯა ცხენების,
მარადისობის ღრუბლად იფარვის
და იღუმალი არხევს კვიპაროსს...**

არც ერთი ზემოთ მოყვანილი სიკვდილი არ იწვევს შიშს „სხვაში“, რადგან „სხვა“ ფიზიკური უსაფრთხოებით გამოყოფილი და დაცულია მისგან. „სხვისთვის“ ეს სიკვდილი ამაღლებულია. სიცოცხლის უსაფრთხოება, შინაგანი თუ მორალური მდგომარეობის მიუხედავად, ჩვენი გრძნობადი ბუნებისათვის დამშვიდების სერიოზულ საფუძველს ქმნის. ამ საფუძველს ანას პოეზიაში არღვევს სიბნელე (ლამე). ლამე საშიშია არა თავისთავად, არამედ გაურკვევლობის გამო. ადამიანი სიბნელეში უსინათლო და დაუცველია, რადგან ვერაფერს ხედავს. განიარაღებული დაფარული საშიშროების წინაშე, იგი საკუთარ წარმოსახვებსაა მინდობილი: ერგენება, რომ მის ფიზიკურ სიცოცხლეს საფრთხე ემუქრება:

**შებინდებისას დამდგარ უკუნეთს
ვითარცა სიკვდილს, ისე ვუყურებ.**

ლამე სიკვდილთან არის გაიგივებული:

**ვინ დაიჩემოს ხატი იგი
წარუვალობის?
წარმავალობის, აჰა, უკვე
მკვიდრდება ლამე.**

და მაშინაც, როცა ანა ამბობს: „არ მეშინიაო“, დიდი
სულიერი შფოთვა და შიში ჩანს მის სიტყვებში:

**არ მეშინია ლუსკუმი ღამის,
შორს, შორს, შორს ჩემგან
შემოლამებავ!**

„შემოლამება“, „მაღალი ღამე“, „ბნელი ღამე“, „ლამე
შავთა საიდუმლოთა“ – ბურუსი („მწუხარების ბურუსსა
შევალ“) და გაურკვევლობაა, გამოუცნობის შიშიანი მო-
ლოდინია: „შიშით მოგელი, გრძნეულო ღამევ!“, „მოდი-
ხარ ჩუმად, მაღალო ღამევ...“. სიკვდილის შეჩერება
არავის ძალუძს. სიკვდილი, როგორც სიცოცხლის ფუნ-
ქცია, გარდაუვალი აუცილებლობაა. ამაში ვერაფრით
ვერ მოურიგდება ადამიანი ბუნებას, ვერც ძალითა და
მოხერხებით აჯობებს მას. ასევე – უფალსაც:

**და ვინც მიხმობდა განთიადისთვის,
ახლა... ბნელ ღამედ
მიახლოვდება...
მაინც გავერები
მე მის წიაღში.**

პოეტი თითქოს შეეგუა იმას, რისი შეცვლაც არ შე-
უძლია, თითქოს უარს ამბობს იმაზე, რასაც ველარ გა-

დაარჩენს. გაურკვევლობა, რომელიც მას აშინებს, იმასაც ემყარება, რომ ბუნებისავე კანონებით ბუნების ახსნა ყოვლად შეუძლებელია („შესაძლო არის შეუძლებელი?“). ამიტომ იგი მოვლენათა შეპირობებული სამყაროდან მიისწრაფვის უპირობო, დაუსაზღვრავსა და განუსაზღვრელ სამყაროში:

**შენს თეთრ ტაძარში სინმინდეს ვპოვებ,
ურომლისოდაც განმიმარტოებს
მხოლოდღა შიში, მომიცავს სრულად.**

„შეყრა – მაღალი, მხოლოდ საუფლო და არასოდეს გამოთხოვება!“, – ამბობს ანა.

**მე მიხმობს იგი თვის წმინდა ჭერქვეშ,
მაღალ ღრუბლებთან, მაღალ ქარებთან,
რომ კვლავ აღსავლის დავდგე კარებთან
და იდუმალის ველოდო მოსვლას.
მეძახის იგი: მასთან თანშერწყმა
წმიდათანმიდა არს ჩემი ლოცვა.**

ღმერთი, რომელმაც მხოლოდ ერთმა უწყის „დიდსა-იდუმლო ყოველთა უნინ“, თვითონ არის იდუმალი და შეუცნობელი, რასაც ანა შემდეგნაირად გამოხატავს: „არს გზაი შენი – გრძნეულებისა, / შეუცნობელი არს გზაი შენი“;

**გამომიბრწყინდი,
მიუღწევლო,
ან უცნაური
მექმენ საცნაურ.**

ღმერთთან თანშერწყმა, მის „წიაღში გაქრობა“ აქრობს სიკვდილის შიშსაც, გაურკვევლის შიში კი გაურკვეველთან შერწყმით დაიძლევა.

ამგვარად, სიკვდილის შიშის დათრგუნვა, სულიერი სიმშვიდისა და თანხმობის მოპოვება შესაძლებელია, თუ ადამიანი, სხეულისგან განძარცული, მანამდე იტყვის უარს ნებაყოფლობით ყველაფერ გრძნობიერზე, ვიდრე ამას ბუნების ძალა დამართებდეს. მაგრამ ძალუძს კი ეს ადამიანს, ეთმობა კი „მინის მშვენიერება“, რომელსაც „აღმოუცნობი უძლოდა წინა“?

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ სიკვდილზე ფიქრი ანამ ახალგაზრდობაშივე დაიწყო. თავიდანვე დაჰყვა მის ლექსებს მედიტაციები ყოფნა-არყოფნაზე. „მეუფევ ჩემო, ჩემში ეჭვნი / დაივანებენ“, – წერდა იგი ოცდაერთისა. იმავე წელს იქმნება ლექსი ელისიის მინდვრებზე, სადაც ელეგიური ტონალობით გამოთქმულია დიდი დაეჭვება. დაეჭვება არა ასეთი მინდვრების არსებობაში, არამედ მათ უპირატესობაში სააქაო მინდვრებთან:

ასე თუ ჩურჩულებს
ელისეს მინდორი,
ასე თუ შრიალებს?
თუ ასე ნაზია
მთვარეში ასკილი,
ღვია და ბაღბა
და ძალმიცემული
ტყის სული რიალებს?

მიმქრალი ვარსკვლავის
კრთომა და ციალი,
სხივს ასე აბნევს?
ასე თუ ირხევა,
ასე თუ ჩურჩულებს
ელისეს მინდორი,
ასე თუ შრიალებს?

ჩაფიქრების ეს პოეტური ფორმა, მისი შეკითხვები, შერბილებული „თუ“ კავშირით, რიტორიკას მოკლებულია და, განსხვავებით ფილოსოფიური ლირიკისაგან, გონებით ჭვრეტის ინდივიდუალიზებულ გამოხატულებას წარმოადგენს. აქ არც ელეგიური მედიტაციისათვის დამახასიათებელი განყენებულობა გვაქვს, თუმცა გარკვეული პირობითობა შენარჩუნებულია. ის, რაზეც ლაპარაკია ლექსში, პიროვნულად ნაგრძნობი და სუბიექტურად

განცდილია. თითქმის ორმოცი წლის შემდეგ ანა კვლავ უბრუნდება ელისიებს, მაგრამ ახლა უკვე არა შეკითხვებით, არა დაეჭვებით, არამედ პირდაპირ გვიმხელს სათქმელს, რომელიც ადრე შემოვლით გვითხრა:

**ღვენთავენ კერეონები...
უამურ ფიქრთა ოტებით
შევდივარ ელიზიუმში,
ფშვინავენ ვარდის ტოტები...**

**ვერწყმი უდაბურ ლაჟვარდებს, –
მოულოდნელად ვღონდები:
და... ისევ მინას ვინატრებ
თვისი მაღლით და ცოდვებით!**

„არ მინდა სიკვდილი!“, – სრულიად გარკვევით და არავინ რომ არ ელოდა, ისე წარმოთქვა. არა, მას სიკვდილი აღარ აშინებდა, არც გაურკვეველობა – ეს არშეგუების უკანასკნელი პროტესტი იყო ანასი. მისი ადამიანური ბუნება უმხედრდებოდა სიკვდილსა და ამ ქვეყნიდან გადასახლებას თუნდაც ელიზიუმში – ელისიის უცხო მინდვრებში, სადაც მარადიული, ტკბილი და უბრუნველია ცხოვრება. მან იცოდა, რომ იქ

**ცივი ზეფირი
შეაკრთობს ეთერს
სინანულის და
ველარ ნახვისა...**

(„რეკვიემი“, 1983)

იცოდა და – არ სურდა ის მინდვრები.

აღსრულებული წინასწარმიტყველება – პირნათლად მოხდილი ვალი

ყავლგაუსვლელი ლექსების მთხველზე საუბრისას თარიღებს თითქოს არ უნდა ვახსენებდეთ, მაგრამ პოეტს, როგორც ადამიანს (თუნდაც – არა ჩვეულებრივს), სივრცითა და დროით დასაზღვრულ ამქვეყნიურობაში საკუთარი ადამიანური ბიოგრაფია აქვს. მუხრან მაჭავა-რიანმა 1959 წელს დაწერა ლექსი „პოეტი“:

არ გაუგია მთელ ქვეყანას გაჩენა მისი
(იმ დროს, არც იყო,
კაცმა რომ თქვას,
ის ამის ღირსი).

იგი რომ გაჩნდა, –
გაზაფხული ყოფილა თურმე.
მთელი სოფელი გაკრეფილი ყოფილა ველად.
ეკიდნენ ერქვანს...
ლილინებდნენ...
გუთნიდნენ მინას...

ამბავი მისი გაჩენისა,
არამც თუ ყველას, –
სოფელსაც კი არ გაუგია მთლიანად მისას.

სახელი მისცეს...
გაიზარდა...

აჰკიდეს ტვირთი
და ზურგზე ტომრით გაისტუმრეს წისქვილზე ერთხელ...
მდინარის მიღმა შრიალებდა მინდორი დიდი,
ნაკადულივით მიდიოდა ბილიკი ტყე-ტყე.

... შეხედა მთვარეს, –
გაეხარდა დანახვა მთვარის...
აენთო სული, –
ხორცმა ცეცხლი იტვირთა მხატვრის...
იწვოდა, მაგრამ... მისი სულის ელვარე ალი
ვერ განეშორა სახლის სარკმელს,
ვით შუქი სანთლის.
თანდათან სანთელს მიენიჭა თვისება ნერგის:
კი არ დნებოდა, –
იზრდებოდა ხესავით იგი...
და ნელა-ნელა
ეს სანთელი, –
ოდენა ნეკის, –
მზედ გადაიქცა და განეფინა ყველაფერს ირგვლივ.

ქურანს მოახტა, –
სულმა სივრცე ისურვა როცა...
ქროდა,
ეგონა: –
ხორციანა ცათამდე ავალ...
ვერ გადაახტა იგი საფლავს
ისე, რომ ხორცი
არ ჩავარდნოდა სამარეში,
ვითარცა მრავალს.

გაქრა,
დამარხეს.
დასამარდა – სიცოცხლის ღირსი...

აღმართის შემდეგ,
 თავდაღმართზე დაეშვა ხალხი...
 და თუ გაჩენა ვერ შენიშნა ვერავინ მისი,
 ვით თრიმლის ძირას,
 წვიმის შემდეგ,
 ამოსვლა ვარყის, –
 სამაგიეროდ, –
 ოდეს ხორცი მიეცა მიწას,
 ოდეს ლექსშილა ხმაურობდა პოეტის სისხლი, –
 ქვეყანა შეძრა სიკვდილმა მისმა,
 თხემით ტერფამდე
 იგრძნო ხალხმა
 დაკარგვა მისი.

2010 წლის 17 მაისს მთელი საქართველო შეძრა მუხრან მაჭავარიანის თვალთდამაბნელებელმა, მყისიერ-მა სიკვდილმა, მან თითქოს წელში განწყვიტა ერთბაშად ქვეყანა, რომელმაც უეცრად დაკარგა ერთი დიდი ჭირი-სუფალი და დიდი ქომაგი. ალბათ ისიც ღვთის ნება იყო, რომ პოეტის გასვლას ამ სოფლიდან ფეხზე ამდგარი, სუნთქვაშეკრული ესწრებოდა მისი მკითხველი¹ – „თხემით ტერფამდე იგრძნო ხალხმა დაკარგვა მისი“.

ხალხთან მისასვლელი გზა მუხრან მაჭავარიანმა სიყვარულზე გაიყვანა. ცხოვრების არსი მისთვის გულის სინათლეში იყო, საიდანაც მოდიოდა სწორედ ის ხმა, რომელიც ყველაზე ნათელსა და სუფთა, ყველაზე ომახიანსა და ბრძნულ ჟღერადობას მაშინ აღწევდა, როცა საქართველოზე, ქართულ ენაზე, ქართველ ხალხზე ლა-

¹ მუხრან მაჭავარიანი ფრიდონ ხალვაშის საიუბილეო საღამოზე მისასალმებელი სიტყვით გამოსვლისას რუსთაველის თეატრის სცენაზე გარდაიცვალა.

პარაკობდა. მისი, თვისებრივად ახალი, თვალისმომჭრელი პოეზიის ეროვნულობისა და სხვა ღირსებათა დონეს აზროვნების მაღალი დონე უზრუნველყოფდა. ქართველად ყოფნა არ ნიშნავდა მისთვის კულტურულ მარტოობაში ყოფნას. იგი მთელი კაცობრიობის თანამედროვე იყო.

არც ბანალური და სტერეოტიპული ყოფილა ოდესმე მისი საუბარი მკითხველთან. მან იცოდა, რომ სტერეოტიპი ყოველთვის სანახევროდ არის სიმართლე და იგი ვერ პოვებს ხანგრძლივ დასაყრდენს ხალხში. მუხრან მაჭავარიანი მხოლოდ სიმართლეს ლაპარაკობდა. სიმართლეს ეუბნებოდა თავის მშობელ ხალხს. ის ერის სატკივარს ამბობდა პირველი, თუნდაც იმიტომ, რომ ყოველთვის ამბობდა უკეთესად.

სიჭაბუკის ასაკიდან მან არ ისურვა გაკვალული და დამკვიდრებული გზით სიარული. მისმა ორიგინალური მსოფლმხედველობით აღბეჭდილმა ადრინდელმა ლექსებმა, მათ შორის დღეს კლასიკად ქცეულმა „საბამ“, „ვახტანგ მეფის ნანადირევმა“ და სხვ., გამაოგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ქართულ საზოგადოებაზე.

მუდმივ ძიებაში მყოფისათვის უცვლელი რჩებოდა წარმოსახვის არაჩვეულებრივი სიხალასე, დიდი ნიჭი – პოეზიად ექცია ყველაფერი, რასაც კი მისი მზერა მოხვდებოდა, და თავისუფლების უკიდევანო სიყვარული.

თავისუფლება და პოეზია მისთვის, ფაქტობრივად, ერთი და იგივე რამ იყო, რისთვისაც ყველაფერს დათმობდა, მამულის გარდა. მამულის სიყვარული მან ისეთი ხელშესახები, ისეთი განივთებული გახადა, ისეთი სინაზით აამეტყველა, როგორი სინაზითაც ილია მიმართავ-

და სამშობლოს – „მამულო, საყვარელო“. მუხრან მაჭავარიანის ლექსებიც გვაფხიზლებენ და გვამუნათებენ, დედაენისა და დედასამშობლოს არდათმობას გვიქადაგებენ, ჩვენი ეროვნული საუნჯეების – ჩვენი ენისა და კულტურის – დაცვასა და გამდიდრებას მოგვინოდევენ. ერთიცა და მეორეც ხომ ხალხის ეროვნული მეხსიერებაა, მისი ვინაობაა – ამ უსაზღვრო და დაუსაბამო სამყაროში თავისთავადობისა და თვითმყოფადობის დამკვიდრების საფუძველი და საშუალება.

მუხრან მაჭავარიანმა მრავალი სიახლე მოიტანა ქართულ პოეზიაში, როგორც ფორმების მხრივ, ისე თემატიკური და პრობლემური თვალსაზრისითაც. მან, უწინარეს ყოვლისა, დაარღვია მხატვრული სტერეოტიპები, შეგნებულად უკუაგდო მზამზარეული პოეტური გამოთქმები, დაამკვიდრა არაორდინარული გამომსახველობითი საშუალებები. პოეტის მხატვრული სიტყვით გამოიძერწა ეპოქის მრავალნახნაგოვანი და ფილოსოფიურად ღრმა სახე.

ცხადია, საყოველთაო აღიარება და ხალხის დიდი სიყვარული მუხრან მაჭავარიანს, პირველ ყოვლისა, ქართული ენით, საქართველოთი და ქართველობით შთაგონებულმა ლექსებმა მოუტანა, რომლებშიც, ამავე დროს, ყოველთვის იკვეთება შემოქმედის მოქალაქეობრივი პოზიცია, ურყევი ხასიათი, წრფელი უშუალობა. ნაფიქრალთან აბრუნებს, ბევრ ახალ ფიქრს აღუძრავს და ზოგ შემთხვევაში არაერთ რამეს სხვაგვარად დაანახევებს მკითხველს პოეტის ფილოსოფიური ლირიკა, რომელიც უმეტესწილად მცირე ლექსებით არის წარმოდგენილი მის შემოქმედებაში.

ვინც საქართველოს ბედუკუდმართი ისტორია იცის, გულის ჩაწყვეტამდე ჩასწვდება ხატოვან გამონათქვამს – „ჩასაფრებული დიდოელივით“, რომელიც შესანიშნავი სურათოვანი სინტაგმაა, ჩვენი ქვეყნის ძნელბედობიდან ამოზრდილი:

ყოველ სოფელთან სასაფლაოა
ჩასაფრებული დიდოელივით
და
მოიტაცებს წუთისოფლიდან,
კაცმა არ იცის,
ვის
როდის
იგი.

სევდის მომგვრელია ამ სოფელთან განშორების გაცნობიერება. ეს სევდა ადამიანურია, ამასთანავე, მარადიული. სიკვდილის, როგორც ფაქტის, შეფასება გასდევს მუხრან მაჭავარიანის მთელ პოეზიას, რომელიც, ერთი შეხედვით, ომახიანი და იმედიანია. ავტორის იმედი ორიენტირებულია სიცოცხლის გამარჯვებაზე. მოვლენებისადმი ასეთი ამბივალენტური დამოკიდებულება საერთოდ დამახასიათებელია ავტორისთვის, როგორც პიროვნებისა და შემოქმედისათვის – ის ანალიტიკოსია. ამიტომ იმის თქმაც შეუძლია მშვიდად: „თევზივით უხმოდ ამომდის სულიო“.

შთამბეჭდავია სულხან-საბა ორბელიანის მრავალტანჯული ცხოვრების დასასრულის მხატვრული ხილვაც:

გადმოალაჯე საკუთარ საფლავს...
კურთხეულ იყოს სახელი შენი –
საბა!

ყოველივე ზემოთქმულის გვერდით, ეგზისტენციური, ნამდვილად ეგზისტენციური და არა ტრანსცენდენტური შეგრძნება იმისა, რომ „სული მაინც არის ტკბილი“, პოეტს სიკვდილის ალტერნატიულ გზას აპოვნინებს:

და ერთხელ, როცა,
და ერთხელ, როცა
ეგ სახლი შეწყვეტს ჩემდამი ლოდინს,
მე ისევ მოვალ,
კვლავ შენთან მოვალ, –
მხარზე ჩემივე საფლავის ლოდით.

აქ სიცოცხლის გოლიათური და დაუმარცხებელი წყურვილი საოცარ მხატვრულ სახესაც ქმნის. პოეტი არცთუ უჩვეულო, მაგრამ ლიტერატურული ტრადიციის ხელახლა აღმოჩენამდე მიდის:

უკვე მოხუცდი
და სიკვდილს უცდი,
თუ უღვთოდ ფლანგავ ახალგაზრდობას
(ვისაც ენებოს, –
ემცხეთოს თუნდა), –
ცხოვრება მაინც არის გართობა! –
სხვა არაფერი, –
მხოლოდ გართობა!

ულმერთოდ გიჭირს,
თუ გილხინს ერთობ –
გინდ ხალხში იყავ,
გინდა მარტოკა! –
გნამდეს, იცოდე,
გჯეროდეს, მენდე:

ცხოვრება მაინც არის გართობა! –
სხვა არაფერი, –
მხოლოდ გართობა!

უკვე მოხუცდი
და სიკვდილს უცდი,
თუ უღვთოდ ფლანგავ ახალგაზრდობას,
თვით ღმერთი
შენთან იქნება სუსტი, –
ცხოვრება თუა შენთვის გართობა!

ცხოვრება არის გართობაო, კი ამბობს პოეტი, მაგრამ შემდეგ (უკვე სხვა ლექსებში) უფრო კატეგორიულად ასეთი განწყობაც ეუფლება:

რომ იარსებო, –
შუბლში ტყვია რომ არ იხალო, –
ამქვეყნიური ფახიფუხით რომ გაიხარო, –
თვითმოტყუება წარმოდგენს წამალს უებარს, –
მხოლოდ და მხოლოდ
თვითმოტყუება!

გამოდის, რომ ყოველივე ამაოებაა და ამას ადამიანი სიცოცხლის ბოლოსკენ ხვდება:

ადამიანი სამუდამოდ თვალებს როს ხუჭავს,
ის სწორედ მაშინ ახელს თვალებს,
მაგრამ რალა დროს!

თუმცა, მართალია, რომ „დრო ყველაფერს აუგებს წესსა“, მაგრამ, ამავე დროს, – „დროს ერთადერთმა, შესაძლოა გაუძლოს ლექსმა“ და ამით მისმა ავტორმა უკუდავებაში შეაბიჯოს, როგორც ილიამ:

... გულგანგმირული ილია, –
ეტლითურთ, წინამურითურთ, –
წინამურიდან პირდაპირ
შებრძანდა უკვდავებაში.

და თუ პოეტს იმედი გაუცრუვდა: „ველარას ვხედავ,
ამა სოფლად რომ დამაკავოს, არადა, გაყრაც ამ ოხერ-
თან მიმძიმს საკმაოდ“, – დანანებით იტყვის და მორი-
დებულად, თითქოს დამორცხვებით წაიდუდუნებს:

სიცოცხლეს მარტო იმიტომ მინდა,
რომ ჩემს საფლავზე
ყაყაჩოსავით
ჰყვაოდეს სიტყვა, ქართული სიტყვა.

მუხრან მაჭავარიანის პოეზიაში დღესაც „ყაყაჩოსა-
ვით ყვავის ქართული სიტყვა“, მის ლექსებში დღესაც
„ხმაურობს პოეტის სისხლი“. მუხრანისეული ქართული
სიტყვის ყვავილობა და სისხლის ხმაური თაობიდან თა-
ობაში გადავა და უკუნისამდე პოეებს გამოძახილს ქარ-
თველთა გულებში.

შეყვარებული ნუსტანი

თუ მხედველობაში არ მივიღებთ პროვანსელ ტრუბადურებს, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანული ევროპის ისტორიაში ქალისა და მამაკაცის სიყვარულის თემა პირველად „ვეფხისტყაოსანში“ წარმოჩნდა.

„სიყვარულის საუკეთესო პოემა, რომელიც კი ოდესმე ევროპაში წარმოშობილა“, – თქვა მასზე კ. ბალმონტმა. მან, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელმა, ხელშესახებად იგრძნო რუსთაველის შემოქმედებითი ნოვატორობის ის მხარე, რომელიც ადამიანთა მრავალფეროვანი სულიერი განცდების მთელი ფსიქოლოგიური სიღრმითა და ზედმიწევნით წარმოსახვაში გამოიხატებოდა, რაც მსოფლიო ემოციური კულტურის ადრეულ და უმნიშვნელოვანეს შენაძენად უნდა ჩაითვალოს.

ადამიანის პიროვნული თვისებების, აზრებისა და გრძნობების გამოხატვა, ცხოვრებისეული ფაქტების გააზრება, რაც უცხო იყო ეპოსისა და სასულიერო ლიტერატურისათვის, რუსთაველს წარმოგვიდგენს იმ ჰუმანისტ მოაზროვნეთა წინამორბედად, რომლებიც მხოლოდ XV-XVI საუკუნეებიდან გამოჩნდნენ ევროპაში (მაგალითად, იტალიელი მარსილიო ფიჩინო, ჰოლანდიელი ერაზმუს როტერდამელი, ფრანგი მიშელ დე მონტენი) და რომელთაც, რუსთაველის მსგავსად, ადამიანი დააყენეს სამყაროს ცენტრში.

ილიამ რუსთაველს „ღრმად კაცად-კაცის მცოდნე“ (ჭაჭავაძე 1984: 598) უწოდა, რითიც გენიალური პოეტის გენიალური თვისება შეაფასა. მართლაც, რუსთაველმა იცოდა ბევრი, მას ბევრი გაეგებოდა. არა, რუსთაველმა იცოდა ძალიან ბევრი, მას ძალიან ბევრი გაეგებოდა, უფრო სწორად კი – რუსთაველს გაეგებოდა ყველაფერი. მან ყველაფერი იცოდა ადამიანებზე. ჩვენ შესახებაც უფრო მეტი იცოდა, ვიდრე ჩვენ თავად ვიცით.

იქნებ ამიტომაც აღვიქვამთ ნესტანს ჩვენს თანამედროვედ? თითქოს პარადოქსი უნდა იყოს ჩვენი სიახლოვე ქაჯეთის ციხეში გამომწყვდეულ პერსონაჟთან, რომლისგანაც რვაასი წელი მაინც გვაშორებს. მაგრამ თუ ის ციხე ობიექტივირებული და დეტერმინირებული სამყაროა, მიჯნურთა მიმართ მარადიულად მტრული, ერთფეროვანი ყოველდღიურობითა და პირქუში კანონებით მაცხოვრებელი? ხოლო ნესტანი ის ქალია, რომელიც სხვა არავითარ კანონს არ ემორჩილება, სიყვარულის კანონის გარდა, სხვა არავითარ სიკეთეს არ ცნობს, სიყვარულის გარდა? თუ მისთვის სიყვარულზე უკეთესი მხოლოდ სიყვარულია და სხვა არაფერი? მაშინ ასეთი ნესტანი ჩვენი თანამედროვეა, რომელიც ტყვექმნილიც კი ჯიუტად ამბობს: „ვზი მზრდელად სიყვარულისაო“, ამით თითქოს გარღვევა-გადაღახვა სურს ქაჯეთის ციხესიმაგრის, სადაც არაფერია წმინდა, უანგარო და სიყვარულიც უცხო შუქივით მოსულა აქ უცხო სამყაროდან. იქნებ ამიტომაც დეტერმინირებული „სამყაროს კლიმატი სიყვარულისათვის ხელშემწყობი არ არის“ (Бердяев 1939: 186)? სიყვარული თავისუფლებაა. თავისუფლებასა და დეტერმინაციას შორის კონფლიქტი გარდაუვალია. იე-

რარქიულად ორგანიზებული და ავტორიტარული სოცი-
უმი ყოველთვის ტანჯავდა და ასახიჩრებდა ადამიანის
პიროვნებას. ეს სოციუმი სახელმწიფოც შეიძლება ყო-
ფილიყო, ოჯახიცა და ადამიანთა რაღაც წრეც.

ნესტანის სიყვარულს პირველი მამა აღუდგა წინ,
როცა ხვარაზმმაზე მისი გათხოვება ისე გადაწყვიტა,
რომ ქალიშვილისთვის არც უკითხავს. ტარიელის უსი-
ტყვო დასტურიც მიიღო საჯაროდ.

სწორედ იმიტომ უფროა შეურაცხყოფილი და გან-
რისხებული ნესტანი, რომ მისმა სატრფომ წინააღმდე-
გობა არ გაუწია მეფის გადაწყვეტილებას. ნესტანი ძუ
ვეფხვივით დააცხრა „ფიცის გამტეხსა“ და „მოლაღა-
ტეს“, ნამდვილ ერინიად, ფურიად – მიწისქვეშა სამყა-
როს დემონად – იქცა, ფიცის გამტეხებს რომ განუწ-
ყვეტლივ და უწყალოდ დევნის. მის მამხილებელსა და
მრისხანე სიტყვებში ყველაფერი გამოჩნდა: ქალური სია-
მაყე, მეფური გულზვიადობა, უარყოფილის შურისმაძი-
ებლობაცა და უფლებისმოყვარეობაც – ყველაფერი, ტა-
რიელის სიყვარულის გარდა. სინამდვილეში კი სწორედ
ამ სიყვარულს იცავდა ნესტანი. ტარიელმა ეს მაშინვე
იგრძნო და იმედი მიეცა, ნესტანი მას არ დათმობდა.

რადგან სიყვარული ბრძოლაა და, ამასთანავე, არჩე-
ვანიც არის, ნესტანი საკუთარი არჩევანის თავისუფლე-
ბისთვის იბრძვის. მისი სიყვარული მიმართულია განუ-
მეორებელი ინდივიდუალური არსებისკენ. შეუძლებელია
ამ სიყვარულში ჩანაცვლება, თუნდაც ამას ინდოეთის
სახელმწიფოს ინტერესი შეეწიროს. ნესტანის სიყვარულ-
მა განსაზღვრა და ამოიცნო პიროვნება, რომელიც მან
უცვლელი და მარადიული გახადა. ასეთი ნესტანი არჩე-
ვანშიც და სიყვარულშიც მამაკაცის თანასწორია. გავიხ-

სენოთ, რომ სქესთა თანასწორობის, სიყვარულის თანაბარი უფლების შესახებ ლაპარაკი ევროპაში მხოლოდ XVII-XVIII საუკუნეებში დაიწყო, თუმცა არცთუ ყველა დადგა მაშინ პროგრესულ აზრზე: ქალს სიყვარულში პასიურ როლს ანიჭებდა მონტესკიე, ასევე ლამეტრიც, რუსომაც კი ვერ შეძლო ყველაფერში გაეთანაბრებინა ქალი და მამაკაცი, თუმცა სიყვარულში ისინი თანასწორად ცნო.

ღრმა, ძლიერი და თავგანწირულია ნესტანის სიყვარული: „შენმან მზემან, უშენოსა არვის მიჰხვდეს მთვარე შენი“, – სწერს იგი ტარიელს, რომელიც თავზე მეტად უყვარს. თვითონ განსაცდელში ჩავარდნილი, მხოლოდ ტარიელის სიცოცხლეზე ფიქრობს: „შენ მკვდარსა გნახავ, დავინვი, ვითა აბედი კვესითა“, „შენთვის მოგკვდები, გავხდები ყორანთა დასაყივარად“. ნესტანი არ მალავს ტარიელთან თავისი გრძნობის სიმძაფრეს, ამავე დროს, მას სიამოვნებასა და სიამაყეს ანიჭებს სატრფოს უპირატესობის აღიარება, უფრო ზუსტად, იმის თქმა ტარიელისთვის, რომ იგი მას სჯობია: „შენნი მჭვრეტნი ჩემთა მჭვრეტთა, აგინებენ არ იდენო“. ემოციითა და გონიერებით შეუდარებელია ნესტანის წერილი ქაჯეთის ციხიდან. შეყვარებული ქალის სულის მოძრაობის იმდენი დახვეწილი ნიუანსია მასში, რომ ძნელად თუ მოიძებნება სიყვარულის აღსარების ასეთი ჩანაწერი მსოფლიო ლიტერატურაში. გრძნობისა და ინტელექტის ძლიერებით მას მხოლოდ პიერ აბელარისადმი ელოიზის ცნობილი წერილები (1132-1135 წწ.) თუ შეედრება (Абеляр 1959).

გამიჯნურებული ყმანვილი ქალი, თითქმის ნესტანის ასაკისა, იმავე XII საუკუნეში ისევე სულისშემძვრელად

სწერს აბელარს, ვისთვისაც მონაზვნად აღიკვეცა, რომ ყოველთვის უსაზღვრო სიყვარულით უყვარდა იგი და რომ სწორედ ის იყო ერთადერთი წყარო მისი სიყვარულისა და მწუხარებისა. მაგრამ ნუ დაგვაზინყდება, რომ ეს წერილები რეალური ქალის დაწერილია და ისინი ეპისტოლურ ჟანრს განეკუთვნება. ნესტანის წერილებს კი პოეტი წერს, უფრო სწორად, თხზავს, მაგრამ ისეთი დამაჯერებლობითა და ფსიქოლოგიური სიზუსტით, რომ მერამდენედაც უნდა კითხულობდე, ყოველ ჯერზე ხელახლა გიკვირს და ფიქრობ, ქალის დაწერილი ხომ არ არის ეს ყველაფერი?

მუდმივი კავშირია ნესტანის ზღვრამდე მისულ სიყვარულსა და სიკვდილს შორის. სიყვარულსა და სიკვდილს შორის ტოლობის ნიშანს სვამს პრუდონი შემდეგი სიტყვებით: “... l'être qui a goûté l'amour n'a plus rien à redouter de la mort, parce que **l'amour est la mort même**” (Proudhon 1858: 190). მარტო მდიდარი ესპანური ლიტერატურის ისტორია კმარა ამის მოწმედ და დასტურად: იქ ყველგან, სადაც სიყვარულია, სიკვდილიც არის და, რაც უფრო მძაფრი და ექსტატიკურია ეს გრძნობა, მით უფრო დიდია სიკვდილის რისკი და ალბათობა (ასევეა ალ. ყაზბეგთანაც), „სიყვარულის ექსტაზის მწვერვალზე ხდება სიკვდილის ექსტაზთან შეხება“ (Бердяев 1939: 188). ნ. ბერდიაევი ადამიანის არსებობის პარადოქსად მიიჩნევს იმ ვითარებას, რომ სიყვარული, რომელიც ბრძოლაა უკვდავებისთვის, ამავე დროს სასიკვდილო ნესტრის მატარებელიცაა. ტრისტანისა და იზოლდას, რომეოსა და ჯულიეტას სიყვარულს დაღუპვა მოსდევს. ძველმა ბერძნებმაც იცოდნენ, რომ ეროსის მშვილდიდან

ნასროლ ოქროს ისარს დიდ სიხარულთან ერთად დიდი ტკივილი და ზოგჯერ სიკვდილიც ახლავს.

„ვეფხისტყაოსანში“ ტრფობის გამო თითქოს არავინ კვდება. მოკლულმა ხვარაზმმა შეეყვარება ვერც მოასწრო და, საერთოდ, საქმის ვითარებაში გაურკვეველად დაიღუპა. მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ის შეეყვარებულმა ნესტანმა არასასურველი ქორწინების თავიდან ასაცილებლად სატრფოს მოაკვლევინა. ნამდვილად სიკვდილის პირსაა მისული მოქმედების უნარწარმეული, ხანგრძლივ პროსტრაციაში მყოფი (სხვას ვერაფერს დაარქმევ მის მდგომარეობას) ტარიელი. მიჯნურის უიმედოდ დაკარგვის გამო დარდისაგან სულიერად დაძაბუნებული, „იგი უგულო მოელის მართ დღეთა შემოკლებასა“. ნესტანიც მზადაა სიკვდილისათვის: „არამ სიცოცხლე უშენოდ! ვარ აქამდისცა ნანითა, ან თავსა კლდეთა ჩავიქცევ, ანუ მოვიკლავ დანითა“. „უცილოდ თავსა მოვიკლავ, გულსა დავიცემ დანასა“, – ამბობს იგი. და თუ მაინც ბედნიერად სრულდება შეეყვარებულთა ამბები (ნესტანისა და ტარიელისა, თინათინისა და ავთანდილისა), ამაში პოემის ავტორის ოპტიმისტური ჰუმანიზმი („სუყველაფერი კარგად იქნება“) უფრო უნდა დავინახოთ, ვიდრე მიჯნურებისადმი სამყაროს კეთილგანწყობა.

„ნესტანი მშვენიერია, ნესტანი სიკეთით სავსეა, მაგრამ ნესტანი საშიშია. ტარიელი პოემის ყველა ეპიზოდში ცოტათი უფროთხის ნესტანს... ნესტანი დემონურ საწყისთანაც არის წილნაყარი“ (წერედიანი 2005: 17-18).

იქნებ იმიტომ არის ნესტანი საშიში, რომ მას საშინლად უყვარს (სხვათა შორის, სიტყვა „საშინელი“ „ვეფხისტყაოსანში“ ‘მეტად დიდს’ ნიშნავს)? ტარიელიც ამის გამო ხომ არ უფროთხის ცოტათი მას? დიდი გრძნობისა

ხომ არ ეშინია, რომელიც დიდ ბედნიერებასთან ერთად შიშის ზარის დამცემიც არის? მით უფრო, თუ ამ შიშს ორი წყარო შეიძლება ჰქონდეს: სოციალური – საზოგადოებრივი დესპოტიზმით გამონეული და მეტაფიზიკური, რომელსაც პიროვნების იდუმალება, მამაკაცისა და ქალის ბუნებას შორის არსებული ღრმა განსხვავება უკავშირდება. ქალის ძლიერი სიყვარული ხშირად დესპოტურია. შიშის მეტაფიზიკური წყარო ამ სამყაროში დაუძლეველია.

ნესტანის „წილნაყარობაც დემონურ საწყისთან“, ვფიქრობთ, ასევე, ტარიელისადმი მისი დიდი გრძნობით უნდა აიხსნას. ეროსი-სიყვარული ხომ დემონიც არის, რომელსაც ადამიანის მოჯადოება შეუძლია და ამ გზით მისი პიროვნული სრულყოფისაკენ აღმასვლაც. ლუციუს აპულეუსის (II ს.) ერთი მოთხრობის ფილოსოფიური აზრი ის არის, რომ ეროსი დიადი სულია (დემონია), რომელიც ადამიანებში სიკეთეს ზრდის და ამით უძლვება მათ ნეტარებისაკენ, სხვას არაფერს ნიშნავს გოეთეს სიტყვებიც „მარადიული ქალურობის“ (Ewig-Weibliche) შესახებ, რომელიც „მალლა გვენევა“, ასევე ამამალლებელი ძალა აქვს ბეატრიჩეს სათნოებას, ზესკნელისკენ რომ მიაპყრობს მიჯნურის მზერას...

როგორც ჩანს, დემონურია სიყვარულის ქალური სტიქია, რომელსაც მამაკაცი მშვენიერების, სიკეთისა და ჭეშმარიტების მარადიული იდეებისკენ მიჰყავს.

ამ მნიშვნელობით დემონურია შეყვარებული ნესტანიც.

რატომ მოკლა ხევისპირმა შვილი

მოვლენათა განმეორებითობა მომავალს განგვაჭვრეტიანებს ხოლმე. ის, რაც მოხდა ერთხელ, ისეთსავე ანდა მსგავს სიტუაციაში ისევ მოხდება. ამის საფუძველზეც ივარაუდება, რომ სამყაროს მართავს ზოგადი კანონი: ერთი და იგივე მიზეზი ერთსა და იმავე პირობებში ერთსა და იმავე შედეგს იწვევს. მაგრამ ადამიანის ქცევებზე დაკვირვებამ შეიძლება ეს უნივერსალური კანონი არ დაადასტუროს, რადგან ექსპერიმენტის ობიექტი – ადამიანის ფსიქიკა – რთულია და მისი ფორმალიზაცია – შეუძლებელი. მიუხედავად ამისა, სირთულემ ხელი არ უნდა აგვალეზინოს რთულისა და, ერთი შეხედვით, გაუგებრის წვდომის სურვილზე.

მოულოდნელობის ანუ, უფრო სწორად, გამტყუნებული მოლოდინის ეფექტის მნიშვნელობა ცნობილია მხატვრულ ლიტერატურაში, მაგრამ ასეთი ეფექტის ღირებულებას განსაზღვრავს, პირველ ყოვლისა, მოვლენის, შემთხვევის, სიტუაციის, ამბის დამაჯერებლობა. ზოგადი კანონიდან გადახრა არ უნდა იყოს არადამაჯერებელი. ის, რაც დასაჯერებელი არ არის, შეიძლება მოულოდნელია, მაგრამ გამტყუნებული მოლოდინის ეფექტის შექმნა მას მხოლოდ ფანტასტიკურ ნაწარმოებში თუ შეუძლია. ის მოულოდნელი ფაქტი, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი, ასეთია არა იმიტომ, რომ დასაჯერებელი არ არის, არამედ იმის გამო, რომ უპრეცედენტოა

ანდა იმდენად იშვიათი, რომ მისი მოხდენის ალბათობა ნულს უახლოვდება. მიუხედავად ამისა, როდესაც იგი აღსრულდა და შესაბამისი დამაჯერებლობით გადმოიცა, მისი რეალობა ეჭვს არ იწვევს.

თუ ადამიანის (პერსონაჟის) ჩვეულებრივი, ნორმალური ქმედების დამაჯერებლობას საგანგებო დასაბუთება არ სჭირდება (იგი უნივერსალური კანონის კონკრეტული რეალიზაციაა), ანომალური მოქმედება, როგორც გამონაკლისი, ახსნას მოითხოვს.

შვილის მკვლელობა ყველა დროისა და საზოგადოებისათვის პათოლოგიური აქტია. ხევისბერი გოჩა, როგორც ამ აქტის აღმსრულებელი, ერთდროულად რამდენიმე კანონის დამრღვევად გვევლინება, უპირველეს ყოვლისა – ბუნების კანონისა: – მოკლა შვილი, რომლის სიცოცხლის დაცვა ევალებოდა; მეორე – წინ აღუდგა თემს, რომლის ხევისბერიც იყო: „... თემის თავნი მიუახლოვდნენ გოჩას და წყნარად წარმოსთქვეს: – გოჩავ! შენს შვილს ხევი არ გაუყიდნია... მხოლოდ ყმანვილკაცობას გაუტაცნია და თავდავინწყებაში ჩაუგდია...“, მაგრამ თავის ცხოვრებაში პირველად და უკანასკნელად არ ისმინა „ხმა ღვთისა – ხმა ერისა“ ხევისბერმა, რომელიც „ხალხისგან იყო არჩეული და არც ერთხელ თავის ამრჩევთაგან საყვედური არ მიეღო“. მესამე – მართლმსაჯულების დამცველმა მართლმსაჯულება დაარღვია, ბრალდებულს ჩადენილი დანაშაულისათვის შეუფერებელი სასჯელი მიუზღო: ა) ონისეს რომ ხევი არ გაუყიდია, ეს სახალხო ყრილობაზე დადასტურდა. თემი კი სიკვდილით მხოლოდ მოლაღატეს სჯის. იმავე კრებაზე ჩააქვავს ორი ოსი, რომელთაც ასეთი ბრალდება წაუყენეს: ჩვენს მტერს უჩვენეს მოსავლელი ბილიკები, ჩვენს ჯარს მოულოდნელად

თავს წამოაყენეს და ვინც ამათ ლუკმა მიაწოდა, საკიდელი ჩამოაკიდებინა, ისინი ღალატით გაანყვეტინეს; ბ) თუ ონისეს ხევი არ გაუყიდია, მაშინ მის დანაშაულს ისეთივე კვალიფიკაცია უნდა მიეცეს, როგორიც გუგუასას. კერძოდ, იგი უნდა შეფასდეს როგორც გაუფრთხილებლობა (დღევანდელი ტერმინოლოგიით – გულგრილობა), რაც სასჯელის უმაღლეს ზომას არც იმ დროში ითვალისწინებდა, რაკი გუგუა ამისათვის მხოლოდ მოიკვეთეს; გ) დარღვეულია მართლმსაჯულების ეთიკური პრინციპი: კანონის წინაშე ყველა თანასწორია. საზოგადო საქმისადმი დაუდევრობის გამოჩენა გახდა ონისესა და გუგუას დანაშაულთა მიზეზი. ონისეს მტერი გამოეპარა პირადულის გამო – ძიძიასთან სიახლოვის სურვილმა წასძლია; ასევე გუგუამაც პირადულის გამო შეიცვალა გეზი, ნაცვლად იმისა, რომ მოძმეთათვის ყველი ჩაეტანა, ონისეს მოსაკლავად გაეშურა და უნებურად მტრის გზის გამკვლევი გახდა. ორივე დანაშაული ერთი ხარისხისაა, ორივესთვის ერთნაირია დამამძიმებელი და შემამსუბუქებელი გარემოებანი, მაგრამ ხევისბერი განსხვავებულად წარმართავს გამოძიებისა და გასამართლების პროცედურას. შემწყნარებლობას იჩენს გუგუასადმი და განაჩენის გამოტანის წინ მსაჯულებთან თათბირობს. ონისეს ღალატის სამხილებელი რეალურად არ არსებობს, იგი არავის უნახავს მტრის წინ მომავალი და განაჩენიც, რომელიც გოჩას გამოაქვს, მსაჯულთაგან სანქციადაუდებელია. თუ ხევისბერი გუგუასთვის „მართალ სამართალს“ ამყარებს, შვილს იგი უსამართლოდ ასამართლებს. ერთი და იმავე დანაშაულისათვის პირველს თემიდან მოკვეთას უსჯის, მეორეს კი – სიკვდილს.

ამგვარად, ხევისბერი გოჩა პირადი მოტივით ხელ-

მძღვანელობს, როდესაც მართლმსაჯულებას არღვევს. რა შინაარსის ჩადება შეიძლება ამ პირადულში?

1. ხევისბერი მოქმედებს მიუკერძოებლის პრესტიჟის შესანარჩუნებლად; 2. გულგოროზობა და წრეგადასული პატივმოყვარეობა აფექტის მომენტში ჩაადენინებს შვილის მკვლელობას; 3. ხევისბერი თემის ზნეობის უშეღავათო დამცველია, მას ეშინია, ონისეს მაგალითმა ცუდი გავლენა არ იქონიოს; 4. შვილის ნაძრახი საქციელი მამისთვის, როგორც მშობლისა და აღმზრდელისათვის, სამარცხვინო ლაქაა, რომლის ჩამორეცხვა მხოლოდ ასეთი სისასტიკით შეიძლება. შვილს სიკვდილით გამოასყიდვინა (და თვითონაც გამოისყიდა) დანაშაული.

მიუკერძოებლის პრესტიჟის დამკვიდრებას არაჩვეულებრივი საქციელით, ჩვეულებრივ, ის ცდილობს, ვისაც შინაგანად ბზარი შეჰპარვია თავისი ობიექტურობის რწმენაში. გოჩასთან ეს გამორიცხებულია, ამიტომ პირველი მოტივი უკუსაგდება. ასევე უგულვებელსაყოფია მეორე მოტივიც: გულგოროზობა და წრეგადასული პატივმოყვარეობა ხელოვნურად დააკნინებდა, დაამცრობდა გოჩას პიროვნებას. მართალია, იგი თემში რჩეულთა შორის ურჩეულებსა და საკუთარი ღირსების მაღალი შეგნებაც აქვს („... გათეთრებული, ლაზათიანის შეხედულებით, მბრძანებლის მიხვრა-მოხვრით და მედიდურის, მტკიცე სახის გამომეტყველებით...“, „... რომლის წინაშეც მთელი ხეობა თავს იხრიდა და რომლის სიტყვაც გადაუბრუნებლად სრულდებოდა...“, „იცო, ვისი გორისა ხარ?“), მაგრამ სწორედ ეს გარემოება ვერ იგუებს ცოტა კაცისთვის დამახასიათებელ ავადმყოფურ პატივმოყვარეობას. ხევისბერი რომ მართლა იმისთვის კლავდეს შვილს, რასაც ყვედრებით ეუბნება: „... მაშ, ეგრე გაიგო-

ნე ჩემი დარიგება?“, მაშინ ძალზე მარტივ ხასიათთან გვექნებოდა საქმე და არა ისეთ ღრმა პიროვნებასთან, როგორიც ხევისბერია.

გოჩა რომ თემის ზნეობის უშელავათო დამცველია, ეს ეჭვს არ იწვევს. მას ეშინია ცუდი მაგალითისა. „მეტისმეტად ძნელი გასაგონი იყო გოჩასთვის თავისი მეზობლის დასახელება, იმ მეზობლისა, რომელიც იმის სამწყსოს ეკუთვნოდა და, მაშასადამე, გუგუას ზნეობრივს მიმართულებაში მასაც წილი უნდა სდებოდა... მის გულს მწარედ სდაგავდა ამგვარი შეურაცხყოფა მთელის ერთობისა და კარგად ესმოდა, რომ შესაძლებელი იყო ამ მაგალითს ხალხზედ მეტად ცუდი გავლენა ჰქონოდა“. მაგრამ უსამართლო განაჩენი, გაუმართლებელი სისასტიკე უფრო მეტადაა ცუდი მაგალითის მიმცემი, ვიდრე დამნაშავის შეწყალება. ზნეობის აღზრდა და დაცვა მხოლოდ სამართლიანობისა და ჰუმანიზმის მაღალი კვარცხლბეკიდან შეიძლება. უსამართლობა უსამართლობის მშობელია, ხევისბერი მას მეგზურად არ გაიხდიდა თემის ზნეობის გზაზე.

დასასრულ, მეოთხე მოტივი – გოჩამ ონისეს სიკვდილით გამოასყიდვინა დანაშაული. მაგრამ საკითხავია, შეიძლება კი საერთოდ დანაშაულის დანაშაულით გამოსყიდვა? კაცმა რომ უდანაშაულო კაცი მოკლას და მერე თავი მოიკლას, ვის წინაშე გამოისყიდის დანაშაულს – მიცვალებულის, ჭირისუფლის, საზოგადოებისა თუ ღვთის წინაშე? პირიქით, დანაშაულს დანაშაული დაემატება, მკვლელობას – მკვლელობა. მართალია, დამნაშავე თავს დაისჯის, მაგრამ გამოსყიდვა ვერ მოხერხდება. იმ ფანტასტიკურ შემთხვევაშიც კი, როდესაც მკვლელს, დავუშვათ, შეეძლება გააცოცხლოს მოკლული

და იმავე ცხოვრებას დაუბრუნოს, რომელსაც გამოაკლო, იმ ელდას, რომელიც სიკვდილმა გამოიწვია, სიკვდილის გამაბათილებელი გაცოცხლება ვერ გააბათილებს; დანაშაულის „გამოსყიდვის“ შემდეგ მაინც ვერ აღდგება ის მდგომარეობა, რომელიც დანაშაულის ჩადენამდე იყო. ანაზღაურება მხოლოდ მატერიალური ზარალისა შეიძლება, მაგრამ როგორი უმნიშვნელოც უნდა იყოს იგი, მისი თანმხლები მორალური ზარალი მაინც აუნაზღაურებელი რჩება. ასე რომ, დანაშაულის მხოლოდ ნაცვალგებაზე თუ შეიძლება ლაპარაკი და არა მის გამოსყიდვაზე. სასჯელს კი დიდაქტიკური მნიშვნელობაც აქვს როგორც დამნაშავისთვის, ისე მთელი საზოგადოებისთვის. ამგვარად, ეს მოტივი მესამე მოტივზე დაიყვანება და მასაც უგულებელვყოფთ, როგორც ფსევდომოტივს.

მიუხედავად ზემოთქმულისა, მკვლელობა მაინც მოხდა და მოხდა მკვლელის შერაცხად მდგომარეობაში. იქნებ მკვლელობის საფუძველი გოჩასა და ონისეს მამაშვილობაში ძევს? როგორია იგი? მივმართოთ ტექსტს:

„...მამამ კი თუმცა ხმა არ გასცა, მაგრამ ისეთი სიყვარულით გაადევნა თვალი, იმდენი სიამოვნება გამოიხატებოდა იმის სახეზედ შვილის პასუხის დროს, რომ ყველა აშკარად დაინახავდა, – მოხუცს მზე და მთვარე ონისეზედ ამოსდიოდა“; „(გოჩა) მივიდა შვილთან ლასლასით, დაადო თავზედ ხელი და აღელვებულმა მთრთოლვარეს ხმით განიმეორა – ღმერთო, ჩემი შვილი პირნათლად ატარე!.. ადრევე მოუსპე სიცოცხლე, სანამ განზიდებოდეს, ქუდი მოეხდებოდეს! ამ სიტყვებზედ მოხუცს გამხდარ ლანვებზედ გადმოედინა მღუღარე ცრემლები, რომელნიც საჩქაროდ მოინმინდა და გაფრთხილებით

აქეთ-იქით მიიხედა, თითქოს ეშინოდა, რომ არავის დაენახა. ონისეს გულმა ველარ გაუძლო, მოხუცის მოჩვილების ხილვით თითონაც მოლბა და თვალები წვიმაში მზის მსგავსად გაუბრწყინდა. იმან იგრძნო, რა რიგად უყვარდა მამას, რა უნდა ეგრძნო მის გულს, როდესაც შვილი განსაცდელში იქნებოდა; „(გოჩამ) გადაისვა შეჭმუხვნილს შუბლზედ ხელი, რამდენჯერმე შეჰხედა გამომცდელის თვალით მოსაუბრეს და პირველად დაეტყო გაუბედაობა. მისი თვალები თითქოს ხვეწნასა და საყვედურს ერთად გამოსთქვამდნენ. მაგრამ რა გასჩენოდა ხევისბერს, ხევის მმართველს უბრალო მეომართან ან სახვეწარი, ან სასაყვედურო? გოჩას ერთადერთი შვილი ჰყვანდა, ონისე დალუპულის სანგალის დამცველთა შორის იყო და ის არსადა სჩანდა... მაშ, რა იქნა, რატომ არ ეუბნებოდა რასმე მოსაუბრე უბედურ მამას?.. თუ მოკვდა, რატომ მის გმირულის სიკვდილის ამბით არ ანუგეშებდა მშობლის სევდამოცულს გულს... გოჩა ამ მხრით რაოდენადმე დამშვიდდა: იმისი შვილი ცოცხალი იყო და ვაჟკაცად ეჩვენებინა თავი. სხვა რაღა უნდოდა?“.

ასეთი მამაა ხევისბერი, რომელსაც მზე და მთვარე შვილზე ამოსდის. უფრო მეტიც, ის იმდენადაა მამაშვილური უხილავი ძაფებით დაკავშირებული ონისესთან, რომ შეუმჩნეველი არ რჩება მისი სულის არც ერთი მოძრაობა. „გოჩას აშკარად ეტყობოდა, რომ მისი მრავალგვარად გამოცდილი გული რაღაცა უბედურების მოახლოებასა გრძნობდა, მისი გამოცდილის თვალისთვის შვილის ერთი ნახვა კმაროდა, რომ მის საქციელში, ავადმყოფობის მაგიერ, სხვა მიზეზი დაენახა ...“. მამის გულმა პირველად იგრძნო საფრთხე და განგაში დასცა: „რაი მოგსვლია? – ჰკითხა იმან და გამომცდელის თვა-

ლით დაუწყო ყურება. – არც რა, – მოკლედ უპასუხა ონისემ და თავი დალუნა, რადგან მამის ცქერისთვის ვერ გაეძლო. – რაღა არც რა, რომ ადამიანის ფერი აღარ გაძევს და ფეხზედაც ძლივსლა სდგებარ?“. „შენ ცხო რაიმე გაქვს გულში, – რაი უნდა მქონდეს? – აჩქარდა ონისე. – არ ვიცი და მაგას არცა გკითხამ, – მტკიცედ უთხრა მოხუცმა და დაუმატა: – შენ ოღონდ ჩემს სიტყვებს ნუ დაივინწყებ... გახსოვდეს, ვისი გორისა ხარ და კაცი კი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“.

იქნებ ამ უკანასკნელ წინადადებაში უნდა ვეძებოთ გასაღები გოჩას მოქმედების ასახსნელად? იქნებ ცხოვრებაგამოვლილი, მის სიბრძნეს ნაზიარები ხევისბერისთვის ეს ერთადერთი ჭეშმარიტებაა, რომელსაც უზვედრებს ჭაბუკურ რწმენას – ადამიანი ბედნიერებისთვისაა გაჩენილი – და ამ ორი, ურთიერთსაპირისპირო, აზრის ჭიდილის მსხვერპლია ონისე? მაგრამ რამდენად გამოხატავს გოჩას მსოფლმხედველობას, ეთიკურ მრწამსს აღნიშნული სიტყვები? იმ გოჩასას, რომელიც თავისი ხალხის მშვიდობიანობის, დამოუკიდებლობისა და, თუ გნებავთ, ბედნიერებისთვის იბრძვის? თუ კაცი ტანჯვისთვისაა გაჩენილი, მაშინ ყოველგვარ უბედურებას მორჩილად უნდა შეხვდეს, დანებდეს. მაგრამ ნებდება, ეგუება ხევისბერი მოზღვავებულ უბედურებას, იქნება ეს მტერი, მოძმეთა ღალატი თუ სახელის გატეხა? რა თქმა უნდა, არა! „რამდენადაც ბრძოლა გაცხარდების, რამდენადაც საქმე გაჭირდების, იმდენადაც გამარჯვებას მეტი ფასი ექნების“, – ამბობს ხევისბერი. ე. ი. მას სჯერა, რომ ადამიანი ტანჯვისთვის კი არ გაჩენილა, არამედ გამარჯვებისთვის, რომელიც ტანჯვით მოიპოვება. „ნეტავი თქვენ, რომ ყმანვილები ხართ, ჯანი და ღონე გერჩისთ. ნეტავი

თქვენ, რომ იბრძოლებთ. ნეტავი იმას, ვინც ამგვარს საქმეში მოკვდების, სასუფეველის გზა გაკაფული აქვს“. ამგვარად, ხევისბერის „კაცი კი ტანჯვისთვის არის გაჩენილი“ არც ასკეტის შეგონებაა, არც პირქუში მოხუცის მუქარა¹, ეს გაფრთხილებაა, მუდარაა მამისა, რომელმაც ყველაზე ადრე იგრძნო შვილის თავს მოსახდენი უბედურება და ამ სიტყვებით, ზოგადი მცნებით, ჭირთა დათმენა ურჩია, სურვილთა დათმობისკენ მოუწოდა, რათა აეცდინა მისთვის მოსალოდნელი კატასტროფა. იმ გზაზე, რომელსაც ონისე დაადგა, გამარჯვებულიც დამარცხებული იქნებოდა. ეს იცოდა ხევისბერმა.

გოჩას, როგორც მამას, შვილის – ონისეს – სიცოცხლის დაცვა ევალებოდა. მაგრამ სიცოცხლე ორია: ფიზიკური და სოციალური. სიცოცხლის ფუნქციაა სიკვდილი და ისიც ორია: ფიზიკურ სიკვდილს ჩვენ ვერ განვიცდით, ის ჩვენთვის ნეგატიურია, მას განიცდის სხვა. სოციალური სიკვდილი კი პოზიტიური ძალაა და იმ გარემოში, სადაც „ხევისბერი გოჩას“ გმირები ცხოვრობენ, მძაფრად აღიქმება:

¹ ხევისბერის სათნო, კეთილი ბუნება ძუნნად, მაგრამ დამაჯერებლად მოცემული: „იმისი კეთილი სახის გამომეტყველება დახაზული იყო რალაც გვარის ხაზებით“, „იმას პირველს უნდა დაელოცა მექორწინენი და მშობლიურის ღმობიერებით ესურვა მათი ბედნიერება“, „მოხუცის სახე ზრუნვითა და მჭმუნვარებით სავსე, ყველას გულს იგებდა“; „(გოჩა)... მოჰყვა წყნარად, ტკბილად და დინჯად ხალხის დალოცვას“; გუგუამ ასე მიმართა ხევისბერს: „გოჩავ!.. ყოველთვის გულკეთილს დღეს ჩემი წვალება რაისთვის-ღა მოგიწადინია?“ და თუ მისი „ჭკვიანი თვალები, გულკეთილობის გარეშე, მბრძანებლობით გამოიყურებოდნენ“, თუ „ისეც შეჭმუხვნილ წარბებს მეტად შეიჭმუხვნიდა“, ეს იმიტომ, რომ „მისი გონება შეუწყვეტლად მუშაობდა და მოაზრებაში იყო“.

„ვაჟკაცს შერცხვენილ სიცოცხლეს სიკვდილი ურჩევნიან, განბილებას – ცოცხლივ მიწაში ჩამარხვა“.

„ღმერთო, ჩემი შვილი პირნათლად ატარე!.. ადრევე მოუსპე სიცოცხლე, სანამ განბილდებოდეს, ქუდი მოეხდებოდეს!“.

„ერთხელ ნაშობი ერთხელ მოკვდების!.. მაგრამ ვაჟკაცად კი მოკვდი... ისე მოკვდი, რომ ხეეს შენი დამარხვა არ ეთაკილებოდეს“.

„სიკვდილისა არ მეშინიან, თუნდა გამამართლოთ კიდევ, ღვთის მადლმა, თავს აღარ ვიცოცხლებ. რაისთვი-ღა მინდა ერთხელ განბილებული სიცოცხლე!“.

„წელან გითხარ, რომ დამნაშავე არა ვარ-მეთქი, მაგრამ ერთხელ მაგგვარის ცილის წამების შემდეგ აღარ ვიცოცხლებ-მეთქი... ვაჟკაცი ერთხელ გადაფურთხებულს ველარ ალოკავს“.

განბილებულ, ნაძრახ სიცოცხლეს სიკვდილი სჯობია – ასეთია ალ. ყაზბეგის გმირების ეთიკური დევიზი. ე. ი. ნაძრახი სიცოცხლე მხოლოდ ფიზიკური სიცოცხლეა, მისი სოციალური რეალობა სიკვდილია. ხოლო სოციალური სიკვდილი ფიზიკური სიკვდილის ტოლფასი კი არ არის, არამედ მეტია, უარესია. ამიტომ სწორედ სოციალური სიკვდილისა ეშინიათ ალ. ყაზბეგის გმირებს, ფიზიკურ სიკვდილს კი ადვილად იღებენ. რომ არაფერი ვთქვათ მეზრდოლების თავგანწირულ სიკვდილზე, „ხევისბერ გოჩაში“ ერთი მკვლელობაა (ხევისბერის მიერ ონისესი), ერთი (თუ ორი არა) თვითმკვლელობა (გუგუასი, ძიძიაც აღარავის უნახავს), ერთი მკვლელობის მცდელობა (გუგუასგან ონისესი), ორი თვითმკვლელობის მცდელობა (ძიძიასი, ონისესი). ამგვარად, სადაც ყაზბეგის გმირები არიან, იქაა სიკვდილიც და პირიქით,

სადაც სიკვდილია, იქ არიან ყაზბეგის გმირებიც. სიკვდილი, რომელიც კი არ ამთავრებს სიცოცხლეს, არამედ წყვეტს მას, და ამ სიკვდილს კი არ ებრძვიან, არამედ საკუთარი ნებით მიემართებიან მისკენ, როგორც დაღუპვისაკენ, რომელიც არყოფნის ყველაზე საშინელი ფორმა როდია, – ყველაზე საშინელი ცოცხლად დამარხვაა!

რატომ არ ეშინიათ ყაზბეგის გმირებს სიკვდილისა? სიკვდილის წინაშე ის არ ძრწის მხოლოდ, ვისაც შეუძლია მოკვდეს რაიმესთვის. ეს რაიმე სხვადასხვაა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში (სამშობლო, სიყვარული, სირცხვილისაგან თავის დაღწევა...), მაგრამ ზოგადი ისაა, რომ ფიზიკური სიცოცხლე უფრო ადვილად შესაღწევია, ვიდრე სოციალური.

ხევისბერი გოჩა, როგორც მამა, შვილის ორივე სიცოცხლის სადარაჯოზე დგას, მაგრამ უფრო მეტად დაჰკანკალებს მის სწორედ სოციალურ სიცოცხლეს („... ვინძლო ქვეყანა არ გააცინო“; „თუ სიკვდილი შეგემთხვევა, ისიც უფლის ნებაა... ერთხელ ნაშობი ერთხელ მოკვდების! მაგრამ ვაჟკაცურად კი მოკვდი... ისე მოკვდი, რომ ხევს შენი დამარხვა არ ეთაკილებოდეს“; „ღმერთო ჩემი შვილი პირნათლად ატარე! ადრე მოუსპე სიცოცხლე, სანამ განზილდებოდეს, ქუდი მოეხდებოდეს!“).

„ონისე ეხლავე მკვდარია!“, – ამბობს ზარდაცემული ხევისბერი, როცა ონისეს მარცხს შეიტყობს. მან, როგორც მსაჯულმა, იცის, რომ ონისე მოღალატე არ არის, მაგრამ როგორც მამა, გრძნობს უსაშინელეს სიმართლეს – ონისე უნდა მოკვდეს; ეს ერთადერთი გამოსავალია უბედური შვილისათვის, უნდა მოკვდეს ახლავე და უნდა მოკვდეს მამის ხელით, სხვა ამ ცოდვას ვერ დაიდებს და სხვისი გაჩენილის მიმართ ვერც იმ ჯოჯოხეთურ სიბრა-

ლულს იგრძნობს, რომლის გამო ხევისბერი ვერ იმეტებს ონისეს უღირსი არსებობისთვის, გაუნელელებელი სატან-ჯველისთვის.

„მოდმეთ მოღალატე სიცოცხლის ღირსი არ არის!“ – გოჩა ამ შეძახილით საკუთარ თავს აგულიანებს, რათა ადამიანის ძალისა და ბუნებისათვის აღმატებული ქმედება ჩაიდინოს, შეუძლებელი შეძლოს – მოკლას შვილი. „ამ სიტყვებთან ერთად იელვა ხანჯალმა და ონისემ მიწაზედ ფართხალი დაიწყო“, მოხუცის მახვილს შვილისთვის გული ორად გაეპო. ასეთ სიკვდილსაც კი არ შეეძლო ონისეს რეაბილიტაცია, მაგრამ უმძიმესი ხვედრის – ზეზეურად კვდომისგან კი – სამუდამოდ ათავისუფლებდა.

იყო თუ არა დასასრული შვება ონისესათვის? ისწრაფოდა თუ არა იგი სიკვდილისაკენ?

იმ წუთიდან, როცა ძიძიასადმი დაუოკებელმა ლტოლვამ იფეთქა, ონისეს თან სდევდა დანაშაულის გრძნობა. მას „კარგად ესმოდა თავისი ვალი, წუთის თავდავიწყებას საკმაო დანაშაულადა თვლიდა, ფიცულობდა, რომ აღძრულს გრძნობას გულიდან აღმოიფხვრიდა“, მაგრამ ვერაფერს უხერხებდა „აღგზნებულს საკირეს, მის გულში ანთებულს, გამხეცებულს სიყვარულს, მის მბრძანებლად გამხდარს“. მუდმივი განხეთქილება დაკანონებულსა და ფარულ მოთხოვნილებათა შორის მოსვენებას უკარგავდა – „ონისე ჩქარა გონს მოვიდა და აშკარად დაინახა შეუწყალელებელი ჭეშმარიტება, რომელიც უსპობდა არამც თუ ამ წუთის სიამოვნებას, არამედ მომავალს მოსვენებაზედაც კი იმედს აკარგვინებდა, და ცივი ოფლი დაასხა. წუთის წინ ის იყო შეპყრობილი მხოლოდ ერთის გრძნობით: მას უყვარდა ანგარიშიშეუცემლად, ხარკს აძლევდა ამ ძალას; მაშინ ყველა-

ფერი გადავიწყებოდა, ყველაფერი: ხალხიც, მათი მოვალეობაც, დებულებაც, თვით მოაზრებაც და მარტო მთრთოლარე გულის ფართხალს მისცემოდა, მით უფრო სასიამოვნოს, რომ ამითვე პასუხს აძლევდნენ: ეხლა კი ეს იყო კაცი, რომელიც სჯიდა, ანგარიშს აძლევდა თავის მოქმედებაში და სწონავდა თავის მდგომარეობას. ონისემ აშკარად დაინახა შეცდომა, აშკარად იგრძნო თავისი წადილის აღსრულების შეუძლებლობა“ – მაგრამ განშორების შემდეგ პირველი შეხვედრა ძიძიასთან იმით დამთავრდა, რომ ონისემ „რალაცა ძალა იგრძნო, რომელსაც თავის თავს დღემდე ვერ ამჩნევდა. ძიძიას უყვარდა – ქვეყანა თავისი ეგონა!“. მიუხედავად იმ გამუდმებული შინაგანი წინააღმდეგობისა, ონისემ მაინც არ იცოდა, რომ სულ მალე თავზარდაცემული გაიფიქრებდა ძიძიაზე: „მაცდურად მომხიბლა და მაცდურად დამლუპა!.. მშვიდობით, ჩემო ვაჟკაცობავ!“.. არ იცოდა, რადგან ჯერ თავი არ მოესინჯა მომავალ მოქმედებებთან დაკავშირებით, ბედისწერამ დაასწრო.

„ის მირბოდა გამარჯვებულის მტრის რაზმისაკენ... ეს იყო სიკვდილის წადილი და სიკვდილი უეჭველად იმ ხელით, რომელმაც მისი ამხანაგების სიცოცხლე გააქრო, იმ მახვილით, რომელიც იმისი მეზობლების უბრალო სისხლით შეღებილიყო“; – „მომკალით, ღირსი ვარ, მომკალით!.. ღვთის მადლსა, ნულარ დამინდობთ! ... მაშ აღარ გებრალებით, აღარა?!.. გინდათ ასე ვენვალო?! მოსტყუვდით, ღვთის მადლმა! ეგრე არ იქნების... ონისე ქვეყნად აღარ ივლის, მტერს არ გააცინებს!“; „სადაც ამხანაგები დამილიეს, მეც იქ უნდა ჩავეკაფვინო ... მაშ, თუ აგრეა, თავად მოვიკლავ თავსა – წამოიძახა ონისემ და ჩახმანამოყენებულის დამბაჩის ლულა პირში მიიკცა,

მაგრამ ვილაცამ ხელიდგან გამოსტაცა და სიკვდილს ასე გადაარჩინა ... – უღმერთონო, რას მემართლებით? – გულსაკლავად წარმოსთქვა ონისემ და ჯავრისგან გამოწვეული მდულარე გადმოედინა: – რაი გინდოდათ, მოვეკალი... ჩემი სირცხვილი თქვენ რას შეგმატებთ?”.

ამხანაგების დალუპვის პირველი ელდით გამოწვეულმა ისტერიკამ გაიარა, მაგრამ ონისე მაინც სიკვდილს ეძებს:

„ონისეს, ბუნებითვე ვაჟკაცს და თავგანწირულს, დღეს მეტი მიზეზი ჰქონდა ერთი ორად გადაქცეულიყო, რადგანაც თავის შეცდომას და თავდავინწყებას ჰგრძნობდა და უნდოდა მეტის თავგანწირვით ცოდვა რაოდენადმე შეემსუბუქებინა“.

„ის ეძებდა გაცხარებულს ბრძოლას და, სადაც იგი გაჩნდებოდა, სწრაფად შუაგულში მოექცეოდა, თუმცა სიკვდილის მძებნელი მოჯადოებულსავით ყველგან უვნებლად რჩებოდა“.

... უკანასკნელმა აღსარებამ აპოვნინა სიკვდილი. სიკვდილი მამის ხელით. მხოლოდ ხევისბერი მიუხვდა გულისთქმას.

ამგვარად, თუ ხევისბერ გოჩას, როგორც მსაჯულს, ონისეს მოკვლის უფლება არ ჰქონდა, მას, როგორც მამას, რომელიც ვერაფრით ააცდენდა შვილს სოციალურ სიკვდილს, ისლა დარჩენოდა, შეენწყვიტა მისი ნაძრახი სიცოცხლე, რომელიც ფიზიკურ სიკვდილზე უფრო მტანჯველია, რადგან საკუთარ ფიზიკურ სიკვდილს ონისე უკვე ველარ განიცდიდა. მას განიცდიდა სხვა – მის სოციალურ ატომში ყველაზე ახლომდგომი – მამა. ამ განცდის შედეგიც – გოჩას ჭკუაზე შეშლა – ლოგიკური და ბუნებრივია.

ლინგვისტური მეტატექსტი გურამ
დოჩანაშვილის მოთხრობაში
„მერომელილაცე მიხეილ,
და სხვანიც კიდეც ორ-ორნი“

გურამ დოჩანაშვილი ისეთი მწერალია, რომელიც არავის არ ჰგავს და რომელსაც ვერავინ ვერ დაემსგავსება. ის, შეიძლება ითქვას, იმდენად ავთენტურია, რომ თავისივე პირველწყარო თავად არის. ამიტომ მიმდევრებიც ვერ ეყოლება (ეპიზოდური ეპიგონები მხედველობაში მისაღები არ არიან). ძალიან გაჭირდება მიმდინარეობათა კლასიფიკაციაში მისთვის ერთი მუდმივი ადგილის მიჩენა, თუმცა ყველაზე ხშირად მას მაინც პოსტმოდერნისტად იხსენიებენ.

აღნიშნული პოზიციიდან საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს გურამ დოჩანაშვილის ერთი ვრცელი მოთხრობა, სახელად „მერომელილაცე მიხეილ, და სხვანიც კიდეც ორ-ორნი“. მკითხველი სათაურიდანვე ხვდება, რომ რაღაც განსაკუთრებულისათვის უნდა მოემზადოს, ჩვეულებრიობა გამორიცხულია. იქვე ჩნდება ერთგვარი აზარტიც – ნასაკითხი მოთხრობის სათაური ისეთსავე შეგრძნებებს ბადებს, როგორსაც შორეულ ბავშვობაში გაგონილი წამქეზებელი ჯადოსნური სიტყვები – „ცეცხლი აინთო, **თამაში** დაიწყო!“.

მართალია, თამაში და ბავშვობა (ბავშვობა და თამაში) ასოციაციურად მკვიდრად დაკავშირებულ წყვილს ქმნის, მაგრამ ბავშვობა როდისმე სრულდება, თამაში კი სიცოცხლის ბოლომდე გრძელდება იმდენად, რამდენადაც თამაში, როგორც თავისუფალი თვითგამოხატვის ფორმა, ადამიანის რომელიმე ასაკს აუცილებლობით არ ებმის. მოაზროვნეთა ინტერესი თამაშის ფენომენის მიმართ ახალი არ არის და ეს ინტერესი დღესაც არ ნელდება, მეტიც – უფრო და უფრო ღვივდება. თამაშს კულტურაზე ხანდაზმულად და, ამასთანავე, კულტურის სათავედ, მის წარმომქმნელად მიიჩნევს მეოცე საუკუნის არაერთი ევროპელი ფილოსოფოსი, კულტუროლოგი თუ მწერალი (ჰანს გეორგ გადამერი, ოიგენ ფინკი, ხოსე ორტეგა ი გასეტი, ჰერმან ჰესე და სხვ.), მათ შორის გამორჩეულია იოჰან ჰუიზინგა¹, რომელმაც თამაშს კულტუროლოგიის კლასიკად ქცეული ტრაქტატი უძღვნა. აღნიშნული ნაშრომი “Homo Ludens” (‘მოთამაშე ადამიანი’)² მოიცავს ყველაფერს (ან თითქმის ყველაფერს), რაც კი თამაშს, როგორც კულტურის მაცოცხლებელ პირობას, უკავშირდება. განსაკუთრე-

¹ ტრანსლიტერირებულია ფრანგულიდან. 2022 წელს მიღებული ნიდერლანდური ენის ბგერითი სისტემის ქართულ ენაზე ტრანსკრიფცია-ტრანსლიტერაციის სახელმძღვანელო წესების მიხედვით, უნდა იყოს *ჰოიზინგა*, – ს. ო.

² 1938 წელს ჰოლანდიურ ენაზე გამოცემული ეს წიგნი მრავალ ენაზეა თარგმნილი (ჩვენ მას ფრანგული თარგმანით გავეცანით – Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu (Huizinga 1988)), მნიშვნელოვანია, რომ ამ ენათა რიცხვს ქართულიც შეემატა (იხ. Homo Ludens (კაცი მოთამაშე): კულტურის თამაშში წარმოშობის შესახებ, გერმანულიდან თარგმნა გ. ნოდამ (ჰაიზინგა 1997)).

ბულ ინტერესს იწვევს თამაშის ელემენტის პოვნისა და მისი რეალიზაციის მიხედვით კულტურათა და ეპოქათა დახასიათება, რომელიც მეცხრამეტე საუკუნის შეფასებით სრულდება. წიგნის ამ თავში თვალნათლადაა ნაჩვენები, როგორ სრულიად გაუუცხოვდა მეცხრამეტე საუკუნე თამაშის ცნებას და როგორ დაისადგურა მოსაწყენმა სერიოზულობამ სხვადასხვა კულტურულ პროცესში. დასახელებული გაუცხოება მხოლოდ ერთხანს გაგრძელდა, თამაშის აქტივაციამ მწვერვალს პოსტმოდერნულ ეპოქაში მიაღწია და თამაში იქცა კიდევ პოსტმოდერნიზმის მკაფიო ნიშნად.

„ცეცხლი აინთო, **თამაში** დაიწყო!“ – თამაში მოთამაშ(ე-ებ)ის გარეშე ვერ იქნება. ვინ არიან ისინი? მოთხრობა შესავლის ნაცვლად „შესავლის მაგიერით“ იწყება (ეს კონკრეტული მაგალითი იმდენად არა, მაგრამ შეცვლა-ჩანაცვლება და ძველის ახლებურად წარმოდგენა ასევე პოსტმოდერნისტულ ხერხად არის მიჩნეული), რომელშიც, კლასიკური დრამატურგიული ნაწარმოების მსგავსად, ტექსტის დაწყებამდე მოქმედი პირები (გმირები, უფრო ზუსტად – „დევგმირები“) სახელდებიან, მაგრამ პიესისაგან განსხვავებით, დასახელებული პერსონაჟების მოკლე დახასიათებაც იქვეა: „ხანდახან, სხვადასხვაგვარი გაჭირვებების გამო, ისეთ იოლ ხერხებზეც კი წავალ, როგორიცაა, მაგალითად, თქვენი გულის მოგება და ამით კეთილგანწყობის გამოწვევა, ჩემო მოწყალეო და ძალიან გონიერო მკითხველო, ანდა, ისეთ ხერხზეც, როგორიცაა ამბის მოქმედ დევ-გმირთა წინასწარი დასურათხატება, ოღონდ

მხოლოდ გაკვრითი. დროს ნუ დავკარგავთ, სადა გვაქვს ბევრი“.

„დევემირთა“ შორის პირველი, „მონოდებით კარგი დირიჟორი“, **მიხეილ სანაძე**, „მას მოჰყვება, დიპლომით ფილოლოგი, მაგრამ საქმნიანობით ხელმარჯვე, მეორე დევგმირი **დევდარი**“, მესამე, „ერთ დროს მიხეილს მინდობილი სამოყვარულო ორკესტრის ერთ-ერთი ყოფილი წევრი, ახლობელი ისიც, ხის ალტზე ვაივაგლახით დამკვრელი **კონსტანტინე**“ გახლავთ. გურამ დოჩანაშვილის ერთგული მკითხველი შეიძლება თვითონაც მიხვდეს, თუ არადა, მოთხრობის მერვე თავში გაიგებს, რომ „დევემირთაგან“ პირველი – მიხეილ სანაძე – მწერალს თავისივე ადრინდელი მოთხრობიდან („მიხეილი და ალექსანდრე“) „გადმოუსახლება“, ხოლო დევგმირთაგან მესამე, კონსტანტინე, საკუთარი მამის მოსახელეა, მამისა, რომელსაც ასევე იმ ადრინდელ მოთხრობაში ვხვდებით. წინარეტექსტიდან მიგრირებული პერსონაჟი ინტერტექსტურობის მკაფიო სიგნალია, ინტერტექსტურობა კი – თავის მხრივ – პოსტმოდერნისტული ტექსტის ამოსაცნობი უმთავრესი ნიშანი.

რადგან პერსონაჟების მიგრაცია ვახსენეთ, აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ძნელი დასათვლელია იმ გმირთა რაოდენობა, რომლებიც ჩვენს მოთხრობას სხვა ტექსტებიდან (არამხოლოდ ლიტერატურულიდან) „სტუმრობენ“. ისინი „შინ“ (საკუთარ ასპარეზზე) არიან გმირები (ზოგიც ანტიგმირია), აქ კი, როგორც დამხმარენი, „დევემირთა“ შორის ვერ ხვდებიან. ფრაგმენტულად მაინც რომ წარმოვაჩინოთ „სტუმარ“ პერსონაჟთა გალერეა და მათი მრავალ-

გვარი ფუნქცია ტექსტში, მოთხრობის ზოგიერთ ადგილს დავიმონუმებთ: „– ბარაქალაა, ამ შუა ღამით ტყეში და ღრეში რომ უნდა დავრჩე? – და აბა მაშ **გრაფ მონტე კრისტოს** რაღა ექნა?“, „ჰო, ექნებოდათ ფინალისათვის შემწვარი თხილი და საზამთრო და ტკბილი ბამბა და კასპ-გრაკალური იტალიური ნაყინი და ძეხვი **ჰამლეტის** ქვეყნიდან (დანია) და ქსანდევგური ჰამბურგერები“, „(... ყურს ნუ დაცქვიტავთ, ვაიმე და და-ცქ-ვეტთ-მეთქი, ისევ ცქ, ისევ და ისევ, ვაჰ არ გამომივიდნენ ეს ც და ქ, **ტრისტან-იზოლდა?**)“, „ჰოდა, მართლა გენიოსი იყო ის **შექსპირ უილიამი**, ტრაგედიებსაც კი რო წერდა ხელმარჯვე დროის გამოძებნისას, თორე ისე არ გაეძევებინა **რომეო ესკალუსს** ... და რომ ეცოცხლებინა გამჭრიახ ავტორს **ჯულიეტა** ზასულიჩივით, ვინა, ნორჩი რომეო აუვიდოდა იმ ქალის ყიყინს? მიპასუხე, მითხარი!“, „– ოღონდ შენ მოითმინე და ყველაფერს ვნახავთ. – მასე გენახოს შენი **ლედი ჰამილტონი!**“.

მოთხრობაში მუსიკალური სფეროდან მომდინარე პრეცედენტული სახ(ელ)ები ჭარბობს, აქ ვის არ შეხვდებით! მათ შორის არიან გენიალური კომპოზიტორები: **ბახი, ბეთჰოვენი, როსინი, ვერდი, ბელინი, დონიცეტი, პუჩინი**, ვირტუოზი **პაგანინი** (დავიმონუმებთ კონსტანტინეს ალტის ბუდისა და ხემის დაკარგვის გამო თქმულ ავტორის სიტყვებს): „გულდანწყვეტილად ნაწყენი იყო ალბათ ნამდვილად და თანაც როგორ, რადგან **პაგანინი** რომ პაგანინი იყო, ცალ სიმზე ხემით კი ბატონო, დაუკრავდა და შეასრულებდა ყოველ მეორე კონცერტს და პრელუდს, მაგრამ უხემოდ? თუნდ ოთხსავე სიმზე, მაგრამ ხემის გარეშე? რბილად რომა ვთქვათ, გაუჭირდებოდა. კონსტან-

ტინეს კი, **კარგ ოსტატ ნიკოლომდე...** კი, კი, სწორია რაც რომ გაიფიქრეთ – აკლდა ბევრი“.

ამ ჯგუფის სახელებით თამაშის ერთი ოსტატური ნიმუშია მიხეილის პასუხი დევდარის ამოჩემებულ კითხვაზე საერთაშორისო სიტყვა დირიჟორის ქართულ შესატყვისთან დაკავშირებით: „– მაინც რაში ამოიჩემე ეს დირიჟორი, **ვერდის მონტევერდისაგან** ვერ არჩევ. – რომელი მონტე... – ხოლო **ბახს – ოფენბახიდან**, უკაცრავად – **ოფენლელდან**“.

ციტირებულ კონტექსტში ფორმოებრივი ოპოზიტების – ვერდი / მონტევერდი, ბახი / ოფენბახი – დაკავშირება, ცხადია, ოსტატობაა, მაგრამ თამაშის უფრო მაღალი საფეხურია ოფენბახის ერთგვარი გაქართულება – იოჰან სებასტიანის გვარი Bach და გერმანული სიტყვა (der) bach, რომლის მნიშვნელობაა ‘ნაკადული’, იდენტურად იწერება და გამოითქმის, სწორედ ამიტომ თქვა ბახზე ბეთჰოვენმა, არა ნაკადული, არამედ ზღვა არისო. გ. დოჩანაშვილის პერსონაჟებისათვის კი, რადგან ბახი ღელეა, ოფენბახი ოფენლელე გამოდის: „– ჰუჰ!... ასე გენაცვალე, ბახიც შეგვიძლია გავიქართულოდ. – და მიდი ერთი შენც! – მივალ! რატომაც არ მივალ, მივალ! ღელეა – ბახი. – ძალიან კარგი. მე სავსებით მომწონს ეგ სიტყვა. მივესალმები ბახთანა, ღელე – მშობლიურია უფრო“.

მოთხრობის ტექსტში უხვად დასტურდება მუსიკალურ ინსტრუმენტთა და ნაწარმოებთა სახელები (როგორც ჟანრობრივი სახელწოდებები, ასევე საკუთარი სახელები, მაგალითად, ბახის პასკალია, ბეთჰოვენის უვერტიურა „ეგმონტი“, ვერდის ოპერა „რიგოლეტო“, როსინის

ოპერები: „სევილიელი დალაქი“, „ქურდი კაჭკაჭი“, „ტანკრედი“, „ვილჰელმ ტელი“ და სხვ.), ისეთი სპეციფიკური სამუსიკო ტერმინები, საერთო ენაში რომ იშვიათად ან სულ არ გვხვდება: „უხემო სოლო ორკესტრანტი მაინც ერთგულად დაიდრა მისკენ **კადენციასავით**“; „– რა გინდა, რას ერჩი ალბათ **პიჩიკატო** თუ იგულისხმა... – პიჩიკატო და **დიმინუენდო** მაგან არ იცოდეს! – ანგარიშმიუცემლად წამოიძახა კონსტანტინემა და, ეშხშიც შევიდა, გამოიჩინა კიდეც თავი: – არც **კრეშენდო** და **ნონ ანდანტე... და კაპო ალ ფინე...** – განსაკუთრებით არც **პიანისსიმო...**“.

ინტერტექსტურობის ექსპლიციტურ სიგნალად, გარდა საკუთარი სახელებისა, წინარე ტექსტზე მსჯელობა და მისი სიუჟეტის განმეორებაც უნდა განვიხილოთ. მიხეილ სანაძე რამდენჯერმე ახსენებს სამ ძმა კეჟერაძეს, რომლებსაც მკვიდრ დეიდაშვილებს უწოდებს. მათი ახლონათესაობა წინარეტექსტში, ავტორის კიდეც ერთ მოთხრობაში – „ერთი რამის სიყვარული, დაფარვა რომ სჭირდება ანუ მესამე ძმა კეჟერაძე“ – დასტურდება, სახელობრ, შალვა კეჟერაძის მიერ წარმოთქმულ დედმამიშვილების სადღეგრძელოში: „ჩვენ სამნი ძმა ვართ, კეჟერაძეები, და ერთი დაც გვყავს, გაგვიმარჯოს ჩვენ. ერთი გვყავს კიდეც, ბიძაშვილი, დედის მხრიდან და, დედაჩემი კი სანაძის ქალია, ბატონო სიმე, დედმამიშვილებში არ გვერჩევა ბიძაშვილი ის ... ჩვენ სამნი ძმანი კეჟერაძე და ბიძაშვილი ჩვენი, სულ სხვადასხვა გზით წავედით ცხოვრებაში: აგერ, მიხეილი ჩვენი, სანაძე, წავიდა ღირიჟორად, მუსიკის გზით“. ციტირებული კონტექსტის მიხედვით, კე-

ჟერადეები მიხეილ სანაძის მამიდშვილები გამოდიან. ჩვენს მოთხრობაში კი მიხეილი მათ რატომღაც დეიდაშვილებად მოიხსენიებს.

სწორედ შალვა კეჟერაძის მსგავსად, რომელიც „სამშობლოდავინწყებულ“ გერასიმეს „გაადამიანურებისათვის“ ვითომ საკუთარ ბიცოლასთან სტუმრობას დაგეგმავს ზემო იმერეთში, მისი ბიძაშვილი მიხეილ სანაძეც აიყოლიებს ბავშვობის მეგობარ დევდარსა და თავისი ორკესტრის ყოფილ წევრ კონსტანტინეს, რათა „პატარა ხნით ბუნებაში გავიდნენ და კიდევ ერთხელ მოათვალიერონ სამშობლოს ანუ საქართველოს სანახები“ და მიჰყავს სოფელში, რომლის სახელიც კი არ იცის, ვითომ საკუთარ მამიდასთან, რომელიც ისევე არ გამოჩნდება არსად, როგორც შალვას ბიცოლა (შდრ. შალვას სიტყვები: „მე ამ სოფელში არავითარი ბიცოლა არ მყავს, გერასიმე“ და მიხეილისა: „გამომტეხე ხომ? ... მე ამ სოფელში არავითარი მამიდა არ მყავს“). გაბრაზებული დევდარის კითხვაზე „რატომ თქვი აბა, მამიდა მყავსო, რატომ...“, მიხეილი მიუგებს: „სამ დეიდაშვილთაგან, უფროსს ანუ მესამეს დავესესხე ტყუილი ესე, შალვას, აი, ზემო იმერეთში რომ გაორმაგებულად იმოგზაურა“.

მაესტრო მიხეილი და მისი თანამგზავრები ავტორსაც აიყოლიებენ: „მე რა ვქნა, ძალით ამიყოლიეს, გაიგებთ შემდგომ. და, მეც გამიგებთ, აბა, ვერ გამიგებთ? განა ვინ არის თქვენებრ ლამაზი, ჩემო მკითხველო?!“. ეს მკითხველისადმი ყველაზე ჩვეულებრივი, შეიძლება ითქვას, უფერული მიმართვაც კია იმ მიმართვის ფორმებსა და გამოთქმებს შორის, რომელთაც თხრობის გასაბმელად ხშირად

იყენებს ავტორი. მისი გამომგონებლური შესაძლებლობები რომ ამოუწურავია, რამდენიმე მაგალითითაც დავრწმუნდებით: „ჩემო მოწყალო, გულით კეთილო და აზრით ბრძენო, მრავალკუთხოვანსვე-ბედებზე დიახაც განსჯით დაფიქრებულო, მინდვრის ჭკვიანო გვირილაო, ხეო კედარის“; „ამას თქვენც კი ვერ მიხვდებით, მთვარის ღარნაკო“; „მკითხულობდით ხომ მაინც აქამდე, სტეპის ტირიფო?“; „როგორმე უნდა იგრძნოთ, მოწყალო და პაპანაქურად ამტანობის კაქტუსო, ეს დიდი სიცხე“.

ავტორი, როგორც პერსონაჟი, ყოველ ნაბიჯზე გვახსენებს თავს საკუთარი კომენტარებითა და რეფლექსიებით, ამიტომაც სახელდება იგი „ამბის მოქმედ დევგმირთა“ შორის: „ხოლო მეოთხე დევგმირი, უფრო სწორად, ერთგვარი ნაცარქექია, რა ჩასათვლელია და, ჩემო მოწყალო, ჩემი სულის საუნჯევ და უტკბესზედ უტკბესო ნუგბარო, ჩემო ტარიელ-აქილევსო, მოსეს უქია, ხონელსა, და პლატონ(ოლონდ სამანიშვილ)-რომეო და ნესტან-დარეჯან-ტატიანავ, ეს მე გახლავართ, ავტორი, და, ო, რარიგ მჯერა თქვენი გამგები და ბასრივ-დამყოლი და კეთილად გააზრ-გონებისა, ეს თქვენთვის მიცემს ამტანი გული, ცისკრის კუთვნილო მარიხ-ვარსკვლავო, ეს თქვენ მინათებთ დილაობით გზას, ჩემო მაშხალავ“.

ერთი შეხედვით, უცნაურია ის ფაქტი, რომ „ამბის მოქმედ დევგმირთა“ ჩამონათვალში მკითხველი ნახსენები არ არის მაშინ, როდესაც სათაური მას დანარჩენი ოთხი მთავარი პერსონაჟის თანასწორად გულისხმობს, რასაც ნათელყოფს ავტორის შემდეგი მსჯელობა: „ეს რა გამოვი-

და, აბა ეს რა შინაარსია – დაადო თავი და წავიდა ერთი მერომელილაცე მიხეილ ისეთ სოფელში, სულ რომ არაფერი, საბოლოოდ სოფლის სახელიც კი არ იცოდა მისი და თან წაიყოლა თავისი ორნი და კიდევ ჩვენ ორნი, მაგრამ ეს თვითონ მოინდომა თავად ასე და მე რა ვქნა, ჩემი საქმე ხომ აკი მხოლოდლა გადანერაა, თუმც ალაგ-ალაგ ჩემითაც ვხტნოდი, ვერ დავფარავ და, აგვიყოლია, ოთხივენი შეგვიყოლია...“. მკითხველი რომ მთავარი პერსონაჟია, ამას მთელი ტექსტი გვიდასტურებს, ავტორი მას ძალიან ხშირად მიმართავს და აგრძნობინებს, რომ მის გარეშე ვერც ავტორი და, შესაბამისად, ვერც მოთხრობა ვერ იარსებებდა. სწორედ მათი ამგვარი ერთიანობა გვაფიქრებინებს, რომ მთავარ მოქმედ პირად დასახელებული ავტორი ავტორ-მკითხველს ერთად გულისხმობს.

ავტორ-მკითხველის თანამყოფობის ამსახველ ტექსტებში ხშირია ავტორის მიერ მკითხველის შემოწმება და დამუწმობა შესაძლო განშორების ანუ მისი მიტოვების გამო: „ხომ ისევ აქ ხართ, დიდსულოვნებით აკი არ მიმაგდეტ, სულზედ უტკბესო“; „არ შეგიძლია ეს თუ რა, მაგრამ არ იკადრებ და არ დამხურავ, ტყუილად კი არ ხარ ნახევარკუნძულისაც ლომი“. კომუნიკაციის წარუმატებლობაზე დარდი ავტორს მუდმივად თან სდევს, თუმცა გზადაგზა იუმორით გამოხატული და თვითთრონიით შენიღბული წარმატების სიხარულიც ჩნდება: „(ხომ ყველაფერი ლიტხერხი ვიცი?)“.

მკითხველს ამ მოთხრობაში რიგითი მკითხველის როლი რომ არა აქვს ავტორის ის მოწოდებებიც ნათელყოფს, რომლებითაც ეს უკანასკნელი მის ინტერაქციაში ჩაბმას

ითხოვს: „აბა, თუ იპოვნით გრამატიკულ შეცდომას ზემო-რემოყვანილ სამ წინადადებაში, მონყალეო მკითხველო?“; „ერთხელაც შენ მითხარი, კაცო თუ ქალო, რამე...“. აქ უც-ნაურობა სხვაც ბევრია: ერთი პერსონაჟი მეორეს ავტორ-ზე ესაუბრება, რასაც ავტორი შემდეგ მკითხველთან განი-ხილავს: „იმან კი აიღო და გამომაჭენა სახალხოოდ, საქვეყ-ნოდ, ხალხში, ვითომ პატარა სითბოთი, მაგრამ ეგებ არ მინდოდა თავიდანვე მე ეს შეკაცო, და არც უნდა მკითხო და, ისე? თანაც, სამთავე მკვიდრი დეიდაშვილი მომაყოლა ზედ, დაწყებული ჩემით, ჰოდა, ბატონო, ჩემით თუ და-ინყო, ჩემზე მეტი მკაფიოვნება რად მიანიჭა იმათ, ერ-თხელ ვარ მარტო ნახსენები იმათთან ერთად მომდევნო ნაწარმოებებში... და, იმ ჩემი ცოდვით სავსემ (ვინ „იმ“? ვინ და, მკითხველო, გამონათქვამია შეუფერებელი ჩემ-სზე! – ავტ.), პტეროზავრივით გადამაშენა მეც“.

ამ უხვამბიანსა და მრავალშრიან მოთხრობაში პოს-ტმოდერნიზმის ყველა ნიშანია თავმოყრილი. უფრო ფარ-თო მსჯელობის საგნად შეიძლება გვექცია ინტერტექ-სტურობა, რის საფუძველსაც იძლევა წინარეტექსტთა თუ ინტერტექსტურ ერთეულთა სიმრავლე და ჟანრობრივ-თემატური ნაირგვარობა, ტექსტობრივ მიმართებათა თითქმის ყველა შესაძლო ფორმის პოვნეირება, აგრეთვე, დამოუკიდებლად განგვეხილა აღნიშნულთან დაკავშირე-ბული ორმაგი (ზოგჯერ მრავალგზისი) კოდირება და სხვ. თუმცა ამჯერად ავტორის ლინგვისტურ რეფლექსიებზე შევჩერდებით, რომელთა ერთობლიობას შეიძლება ლინ-გვისტური მეტატექსტიც ეწოდოს, მიუხედავად იმისა, რომ

ზოგიერთი მათგანი ხატოვან-ასოციაციური განსჯა-გააზრება უფროა, ვიდრე ობიექტური ენობრივი შეფასება.

მიხეილის ბავშვობის მეგობარი დევდარი, „დიპლომით ფილოლოგი“ რომ იყო და „საქმიანობით ხელმარჯვე“, თა-როებს აკეთებდა. „წიგნთა თაროებს აკი აქვთ რაღაც სა-ერთო ფილოლოგიასთან“, გვეუბნება ავტორი და დასძენს, რომ დევდარი „ქართულს ჩემულობდა“ და მას „უბრალო ნაცნობების გასალიზიანებლად თავისუფლად ეყოფოდა სწორ-სიტყვათ-ძიება“. აქ ისახება ის ონავრული თამაში, რომელიც ვრცელი მოთხრობის ბოლომდე გასტანს და რომლის მთავარი და უძლეველი მოთამაშე ავტორ-პერსონაჟი გურამ დოჩანაშვილია.

გმირების ორდღიანი თავგადასავალი ქალაქიდან გას-ვლით იწყება. რის საჭიროებასაც მიხეილ სანაძე ასე უხ-სნის დევდარს: „ამ ქალაქში ეს შენობები მგონია რომ სულ თავზე მანვეს, ჩავიხრჩვი კაცი, შენ მაინც უნდა შეგეტყო ნესით, ლექსიკაც კი გამომეცვალა, ტონალობაზე აღარა-ფერს ვიტყვი“. აღნიშნულით ურბანიზმის პრობლემაა გა-სიტყვებული, ქალაქური ცხოვრება უკვე მოდერნიზმში განიხილებოდა, როგორც პიროვნულობისა და სულიერე-ბისათვის ხელის შემშლელი გარემო.

სწორედ ლექსიკაა ის, რაზედაც მოთხრობაში ყველა-ზე ხშირად ბჭობენ ბავშვობის მეგობრები და მათს საუ-ბარს მიყურადებული ავტორ-კომენტატორი. დასახელე-ბული საუბრების გამოკვეთილი მიმართულებაა უცხო სიტყვათა გაქართულება: „– ერთმა ქართულისათვის ენა-დადებულმა, ტელევიზორს იცი რა კარგი ქართული შე-სატყვისი გამოუძებნა? [...] – არ ვიცი. [...] – საჭვრეტისი! –

იფ! და, ანტენასაც ხომ არ გაუხერხა რამე? – კი! – რა! –
 ოლონდ ზუსტად არ მახსოვს, რატომღაც არ დამკვიდ-
 რდა... მგონი, მაჭყიტელა“. დამონმებულ დიალოგში მიხე-
 ილი ინტერნაციონალიზმებს ასახელებს და დევდარი მათ
 ქართულ შესატყვისებს უსადაგებს: კომპოზიტორს – ჰან-
 გთამეუფეს / ჰანგთომომფენს; პასტორალს – მწყემჰსურს;
 ორკესტრისათვის ძმობას შეარჩევს, მაგრამ მაესტრო და-
 უნუნებს: „– ქალებიც მირევია! [...] – რალადროს შენი ქა-
 ლებია... – შენ სიტყვას კულისებში ნუ მიგდებ! (თუ, კული-
 სებზე? გამოთქმიდან: „სიტყვას ბან-ზე“ ნუ მიგდებ“)“. ბო-
 ლოს ორკესტრს ჯამაათით ჩაანაცვლებენ (ქართულ სიტ-
 ყვად მიიჩნევენ ძველ ნასესხობას), როგორც ზემოთაც აღ-
 ვნიშნეთ, ბახს „ლელედ“ „გაიქართულებენ“ და რიგი დი-
 რიჟორზე მიდგება. მწერალი ამ ეპიზოდს შემდეგნაირად
 აღწერს: „ჰანგთომომფრქვევი, ლელე! ჰალალმწყემჰსუ-
 რი! ასრულებს დედაბუდიანი ჯამაათი! – და, გრძლად შეი-
 სუნთქა [მიხეილმა], ამოაყოლა მერე: – ხელქანქარა!!, მი-
 ხეილ, სანაძე!!! – და ... თავად ავტოალფრთოვანდა: – რო-
 გორი სიტყვაა, ა! ხელქანქარა!! ხომაა შესაფერისი და
 მშობლიური!“. ახლა დევდარს არ მოეწონება მიხეილის
 მიგნება, რითაც მას „უფრო მშვენიერი სიტყვის“ აღმოჩე-
 ნისაკენ უბიძგებს: „ქანქარა აკი მხოლოდ მარცხნიდან
 მარჯვნივ და მხოლოდ მარჯვნიდან მარცხნივ ირწევა, და
 დირიჟორები ხო ზემო-ქვემოთკენაც იქნევენ აღვირახ-
 სნილ ხელებს, მინახავს ტელევიზორში უცაბედად ისეც! –
 ხოდა, კიდევ უფრო მშვენიერ სიტყვას მივიღებთ – ხელირ-
 გვლივქანქარა“.

„ხელირგვლივქანქარასა“ და „ავტოლფროთოვანდას“ შემთხვევისაგან თითქოს აღარაფერი არ უნდა გაგვიკვირდეს, მაგრამ ავტორი მაინც ახერხებს ყოველ ჯერზე გაგვაოცოს. კიდევ ერთი საერთაშორისო სიტყვის გაქართულებასთან დაკავშირებულ მსჯელობას დავიმონებთ: „რალაც ცინცხლურ-ქართულსა დავარჰქმევდი მე ნოველლასა, მოთხრობუკა-ს, ვთქვათ, მაგრამ მოთხრობუკა რალაც მსუბუქადა ჟღერს, ნოველეტა კი, აკი იძახიან რომანზედ ძნელი საქმეაო (ისემც!), და ამიტომ, სერიოზულს, ასე დავარქმევდი – მოთხრობუკი“. გურამ დოჩანაშვილის ავტონომიურ ენობრივ კონსტრუქციაში, სტილისტიკური ექსტრემიზმის გვერდით, ექსცენტრულ-ექსტრემისტულია სასვენ ნიშანთა გამოყენებაც.

გზადაგზა ნორმატიულ პუნქტუაციაზე მსჯელობასაც ვხვდებით, ასეთი ტიპის შენიშვნებსაც: „ტირე კი არა დეფისი, ბიჭო!“. სრულიად განსხვავებული ვითარებაა ცალკემდგომ წერტილთან დაკავშირებით, რომელსაც ავტორი **ჩუმად ყოფნის** აღნიშნავს აკისრებს და შემდეგ ამ ფუნქციით არაერთხელ იყენებს მას: „... !!! – ხომ მივაგენით, მივაგენით, უნებურობით – „-ს! აი ეს, მესმის! აკი ვამბობდი გაუბედავად და თავმორცხვობით, რომ აქვე თვლემდა ევრიკა, ანუ ევრიკი!, ხომ გამოვსახე, უასოოდ, ჩუმათი ყოფნა? ყოფნა-ჩუმათი? ჩუმათელეთი, ჩუმათელეთი სოფელიცაა აღმართისნინა. აჰ, ანუ (შეიძლება-მეთქი, შეიძლება) თავად უაღვირობით, ვიცე ისიც რომ სახელითა დიდ-უცნაურით სოფელიცაა ჩუმათ-ელეთი, ელეთ-მელეთი სიჩუმობრივ აღტაცებისა, ამ შემთხვევაში ერთი იმისი, ისე, ქართველ-ვარ და ვენაცვალე, მაგრამ ამ გახარებულ

შემთხვევაში, ჩუმათ-ელეთი, ელეთ-მელეთი გახარებისა კი არა, მეტ! თარგმონ, აბა-ჰე, ჩუმათელეთი, როგორაც „კურა“, სხვათათვის ძნელად წარმოსათქმელი ჩვენთვის კი მუდამ მშობლიური სუფთადყოფილი აჰ როგორ ვჩქარობ სასვენი მძიმეც კი მავინყდება მდ. მტკვარი, კურა და კურო დაეცესთ იმათ ისეთი რომ კურროს ნატრობდნენ, რომელი კინტო აგვაჟღერებს სხვათა ენაზე, სად ჰპოვებს ჩვენებრ უბინო კლიენტს მუშტარი იგი, და თანაც კინტო ხომ ქართველებს გაგვაჩნდა მხოლოდ, რაებსა ვბედავ, რა-ლა დროს კინტო და ოხერია ამ ყოვლად უბინ-აღმოჩენაზე, ამ მიგნებისა, როგორ ვიხარი „...“-თი, კი არა, რადგან ეს სხვებსაც ჰქონიათ და ჰოოი, რამდენჯერ, არამედ – „...“-თი, „...“, ეს ხომ, თითქოსდა დამუხტული ამოქმედების წინა სიჩუმეა, ასეთად მიგნებული „...“ – კი, მყარი, თორემ წერტილის მეტი რა გვეყარა სიტყვათ-ჩიხებში, ხოლო ასეთი მყარი-მეთქი „...“ ხომ, ანუ (შენ გენაცვალე, ხშირაო „ანუ“-ვ, ძნელ წიაღებში მხარში მედექი) სიჩუმე, ვიცით, კი, კარგად, რომაა კარგი კი არა, გადასარევი, რადგან, ჩვენ სიჩუმეში შეცდომებს ხომ აღარ დავუშვებთ, არც აზრობრივსა და ვუხ, არც გრამმატიკულს, ხომ შენც კი ხარობ ჩემთან ერთად ტულიზ-ყოილო“.

გურამ დოჩანაშვილის ტექსტებზე საუბარი, ავტორის უკიდევანო ენობრივი თავისუფლებიდან გამომდინარე, ხშირი და ვრცელი ციტირების გარეშე ვერ ხერხდება. „მე-რომელილაცე მიხეილ, და სხვანიც კიდევ ორ-ორნი“ ის მოთხრობაა, რომლის წაკითხვის შემდეგ მწერლის ერთგული მკითხველი აუცილებლად იტყვის, რომ აქ ავტორმა

თავის თავს გადაამეტა და, პირველ რიგში, იგულისხმებს ლინგვისტურსა თუ კვაზილინგვისტურ კომენტარებს, რომელთა უმრავლესობაც პერსონიფიცირებული გრამატიკისადმი ექსპრესიულ-შემფასებლურ მიმართვებს შეიცავს: „ერთგვარად მაინც ეხამუშებოდათ უკანდახევა (ნეტავ რათ უნდა სიტყვას „უკანდახევა“ შემადგენელი ნაწილი „უკან“? თუმცა კი უნდა, თორემ ისე, დახევა ხომ დახევა-ცაა, ვთქვათ გაფუჭებული ქალაქის, ანდა ჩითის, **რა ხარ, გრამატიკა?**)“.

გრამატიკა „ამბის მოქმედ დევ-გმირთა“ შორის თუ არ სახელდება, მეტატექსტის „დევ-გმირი“ ნამდვილად არის. მას მტრებიც ჰყავს, რასაც ანდაზურ გამონათქვამებს მიმსგავსებული კონტექსტებიდან ვიგებთ: „გესმით? „მაშ-ვინ“-ო... აღელვება ხომ აუღელვებელი გრამატიკის დაუძინებელი მტერი არის იგი“; „ოქტომბრის დასაწყისი დგომილა (მოახლოებული ძილი ხომ გრამატიკის უპირველესი მტერია ალკოჰოლისა არ იყოს, აკი აქამდეც ხომ შეამჩნიეთ, დაკვირვებულო მკითხველო, დევდარიად გადაქცევამდე მანამდე აკადემიურმა დევდარმა ორიოდ კრ-კრ, კრ-ს თანავე, არაგრამატიკული დიალექტებისაკენ რომ გამოავლინა სწრაფვა?)“.

როგორც ვხედავთ, ავტორი სოციოლინგვისტურ პრობლემაზე მსჯელობს და ენობრივი კოდების გადართვის ფსიქოემოციურ საფუძვლებსაც კი განიხილავს. აღელვებას, ძილიანობასა და ალკოჰოლის ზემოქმედებას უკავშირებს სალიტერატურო იდიომის დიალექტურით ჩანაცვლებას. იგი ამ ცოდნას ტექსტში არაერთგზის იყენებს. აღელვებით გამოწვეული აგრამატიზმის მაგალითია

ქუდის დაკარგვით გაღიზიანებული დევდარის სიტყვები: „სადაა ჩემი ქუდმა!“. არასათანადო მეტყველების შესაძლო მიზეზად ერთგან შიმშილის გრძნობაც სახელდება: „ჰო, ბოჭკა რუსული არ გეგონოთ, „ჭ“ ურევია, არ გეგონოთ რომ, მშიერზე რომ ვსწერ, გრამატიკა გადამავიწყდა, როგორც ძველები იტყოდნენ აკი, მთავარი ხომ ადამიანობაა, და ადამიანობაშივე არ შედის, გრამატიკა?“. ქართული ენის სპეციფიკური თანხმოვნებით საკუთარ სახელთა ქართულობის მამტკიცებელი ირონიული კონტექსტებიც გვხვდება: „არ თქვა, სან-ა-ძეც რუსულიაო – სან-კპეტერბურგი... – არა, კაცო, შარზე კი არა ვარ, ძ ურევია. აქ კოტემ თავისი სრული სახელური წოდება გააანალიზა და რაკი ვერ მოიძია ვერც ჭ, და ვერც ღ, ყ, ნ, ფრთხილად იკითხა: – და... კონსტანტინე, სადაურია?“; „ახლა, ქუთაისს რომ კუტაისს ეძახიან ნამდვილი რუსები, ეს კიდევ ეპატიებათ, არ აქვთ ჩვენსავით ქ და რა ჰქმნან, მაგრამ ჩვენ რომ ჩვენ ავთოს ავტო დავუძახოთ მთარგმნებლურად, შეიძლება არ მოგვიხედოს, და სწორიც იქნება ეს კაცი“.

ანთროპონიმები მოთხრობაში განსაკუთრებულ სიტყვა-ნიშნებად გვევლინებიან. სახელთა სისტემა დამოუკიდებელ სემიოტიკურ ანალიზს მოითხოვს. ჩვენ მხოლოდ ენობრივი თვალსაზრისით საინტერესო მაგალითებს ვიმოწმებთ: „მიხეილმა და კონსტანტინემ (ეს რა სახელებს ცვეთენ, ბიჭო?!) კი წვალეებით ანვლეს ხუთი იმათთვის ზემაღალი საფეხური“; „ჩვენა კიდე – ჩვენ-ჩვენებს მივხედოთ, დავუბრუნდეთ ბუმერანგივით (ვეჰ!), და თუმცა ორ მათგანს ძველწარმოშობით არაქართული სახელი ჰქვიათ, აგერ არა გვყავს, სამაგიეროდ სახელოვანი დევდარ“.

და სწორედ იმას ჩავებლაუჭოთ“; „აქვე არა გვყავს ალიტერაციული კო-ნ, სტა-ნ, ტი-ნ, ე, სახელია-ნ, ი, ბაკაკი წკალ-ში კიკინებს“.

ტექსტში ავტორის ორი სხვადასხვა სახელიც გვხვდება. განაწყენებული პერსონაჟი მიხეილ სანაძე დევდარს ავტორ-პერსონაჟ გურამ დოჩანაშვილზე ეუბნება: „ამომირჩია, მოკლედ, მე და, დაწერა ჩემო ბატონო საკმაოდ გრძელი ის ხსენებული მოთხრობა ჩემზე [იგულისხმება „მიხეილი და ალექსანდრე“], ოღონდ მე რომ ვითომ გამომამზეურა, თვითონ ერთგვარად შეინილბა რადგან თავის თავს რატომღაც ალექსანდრე უწოდა, რა ჭირს მაგ სახელს მაგისი ასაგდები, მარტო მაკედონელი განვდება უცხო ნეველს რომ თავი გავანებოთ“. ალექსანდრე თუ ლიტერატურული პერსონაჟის სახელია, „შიმშილა“ მწერლის რეალური მეტსახელია, რასაც ავტორი დამიფრულად გვატყობინებს: „მატყობთ ხომ, მშია? ბავშვობაშიც ხომ, ჩემს ერთ ტყუპისცალს შიმშილას კი უწოდებდნენ სიგამხდრეობის გამო მეტსახელად და თანაგრძნობით“.

შიმშილი, როგორც მოთხრობის პერსონაჟების თანამდევი, მწერლისათვის გასაოცარი ირონიულ-პაროდიული სახეებისა თუ კონტექსტების შექმნის საფუძველი ხდება: „ორსახოვანი იანუს-ლობიო, წითელ-მწვანეობის გარდაც, ორსახოვანია იმითაც რომ თან უბრალოსავით აღვიქვამთ და მშობლიურად და თანაც ერთი ჯიბესაც ჰკითხეთ, მატყობთ ხომ, მშია?“. დამშეულ „დევეგმირებს“ მიხეილი, კვლავ შალვა კეჟერაძის მიბაძვით, ეტყვის, პირველივე სახლს მივადგეთ, „აგერ ნახავ, როგორ ძალიან გაგვიმასპინძლდებიანო“. მართლაც მიადგებიან, მაგრამ ამჯერა-

დაც არ გაუმართლებთ – სახლიდან ქალისა და კაცის კინკლაობის ხმა ისმის, ცოლ-ქმარი ვერ მორიგებულა, ჩასველებულ ჩვილს რომელმაც გამოუცვალოს. ამის გამგონ გმირებს გამასპინძლების იმედი საბოლოოდ გადაეწურებათ და აქ იწყება „კუჭკრული“, „უსმელ-უჭმელი“ დევდარის მსჯელობა ჩვილის სახელთან („გოროზიმ ჩაისველა! ამოდიი!“) დაკავშირებით: „– რაა, კაცო, რომ დაბადებისთანავე რომ არქმევენ ამისთანა მკაცრ-მკაცრ სახელებს მომავალ ზოგიერთ ადამიანს, თუ გამოვიდა გოროზი ჩემო ბატონო და ამაყად ქედმაღალი მერე და მერე აიღე შენც და, დაარქვი გოროზი და ამპარტავნუკა მერე, ეძახე მანამდე ბიჭუნია, მახარია ან ძუკუ, ხოლო ჯერ კიდევ ბავშვობაში რომ დაატყაპნი რაღაც-რაღაცა ვითომ ქედმაღლურ ნიშან-თვისებებს, ვერაა მიზანშეწონილი ეს, რადგან ბავშვობაშიც თუ გოროზია და ისველებს, რო გაიზრდება და დიდი შეიქნება მამულისათვის და ისევ ის ერქმევა სახელად სახელი, ჩაისველებს მერეც, რას იზამს სხვას აბა, რა სახელია ამ ნოტიურ შემთხვევაში ეს“.

დაფიქრებას მოითხოვს ავტორის ხუმრობანარევი მოსაზრება უცხო ენებიდან საკუთარი სახელების გადმოტანასთან დაკავშირებით: „აი, მე რომ ვახსენე ტურგენევი ივან, სწორა ვიქცევი ძალიან, რადგან ძალიანბევრი სხვა, არამცთუ ამბობენ, არამედ სწერენ, ბეჭდავენ და ასე კითხულობენ კიდევ – ივან-ე, ტურგენევი ივანეო, მაშ, კაცო, ეე, ბოდიში, მოწყალეო კაცო, თუ ქალო, კაცო, ჩვენ ეს რუსების არ მოგვწონს (რომა – რიმ, ნაპოლი – ნეაპოლ, მტკვარი – კურა და სხვ.) და, ჩვენ რატომ ვიცით სხვების სახელების გადამახინჯება? რატომ ივან-ე. როცა ივან (ვა-

ნია) ერქვა კაცს? აბა და, ჩვენ როგორ გაგვეხარდება, ბარათაშვილზე, ნიკალაი რომ დაგვინერონ, ხომ ავტეხთ ამბავს? ასეა, ასე, კი გადმოვიღეთ ჩვენ რუსებისგან გლახა და გლახა რაღაცები, მაგრამ იმათ რო ვერ გადაიღეს არაფერი ჩვენგან?! – უცნაურია, სწორედ“.

„მერომელიდაცე მიხეილ, და სხვანიც კიდევ ორ-ორ-ნი“ გამორჩეული მოთხრობაა იმითაც, რომ მისი მეტატექსტი ქართული მეტყველების კულტურის ისეთ საკითხებს უკავშირდება, რომლებიც დღემდე აქტუალური და მნიშვნელოვანია სალიტერატურო ენის ნორმალიზაციის თვალსაზრისით. ავტორის ლალ თხოვაში ჩართულია ფონეტიკის, მორფოლოგიის, სინტაქსის, ლექსიკოლოგიის, ეტიმოლოგიისა და სტილისტიკის პრობლემები, რომელთაგან ზოგიერთი ირონიულ-კვაზილინგვისტური რეფლექსიის საგნად არის ქცეული, ზოგი კი კვალიფიციური კომენტარით არის წარმოდგენილი: „– ამ დროს რა უნდა მამიდას სახლში, დევდარი-ჩემო ... – სახლში კი არა, შინ! სახლი ზოგადია! – სთქვა და, ცოტათი შეწყნარდა, დევდარი, მაღამოდაც კი ხარ ხანდახან, ეს შენ, გრამატიკავ. მრავალსახოვანო“. მიხეილის მიერ ნათქვამ „დგომილას“ ავტორი არა მარტო დიალექტურობის გამო იწუნებს, არამედ არგუმენტირებულად ეწინააღმდეგება კონკრეტულ თხრობაში უნახაობის გამომხატველი თურმეობითის ფორმის გამოყენებას: „(...მეორეც, ოქტომბერი „დგომილა“ კი არა, იდგა უნდა თქმულიყო, აკი მიხეილ თავად იყო შემსწრე? რა გამოგვეპარება – ავტ.)“.

ავტორისა და პერსონაჟების ზოგიერთი მსჯელობა ორთოგრაფიული ლექსიკონებისა და მართლწერა-მარ-

თლმეტყველების სახელმძღვანელოთა პრინციპს იმეორებს და სიტყვაფორმათა მართებულ-უმართებულო ვარიანტების დაპირისპირებაზეა აგებული. **პირის ნიშნის** ხმარებას უკავშირდება მწერლის დაეჭვება შემდეგ მაგალითში: „[კონსტანტინე] ალტის ბუდესა ჰხურავდა (ნეტა აქაც საჭიროა ჰაე?)“, ორჭოფობის გარეშეა გადანწყვეტილი იგივე პრობლემა სხვა შემთხვევაში: „სულაც არა ს-ჩანს კი არა, არ ჩანს არც ერთი და არცა მიორე“; **თემის ნიშნის** საჭიროების საკითხია დასმული მომდევნო კომენტარში: „მჯერავს იპოვნით დროს ... (მჯერავს თუ მჯერა? ნაკარუსლარი ველარ ვისვენებ მე)“, ფუძედრეკადი ზმნის თემისნიშნიანი უმართებულო ფორმა იქვე იცვლება მართებულით: „ყურს ნუ დაცქეიტავთ, ვაიმე და-ცქ-ვეტთ-მეთქი“; ავტორი ერთგან **კაუზატივის ფორმის** გადამონმებასაც ცდილობს: „აი, ასე მანატრებიანებ (თუ, მანატრებ?)“; ყურადღებას ამახვილებს „**ანუს**“ (**მაიგივებელი კავშირის**) საჭიროების გარეშე გამოყენების ტენდენციაზე: „ვიქნებოდი გულდინჯი და ნეიტრალური, ანუ (აქ შეიძლება „ანუ“) არავისკენა“. გვხვდება იმის მაგალითებიც, როდესაც სწორ ფორმათა მართებულობა დგება ეჭვქვეშ, ამ დროსაც ავტორი გავრცელებულ შეცდომებს ირჩევს. ასეთია, მაგალითად, **პარონიმისა და ორმაგ უარყოფასთან დაკავშირებული კონტექსტები**: „ზღაპრები-ღ აკლდა, სწორედ. (თუ სწორად?)“; „ამას ვერავინ ვერ წაგვართმევს („ვერ“ ზედმეტია)“, „არავის არ ვათქმევინებ“-ში „არ“ ზედმეტია“, ასე გაიფიქრა აქ უკვე გრამატიკადაბრუნებულმა მყის გამოფხიზლებულმა დევდარმა“; **ბარბარიზმის** გამოყენების თავიდან აცილებას გულისხმობს ავტო-

რის შემდეგი შენიშვნა: „– მკითხველი როგორ არა ვარ, ბიჭო, მაგრამ ფილოლოგიის სულ სხვა დარგში ვმუშაობ. – ახლაც? – წაუკბინა მიხეილამ, სულაც არ გვინდა სხვისი „ნაუიაზვა“.

მწერლის მხრივ განსაკუთრებულ ირონიზებას იწვევს **-ში და -ზე თანდებულების ურთიერთჩანაცვლების საკითხი**: „ძველზე, იმაზე (თუ იმაში?) მოგახსენებთ...“; „ნეტავი რაზე (თუ რაში?) გამახსენდა“; „შენ სიტყვას კულისებში ნუ მიგდებ! (თუ კულისებზე?)“; „იქვე, რაღაცა კილომეტრში (თუ კილომეტრზე?!) საბურავდაშვებული ავტობუსი გაჩერებულიყო“; „ავტობუსზე კი არა ავტობუსში ზის“; „ვინ იდგა იქ და, ყველაზე ცხელ წერტილში (თუ წერტილზე? წერტილს? წერტილად?) ხომ კი ხვდებით, ჩემო გონებამახვილო მკითხველო?“; „რამდენიც გინდა იმდენია ქვეყანაზე (თუ ქვეყანაზე-დ? ქვეყნად? ქვეყანაში?)“; „ამიტომაც არაფერი ყრია მასში (თუ მასზე?) და, ტყუილ-უბრალოდ რომ არ ვიმტვრიო ნაკლებგრამატიკიანი თავი, მოდით დავსჩუმდეთ მოწყალეო მკითხველო“.

„ნაკლებგრამატიკიანობის“ გამო ავტორი ორთოგრაფიულ ლექსიკონსაც გადაფურცლავს ხოლმე ან, გადაშლა თუ დაეზარა, მის საჭიროებას მაინც აღნიშნავს: „თავ-თითებს ტანჯვით ვამოძრავებ, შუათანასა და საჩვენებელს და ცერს, **ორთოგრაფიული ლექსიკონიც** კი ვერ გადავშალე აკი, ვერა ვარ, ვერა, გამართული... ყოველ შემთხვევაში, მთლად“; „ძირითადად ფიზიკოსურ ნახევრადგამტარებში (ნეტა, ეს უკანასკნელი გამოთქმა ერთად თუ ცალ-ცალკე, იწერება? მეზარება ამ **ორთოგრაფიული ლექსიკო-**

ნის ეს მერამდენედ ზღა“¹. რომელიმე სიტყვის დაწერილობის ხაზგასასმელად ზოგჯერ თუ ასეთ ხერხს მიმართავს: „ხოლო მაჯაჩანთლვედიანი ამოტრიალებული ხელისგული (ერთადინერება)“, „ჩანთიან-ხელით (ცალ-ცალკესავით ინერება)“, ზოგჯერ გვაფრთხილებს, რომ მოსალოდნელი დაეჭვებისაგან გვიხსნას: „ხშირ-მხშირად (სწორა ბეჭდია)“, ზოგჯერაც აზრისა თუ შეგრძნების ზედმინევენითა და თვალსაჩინოდ გამოსახატავად სხვა გრაფიკულ ხერხებს იგონებს: „ისე ძალიან ცხელოდა, ისე რომ, – *ძალღიან*“²; „(ეს მე არა ვარ, აუღელვებელო მკითხველო, ეს *მიხევეილი* ლაპარაკობს გრძლად...)“; „და გონებასთან ერთად *კაანითაც* (ანუ მთელი სრულიად სხეულის კანით) წარმოიდგინეთ, ყოვლის დამშვებო მკითხველო, სიცხე“; „თვითსაგვემელად, აღარ გვეყოფა ასეთი გრძელი, უყაირათოდ გაჭიმული *ნიინადაადევეებები*!“³; „– კაცო!!, გამოიხედე ერთი!!! – რატომ... – *გამოიჭხედეჭხ!!!*“. ერთგან ავტორი გვიხსნის კიდევ არანორმატიული ენობრივი ქცევის მიზეზს: „ხედავთ მკითხველო? სად მიგრძნო გულმა, ეს მე პირველმა რომ *ვუარვჰყავ* მთარგმნელობა. ხომ არ ჩაგეძინათ? რალაცეებს, მეც კი ვგრძნობ წინასწარულად და, პატარაშიც, გამოგიტყდებით, აქ მე იმიტომ წაგაკითხეთ ძნელი სიტყვა „*ვუარვჰყავ*“-მეთქი, რომ შემეფიხილებინეთ“.

რეფლექსიის საგანია, ასევე, სხვა არაერთი ქართული თუ უცხო სიტყვის მართლწერა: „რამ დამავინყა... ჭადის

¹ შდრ. „და *დევედარიკომა*... (უცნაურია, კინობითი რომ უფრო გრძლად იწერება, ეეჰ, გრამატიკავ, ვინ რას გაგიგებს?) და *დევედარიკომა*ც ყოჩალი ნეკა გაიშვირა“.

სახელიო... თუ მჭადის...“; „მაღაზიის შეუღენავ კარზე პლასტილინით (ნეტა ქართულად როგორაა? ალბათ ფლასტილინი...) მიკრულ-მიმაგრებული ბარათი“. ავტორი **გემინირებული თანხმოვნების ტრანსლიტერაციაზეც** აჩერებს მკითხველის ყურადღებას: „ჭაბუკი, ანუ მოკლედ რომ ვთქვათ, ექსჭაბუკი დევდარი, მომგებიანია ხანდახან საერთაშორისო სუფ-აფიქსები, მაგრამ ანტენა და ნო-ველა რაღა უბედურებაა?“.

გრამატიკას გ. დოჩანაშვილი სხვა თხზულებებშიც ახსენებს, მაგალითად, „გესწავლათ, კარმენ, რა იქნებოდა რა? გამოხვიდოდით პატივსაცემი ქალი, საწერ მაგიდაზე დიდრონ თვალედახრილს, სულ მეცნიერნი გეყოლებოდათ თაყვანისმცემელნი, სასიქადულოდ გამართული წინადადებებით მოისმენდით სიყვარულის ახსნას, სადაც სიყვარულზე მეტად გრამატიკა იჭარბებდა, თუმცა გრამატიკას რას სჯობს“ („ვატერ(პო)ლოო ანუ აღდგენითი სამუშაოები“, დოჩანაშვილი 2003: 324); მოთხრობაში „დაეძებდა“ ავტორი ხშირად იმეორებს, რომ „უგრამატიკებოდ“ სურს წერა (დოჩანაშვილი 2016: 260-359). გრამატიკისაგან თავის დაღწევის თემა ჩვენს მოთხრობაშიც ფიგურირებს და დასაბუთებაც ახლავს: „რომელ ერთს არ გვანუხებს გრამატიკა“, „ეეჰ, სხვათა არ ვიცი და, უცნაურია ეს ჩვენი ქართველების გრამატიკა, ხანდახან მოიცავს წინააღმდეგობრივ ბუნდოვანებებს“.

გრამატიკით შენუხებულ ავტორს არ უყვარს გრძელი წინადადებები: „როგორ არ მიყვარს ეს გრძელ-გრძელი წინადადებები, რადგან გრამატიკა ამ უკანასკნელ და გათახ... ეე, ამ უკანასკნელებში უფრო მძაფრდება გრამატი-

კა და შეცდომებისაგან დაზღვეულნი რაკი არავინა ვართ, მეც შემინდეთ რა, გრამატიკებში“. იგი მოკლე წინადადებებს შესტრფის: „ნუთუ არ მოგენატრათ მოკლე-მოკლე ლაპარაკები? ადვილია შედარებით ის, რადგან გრამატიკა მოკლე-მოკლე წინადადებებსა და ლაპარაკებში გრამატიკა ვერაა მძლე და ჰერკულესური, ჰერკულესი ხომ – ეს თქვენა ხართ, თქვენ, ყოვლის ამტანო, ამზიდველო, თქვენ ხართ სწორედაც ჰერკულესი, ტანთდაკუნთულოვ, მჭახეკუნთებავ, ხოლო თუ ქალი – ჰერკულესა...“. მაგრამ მოკლე წინადადებებიც რომ ვერ ათავისუფლებს „გრამატიკის ხუნდებისაგან“, ოცნებას ეძლევა: „ჩემთვის ისეთი რამ წინადადება გამომავონინა (ნინა-ნინა, ჩემო ნინა... რა შუაშია, ვეჰ?!), სულაც რომ არ ერიოს მთელ წინადადებაში ასო, ვიქნებოდი გულდინჯი და ნეიტრალური, ანუ (აქ შეიძლება „ანუ“) არავისკენა, და ეს იქნებოდა გამოსავონინა (თუთ!) აუხდენელი ოცნება ჩემი, ვაი რა კარგი იქნებოდა, სულ რომ არაფერი, მაშინ ჩემს გრამატიკას ძალდიც ვერ დაჰყეფდა“.

პოსტმოდერნიზმის ლიტერატურის რომელიმე კრიტიკოსმა დამონმებული ადგილი შეიძლება შემდეგნაირად წაიკითხოს – „მძლე და ჰერკულესური“ არ უნდა იყოს არც გრამატიკა და არც სხვა რომელიმე სისტემა. აღნიშნული შეფასება სავსებით ლეგიტიმური იქნება პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი „ავტორიტეტთა კრიზისისა“ და „ეპისტემოლოგიური დაეჭვების“ გათვალისწინებით, მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ გურამ დოჩანაშვილი ტიპობრივი პოსტმოდერნისტი ავტორი არ არის. მის ტექსტებში ვერ შევხვდებით აქცენტთა იმგვარ ინვერსიას, რომ ის,

რაც მოწინებასა და პატივისცემას იმსახურებს, შეურაცხყოფილი იყოს. მართალია, ბევრი რამე ხდება მასხრობის საგანი, მაგრამ მასხრობისა და არა გამასხარავებისა.

განსაკუთრებული კომიზმით გამოირჩევა მოთხრობის ის მონაკვეთი, სადაც გრამატიკას ავტორი საკუთარ მტრად სახავს და მისი ძლევის სურათსაც ცოცხლად გვიხატავს: „ნეტა მამაცი „მამა“-დან მოდის? ოჰ, გრამმატიკავ, განათლებულო დიდად კია, მაგრამ ცოტათი ბორკილოვ, ხუნდოვც, ვეჰ, გრამატიკავ, რასაა რომ რა იყო რომ რას გადამეკიდე რომ გადამეკიდე რომ იქამდე რომ (ბოლო რომ ხსწორია), აი, ასე მანატრებიან (თუ, მანატრებ?) კიდევე იმას, რომე, რომ, მოკლედ, ძალიან მომინდაუ, ერთი შენი თავი მამცა დაახლოებით შუალამისას რომელიმე სადღაცა სოფლის სანახებს გარეთ და მე კი შენზე ბევრად ღონიერი ვიყო „-თი ანუ (ჩემი სიტყვაა, მხარშიმდგომი, იქაც მეყოლება და „-სთან ერთად, უხმოვნებოდ, ცხვირპირში გირტყამ ანუ გრტყმ). ანუ სიჩუმეთი ვიყო მე შენზე ღონიერი, და შენ კი ჩემი დაჰჩუმებისა ანუ (არ მომწყინდები) გრამატ-ული უშეცდომობისა გამო არც ბასრი იარაღი გექნება და არც არაფერი, და მაშინ ვნახავდით, ვინ ვის აჯობებდა და გაანვალებდა, ვნახავდით კარგად რომელი ერთი ვიქნებოდით ჩვენ-ჩვენში მაშვინ გრამატიკა...“.

„უცხო ენა და იმაზე ლაპარაკი კი არა, ნეტა ჩვენი შინაური ქართული მაინც მასწავლა დადებით-კარგად, იმდენად, რომე თქვენი გულის ხვაშიადებში კეთილზე სამოქმედოდ შელწევა შევძლო“. მხოლოდ გამოუცდელმა მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ ავტორის ამ ნატვრას ასრულება არ უწერია, მხოლოდ მასვე შეიძლება გულწრფე-

ლი ეგონოს ყველა ის ბოდიში, რომელსაც ავტორი დაუზარებლად იხდის „კომუნიკაციის გაძნელების“ გამო. თხრობის პარადიულ მოდუსს, როგორც პოსტმოდერნისტული თამაშის მთავარ წესს, ვინც ვერ მიიღებს, ის მალევე გამოეთიშება თამაშს – წიგნს მალევე დახურავს. ვინც ამ წესის არსს საფუძვლიანად ვერ ჩასწვდება, მაგრამ თამაშიდან მაინც არ გავა, იგი მწერალს დაუჯერებს, რომ ეს „გრძელგრძივი“, „უსერიოზულო“, „უილბლო“, „გიჟმაჟი“, „ჩაშლილი“, „ჯანდაბის“ „ვაი-მოთხრობაა“ და ავტორს დაეთანხმება, რომ თვითონ, დიახაც, „უბედურ მოთხრობაზედ გაჩენილი“ მკითხველია და „ძვირფასი დრო წაართვეს“.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი, „ენობრივი თამაშების“ კონცეფციის ავტორი, ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ენობრივი თამაშის ცნების ზუსტად განსაზღვრა შეუძლებელია, თუმცა იგი მნიშვნელოვნად მიიჩნევს არა იმდენად ცნების განმარტებას, რამდენადაც თავად პრობლემისადმი მიდგომასა და ამ გზით მიღებულ დასკვნებს. დასახელებული კონცეფცია ენას განიხილავს, როგორც კონტექსტებისა და „ენობრივი თამაშების“ დინამიკურ სისტემას, რომელშიც, ბუნებრივია, ნიშნის მნიშვნელობაც არ არის სტატიკური. ნიშანი მნიშვნელობას იძენს, საზრისით იტვირთება პრაქტიკულ სიტუაციაში ანუ ენობრივ თამაშში. „ტერმინი „ენობრივი თამაში“ გულისხმობს იმის ხაზგასმას, რომ მეტყველება მოქმედების კომპონენტია, იგი ცხოვრების ფორმაა“ (Витгенштейн 1994: 90). ადამიანი, როგორც Homo Ludens-ი მუდმივად ჩართულია სხვადასხვა თამაშში და ყოველ ცალკეულ თამაშს სხვათაგან განსხვავებული

საკუთარი წესები აქვს. თამაში ამბივალენტურობით ხასიათდება: ერთი მხრივ, მსუბუქი, თავშესაქცევი, არასერიოზული ქმედებაც კია, მეორე მხრივ, იმგვარი აქტივობაა, რომელიც მკაცრი წესების დაცვასა და გარკვეული ინსტრუქციების განუხრელად მიყოლას მოითხოვს.

ლ. ვიტგენშტაინის მიერ შემოთავაზებულ წესებზე მსჯელობს, მათ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს ჟან-ფრანსუა ლიოტარი თავის ნაშრომში „პოსტმოდერნის მდგომარეობა“. იგი ადგენს კავშირს ნარატივის კატეგორიასა და ენობრივ თამაშს შორის და ენობრივ თამაშებს „მეცნიერული ცოდნის პრაგმატიკის“ შესასწავლ მეთოდად ირჩევს. ლიოტარი გამოყოფს სამ დებულებას: „პირველი: ენობრივი თამაშების წესები არ შეიცავს საკუთარ ლეგიტიმაციას, მაგრამ მოთამაშეებს შორის აშკარა ან ფარული შეთანხმების საგანია (რაც იმთავითვე არ გულისხმობს, რომ წესებს მოთამაშეები იგონებენ); მეორე: თუ არ არსებობს წესები, მაშინ ვერც თამაში იარსებებს; წესების მცირედი ცვლილებაც კი ცვლის თამაშის ხასიათს, ხოლო ხერხი ან გამონათქვამი, რომელიც არ აკმაყოფილებს წესებს, ამ წესებით განსაზღვრულ თამაშში არ მონაწილეობს; მესამე: ყოველი გამონათქვამი უნდა იქნეს განხილული, როგორც სათამაშო სვლა“ (Lyotard 1979: 14-15). ლიოტარი დასძენს, რომ მეტყველება ბრძოლაა, ბრძოლა თამაშის მნიშვნელობით, რადგან სამეტყველო აქტებს შეჯიბრებითობა ახასიათებთ. თუმცა ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ მოთამაშე მხოლოდ გამარჯვებისათვის თამაშობს. იგი სათამაშო ტაქტიკას შეიძლება მხოლოდ იმ სიამოვნებისთვის მიმართავდეს, რომელ-

საც ამ ტაქტიკის გამოგონება ჰგვრის. „განა ასე არ ხდება სასაუბრო მეტყველებასა თუ ლიტერატურაში? კონსტრუქციების, სიტყვების, მნიშვნელობების უწყვეტ გამოგონებას დიდი სიხარული მოაქვს, მეტყველების დონეზე კი სწორედ ეს არის ის, რაც ენას ავითარებს“ (იქვე: 15).

თხზვით მოგვრილი სიამოვნების საილუსტრაციოდ მოთხრობიდან არაერთი კონტექსტის მოყვანა შეიძლება: „ნეტა აბა რომელი ისა გვყავდა ტურისტი (მეფეხია! – კარგია, ვუხ...)“, ეს სიამოვნება უმეტეს შემთხვევაში გადამდებია. ვფიქრობთ, მკითხველი გულგრილი ვერ დარჩება იმ გამომგონებლობის მიმართ, რომლის შედეგია: „ესენი კი, საწადელჩაშილაფლავებულნი, უბრალო ადამიანებით მიწაზეც დასხდნენ“; „კუჭკრული დევდარ ბოლთასა სცემდა“; „სიჩუმე იდგა... დასამრღვევო და, აკიც დაირღვა“; „შორიახლოს ევროპიული ყაიდის სალონში, ბევრი, მესამედ ორასეულამდე მგზავრი შექუჩებულიყო (უფრო სწორად, შესალონებულიყო, რადგან ქუჩაში კი არა, სალონში იყვნენ, ოხ. გრამმატიკავ... თუმც, რა შუაშია?!)“.

რადგან პოსტმოდერნიზმში აღარ არსებობს ნიმუში და მისი მიბაძვა, ნებისმიერი ასპექტით წარსულისკენ მიბრუნება მხოლოდ მისით მანიპულირებას გულისხმობს და არა მისი ნორმატიულობის აღიარებას. აქედან მომდინარეობს ყველა ტიპის განმსგავსება. განმსგავსება, თავის მხრივ, საჭიროებს იმ სისტემის საფუძვლიან ცოდნას, რომელიც განმსგავსების ობიექტია. ჩვენ ამ თვალსაზრისით გვაინტერესებს ყველა ის ხერხი თუ მექანიზმი, რომელთა გამოყენებითაც ავტორი ენის გაუცნაურებას ახდენს. „ჩვენც კი ვართ ცოტა ფილოლოგი“, ამბობს იგი ერთგან.

გურამ დოჩანაშვილი ღრმა ლინგვისტური ცოდნის, მაღალი მხატვრულ-კომუნიკაციური კომპეტენციისა და განსაკუთრებული ენობრივი ალღოს წყალობით ქმნის აბსოლუტურად ავტონომიურ ენობრივ კონსტრუქციას.

ამ ხანგრძლივი აზარტული თამაშის ზოგადი წესი პოსტმოდერნისტული ირონიაა, კონკრეტულ წესებს კი მთავარი მოთამაშე – გურამ დოჩანაშვილი – იგონებს და მკითხველს ხან ექსპლიციტურად აწვდის, ხან კი ფარულად. მწერლის განმარტება – „ვიცი-მეთქი, კაცო, მაგრამ უშესავლოდ არ შემიძლიან (ამ უკანასკნელი სიტყვის ბოლო ასო სრულიად აღმოსავლეთ საქართველოს ადგილობრივად მშობლიურმა სანახებმა მოითხოვა)“ – ერთგვარი მინიშნებაა, რომლის მიხედვითაც მკითხველმა ნებისმიერი დიალექტური სიტყვაფორმა ორმაგ დეკოდირებას უნდა დაუქვემდებაროს. დიალექტიზმების შემცველ კონტექსტთა დეკოდირების ერთ-ერთ მიმართულებასაც ავტორი გვიკარნახებს, როდესაც გვეუბნება, „მანამდე აკადემიური დევდარი“ ალკოჰოლის ზემოქმედებით „არაგრამატიკული დიალექტებისაკენ ავლენს სწრაფვას“ და „დევდარიად“ გადაიქცევაო. სხვაგან იგი ნიმუშს გვთავაზობს და გვაფრთხილებს, რომ რაღაცებს ჩვენი თვალს უნდა მივხვდეთ: „გგონებოთა (ანუ დაძაბული გონებით: იცოდეთ, მეტს აღარ აგიხსნით გადამახინჯებულ სიტყვათა შესაძლებლობებს. აწი თქვენი თვალს უნდა მიხვდეთ. არ გეწყინოთ კი, რადგან გამოდის რომ მხოლოდ თქვენს იმედზე ვარ, მაგრამ არაა ასე. მიუხედავად იმისა, რომ პატარათი თქვენც უნდა დაიძაბოთ. – მაინც თქვენი შემხედვარე ავტ.) წარმოიდგინეთ...“.

დაძაბვით კი მართლაც უნდა დაიძაბოს მკითხველი და თან ხშირ შემთხვევაში „პატარათი“ დაძაბვა ვერ იკმარებს, რადგან „მერომელიდაცე მიხეილ, და სხვანიც კიდევ ორ-ორნი“ ისეთი დატვირთული ტექსტია, რომლის ყოველი სიტყვა და არა „ყოველი გამონათქვამი უნდა იქნეს განხილული, როგორც სათამაშო სვლა“ (Lyotard 1979: 15).

ლინგვისტურ მეტატექსტზე საუბრისას გვერდს ვერ ავუვლით ნარატოლოგიურ კომენტარებს, რომლებიც ისევე ორგანულად არის ჩართული ძირითად ტექსტში, როგორც ლინგვისტური რეფლექსიები. მოთხრობის პირველივე წინადადებით ავტორ-კომენტატორს ვეცნობით: „ბუნდოვანებას ადგილი რომ არ ჰქონდეს, მოწყალეო მკითხველო, თავიდანვე დასაშვებია ახსნა“, გვაუწყებს იგი და საკმაოდ ვრცელი ტექსტის ბოლომდე გულმოდგინე განმმარტებლად რჩება. განმარტებების, კითხვების, რჩევების, სურვილების ადრესატი მკითხველია, რომელსაც ავტორი „ხელს არ უშვებს“, რითაც მასთან მუდმივი დიალოგისა და თანაშემოქმედების, თხრობისა და რეცეფციის თანადროულობის ილუზიას აჩენს.

ნარატივის შექმნის შესახებ მსჯელობა ორი მიმართულებით ვითარდება, ძირითადი ტექსტი განიხილება როგორც მოთხრობილი ამბავი და როგორც თხრობის პროცესი. ამბავს, როგორც ნარატიული ტექსტის საფუძველს, დიდი ადგილი ეთმობა: „მე, თვით გადმომწერმა, სულ ვერ გავუგე ამ მოთხრობას სუვერაფერი, მოთხრობას რომ გამოკვეთილი ამბავი ვერ აღმოაჩნდება, სასწაულებს და დღესასწაულებს რასღა დავეძებ, რაღა მოთხრობაა ის“. ხშირად შინაარსის უკმარობას ავტორი პერსონაჟებსა და

მათ უიღბლობას აბრალებს: „და მე რაღა ვქნა, მართლაც მწერელმა, ასე უღიმღამოდ რომ წაუვიდათ არცთუ ურიგოდ ჩაფიქრებული საქმე ... ეგონოს, ეგონოს მიხაილას, რომ, კი, რაღაცა ერთი სასწაული ან შემემთხვევაო, ან მოვიმოქმედებ დღესო, აბაა... აპაპაპაპა“; „მერე სულ ტყვილა იცურავეს და იბანავეს უცნობვე მდინარეში, გაციებულიყვნენ მაინც, შინაარსისთვის, ასე სჯობდა, გამდიდრებოდა შინაარსი, მაგრამ აბაა...“. თვითონაც ხშირად უწევს თავის მართლება, მაგალითად, ერთი პერსონაჟის უმოქმედობის გამო აღნიშნავს: „მართლაც, ერთისდა შეხედვით, უცნაურია, ტყუილად რომ გვყავს. ხმას არ იღებს და არაფერი, ის არ მოძრაობს და არაფერი, არც ფიქრებია მისი გადმოცემული და არც არაფერი ... ასე-ტყვილა, რად გვინდა არა?“, იმავე პერსონაჟზე ამბობს: „სასწრაფოდ მოგახსენებთ, რომ მე ავთო იმისთვის მინდა, რომ სულაც არ მინდა და მაგრამ მაინც, რაღაი ცხოვრებაა ეს, და თეატრი და პოეზია კი არ მაქ აქანა მე, არამედ პროზაა ეს მოსაწყენი პროზაული და რა ვუყოთ მერე, ვინმე მუდოც და არაფრისმთქმელი და უშინაარსო თუ გამომერევა, რადგან ასეა ცხოვრებაშიც“. შემდეგ ვითარება იცვლება, ამ პერსონაჟს, რომელზედაც ავტორი ასევე იტყვის, „გინა ის ყოფილიყო ბიბლიოთეკაში და გინა დიკენსის მეექვსე ტომი (ქართულად რასაკვირველია). გინდაც, ივანე ტურგენევის მეორე ტომი ქართულადო“, საქმე გამოუჩნდება, ქათმების დაკვლას დაავალებენ და ავტორიც სიხარულს ველარ მაღავს: „ძლივს არ ველირსეთ ავთანდილის გამოყენებას, ჩემო მკითხველო!!!, ჩემო ავთანდილ, მე რომ მეგონა ტყუ-

ილად მყავდი, ტყვილა კი არა, შენ ჰყოფილხარ რაცა ჰყოფილხარ, თვით სტანისლავსკის ლურსმანო და, თოფოვ ჩეხოვის!! შენ გენაცვალე, არ მაძლევინე დრამატურგია!!?”.

დრამატურგიულ სიძნელებზე საუბარი გადაჯაჭვულია თხრობის გაბმის ხერხების განხილვასთან, შინაარსის სათანადოდ გადმოცემის სირთულეებზე წუხილთან: „ცოტათიც მოითმინეთ ეს ღვარჭნილობა, სადაცაა, აბზაცის ბოლოში გავალთ“; „რომ არ მოგწყინდეთ, მე ჩემი მწირი, უიარლიყო შესაძლებლობების ფარგლებში ერთმანეთს შევეუნაცვლებ და შევეუხამებ მუსაიფებსა და ბუნების აღწერებს“; „კალმის წვერია მოწამე რომ, თქვენზე არანაკლებ მეც კი მინდა დიალოგები, მაგრამ ცოტათიც უნდა მოვითმინოთ – არ დაგიხასიათოთ, თინა?“. „(ცოტა გავრთულდი. – არაფერია?)“; „მაპატიეთ რა, კვლავაც ხანგრძლივი დიალოგობია, მაგრამ აქ მიტოვება არ ივარგებს, ნამდვილად, პატარა ხანში აღვინერთ ბუნების სანახებს“; „მივდგე და მოვდგე და აღვწერო ზომიერ-რომანტიკულად დაწვრილებით, თუ როგორ აცახცახებენ წვეთები გუბებს“; „ახლა კი ... ასე ჩუმათე რომ ვართ ამდენს ხანს, წავიცვლქოთ ერთი ჩვენც თორემ, მუდოობაში არ ჩამოგვერთვას... მოვიშველიოთ პერიფრაზი“; „როგორ აგიხსნათ და არ ვართ ქართველები იშვიათად როგორც წესი ძალიან ღვარძლიანი ხალხი (მგონი ვერ ავანყვე სათქმელი)“; „რალაც ვერა ვარ, ვგრძნობ თვითონაც რომ, გრძელ წინადადებებში წინადადებობრივად მთლად გამართული“.

ყველაზე ხშირად ავტორი წინადადების სიგრძე-სიმოკლეს ირჩევს ლალი და ირონიული მსჯელობის საგნად. აღნიშნულ კონტექსტთა კომიკურობას აძლიერებს ის,

რომ ავტორი ხან გრძელი წინადადებების უპირატესობას უსვამს ხაზს, ხან მოკლე წინადადებებისაკენ იხრება: „ნუ-თუ არ მოგენატრათ გრძელი, ტევადად დახუნძლული წინადადებები, რთულ რამერუმეების დასაპყრობად ღირსეულად განმზადებულ მოწყალეო მკითხველო?“; „ნუთუ არ მოგვენატრა პატარ-პატარა წინადადებები თუ მოკლე ლაპარაკები და მონოლოგები მაგრამ წრფელი?“. გრამატიკული თვალსაზრისით მოკლე წინადადების უპირატესობა გარკვეულია, ზემოთ დავიმონმეთ და ახლაც გავიმეორებთ: „ადვილია შედარებით ის, რადგან გრამატიკა მოკლე-მოკლე წინადადებებსა და ლაპარაკებში გრამატიკა ვერაა მძლე და ჰერკულესური“, ამიტომაც ეუბნება ავტორი მკითხველს: „ნამოვა, ნამოვა, ჩემო გვირილავ, მინდვრის ყვავილებივით მოკლე-მოკლედ თვალხატულა და იგივე მოკლე-მოკლე მატარებელივით გულისგამხარებელი წინადადებები“, მაგრამ მალევე ამგვარ წინადადებებსაც უპოვის ნაკლს და იტყვის: „ამდენმა მოკლე-მოკლეობებმა ურთიერთგამგებ სიადვილის გარდაც, ჩასათვლემ ერთფეროვნებაში არ გადაგვტყორცნოს, ნუ კი მიწყენთ და, შეძლებისდაგვარ ჩავსვამ ამბავში გრძელ წინადადებებ-რასმე მოხერხებულობის შემთხვევაში“.

შინაარსისა და მისი გადმოცემის ნაკლოვანებათა შესახებ მსჯელობა ლოგიკურ გაგრძელებას პოულობს ნარუმატებელი მხატვრული კომუნიკაციის გამო წუხილსა და მობოდიშებაში, რაც მთელ ტექსტს გასდევს. ნარატოლოგიური ჩანარტები დაკავშირებულია ავტორის იდენტობასთან, მის გრამატიკულ აღნიშვნასთან: მთხრობელ-კომენტატორი ავტორი ზმნის ფორმით გამოხატულ პირი-

ანობას არ სჯერდება და ხშირად პირველი პირის ნაცვალ-სახელს მიმართავს, „მე“-ს იყენებს, როდესაც საკუთარი მნიშვნელობის გამოკვეთა-გაძლიერება სურს, თუმცა, როგორც უკვე ითქვა, იგი იშვიათად არის მარტო, მკითხველი მისი თანამთხრობელია, რის აღნიშვნასაც სხვადასხვაგვარად ცდილობს: „ეს ფრჩხილებიანი წინადადებაც რომ დავუმატეთ? თუმცა, თქვენ რა შუაში ხართ, **„დავუმატე-თ“** რომ მეთქი, მრავლობითში არ უნდა მეთქვა ჩემი ეს თვით-დატუქსვა, თუმცა აჰ, მრავლობითში, როგორ არ უნდა წარმომეთქვა, ჩვენ ხომ ერთნი ვართ“. ბრძანებითის ფორმები, რომლებიც მრავლად გვხვდება ტექსტში, თავისთავად ინკლუზიური შინაარსისაა, მაგრამ ავტორი პირის ნაცვალსახელთა კომპოზიციის გზით აძლიერებს აღნიშნულის გამოხატვას: „ჩვენა კი, **თქვენ-მე**, მოდით, გავ-ჰსჩუმდეთ, ვითა მაჭყიტია...“.

ავტორი მკითხველს გმირთა სამოქმედო სივრცეში ინვეეს, როდესაც უმხელს ნარაციის კომპოზიციური განვითარების ჩანაფიქრს, ატყობინებს, რომ მოთხრობას მეორე დასასრულიც ექნება: „თქვენის ნებართვით, მოდით, მეორე-რამაც დასასრული მოვიმოქმედოთ, ამისათვის კი, ძალიანა გთხოვთ, მოდით და იმა მიხეილს ერთიც დავხედოთ, წამომყევით რა, მე აღარა მაქვს იმ ძველ-ძველი თამაშა ქათინაურების თავი“, თან პირობას დებს: „ხოლო ამ მოთხრობის დანარჩენისას, რაგინდ გავმძაფრდე, ნულა შეკრთებით, აეს დასასრული, კეთილი იქნება“. დასასრული მართლაც იმედიანი და კეთილია ისევე, როგორც ეს ვრცელი და „ღვარჭნილი“ მოთხრობა, რომელიც თამაშ-თამაშით გაგვამეორებინებს ქართული ენის რთულ გრამა-

ტიკას, დაგვანახვებს დედაენის მდიდარ შესაძლებლობებს, შეგვაგრძნობინებს მუსიკის, ლიტერატურის, ქართული ხალხური პოეზიის მომნუსხველობას, დაგვაფიქრებს სამშობლოს წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე, დაგვანახვებს ქართველი კაცის ბუნებას, მის ნაკლსა და ღირსებას, შეგვახსენებს ჩვენს მოვალეობებს და სხვ. და სხვ. ჩამოთვლილი ერთგვარად ეწინააღმდეგება კიდეც პოსტმოდერნისტულ მსოფლალქმას, რომელიც ყოველგვარი კავშირების რღვევის აღმოჩენითა და აღბეჭდვით არის ნიშანდებული. გურამ დოჩანაშვილის პროზა თანამდგომი, კაცთმოყვარული პროზაა, ღვთისა და ადამიანის სიყვარულით გამთბარი.

უდავოდ უპრეცედენტოა ქართულ სინამდვილეში იმ ზომის სტილისტიკური ექსტრემიზმი, რომლითაც დოჩანაშვილი გასაოცარ ენობრივ ქსოვილს ქმის. ეკლექტიზმის მიუხედავად, განხილული ტექსტის აღმნიშვნელად უძველესი მეტაფორული სახელდების – „ქსოვილის“ – გამოყენება შეუფერებელი მაინც არ არის, რადგან სწორედ მეტათხრობით ახერხებს მწერალი ნარაციული მთლიანობის შექმნას.

რითიც დავიწყეთ, იმით დავასრულოთ – არის თუ არა გურამ დოჩანაშვილი პოსტმოდერნისტი? იმავე შინაარსის შეკითხვას უმბერტო ეკომ ასე უპასუხა: „თუკი პოსტმოდერნიზმი გარკვეული აზრით მეტალიტერატურაა, რომელიც ჰყვება ამბავს ამბის შესახებ – თანახმა ვარ პოსტმოდერნისტობაზე [...] მაგალითად, არსებობს რომანები, რომლებიც სხვადასხვა დონეზე შეიძლება წაიკითხო – პირველად უყურადღებოდ დაგრჩეს ირონიული მინიშნე-

ბები და მხოლოდ მეორე ჯერზე ამოქმედდეს ორმაგი კოდირების მექანიზმი. თუკი ესეც პოსტმოდერნიზმის ნიშანია, კვლავ თანახმა ვარ, ვიყო პოსტმოდერნისტი“. ამ ნიშნებით, ცხადია, ჩვენი მოთხოვნის ავტორიც პოსტმოდერნისტია, თუმცა ყველასაგან გამორჩეული. გურამ დოჩანაშვილს, ერის ყოველდღიურობის მცოდნესა და, ამავე დროს, შეუდარებელ გამომგონებელს, სანდო კულტურული მეხსიერება აქვს, ასე ქმნის იგი სიყვარულით სავსე ტექსტებს, რომლებიც ყოველთვის სევდანარევი სიხარულით იკითხება.

GUCHA KVARATSKHELIA

MOTHER TONGUE – THE FOUNDATION
OF THE GEORGIAN NATIONAL SPIRIT

Summary

Every nation has its own foundation that supports its past, present and future. For Georgians, their native language is such foundation. That is why Georgians call it „დედაენა“ /dedaena/ (mother tongue). Language is the spiritual mother of the nation. At the same time, the Georgian language is the spiritual child, and Georgians have not created anything more beautiful. The Georgian language is the native land of Georgians. The boundaries of this land are expanded without invasions. The native land will be preserved while the people speak Georgian, think in Georgian and pray in Georgian.

The linguistic consciousness of Georgians as an ancient Christian nation has been grounded on the Christian doctrine, the teachings and fables of which offer the universal and eternal criteria of spiritual life. They have been integrated and preserved in the Georgian language and are transferred from generation to generation in the form of folk literature, ancient and rich Georgian poetry and prose, the Georgian lifestyle and everyday speech. This makes us think that the mother tongue is the foundation of the Georgian national spirit and the nation's mentality which is based on spirituality.

Language is the treasure comprised of a nation's spiritual values. Language, in fact, is the creator of such values. This means that language is capable of denoting and describing the reality, as well as creating the latter. Language is not only a tool and means used by a human being. Language is also the creator of human thoughts and feelings, as well as concepts

embracing the nation's historical-cultural and psychic-mental experience.

Like every other language, Georgian has its own linguistic space, consisting, on the one hand, of the territory of the given speech community, and, on the other hand, of the mental-cultural-industrial fields. The first part of the linguistic space is material and implies the territory on which the national language is applied. The other, non-material space is the internal, mental space of the nation, which is present in the people and defined by them. The first part pertains to the horizontal layer, the spreading of the language within the State borders. The other part pertains to the vertical, stratified space, which reflects the results of language functioning in every social or cultural field. It preserves the collective memory of the given people and creates collective memory.

In order to present a complete picture of the language, it is necessary to study the entire oral and written continuum and the forms of realization of the Georgian language. This, in fact, implies the description of the Georgian linguistic reality. The given research serves the above-mentioned goal. The monograph consists of three parts. The first part focuses on **the culture of speech: linguistic-normative and functional-communicative aspects**. This part embraces the following paragraphs: the linguistic space of functioning of the Georgian language; linguistic identity and literary norms as values; the typology of processes of normalization and codification; language purity, media discourse and contemporary speakers of language; the culture of speech and stylistics; the culture and anti-culture of speech. The second part – **The Language of Fiction Literature** – focuses on the issue of studying of the literary language and embraces the following three paragraphs: the literary language and the language of literature; the issues of studying of the literary language at “Opojaz” and the school of Prague; certain

peculiarities of the literary text. The third part of the monograph – **Literary Discourse** – underlines the creative-aesthetic function of Georgian as a mother tongue and its role in the creation and dissemination of the unique national knowledge. With this aim, the monograph analyzes the poetic-prosaic discourses of Shota Rustaveli, Vazha-Pshavela, A. Kazbegi, G. Leonidze, G. Tabidze, A. Kalandadze, M. Machavariani, G. Dochanashvili and other Georgian poets and writers.

“A person’s language, his speech reflects the entire history of the nation“ (I. Chavchavadze). The Georgian language, which has suffered numerous hardships and reached us from the mist of ancient centuries, has lived the life of the nation and shared the historical fate of the latter. The Georgian language is inseparable from the Georgian mentality. Due to this internal union, the Georgian language has perceived the world in its diversity and evaluated the reality not only based on the laws of obligation but also based on the laws of morality and beauty. The language has reflected everything, not reluctantly or passively, but with its own attitude and vision. The mother tongue has gradually constructed the world vision of the nation, drawn the linguistic picture of the universe and worked out its own concept of humanity. That is why every native language is unique and valuable: Georgian for us, Georgians, and other languages for other nations.

If we observe the Georgian language from the outside and evaluate the ideas and concepts reflected in this language, we will see the features of Georgian not as language itself (created by the people) but the features of the people who have created it. Thus, the Georgian language is the most adequate and irreplaceable means of expression of the national spirit.

ლიტერატურა

არაბული 1983 – ავთანდილ არაბული, შენიშვნები სალიტერატურო ენის მოთხოვნათა ზოგი დარღვევის გამო, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი მეხუთე, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 35-47

არაბული 2004 – ავთანდილ არაბული, ქართული მეტყველების კულტურა, თბილისი: უნივერსალი, 308 გვ.

აფრიდონიძე 2001 – შუქია აფრიდონიძე, ნოდებითი ბრუნვა თუ მიმართვის ფორმა? (ხელახალი ცდა და ზოგი არგუმენტი), არნოლდ ჩიქობავას საკითხავები, XII (მასალები), თბილისი: ქართული ენა, გვ. 19-23.

გამყრელიძე 2008 – თამაზ გამყრელიძე, ზმნის „პირიანობა“ და „ვალენტობა“, ენა და ენობრივი ნიშანი: სტატიების კრებული, თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, გვ. 113-133.

გოგებაშვილი 1990 – იაკობ გოგებაშვილი, რჩეული თხზულებანი ხუთ ტომად, თბილისი: განათლება.

გრიშაშვილი 1997 – იოსებ გრიშაშვილი, ქალაქური ლექსიკონი: საარქივო მასალა, თბილისი: სამშობლო, 304 გვ.

დობორჯგინიძე 2012 – ნინო დობორჯგინიძე, ლინგვისტურ-ჰერმენევტიკული მეტატექსტები: პრაქტიკული გრამატიკა და ჰერმენევტიკა X-XIII საუკუნეების ქართულ წყაროებში, თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 251 გვ.

დოჩანაშვილი 2002 – გურამ დოჩანაშვილი, სამოსელი პირველი, თბილისი: სანი, 413 გვ.

დოჩანაშვილი 2003 – გურამ დოჩანაშვილი, მოთხრობები, ტომი III (ოთხტომეული), თბილისი: ნეოსტუდია, 522 გვ.

დოჩანაშვილი 2016 – გურამ დოჩანაშვილი, მოთხრობები, წიგნი მესამე, თბილისი: მერიდიანი, 411 გვ.

ვაჟა-ფშაველა 1910 – ვაჟა-ფშაველა, გაველდა ცხვარი! / „ნაკადული“, № 5, ტფილისი, ელექტრომბეჭდავი წიგ. გამომც. ქართველთა ამხანაგობისა, გვ. 5-14.

ვაჟა-ფშაველა 1961 – ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ხუთ ტომად, თბილისი: საბჭოთა საქართველო, 1961.

თოფურია 1932 – ვარლამ თოფურია, ქართული ენა, განაკვეთი I, ტფილისი, ლითოგრაფიული გამოცემა, 29 გვ.

თოფურია 1983 – ვარლამ თოფურია, მცირე შენიშვნები ქართულ ლექსიკასა და ლიტერატურულ ენაზე, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი მეხუთე, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 8-12.

თოფურია 2005 – ვარლამ თოფურია, ლიტერატურული ენის ნიშანთვისებები, ქართული ენა და მართლწერის ზოგიერთი საკითხი, თბილისი: ნაკადული, გვ. 9-14.

კვანტალიანი 1990 – ლეილა კვანტალიანი, ქართული ზეპირი მეტყველების სინტაქსის საკითხები, თბილისი: მეცნიერება, 124 გვ.

კვარაცხელია 1967 – გუჩა კვარაცხელია, სტატისტიკური მეთოდებით ლექსიკის სტილისტურ-შედარებითი კვლევა, თანა-

მედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების სა-
კითხები, II, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 152-182.

კვარაცხელია 1969 – გუჩა კვარაცხელია, ტელეოლოგიური პრინ-
ციპის გამოყენება პროცესის ჰიპოთეზური აღწერისას, სა-
ქართველოს სსრ ახალგაზრდა მეცნიერთა და ასპირანტთა I
რესპუბლიკური კონფერენცია, თბილისი: მეცნიერება, გვ.
597-598.

კვარაცხელია 1974 – გუჩა კვარაცხელია, ფერისა და სინათლის
აღმნიშვნელი სიტყვები ვაჟა-ფშაველას ლექსიკაში, თანა-
მედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების სა-
კითხები, IV, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 33-49.

კვარაცხელია 1990 – გუჩა კვარაცხელია, ქართული ენის ფუნქცი-
ური სტილისტიკა, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გა-
მომცემლობა, 292 გვ.

კვარაცხელია 1995 – გუჩა კვარაცხელია, მხატვრული ენის შეს-
წავლის ლინგვისტური ასპექტები, თბილისი: თბილისის უნი-
ვერსიტეტის გამომცემლობა, 200 გვ.

კვარაცხელია 1998 – გუჩა კვარაცხელია, ენისა და აზროვნების
გაგებისათვის უ. მატურანას შემეცნების თეორიაში, არნ. ჩი-
ქობავას სახ. ენათმეცნიერების ინსტიტუტის 57-ე სამეცნიე-
რო სესიის მასალები, თბილისი: ქართული ენა, გვ. 34-36.

კვარაცხელია 1998ა – გუჩა კვარაცხელია, მეტყველების კულტუ-
რა, ნორმა და ნორმალიზაცია, სამეცნიერო-მეთოდური
ჟურნალი „ქართული ენა და ლიტერატურა არაქართულე-
ნოვან სკოლებში“, 2, თბილისი: სკოლა, გვ. 3-8.

კვარაცხელია 2001 – გუჩა კვარაცხელია, ენობრივი თვითშეგნება და სალიტერატურო ნორმა, როგორც ღირებულება, თსუ ფილოლოგიის ფაკულტეტისა და საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არნ. ჩიქობავას სახ. ენათმეცნიერების ინსტიტუტის კრებული „ვარლამ თოფურია – 100“, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 2001, გვ. 105-113.

კვარაცხელია 2002 – გუჩა კვარაცხელია, ზეპირი მეტყველების ფორმები და სოციალური პრესტიჟი, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მემედ აბაშიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის II კრებული, ბათუმი: ბათუმის უნივერსიტეტი, გვ. 12-21.

კვარაცხელია 2003 – გუჩა კვარაცხელია, ვაჟა-ფშაველა ახალი პოეზიის სათავეებთან, ლიტერატურულ-თეორიული სამეცნიერო კრებული „სჯანი“, IV, თბილისი, გვ. 118-124.

კვარაცხელია 2004 – გუჩა კვარაცხელია, მასმედიის ენა – ყველაფერი ნებადართულია? // გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, № 84 (4813), 14 აპრილი, გვ. 1-2.

კვარაცხელია 2007 – გუჩა კვარაცხელია, ნორმალიზაციისა და კოდიფიკაციის პროცესთა ტიპოლოგია, ქართული სალიტერატურო ენის საკითხები: ისტორია და თანამედროვე მდგომარეობა, პირველი კრებული, თბილისი, გვ. 60-65.

კვარაცხელია 2011 – გუჩა კვარაცხელია, ქართული ენის ფუნქციონირების ზოგადი და კონკრეტული პრობლემები, ცხუმ-აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, I თბილისი: მერიდიანი, გვ. 73-78.

კვარაცხელია 2012 – გუჩა კვარაცხელია, ვარლამ თოფურიას ზოგიერთი პოზიციის შესახებ მეტყველების კულტურის სფეროში, ვარლამ თოფურია (1901-1966) – ხსოვნის წიგნი, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, გვ. 80-84.

კვარაცხელია 2017 – გუჩა კვარაცხელია, მეტყველების კულტურა და ანტიკულტურა, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წ. XVII, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, გვ. 47-61.

კიზირია 1987 – ნანა კიზირია, სალიტერატურო ქართულის ინტონაციის საკითხები, თბილისი: მეცნიერება, 142 გვ.

კითხვარი 2013 – კითხვარი: ქართული პროზა – XXI საუკუნე (პუბლიკაცია მოამზადა ნ. კობაიძემ), „არილი“, № 2 (217), სექტემბერი, თბილისი: საზოგადოებრივ-ლიტერატურული ასოციაცია „არილი“, გვ. 1-9.

კიკნაძე 1957 – გრიგოლ კიკნაძე, მეტყველების სტილის საკითხები, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 373 გვ.

კიკნაძე 1978 – გრიგოლ კიკნაძე, ლიტერატურის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

კიკნაძე 2002 – ზურაბ კიკნაძე, გალაკტიონის ცეცხლი და ბურუსი // გალაკტიონოლოგია, ტ. I, თბილისი, გვ. 79-85.

ლადარია 2010 – ნოდარ ლადარია, ლათინური და იტალიური ენების ურთიერთმიმართების საკითხი დანტე ალიგიერის ტრაქტატებში, „სემიოტიკა“, VII, თბილისი: უნივერსალი, გვ. 95-102.

ლეჟავა 2004 – ლია ლეჟავა, თანამედროვე ქართული სალიტერატურო ენის ნორმალიზაციის ისტორიიდან (სალიტერატურო ენის ნორმათა დამდგენი კომისიები), ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი მეორემეტე, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 5-36.

ლეჟავა 2004ა – ლია ლეჟავა, ახალი ქართული სალიტერატურო ენის ნორმალიზაციის ისტორია და პრინციპები, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, არნ. ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების ინსტიტუტი, თბილისი, 251 გვ.

ლექსიკონი 2009 – ბიბლიის ლექსიკონი: მასალები, II (შემდგ. ე. გიუნაშვილი, ზ. კალანდაძე; რედ. ზ. სარჯველაძე), თბილისი: მთანმინდა, 448 გვ.

ლექსიკონი 2010 – ძველქართულ-ძველბერძნული ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ტერმინოლოგიის დოკუმენტრებული ლექსიკონი: მასალები, ტ. I (ა-ბ), 279 გვ.; ტ. II (ს-ჰ), 313 გვ. (პროექტის ავტორი და ხელმძღვანელი დამანა მელიქიშვილი, პასუხისმგებელი რედაქტორი ანა ხარანაული), თბილისი: ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.

მელიქიშვილი 1975 – დამანა მელიქიშვილი, იოანე პეტრიწის ფილოსოფიურ შრომათა ენა და სტილი, თბილისი: განათლება, 217 გვ.

მელიქიშვილი 1999 – დამანა მელიქიშვილი, ძველი ქართული ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ტერმინოლოგიის ისტორიიდან, თბილისი: ლოგოსი, 238 გვ.

მერჩულე 1949 – გიორგი მერჩულე, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა და მოყუასთა და მოწაფეთა მისთა (დედანი აღადგინა

და გამოკვლევა დაურთო პავლე ინგოროყვამ), თბილისი: საბჭოთა მწერალი.

მთაწმიდელი 1946 – გიორგი მთაწმიდელი, ცხორებად იოვანესი და ეფთჳმესი (გამოსაცემად დაამზადა ივანე ჯავახიშვილმა), ძველი ქართული ენის ძეგლები, 3, თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ნადირაშვილი 1983 – შოთა ნადირაშვილი, განწყობის ფსიქოლოგია, თბილისი: მეცნიერება, 258 გვ.

ომიაძე 1998 – თამარ ომიაძე, პარალინგვისტიკა და მეტყველების თანმხლებ საშუალებათა აღწერა ენაში (სადისერტაციო ნაშრომი).

ომიაძე 1995 – სალომე ომიაძე, სიტყვათა სემანტიკური ჯგუფები და „შეუძლებელი შეხამებანი“ თანამედროვე პოეზიის ენაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბილისი, 144 გვ.

ომიაძე 2009 – სალომე ომიაძე, ქართული დისკურსის კულტუროლოგიური პარადიგმა, თბილისი, 206 გვ.

ომიაძე 2009ა – სალომე ომიაძე, -ად /-დ მანარმოებლის სიტყვათწარმომქმნელი ფუნქციის გააქტიურება თანამედროვე მასმედიის ენაში, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, XXXVII, თბილისი: მერიდიანი, გვ. 163-167.

ომიაძე 2014 – სალომე ომიაძე, ნდობისა და უნდობლობის სიგნალები ლინგვოპრაგმატიკული თვალსაზრისით, არნოლდ ჩიქობავას საკითხავები, XXV, მასალები, გვ. 50-51.

ორბელიანი 1928 – სულხან-საბა ორბელიანი, ქართული ლექსიკონი (პროფ. ი. ყიფშიძისა და პროფ. ა. შანიძის რედაქციით), ტფილისი: ქართული წიგნი, 480 გვ.

რამიშვილი 1978 – გურამ რამიშვილი, ენის ენერგეტიკული თეორიის საკითხები, თბილისი: განათლება, 230 გვ.

რამიშვილი 1995 – გურამ რამიშვილი, ენათა შინაარსობრივი სხვაობა ენათმეცნიერებისა და კულტურის თეორიის თვალსაზრისით, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 200 გვ.

რაფაეა 1976 – იოანე დამასკელი, დიალექტიკა (ქართული თარგმანების ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო **მაია რაფაეამ**), თბილისი: მეცნიერება, 302 გვ.

ტაბიძე 1985 – ტიცინა ტაბიძე, ლექსები, პოემები, პროზა, წერილები, თბილისი: „მერანი“.

უზნაძე 1949 – დიმიტრი უზნაძე, განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები, ფსიქოლოგია (საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრომები), ტ. VI, თბილისი.

ფოჩხუა 1967 – ბიძინა ფოჩხუა, კარლ ფოსლერის საენათმეცნიერო კონცეფცია, თანამედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების საკითხები, II, თბილისი: „მეცნიერება“, გვ. 62-102.

ფოჩხუა 1968 – ბიძინა ფოჩხუა, ელემენტარული ველი: პორციგის თეორია „არსითი სემანტიკური მიმართების შესახებ“, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, ტ. XVI, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 30-41.

ფოჩხუა 1974 – ბიძინა ფოჩხუა, ქართული ენის ლექსიკოლოგია, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 402 გვ.

ფოჩხუა 1987 – ბიძინა ფოჩხუა, თანამედროვე ქართული ენის იდეოგრაფიული ლექსიკონი, ნაკვეთი პირველი, თბილისი: მეცნიერება, 447 გვ.

ქეგლი 1950-1964 – ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, რვატომეული (არნ. ჩიქობავას საერთო რედაქციით), თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა.

ქეგლი 1986 – ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული (მთ. რედ. არნ. ჩიქობავა, რედ. მ. ჭაბაშვილი), თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, 591 გვ.

ქიქოძე 1964 – გერონტი ქიქოძე, წერილები ლიტერატურის, ფილოსოფიის, ესთეტიკისა და თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე, რჩეული თხზულებანი, ტ. II, თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

შანიძე 1973 – აკაკი შანიძე, ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები, I, მორფოლოგია, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

შანიძე 1990 – მზექალა შანიძე, „სიტყუად ართრონთათჳს“, ძველი ქართული გრამატიკული ტრაქტატი, თბილისი: სახელგამი.

შანიძე 1968 – მზექალა შანიძე, შესავალი ეფრემ მცირის „ფსალმუნთა თარგმანებისა (ტექსტი და შენიშვნები, „ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები“, 11, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 77-122.

შანიძე 1987 – მზექალა შანიძე, ეფრემ მცირის „ფსალმუნთა თარგმანება“ როგორც საბას ლექსიკონის წყარო, საიუბილეო

კრებული „აკაკი შანიძე – 100“, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, გვ. 166-174.

შარაძენიძე 1964 – თინათინ შარაძენიძე, სტრუქტურალიზმის ძირითადი სკოლების შესახებ, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, ტ. XIV, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 51-66.

შარაძენიძე 1966 – თინათინ შარაძენიძე, პრალის საენათმეცნიერო სკოლის ზოგადლინგვისტური თეორია, იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერება, ტ. XV, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 79-102.

ჩიქობავა 1945 – არნ. ჩიქობავა, ზოგადი ენათმეცნიერება, II, ძირითადი პრობლემები, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 392 გვ.

ჩიქობავა 1966 – არნოლდ ჩიქობავა, თანამედროვე ენათმეცნიერების განვითარების გზები, თანამედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების საკითხები, I, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 170-189.

ჩიქობავა 1967 – არნოლდ ჩიქობავა, ენათმეცნიერება, როგორც ინტეგრალური მეცნიერება ენის შესახებ, თანამედროვე ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების საკითხები, II, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 5-20.

ჩიქობავა 1972 – არნოლდ ჩიქობავა, ქართული ენა, როგორც პოლივალენტოვანი სალიტერატურო ენა, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი პირველი, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 7-13.

- ჩიქოვაძე 1979** – არნოლდ ჩიქოვაძე, სალიტერატურო ენა და ნორმა, ქართული სიტყვის კულტურის საკითხები, წიგნი მეორე, თბილისი: მეცნიერება, გვ. 7-15.
- ჩიქოვაძე 1983** – არნოლდ ჩიქოვაძე, ზოგადი ენათმეცნიერება: ძირითადი პრობლემები, II, თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
- ჩიქოვაძე 2011** – არნოლდ ჩიქოვაძე, ხალხი, ენა, მწერალი, შრომები, ტ. V, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, გვ. 5-7.
- ჩიქოვაძე 2015** – არნოლდ ჩიქოვაძე, ენათმეცნიერების შესავალი (რედ. გ. კვარაცხელია), შრომები, X, თბილისი: თსუ გამომცემლობა, 586 გვ.
- წერედიანი 2005** – დავით წერედიანი, „ესე ამბავი სპარსული“, ანარეკლი: ლიტერატურული წერილები, საუბრები, თარგმანები დასავლური პოეზიიდან, თბილისი: ნეკერი, გვ. 5-24.
- ჭავჭავაძე 1984** – ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი და „ვეფხისტყაოსანი“, თხზულებანი, თბილისი: საბჭოთა საქართველო, გვ. 592-603.
- ჭინჭარაული 1980** – ალექსი ჭინჭარაული, ვაჟას არწივი, „ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში“, № 3, გვ. 64-82.
- ჯავახიშვილი 1977** – ივანე ჯავახიშვილი, ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა, თხზულებანი 12 ტომად, ტ. VIII, თბილისი: უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 479 გვ.
- ჰაიზინგა 1997** – იოჰან ჰაიზინგა, Homo Ludens (კაცი მოთამაშე): კულტურის თამაშში წარმოშობის შესახებ (მთარგმნ. გ. ნოდია), თბილისი: მშვიდობის, დემოკრატიისა და განვითარების კავკასიური ინსტიტუტი, 258 გვ.

- Anthologie 1982** – Poètes Français XIX^e-XX^e siècles. Anthologie. Moscou, Editions du Progres.
- Badiou-Monferran 2013** – Badiou-Monferran C., Belles-Lettres, êtes vous belles? (Avant-Propos) // La Littérarité des belles-lettres. Un défi pour les sciences du texte? Paris, Garnier, coll. «Investigations stylistique», p. 7-17.
- Bally 1951** – Bally Ch., Traité de stylistique française, Volume I, Paris: C. Klincksieck, 331 p.
- Barthes 1964** – Barthes R., Éléments de sémiologie // Communications, 4, Recherches sémiologiques, Paris, Seuil, pp. 91-135.
- Barthes 1970** – Barthes R., S/Z. Essais, Paris: Seuil, «Tel Quel».
- Baudelaire 1869** – Baudelaire Ch., Les Paradis artificiels, Le poème du haschisch, III Le théâtre de Séraphin // Œuvres complètes de Charles Baudelaire, vol. IV, Paris: Michel Lévy Frères, p. 171-200.
- Baudrillard 1981** – Baudrillard J., L'implosion du sens dans les media // Simulacres et simulation, Paris, Galilée, p. 119-130.
- Bell 1976** – Bell R. T., Code-Switching – Bilingualism and Diglossia // Sociolinguistics: Goals, Approaches and Problems, London: B. T. Batsford LTD, pp. 116-144.
- Benveniste 1962** – Benveniste E., “Structure” en linguistique // Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales, 'S-Gravenhage: Mouton & Co., pp. 31-39.
- Benveniste 1966** – Benveniste E., Problèmes de linguistique générale, Paris: Gallimard, 357 p.

- Borges, Guerrero 1957** – Borges J. L., Guerrero M., Manual de zoología fantástica, Fondo de Cultura Económica, Mexico – Buenos Aires.
- Breton 1966** – Breton A., Manifeste du Surréalisme (1924)// Manifestes du Surréalisme, Paris: Gallimard, p. 11-64.
- Croce 1908** – Croce B., Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e Storia, Bari: Gius. Laterza & Figli, Tipografi-Editori-Libraii, 618 p.
- Crystal, Davy 1969** – Crystal D., Davy D., Investigating English Style, London: Longman.
- Danesi 2012** – Danesi M., Popular Culture: Introductory Perspectives, Rowman & Littlefield.
- Darwin 1871** – Darwin C. R., The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex (In Two Volumes), London: John Murray.
- Darwin 1872** – Darwin C. R., The Expression of the Emotions in Man and Animals, London: John Murray.
- Deshusses et al. 1984** – Deshusses P., Karlson L., Thornander P., Dix siècles de littérature Française, vol. 2: XIX^e siècle, XX^e siècle, Paris: Bordas.
- Dictionnaire 1993** – Le dictionnaire de notre temps, Paris, Hachette.
- Doležel 1967** – Doležel L., The Prague School and the Statistical Theory of the Poetic Language // Prague Studies in Mathematical Linguistics, 2, Academia, Praha, 261 p.
- Drozda, Hrala 1968** – Drozda M., Hrala M., Dvacátá Léta Sovětské literární kritiky: LEF, RAPP, Pereval (AUC. Philologica, Monographia, 20), Praha: Univerzita Karlova, 169 s.

- Eco 1984** – Eco U., *La metafisica poliziesca* // *Postille a “Il nome della rosa”*, Milano: Bompiani.
- Eliot 1997** – Eliot T. S., *Hamlet and His Problems* // *The Sacred Wood and Major Early Essays*, Mineola, New York: Dover Publications, INC, p. 55-59.
- Enkvist 1964** – Enkvist N. E., *On defining Style* // *Linguistics and Style*, London: Oxford University Press, 109 pp.
- Erlich 1955** – Erlich V., *Russian Formalism – History, Doctrine*, The Hague: Mouton & Co., 276 pp.
- Ferguson 1959** – Ferguson C. A., *Diglossia* // “Word”, volume 15, issue 2, pp. 325-340.
- Fishman 1967** – Fishman J. A., *Bilingualism Withe and Without Diglossia; Diglossia Withe and Without Bilingualism* // *Journal of Social Issues* 23 (2), pp. 29-38.
- Fishman 1970** – Fishman J. A., *Sociolinguistics: A Brief Introduction*, Rowley, Mass.: Newbury House, 126 p.
- Garcia Lorca 2008** – Garcia Lorca F., *Obra completa VI: Prosa*, 1, Ediciones Akal, España.
- Hockett 1958** – Hockett Ch. F., *A course in Modern Linguistics*, New York: The Macmillan company, 621 p.
- Horkheimer & Adorno 2002** – Horkheimer M. and Adorno T. W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford: Stanford University Press.
- Huizinga 1988** – Huizinga J., *Homo Ludens: Essai sur la fonction sociale du jeu* (traduit du néerlandais par Cécile Seresia), Paris: Gallimard, 340 p.

- Jakobson 1962** – Jakobson R., The Concept of Sound Law and Teleological Criterion; Retrospect // Selected Writings, I, Phonological Studies, 'S-Gravenhage: Mouton & Co, pp. 1-2; pp. 629-658.
- Jakobson 1987** – Jakobson R., Poetry of Grammar and Grammar of Poetry // Language in Literature, The Belknap Press of Harvard University Press, p. 121-144.
- Lenneberg 1967** – Lenneberg E. H., Biological Foundations of Language, New York: Wiley.
- Levin 1964** – Levin S. R., Poetry and Grammaticalness // Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists: Cambridge, Mass., August 27-32, 1962, Mouton & Co, The Hague, p. 308-315.
- Lyotard 1979** – Lyotard J.-F., La condition postmoderne: Rapport sur la savoir, Paris, Les Éditions de Minuit, 128 p.
- Macdonald 1962** – Macdonald D., “Masscult and Midcult”. Against the American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture, New York: Random House, pp. 3-75.
- Marty 1908** – Marty A., Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie, Halle a. S., Verlag von Max Niemeyer, 764 s.
- Mathesius 1966** – Mathesius V., Ten Years of the Prague Linguistic Circle // The Linguistic school of Prague (By Josef Vachek), Bloomington: Indiana University Press, pp. 137-151.
- Milic 1967** – Milic L. T., Style and Stylistics: An Analytical Bibliography, New York, Free Press, 199 p.

- Porzig 1934** – Porzig W., Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, 58, Niemeyer Verlag, p. 70-97.
- Porzig 1950** – Porzig W., Das Wunder der Sprache. Probleme, Methoden und Ergebnisse der modernen Sprachwissenschaft, Bern, A. Francke AG. Verlag, 416 p.
- Proudhon 1858** – Proudhon P.-J., Amour et mariage: Probleme complexe du mariage // De la justice dans la Révolution et dans l'Église, t. 3, Paris, Librairie de Garnier Frères, p. 181-334.
- Proust 1971** – Proust M., Gérard de Nerval // Contre Sainte-Beuve, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 233-242.
- Riffaterre 1959** – Riffaterre M., Criteria for style analysis // “Word”, 15: 1, p. 154-174.
- Shannon 1964** – Shannon C. E., A Mathematical Theory of Communication // Shannon C. E., Weaver W., The Mathematical Theory of Communication, The University of Illinois Press, Urbana, pp. 29-125.
- Strada 1964** – Strada V., Formalismo e neoformalismo // “Questo e altro”, Rivista di letteratura 6-7, Milano: Lampugnani Nigri Editore, pp. 51-56.
- Strehler 1974** – Strehler G., Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati, Milano, Feltrinelli.
- Trubetzkoy 1933** – Trubetzkoy N., La phonologie actuelle // Journal de psychologie normale et pathologique, volume 30, Paris: Librairie Felix Alcan, pp. 227-246.

- Vachek 1966** – Vachek J., Som Historical Aspects of the Prague School
// The Linguistic school of Prague: An introduction to its Theory
and Practice, Bloomington: Indiana University Press, 184 p.
- Wilde 2005** – Wilde O., De Profundis, ‘Epistola: In Carcere Et
Vinculis’ // The Complete Works of Oscar Wilde, vol. 2, Oxford:
Oxford University Press.
- Абеляр 1959** – Абеляр П., История моих бедствий, Москва: Изда-
тельство Академии наук СССР, 256 с.
- Аганина, Фролов 1999** – Аганина Г. Р., Фролов Д. В., Вопросы
нормирования арабского произношения: Коран и современ-
ный язык // Устные формы литературного языка: История и
современность, Москва: Эдиториал УРСС, с. 275-292.
- Аполлинер 2011** – Аполлинер Г., Жерар де Нерваль // Собрание
сочинений в трех томах, т. 3, Несобранные рассказы. О худо-
жниках и писателях: статьи, литературные портреты и зарис-
овки, Москва: «Книжный Клуб Книговек», сс. 219-232.
- Арватов 1923** – Арватов Б. И., Язык поэтический и язык практи-
ческий // «Печать и Революция», VII, Москва: «Госиздат»,
с. 58-67.
- Арнольд 2016** – Арнольд И. В., Типы выдвижения // Стили-
стика. Современный английский язык, Москва: «Флинта»,
с. 98-112.
- Бахтин 1979** – Бахтин М. М., Эстетика словесного творчества,
Москва: «Искусство», 423 с.

- Бердяев 1939** – Бердяев Н. А., Прельщение и рабство эротическое. Пол, личность и свобода // О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии), Paris: YMCA-press, сс. 184-196.
- Бодуэн де Куртенэ 1963** – Бодуэн де Куртенэ И. А., Избранные труды по общему языкознанию, т. I, Москва: Издательство Академии наук СССР, 384 с.
- Борхес 1990** – Борхес Х. Л., Книга (эссе) // Латинская Америка. Литературная панорама, Вып. 7, Москва: «Художественная литература», с. 436-443.
- Брик 1919** – Брик О. М., Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка, I-II, Петроград: «18-я Государственная типография», с. 58-98.
- Брик 1927** – Брик О. М., Ритм и синтаксис (Материалы к изучению стихотворной речи) // «Новый Леф», № 3, с. 15-20; № 4, с. 23-29; № 5, с. 32-37; № 6, с. 33-39, Москва: «Госиздат».
- Бродский 2003** – Бродский И. А., Нобелевская лекция // Стихотворения. Эссе. Екатеринбург: «У-Фактория», с. 750-765.
- Булгаков 1989** – Протоиерей Сергей Булгаков, Мистика в Православии // Православие: Очерки учения Православной Церкви, Paris: YMCA-press, с. 308-323.
- Булыгина 1964** – Булыгина Т. В., Пражская лингвистическая школа // Основные направления структурализма, Москва: «Наука», с. 46-122.
- Бюлер 2000** – Бюлер К., Теория языка: Репрезентативная функция языка, Москва: Прогресс, 503 с.

- Вайнрих 1987** – Вайнрих Х., Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального взаимодействия, Москва: «Прогресс», с. 44-87.
- Валери 1976** – Валери П., Я говорил порой Стефану Малларме ... // Об искусстве, Москва: «Искусство», с. 467-488.
- Валери 1993** – Валери П., Положение Бодлера // Об искусстве, Москва: «Искусство», с. 338-353.
- Васильева 1990** – Васильева А. Н., Основы культуры речи, Москва: «Русский язык», 247 с.
- Вежбицкая 1996** – Вежбицкая А., Язык. Культура. Познание, Москва: «Русские словари».
- Винокур 1923а** – Винокур Г. О., Новая литература по поэтике (Обзор) // «Леф», № 1, Москва-Петроград: «Госиздат», с. 239-243.
- Винокур 1923б** – Винокур Г. О., О революционной фразеологии (Один из вопросов языковой политики) // «Леф», № 2, Москва-Петроград: «Госиздат», с. 104-118.
- Винокур 1923в** – Винокур Г. О., Поэтика. Лингвистика. Социология (методологическая справка) // «Леф», № 3, Москва: «Леф», с. 104-113.
- Винокур 1924** – Винокур Г. О., О пуризме // «Леф», № 4, Москва-Петроград: «Госиздат», с. 156-171.
- Винокур 1929** – Винокур Г. О., Культура языка, Москва: «Федерация», 335 с.
- Витгенштейн 1994** – Витгенштейн Л., Философские работы, ч. I, Москва: «Гнозис», 612 с.

- Гальперина 1985** – Гальперина Л. И., Эффект подтвержденного ожидания и его функции в структуре художественного текста // Лингвистические исследования текста, Фрунзе: КГУ, с. 13-22.
- Гургенидзе 1970** – Гургенидзе Г., Физиология активности // Философская энциклопедия, т. 5, Москва: «Советская энциклопедия», с. 328-330.
- Гухман 1964** – Гухман М. М., Исторические и методологические основы структурализма // Основные направления структурализма, Москва: «Наука», с. 5-45.
- Диспут 1927** – Диспут о формальном методе // «Новый Леф», № 4, Москва: «Госиздат», с. 45-46.
- Едличка 1988** – Едличка А., Литературный язык в современной коммуникации // Новое в зарубежной лингвистике, выпуск XX, Москва: «Прогресс», с. 38-135.
- Жирмунский 1921** – Жирмунский В. М., Задачи поэтики // «Начала», № 1, Петербург: «Государственная типография», с. 51-81.
- Кафка 1999** – Кафка Ф., Письмо М. Броду, 05.07.1922 // Собрание сочинений в 4-х томах, т. 2, Санкт-Петербург: «Амфора», с. 419-420.
- Кожин 1967** – Кожин В. В., Поэтика за пятьдесят лет // Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. XXVI, вып. 5, Москва: Изд-во АН СССР, с. 432-444.
- Кондрашов 1967** – Кондрашов Н. А., Предисловие // Пражский лингвистический кружок (сборник статей, сост.-ред. Н. А. Кондрашов), Москва: «Прогресс», с. 5-16.

- Кортасар 1982** – Кортасар Х., Из бесед с Энрике Гонсалесом Бермехой // Писатели Латинской Америки о литературе, Москва: «Радуга», с. 292-309.
- Кристева 2013** – Кристева Ю., Семиотика: Исследования по семанализу, Москва: «Академический Проект», 285 с.
- Кроче 1920** – Кроче Б., Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, Москва: «Издание М. и С. Сабашниковых», 172 с.
- Лосев 1982** – Лосев А. Ф., Знак. Символ. Миф., Москва: Издательство Московского университета, 480 с.
- Лотман 1964** – Лотман Ю. М., Лекции по структуральной поэтике // Труды по знаковым системам, вып. 1, Тарту, 195 с.
- ЛЭ 1934а** – Методы домарксистского литературоведения, Формалисты // Литературная энциклопедия, т. 7, Москва: «Советская энциклопедия», с. 273-278.
- ЛЭ 1934б** – Опояз // Литературная энциклопедия, т. 8, Москва: «Советская энциклопедия», с. 307.
- ЛЭС 1990** – Лингвистический энциклопедический словарь, Москва: Советская энциклопедия.
- Малишевский 1925** – Малишевский М. П., Проблемы метротонической стихологии (Несколько мыслей о «междуязыковой системе стихосложения») // Проблемы поэтики, Москва-Ленинград: «Земля и Фабрика», с. 141-157.
- Матезиус 1967** – Матезиус В., О необходимости стабильности литературного языка // Пражский лингвистический кружок, Москва: «Наука», с. 361-386.

- Матурана 1995** – Матурана У., Биология познания // Язык и интеллект, Москва: Прогресс, с. 95-142.
- Овсяннико-Куликовский 1917** – Овсяннико-Куликовский Д. Н., Теория поэзии и прозы (Теория словесности), Петроград: Научное дело, 152 с.
- Ортега-и-Гассет 1991** – Ортега-и-Гассет Х., Эстетика в трамвае // Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, с. 155-163.
- Ортега-и-Гассет 1997** – Ортега-и-Гассет Х., Современный техницизм. Часы Карла V. Наука и цех. Нынешнее чудо // Избранные труды, Москва: «Весь Мир», с. 227-232.
- Пас 1991** – Пас О., Язык и абстракция (эссе) // «Иностранная литература», № 1, Москва: Иностранная литература, 256 с.
- Поппер 2002** – Поппер К. Р., Объективное знание. Эволюционный подход, Москва: Эдиториал УРСС, 384 с.
- Пропп 1928** – Пропп В. Я., Морфология сказки // Вопросы поэтики, XII, Ленинград: «Academia», 152 с.
- Рассел 1997** – Рассел Б., Задержанные реакции: познание и вера // Человеческое познание его сферы и границы, Киев: «Ника-Центр», с. 104-113.
- Сакулин 1923** – Сакулин П. Н., К вопросу о построении поэтики // «Искусство», № 1, Москва: «РАХН», с. 79-93.
- Славятинская 2000** – Славятинская М. Н., Функциональные архетипы греческой словесности // Язык: теория, история, типология, Москва: Эдиториал УРСС, с. 118-123.

- Смирнов 1923** – Смирнов А. А., Пути и задачи науки о литературе // «Литературная Мысль», II, Петроград: Мысль, с. 91-109.
- Танидзаки 2001** – Танидзаки Д., Похвала тени, Санкт-Петербург: Азбука-классика, 75 с.
- Тезисы 1967** – Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок (сборник статей, сост.-ред. Кондрашов Н. А.), Москва: «Прогресс», с. 17-41.
- Томашевский 1928** – Томашевский Б. В., Теория литературы. Поэтика., Москва-Ленинград: «Государственное Издательство», 240 с.
- Тургенев 1962** – И. С. Тургенев, Собрание сочинений в 10 томах, т. 10, Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- Тынянов 1921** – Тынянов Ю. Н., Стиховые формы Некрасова // «Летопись Дома Литераторов», № 4, 20 декабря, Петербург, с. 3-4.
- Тынянов 1924а** – Тынянов Ю. Н., О литературном факте // «Леф», № 2, Москва-Петроград: «Государственное Издательство», с. 101-116.
- Тынянов 1924б** – Тынянов Ю. Н., Проблема стихотворного языка, Ленинград: «Academia», 140 с.
- Тынянов 1927** – Тынянов Ю. Н., Вопрос о литературной эволюции // «На литературном посту», № 10, Москва: «Госиздат», с. 42-48.
- Тынянов 1929** – Тынянов Ю. Н., Промежуток // Архаисты и новаторы, Ленинград: «Прибой», с. 541-580.

- Тынянов, Якобсон 1928** – Тынянов Ю. Н., Якобсон Р. О., Проблемы изучения литературы и языка // «Новый Леп», № 12, Москва: «Госиздат», с. 35-37.
- Унамуно 1981** – Унамуно М., Искусство и космополитизм // Избранное в двух томах, том 2, Ленинград: «Художественная литература», с. 316-324.
- Фаулз 2004** – Фаулз Дж., Аристос, Москва: «АСТ».
- Хинтиikka 1980** – Хинтиikka Я., Логико-эпистемологические исследования, Москва: «Прогресс», 448 с.
- Цветаева 1984** – Цветаева М. И., Поэты с историей и поэты без истории // Сочинения в двух томах, т. 2, Москва: «Художественная литература», с. 394-424.
- Чавчавадзе 1984** – Чавчавадзе Н. З., Культура и ценности, Тбилиси: «Мецნიереба», 171 с.
- Челышева 1996** – Челышева И. И., Теория и практика процесса языкового нормирования в Италии XVI в. // Языковая норма: Типология нормализационных процессов, Москва: Институт языкознания РАН, с. 128-153.
- Шагаль 1996** – Шагаль В. Э., Нормирование арабского литературного языка и арабская лингвистическая традиция // Языковая норма: Типология нормализационных процессов, Москва: Институт языкознания РАН, с. 194-228.
- Швейцер 1983** – Швейцер А. Д., Социальная дифференциация английского языка в США, Москва: «Наука», 216 с.

- Шенгели 1925** – Шенгели Г. А., О лирической композиции // Проблемы поэтики, Москва-Ленинград: «Земля и Фабрика», с. 95-113.
- Шкловский 1919** – Шкловский В. Б., О поэзии и заумном языке; Искусство как прием // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка, I-II, Петроград: «18-я Государственная типография», с. 13-26, с. 101-114.
- Шкловский 1921a** – Шкловский В. Б., Развертывание сюжета. Сборники по теории поэтического языка, Петроград: «Опояз», 60 с.
- Шкловский 1921б** – Шкловский В. Б., «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Сборники по теории поэтического языка, Петроград: «Опояз», 50 с.
- Шкловский 1921в** – Шкловский В. Б., Сюжет у Достоевского // «Летопись Дома Литераторов», № 4, 20 декабря, Петербург, с. 4-5.
- Шкловский 1924** – Шкловский В. Б., Андрей Белый // «Русский Современник», № 2, Ленинград-Москва: Издательство Н. И. Марагам, с. 231-245.
- Шкловский 1925** – Шкловский В. Б., О теории прозы, Москва: «Круг», 189 с.
- Шкловский 1927** – Шкловский В. Б., Пять человек знакомых, Тифлис: «Закнига», 100 с.
- Шкловский 1961** – Шкловский В. Б., Художественная проза: Размышления и разборы, Москва: «Советский писатель», 668 с.
- Шкловский 1966** – Шкловский В. Б., О квартире «Лефа» // Жили-были: Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени:

с конца XIX в. по 1964 г., Москва: «Советский Писатель», с. 440-459.

Шкловский 1983 – Шкловский В. Б., Тетива. О несходстве сходного, Избранное в 2-х томах, т. 2, Москва: «Художественная литература», 306 с.

Шпет 1989 – Шпет Г. Г., Герменевтика и ее проблемы // «Контекст 1989» (Литературно-поэтическое исследование), Москва: Наука, с. 231-267.

Эйхенбаум 1922 – Эйхенбаум Б. М., Мелодика русского лирического стиха. Сборники по теории поэтического языка, Петербург: «Опояз», 199 с.

Эйхенбаум 1927 – Эйхенбаум Б. М., Литература: Теория. Критика. Полемика., Ленинград: «Прибой», 302 с.

Эко 2007 – Эко У., О политкорректности // Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ, Москва: Эксмо, с. 167-181.

Эко 2010 – Эко У., «Политкорректность или нетерпимость?»; «Писать политический корректно» // Картонки Миневры. Заметки на спичечных коробках, Санкт-Петербург: «Симпозиум», с. 45-48; с. 128-130.

Эко 2016 – Эко У., О некоторых функциях литературы; О стиле // О литературе, Москва: Издательство АСТ: CORPUS, с. 9-26; с. 202-223.

Юм 1996 – Юм Д., Трактат о человеческой природе: О познании // Сочинения в 2-х томах, т. I, Москва: «Мысль», с. 61-319.

- Якобсон 1921** – Якобсон Р. О., Новейшая русская поэзия, Набросок I: Виктор Хлебников, Прага: Типография «Политика», 68 с.
- Якобсон 1922** – Якобсон Р. О., Брюсовская стихология и наука о стихе // «Научные Известия», № 2, Москва: ГИЗ, с. 222-240.
- Якобсон 1923** – Якобсон Р. О., О чешском стихе: преимущественно в сопоставлении с русским. Сборники по теории поэтического языка, вып. V, Берлин: Р.С.Ф.С.Р. Государственное Издательство.
- Якобсон 2001** – Якобсон Р., В поисках сущности языка // Семиотика: Антология / Сост. Степанов Ю. С., Москва: «Академический Проект», Екатеринбург: «Деловая книга», с. 111-126.
- Якубинский 1919** – Якубинский Л. П., О звуках стихотворного языка; Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика: Сборники по теории поэтического языка, I-II, Петроград: «18-я Государственная типография», с. 37-49; 50-57.

სამიწებლები

პირთა საძიებელი*

აავიკი იოჰანეს 55	აპულეუსი ლუციუს 337
აბაშიძე გრიგოლ 306	არაბული ავთანდილ 107, 108, 165
აბაშიძე ირაკლი 12	არატოსი 160
აბელარი პიერ // Абеляр 334, 335	არვატოვი ბორის // Арватов 172, 198
აბესაძე ნანა 139	არისტოტელე 150, 161
აგანინა გულჩარა / Аганина 47	არნოლდი ირინა // Арнольд 209
აგრიკოლა მიქაელ 55	არტიმოვიჩი აგენორ 167
ადორნო თეოდორ // Adorno 67	ასათიანი გურამ 306
ავგუსტინე 161, 272	ასათიანი ლადო 317
ავერინცევი სერგეი 306	აფრიდონიძე შუქია 130
ათათურქი მუსტაფა ქემალ 55	
აიეტი 10	
აკა მორჩილაძე 114	
ანენსკი ინოკენტი / Анненский 269	ბადიუ-მონფერანი კლერ / Badiou-Monferran 152
აქდაიკი ჯონ 146	ბალი შარლ // Bally 78, 79,
აპოლინერი გიომ // Аполлинер 281	ბალმონტი კონსტანტინ 264, 331
	ბარტი როლან / Barthes 163

* რედაქტორის შენიშვნები: 1. საძიებლის შედგენისას ავტორის პოზიციად მივიჩნიეთ მის უკანასკნელ ხელნაწერებში დადასტურებული ალექსანდრ (და არა ალექსანდრე) დიუმა, სტეფან (და არა სტეფანე) მალარმე, აგრეთვე, მიხეილ შეფასება გ. დოჩანაშვილის მსჯელობისა პირთა სახელების გაქართულებასთან დაკავშირებით (იხ. გვ. 370-371); 2. ქართულად ანბანთრიგზე განწყობილი გვარ-სახელები ტექსტში სხვადასხვაგვარად არის დამონმებული: მხოლოდ ქართულად, ცხადია, საძიებელშიც ასევეა; მხოლოდ ერთ უცხო ენაზე, საძიებელში – ერთი დახრილი ხაზის მარჯვნივ; ერთზე მეტ ენაზე, რაც საძიებელში პარალელური ხაზებით არის აღნიშნული. პარალელური ხაზები გამოყენებულია იმ ქართველ კლასიკოსთა გვარ-სახელებთანაც, რომლებიც ტექსტში ზოგჯერ მხოლოდ სახელით არიან მოხსენიებული.

- ბახტინი მიხაილ / Бахтин 148
 ბედიანძე დალილა 141
 ბელეცკი ალექსანდრ 170
 ბელი როჯერ / Bell 27-29
 ბენვენისტი ემილ // Benveniste 79, 80, 167,
 ბენ-იეჰუდა ელიეზერ 55
 ბერდიაევი ნიკოლაი // Бердяев 332, 335
 ბერნშტეინი ნიკოლაი 43
 ბერტრანი ალოიზიუს 233
 ბესპალოვი ივან 170
 ბეში ვერნერ 55
 ბიულერი კარლ // Бюлер 39, 40, 42, 166
 ბობროვი სერგეი 170
 ბოგატირევი პიოტრ 167
 ბოდლერი შარლ // Baudelaire 233, 234, 236, 256, 265
 ბოდრიარი ჟან // Baudrillard 69
 ბოდუენ დე კურტენე ივან // Бодуэн де Куртэнэ 81, 168
 ბოკაჩო ჯოვანი 48
 ბორხესი ხორხე ლუის // Borges // Борхес 91, 146, 259
 ბრეტონი ანდრე // Breton 268, 233
 ბრესტი ბერტოლდ 207
 ბრიკი ოსიპ // Брик 168, 170, 174, 199
 ბროდი მაქს 268
 ბროდსკი იოსიფ // Бродский 112, 113, 136, 143
 ბულგაკოვი სერგეი / Булгаков 259
 ბულიგინა ტატიანა // Булыгина 168, 188, 198
 გადამერი ჰანს-გეორგ 353
 გამსახურდია კონსტანტინე 220
 გამყრელიძე თამაზ 138
 გარდინერი ალან 166
 გარსია ლორკა ფედერიკო // Garcia Lorca 119, 121
 გახარია ლაშა 139, 143
 გეგეჭკორი გივი 140
 გიორგი მერჩულე 15
 გიორგი მთაწმიდელი 14
 გლივენკო ივან 170
 გოგებაშვილი იაკობ 12
 გოგოლი ნიკოლაი 261, 262
 გოეთე იოჰან ვოლფგანგ ფონ 91, 337
 გორნფელდი არკადი 170
 გოტიე თეოფილ 270
 გუერერო მარგარიტა // Guerrero 259
 გურამიშვილი დავით 141
 გურგენიძე გენადი / Гургенидзе 43
 გუზმანი მირა / Гухман 166
 დანტე ალიგიერი 48, 49, 97-99
 დარვინი ჩარლზ // Darwin 40
 დევი დერეკ / Davy 28
 დერიდა ჟაკ 163
 დიუმა ალექსანდრ 281
 დობორჯგინიძე ნინო 18
 დოლეჟელი ლუბომირ // Doležel 208

- დოჩანაშვილი გურამ 114, 148,
149, 152, 153, 352-388
დროზდა მიროსლავ / Drozda 169
დურნოვო ნიკოლაი 167
- ეიხენბაუმი ბორის // Эйхенбаум
168-170, 172, 174, 188
ეკო უმბერტო // Eco // Эко 48,
49, 98, 105, 110, 124, 159-
163, 258, 264, 281, 387
ელიოტი თომას სტერნზ // Eliot
273
ენკვისტი ნილს ერიკ / Enkvist
90, 203
ერაზმუს როტერდამელი 331
ერლიხი ვიქტორ // Erlich 168,
196
ეფრემ მცირე 150, 151
ექვთიმე ათონელი 14
- ვაინრიხი ჰარალდ / Вайнрих 282
ვალერი პოლ // Валери 109,
110, 267
ვარგას ლიოსა მარიო 105
ვასილევა ანა / Васильева 50
ვაჟა-ფშაველა // ვაჟა 121, 145,
206, 221, 224-254, 261
ვახეკი იოსებ // Vachek 167
ვერლენი პოლ 265, 275, 276,
278
ვინი ალფრედ დე 226, 232
ვინოგრადოვი ვიქტორ 172
ვინოკური გრიგორი // Винокур
167-169, 172, 175-178, 187
ვიტგენშტაინი ლუდვიგ // Вит-
генштейн 378, 379
ვოლკენშტეინი ვლადიმირ 170
- ზუნდელოვიჩი იაკოვ 170
- თოფურია ვარლამ 102, 104, 105
- იაკობსონი რომან // Jakobson // Якобсон 166-200, 210-212
იაკუბინსკი ლევ // Якубинский
168-170, 174, 198
იარხო ბორის 170
იაშვილი პაოლო 121, 216, 217
იედლიჩკა ალოის // Едличка 47,
60
იეიტსი უილიამ ბატლერს // Yeats
255
იელმსლევე ლუი 42
იოანე ათონელი 14
იოანე დამასკელი 150
იოანე ზოსიმე 15
ისაჩენკო ალექსანდრ 167
იუმი დევიდ // Юм 272
- კალანდაძე ანა // ანა 10, 294-321
კარცევსკი სერგეი 166-168
კაფკა ფრანც // Кафка 267, 268,
282
კეკელიძე გიორგი 140
კვარაცხელია გუჩა 25, 40, 43,
145, 166, 240
კვიტაიშვილი ემზარ 138
კიკნაძე გრიგოლ 80, 220-222,
224, 225, 228, 236

- კიკნაძე ზურაბ 275
 კირკეგორი სიორენ 282
 კონდრაშოვი ნიკოლაი / Кондра-
 шов 167
 კოპეცკი ლეონტი 167
 კოჟინოვი ვადიმ / Кожинов 168
 კორაისი ადამანტიოს 55
 კორტასარი ხულიო // Kortasap
 261, 262
 კორძაია-სამადაშვილი ანა 108
 კოსერიუ ევგენიო 42
 კრისტალი დევიდ / Crystal 28
 კრისტევა იულია // Кристева
 124
 კრო შარლ 233
 კროჩე ბენედეტო // Croce // Кроче
 171, 188
- ლადარია ნოდარ 97-99**
 ლამარტინი ალფონს მარი ლუი
 დე 226, 232
 ლამეტრი ჟიულიენ ოფრე დე 334
 ლებანიძე მურმან 126, 129
 ლევენი სამუელ // Levin 217
 ლენეებერგი ერიკ ჰაინც / Lenne-
 berg 28
 ლეონიძე გიორგი 11, 121, 213,
 216, 283-293
 ლერმონტოვი მიხაილ 211
 ლიოტარი ჟან-ფრანსუა // Lyo-
 tard 379, 382
 ლიქოკელი ლია 133, 134, 138
 ლობჯანიძე გიორგი 108, 110
 ლონგინოსი 160, 161
- ლოსევი ალექსეი // Лосев 211,
 212
 ლოტმანი იური // Лотман 209
 ლოტრეამონი 233, 234
 ლუთერი მარტინ 55
- მათეზიუსი ვილემ // Mathesius**
 // Матезиус 61, 167, 197
 მაკდონალდი დუაიტ // Macdo-
 nald 67
 მაკინონ ვუდი რობინ 147
 მალარმე სტეფან 109, 233, 234
 მალიშევსკი მიხაილ // Малише-
 вский 195
 მარი ნიკო 9
 მარტი ანტონ // Marty 188
 მასტერმანი მარგარეტ 147
 მატურანა უმბერტო // Матура-
 на 40, 41, 43
 მაჩაბელი ივანე 145
 მაჭავარიანი მუხრან 131, 322-330
 მეგრელიშვილი გურამ 109
 მელიქიშვილი დამანა 18
 მილიკი ლუის / Milic 208
 მიუსე ლუი შარლ ალფრედ დე
 226, 232
 მონტენი მიშელ დე 331
 მონტესკიე შარლ ლუი დე 334
 მუკარჟოვსკი იან 197
- ნადირაშვილი შოთა 31, 43**
 ნერვალი ჟერარ დე 226, 232, 281
 ნიშნიანიძე შოთა 140
 ნოდია გია 353

ოვსიანიკო-კულიკოვსკი დმიტრი
// Овсяннико-Куликовский 210

ომიადე თამარ 21

ომიადე სალომე 87, 101, 121

ორბელიანი სულხან-საბა // საბა
// სულხან-საბა 12, 13, 55,
153, 219, 327

ორტეგა ი გასეტი ხოსე // Орте-
га-и-Гассет 114, 278, 353

ორჯონიკიძე იზა 126

პარმენიდე 43

პასი ოქტავიო // Пас 118, 119,
146, 148

პასტერნაკი ბორის 145, 283

პერევერზევი ვალერიან 170

პერსი სენ-ჟონ 233

პესოა ფერნანდო 263, 264

პეტარკა ფრანჩესკო 48

პეშკოვსკი ალექსანდრ 172

პლატონი 43, 136

პო ედგარ ალან 236, 264-267,
269, 276

პოლივანოვი ევგენი 167

პოპერი კარლ // Поппер 39, 136

პორციგი ვალტერ // Porzig 119,
120, 122

პროპი ვლადიმირ // Пропп 170,
189

პრუდონი პიერ-ჟოზეფ // Proud-
hon 335

პრუსტი მარსელ // Proust 281

პუშკინი ალექსანდრ 173, 210-212

ჟირმუნსკი ვიქტორ // Жирмун-
ский 172-174, 180, 188

რაინოვი ტიმოფეი 170

რამიშვილი გურამ 11, 12, 46, 115

რასელი ბერტრან // Рассел 272,
273

რაფაეა მაია 150

რემბო არტურ 233, 234

რეფორმატსკი ალექსანდრ 170

რიფატერი მაიკლ // Riffaterre 215

რუსო ჟან-ჟაკ 334

საკულინი პაველ // Сакулин 173,
174, 188

სვედენბორგი ემანუელ 281

სვიმეონ ლოლოთეტი 150

სლავიატინსკაია მარინა / Славя-
тинская 45

სმირნოვი ალექსანდრ // Смир-
нов 189

სოკრატე 281

სოსიური ფერდინანდ დე 42, 78,
163, 185-187, 191, 192, 197

სტრადა ვიტორიო // Strada 168,
196

სტრელერი ჯორჯო // Strehler 207

სტურუა ლია 121

ტაბიძე გალაკტიონ // გალაკტი-
ონი 131, 148, 255-282, 317

ტაბიძე ტიცვიან 237

ტანიძაკი ძიუნიტირო // Тани-
дзаки 271, 272

- ტინიანოვი იური // Тынянов 167-199
- ტომშვესკი ბორის // Томашевский 167, 168, 170, 171, 176, 197
- ტრუბეტკოვი ნიკოლაი // Trubetzkoy 166-168, 188
- ტურგენევი ივან // Тургенев 173, 233, 234, 370, 383
- უაილდი ოსკარ // Wilde 270, 271, 276
- უზნაძე დიმიტრი 43
- უნამუნო მიგელ დე // Унамуно 115
- უნგარეტი ჯუზეპე 207
- ფარნავაზ მეფე 13
- ფარტაზი 10
- ფერგიუსონი ჩარლზ // Ferguson 27
- ფინკი ოიგენ 353
- ფიშმანი ჯოშუა / Fishman 27
- ფიჩინო მარსილიო 331
- ფორტუნატოვი ფილიპ 168
- ფოჩხუა ბიძინა 120, 171
- ფრიხე ვლადიმირ 170
- ფროლოვი დმიტრი / Фролов 47
- ფუკო მიშელ 310
- ქიქოძე გერონტი 16, 306
- ყაზბეგი ალექსანდრე 335, 338-351
- შაგალი ვლადიმირ / Шагал 47
- შანიძე აკაკი 88
- შანიძე მზექალა 18
- შარაძენიძე თინათინ 168, 185-188, 191, 192
- შახმატოვი ალექსეი 168
- შენგელი გეორგი // Шенгели 170,, 189, 190
- შენონი კლოდ // Shannon 155, 156
- შესტოვი ლევ 282
- შექსპირი უილიამ 91, 144, 257, 356
- შვეიცერი ალექსანდრ // Швейцер 55
- შკლოვსკი ვიქტორ // Шкловский 166-200, 206, 207, 212
- შოთა რუსთაველი 11, 158, 257, 331-337
- შპეტი გუსტავ / Шпет 158
- შჩეპკინა-კუპერნიკი ტატიანა 145
- შჩერბა ლევ 168, 172
- ჩელიშევა ირინა / Челышева 48
- ჩეხოვი ანტონ 190, 384
- ჩიტინილი მანანა 141
- ჩიქობავა არნოლდ 8, 13, 19, 35, 47, 61, 79, 103, 104, 171
- ჩიქოვანი სიმონ 213, 214
- ჩომსკი ნოამ 42
- ცვეტაევა მარინა // Цветаева 283
- ცუცქირიძე ლევან 306
- წერედიანი დავით 336

ნერეთელი აკაკი / აკაკი 256
ნიკლაური მარიამ 139, 143
წულეისკირი ნოდარ 306

ჭავჭავაძე ილია // ილია 8, 12,
113, 130, 145, 220, 325,
329, 330, 332

ჭავჭავაძე ნიკო (ნიკოლოზ) /
Чавчаваძე 43, 50, 51

ჭანტურია ტარიელ 121

ჭელიძე ვახტანგ 145

ჭილაძე ოთარ 121, 126

ხალვაში ფრიდონ 140, 324

ხარანაული ბესიკ 122, 123

ხინტიკა იაკო / Хинтиikka 43

ჯავახაძე ვახტანგ 128

ჯავახიშვილი ივანე 146, 151

ჯავახიშვილი მიხეილ 220

ჰეგელი გეორგ ვილჰელმ ფრიდ-
რიხ 136, 281

ჰესე ჰერმან 353

ჰიუგო ვიქტორ 226, 232

ჰოიზინსა (// ჰაიზინგა // ჰუიზინ-
გა) იოჰან // Huizinga 353

ჰოკეტი ჩარლზ / Hockett 90, 203

ჰომეროსი 11, 62, 158, 160

ჰორკჰაიმერი მაქს // Horkheimer
67

ჰუმბოლდტი ვილჰელმ ფონ 42,
81, 136

საგანთა საძიებელი

- აბსტრაქტული სახელი 86, 88
ადრესანტი 24, 71, 82
ადრესატი 24, 62, 66, 71, 82,
101, 131, 155, 162, 382
ავტოპოეზისი 280
ალეგორია 163, 201
ალიტერაცია 217, 235, 369
ამერიკანიზაცია 67, 68
ამპლიფიკაცია 300
ანაფორა 216
ანიკონური პოეზია 211, 212
არანორმატიული ლექსიკა 73,
128, 129
არქაიზმი 32, 89, 109, 182, 193,
194, 198, 215
ასონანსი 217, 235, 300
- ბარბარიზმი 26, 31, 112, 127,
198, 372
ბელეტრისტიკა 151-152
ბიბლია 47, 143, 232, 296, 312
ბილინგვიზმი 27, 28
- „გამართლებული მოლოდინის“
ეფექტი 209, 2016
„გამტყუნებული მოლოდინის“
ეფექტი 208, 214-216, 221,
338
განწყობის თეორია 41, 43
„გაუცნაურების“ მეთოდი 80,
206-222
- გლობალიზაცია 67, 115
- დამწერლობა 13, 22, 44, 118
დეკოდირება 153, 155, 157, 215,
381
დეკოდირების სტილისტიკა 90,
202, 217
დენოტატი 255
დენოტაციური მნიშვნელობა 82,
149, 164
„დეტექტივის მეტაფიზიკა“ 258
დეფექტური ზმნა 138-143
დიალექტი 21, 23, 26, 28, 30,
34, 109, 367, 381
დიალექტიზმი 32, 89, 106, 381
დიგლოსია 27-29, 125
დიქტუმი 79
- ევფონია 300
ელემენტარული ველის თეორია
119-121
ელიფსი 205
ენის ზეპირი სფერო 20, 22, 23,
26
ენის კოდიფიკაცია 42, 44, 46,
47, 49, 52-61
ენის კორპუსი 143, 146
ენის ნორმალიზაცია 33, 47, 49,
52-61, 102, 104, 105, 164,
371

- ენის პრესტიჟი 26, 30, 31, 55, 97, 98
- ენობრივი ალლო 46, 138, 205
- „ენობრივი თამაშების“
კონცეფცია 378-380
- ენობრივი თვითშეგნება 44-46, 49, 54
- ენობრივი ცნობიერება 38-51, 57, 58
- ეპითეტი 201, 301
- ეპისტემოლოგია 40, 43, 44, 234, 376
- ეპისტოლური ჟანრი 335
- ექსტრალინგვისტური ფაქტორი 29, 71, 81, 97
- ზევგმა** 205
- ზეპირ-წერილობითი
კონტინუუმი 20, 22, 26
- თავისუფალი ლექსი** 231, 232, 235
- თავჯიდი 47
- იდიომი (ენობრივი ნარმონაქმნი, კოდი) 27, 29-31, 55, 56, 367
- იდიომი (ფრაზეოლოგიზმი) 132, 160
- იდიოსტილი 32, 93, 145
- ინტერტექსტურობა 113, 355, 358, 362
- ინტონაცია 32, 85, 130, 134, 218, 231, 288, 296
- ინფორმაციის თეორია 153, 156, 158, 200, 215, 258
- კალკი 34, 64
- კოგნიტიური მნიშვნელობა 122, 123, 126
- კოდი 153, 154, 157
- კოდირება 153-156, 163, 215, 362
- კოდირების სტილისტიკა 90
- კოდური გადართვა 29, 30, 367
- კონიე 23, 55
- კოლექტიური მეხსიერება 36, 55
- კომპარატივიზმი 79
- კომუნიკაციის თეორია 59, 60
- კომუნიკაციური კომპეტენცია 27, 29, 94, 381
- კონდენსაციის პრინციპი 301-303
- კონვენციური პროსოდია 300
- კონოტაცია 33, 85, 91, 127, 129, 149, 152, 158, 164, 203, 295
- კონცეპტი 11, 22, 34, 79, 257
- ლექსი პროზად** 232, 233, 236, 237
- ლექსიკონი** 12, 26, 64, 121, 147, 165, 250, 255, 371, 373
- ლექსიკური სინტაგმატიკა** 119, 121
- ლიტოტესი** 201, 212
- მასდარი** 86, 88, 89
- მასობრივი კულტურა 67, 68
- მედია / მასმედია /
მედიადისკურსი 20, 33, 34, 62-75
- მეტაენა 107, 113, 161
- მეტატექსტი 18, 352-388

- მეტაფორა 120, 160, 163, 201, 208, 213, 235, 301, 307, 387
 მეტაფორიზაცია 32, 213, 257
 მეტყველების ფიგურა 32, 77, 78, 201
 მეტყველების ხარისხი 76, 100
 მეტყველი სუბიექტი 31, 77, 80, 82, 84, 122
 მიმართვის ფორმები 130-131, 359
 მოდერნიზმი 234, 235, 304, 305, 363
 მოდუსი 79, 378
 მსაზღვრელ-საზღვრულის ინვერსია 125-131
 მხატვრული კომუნიკაცია 125, 157, 159, 385
 ნასესხები ლექსიკა / ნასესხობა 63, 64, 364
 ნეოლოგიზმი 64, 73, 198, 208, 215
 ნივთიერების სახელი 86, 88, 89
 ნონსელექცია 204
 ნონფიქშენი 153
 ორმაგი კოდირება 163, 362, 381, 388
 პოეტიზმი 32, 300
 პოეტიკა 225, 233, 275, 301
 პოეტიკა (პოეტური ენის თეორია) 48, 77 80, 166-200, 211 პოლიტკორექტულობა 105
 პოსტმოდერნიზმი 162, 304, 354, 362, 376, 380, 387, 388
 პოსტმოდერნისტული თამაში 113, 352-388
 პოსტმოდერნისტული ირონია 352-388
 პრალის საენათმეცნიერო წრე 80, 166-200
 პროპოზიცია 79
 პურიზმი 52, 64, 177
 ჟარგონი 23, 26, 112
 ჟარგონიზმი 25, 30-32, 83, 106
 რეგისტრი 28
 რესურსების სტილისტიკა (ტრადიციული სტილისტიკა) 78, 90, 202-204
 რეფერენი 230, 231
 რითმა 126, 130, 143, 147, 148, 216, 217, 229, 235, 300
 რიტმი 130, 131, 145, 146, 198, 199, 209, 216-219, 229-231, 239
 რიტმიზება 230, 231
 რიტმული პროზა 146, 229, 231
 რიტორიკა (მოდერნება) 45, 48, 77, 78, 147, 161, 201
 რიტორიკული კითხვა / შეკითხვა 201, 202, 262, 298, 320
 რომანტიზმი 208, 232, 304
 სამყაროს სურათი (// მსოფლხატი) 9, 21
 სარიტომო ერთეული 125, 131

სასაუბრო მეტყველება 20-26,
45, 52, 75, 77, 86, 104, 209,
380

საფრთხეში მყოფი ენები 36
საჯარო დისკურსი 72, 101
საჯარო მეტყველება 20, 23-25,
29

სემანალიზი 124
სემანტიკა (დარგი) 79, 94, 174
სემანტიკური დონე 60, 105, 217
სემანტიკური ველი 120-122,
217, 239, 301, 302

სემანტიკური მიმართება 119,
121, 138, 150, 216, 217,
220, 231, 259, 260

სემანტიკური სტრუქტურა 65,
76, 84, 203

სემიოზისი 163
სემიოლოგია 163, 164, 197
სემიოტიკა 67, 159, 161, 162,
200

სინერგეტიკა 278-282
სინონიმი 83, 84, 90, 128, 129,
165, 205, 217, 220

სინონიმია 83, 90, 203
სკაბრეზული სიტყვა /
გამოთქმა 112, 129

სოციოლინგვისტიკა 27, 59

სტერეოტიპი (ენობრივ-
სამეტყველო) 24, 34, 113,
207, 325, 326

სტილი 78

სტილისტიკური ექსტრემიზმი
114, 365, 387

სტრუქტურალიზმი 79, 162,
166-200, 305

ტელეოლოგიზმი 43, 80, 180-190
ტერმინოლოგია 25, 27, 35, 102,
107, 180, 186, 305, 340

ტერმინოლოგიური მნიშვნელობა
106, 150, 153, 167

ტროპი 32, 77, 78, 201, 202

ფიქსირებული ფორმის
გამეორება 80, 221

ფიქშენი 153

ფონური ცოდნა 24

ფორმალიზმი 166-200

ფრაზეოლოგია 33, 73, 77, 95,
177

ფსალმუნი 232, 296, 305, 312

ფუნქციური სტილი 20, 38, 49,
80-96, 215

ფუნქციური სტილისტიკა 81
ფუტურიზმი 168, 169

ყურანი 47

შეშლილობის კონცეპტი 255-282

შეჯგუფების ხერხი 217-221

შტამპი 34, 177

ხალხური ენა / მეტყველება 25,
30, 48, 98 / 23, 25, 112

ჰაიკუ 147

ჰერმენევტიკა 158, 159

ჰიპერბოლა 160, 201, 202

ავტორის შესახებ



ბუჩა კვარაცხელია

(2.10.1940-22.06.2021)

**ენათმეცნიერი, პოეტი, დრამატურგი,
საქართველოს მეცნიერებათა ეროვ-
ნული აკადემიის აკადემიკოსი**

1958 წელს დაამთავრა თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის 23-ე საშუალო სკოლა, 1963 წელს — თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტის ქართველურ ენათა განყოფილება, 1966 წელს – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის ასპირანტურა (ზოგადი და მათემატიკური ენათმეცნიერების სპეციალობით).

1968 წელს დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია „მეტყველების სტილის სტატისტიკური ანალიზი (ქართული ენის მასალაზე)“, 1986 წელს – სადოქტორო დისერტაცია „სამეცნიერო და საგაზეთო-პუბლიცისტური სტილის ფუნქციური სისტემები“.

1967-2021 წლებში მუშაობდა ენათმეცნიერების ინსტიტუტში. სხვადასხვა დროს იყო ზოგადი ენათმეცნიერების განყოფილების უმცროსი, უფროსი და წამყვანი მეცნიერთანამშრომელი, წლების განმავლობაში – განყოფილების ხელმძღვანელი, 1993-2006 წლებში – არნოლდ ჩიქობავას სახელობის ენათმეცნიერების ინსტიტუტის დირექტორი,

ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოსა და ხარისხების მიმნიჭებელი საბჭოს თავმჯდომარე.

1984-1994 წლებში მუშაობდა ა. პუშკინის სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, იყო ქართული ენის კათედრის გამგე, ხელმძღვანელობდა არაქართველთათვის ქართული ენის სწავლების სამეცნიერო ლაბორატორიას, რომელიც მისი პროექტით შეიქმნა.

1999-2006 წლებში იყო ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადი და გამოყენებითი ენათმეცნიერების კათედრის პროფესორი.

1992 წელს იყო საქართველოს განათლების მინისტრი, 1995-2005 წლებში – საქართველოს პრეზიდენტთან არსებული სახელმწიფო ენის სახელმწიფო კომისიის თავმჯდომარის მოადგილე, 2005-2021 წლებში – საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის ენის, ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილების აკადემიკოს-მდივანი.

გუჩა კვარაცხელიას ეკუთვნის 200-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომი, რომლებშიც ქართული ენის სტრუქტურისა და პრაგმატიკის, სალიტერატურო ენის თეორიისა და ზოგადი ენათმეცნიერების მრავალი საკვანძო საკითხია განხილული.

გუჩა კვარაცხელია ავტორია 10 პოეტური კრებულისა. მისი ლექსები თარგმნილია რუსულ, გერმანულ და ინგლისურ ენებზე. გ. კვარაცხელიას პიესები სხვადასხვა დროს იდგმებოდა თბილისის, ბათუმის, ქუთაისისა და სოხუმის დრამატული თეატრების სცენაზე.

გუჩა კვარაცხელია გატაცებული იყო მხატვრობით. მისი გრაფიკული ნამუშევრების პერსონალური გამოფენები გაიმართა „გალა-გალერეასა“ („პოეტებიც ხატავენ“, 2010) და ზურაბ წერეთლის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში („ჩვენი შავ-თეთრი და ფერადი წუთისოფელი“, 2015).

დამკაბადონებელი
ნანა დუმბაძე

ყდის დიზაინერი
ირაკლი უშვერიძე



გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0186, ა. ჰოლიტაოვსკაიას №4. ☎: 5(99) 17 22 30; 5(99) 33 52 02

E-mail: universal505@ymail.com; gamomcemlobauniversali@gmail.com